



2017

JAHRESBERICHT



BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN



2017

JAHRESBERICHT



BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

Inhalt

6	Kontinuum und Kaleidoskop der Museumsarbeit Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahre 2017 Bernhard Maaz	122	05 Fördervereine
18	01 Projekte und Ereignisse	123	Pinakotheke-Verein Mirjam Neumeister
19	<i>#MusMuc17</i> , Online-Sammlungen und die Kunstwerke der Moderne Antje Lange	124	PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne / Stiftung Pinakothek der Moderne Bernhart Schwenk
22	Die Restaurierung von Sandro Botticellis <i>Beweinung Christi</i> Eva Ortner und Andreas Schumacher	125	International Patrons of the Pinakothek e.V. / American Patrons of the Pinakothek Trust Corinna Thierolf
23	Bestandskatalog der Florentiner Malerei Andreas Schumacher und Patrick Dietemann	128	06 Stiftungen
27	Anselm Kiefer – Ein neuer Künstlerraum für die Pinakothek der Moderne Corinna Thierolf	129	Stiftung Ann und Jürgen Wilde Simone Förster
34	02 Ausstellungen, Erwerbungen, Leihverkehr, Publikationen	130	Fritz-Winter-Stiftung Anna Rühl
35	Ausstellungen	131	Max Beckmann Archiv und Max Beckmann Gesellschaft Eva Reich
42	Erwerbungen	134	Theo Wormland-Stiftung Oliver Kase
62	Leihverkehr	135	Olaf Gulbransson Gesellschaft e.V. Tegernsee Sandra Spiegler
64	Publikationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen	137	07 Institutionsgeschichte und Provenienzforschung
68	Publikationen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	138	Fortgesetzter Rückblick Provenienz- und institutionsgeschichtliche Beiträge Bernhard Maaz
74	03 Doerner Institut	140	Van Eyck in Neuschwanstein Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg Martin Schawe
75	Einleitung Andrea Funck und Florian Schwemer	168	Die Sammlung von Sofie und Emanuel Fohn in der Pinakothek der Moderne Zwischen Profit und Rettung liegt ein schmaler Grat Andrea Bambi
78	Restaurierungsabteilung Eva Ortner	182	»Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen« Der »Expertisenkrieg« und die »Sammlung Schloss Rohoncz« in der Neuen Pinakothek 1930 Johannes Gramlich
82	Museums- und Ausstellungstechnik Wolfgang Wastian	193	08 Anhang
85	Naturwissenschaftliche Abteilung Heike Stege	194	Chronik
90	04 Abteilungen	196	Finanzen
91	1. Örtliche Verwaltung Gregor Lindermayr	197	Raubkunst – Fundmeldungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei www.lostart.de
92	2. Zentrale Dienste Bernhard Maaz	198	Ausfuhrgenehmigungen (nach VO [EG] 116/2009) und Kulturgutschutzgesetz
93	3. IT-Servicezentrum Lars Raffelt	200	Berichterstattung in den Medien
96	4. Provenienzforschung Andrea Bambi	204	Öffentliche Angebote Kunstvermittlung
104	5. Besucherservice und Kunstvermittlung Jochen Meister	205	Mitarbeiter
106	6. Presse und Kommunikation Tine Nehler	212	Adressen und Öffnungszeiten
110	7. Veranstaltungen Barbara Siebert	214	Besucherzahlen
112	8. Publikationen Christine Kramer	215	Abbildungen
113	9. Fotoabteilung Martin Schawe	216	Impressum
116	10. Bibliothek Stephan Priddy		
117	11. Kulturgüterausfuhr Andrea Bambi		
118	Museumpädagogisches Zentrum Astrid Brosch, Alfred Czech, Andrea Feuchtmayr und Susanne Theil		

Kontinuum und Kaleidoskop der Museumsarbeit: Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahre 2017

Vor einem Vierteljahrhundert konnte Rainer Rappmann in der Vorbemerkung zu einem gedruckten Gespräch zwischen Joseph Beuys und Frans Haks über *Das Museum* (1993, S. 5) noch konstatieren: »Schaut man sich die **Situation des Museums** bzw. der Kunst allgemein heute an, so registriert man rein quantitativ einen ungeheuren Boom: Noch nie gab es so viele Museen, noch nie so viele Ausstellungen.« Hält man allerdings die heutigen Statistiken dagegen (jährlich veröffentlicht in den *Materialien aus dem Institut für Museumsforschung*, Berlin), so ist zu bemerken, dass die Anzahl der Besucher in Kunstmuseen stagniert, ja sogar bundesweit signifikant rückläufig ist, obgleich deren Anzahl noch immer zunimmt: So verteilen sich die Besuche auf immer mehr Institutionen. Von 2015 auf 2016 betrug dieser Rückgang 7,4%, wie das Institut für Museumsforschung ermittelt hat, was sicherlich viele Ursachen haben mag, aber doch darauf hindeutet, dass es gesellschaftliche Zweifel an der Relevanz des Museums gibt oder dass aufgrund der ebenfalls leicht rückläufigen Anzahl von Sonderausstellungen die Attraktivität der Museen nachlässt. Umso mehr gilt es, den Wert der Dauerausstellungen gesellschaftlich zu kommunizieren, denn nicht das Neue ist zwingend bedeutend, sondern das Bedeutende immer wieder neu. Und wenn zur Langen Nacht der Münchner Museen im Oktober 2017 über 12.000 Besucher in die Neue Pinakothek, die Pinakothek der Moderne und die Sammlung Brandhorst kamen, so ist dies ein Ausweis dessen, dass das Interesse groß ist.

Herausforderungen gibt es viele: Maßnahmen zum Bauunterhalt und vor allem umfangreiche **Sanierungen** stehen vielerorts an. Die Sammlung Schack wurde zwar 2016 inwendig baulich fertiggestellt, die barrierefreie Erschließung aber steht noch aus. Die mit Mitteln des Bauamts vorgenommene energetische Sanierung der Alten Pinakothek läuft seit 2014 und kann 2018 abgeschlossen werden, doch die Neugestaltung von Foyer, Infrastruktur, Sonderausstellungsflächen etc. im Erdgeschoss muss parallel mit seitens des Museums verfügbaren Mitteln –

also mit Spenden-, Stiftungs- und Haushaltsgeldern – realisiert werden. In der Alten Pinakothek sind schon jetzt signifikante Erfolge zu verbuchen, denn nach den Sälen mit der niederländischen Barockmalerei im März 2016 konnten die Säle der französischen und spanischen Barockmalerei im März 2017 nach dreijähriger Bau- und Schließungszeit wiedereröffnet werden. Sie zeigen sich nun in grundlegend verbessertem Licht.

Für die Neue Pinakothek, deren Sanierungsbedarf seit vielen Jahren bekannt und zwangsläufig inzwischen durch materiellen Verschleiß und durch Verschärfung von Bauvorschriften erheblich angewachsen ist, wurden im Mai 2017 die Unterschriften des Staatlichen Bauamtes und des Generaldirektors der Staatsgemäldesammlungen unter das museumseitig entscheidende Papier – den *Ergänzenden Erläuterungsbericht zum Bauantrag vom 6.5.2010* (aufgestellt vom Staatlichen Bauamt München I, datiert vom 15. Mai 2017) – zur weiteren Planung gesetzt. Dort heißt es: »In der Neuen Pinakothek wurden in den vergangenen 35 Jahren wiederholt Instandsetzungsmaßnahmen durchgeführt, um den Museumsbetrieb aufrecht zu erhalten. Eine Gesamt-sanierung kann jedoch nicht weiter aufgeschoben werden, da mittlerweile keine zuverlässige Prognose mehr darüber abgegeben werden kann, wie lange der technische Anlagenbetrieb noch aufrechterhalten werden kann. Zuletzt war das Museum im Herbst 2015 für mehrere Monate geschlossen, um dringlich erforderliche Brandschutzmaßnahmen für den provisorischen Weiterbetrieb bis zur Generalsanierung durchzuführen. Eine grundlegende Sanierung und technische Ertüchtigung ist somit unumgänglich.« Während vorbereitend Ersatzquartiere für Büros, Bibliothek, Werkstätten und Depots gesucht und weitere Abstimmungsschritte des Bauamtes gegangen werden, geht der Museumsbetrieb – allerdings ohne die Möglichkeit größerer Sonderausstellungen und etwa auch ohne museumspädagogische Räumlichkeiten – hoffentlich auch noch 2018 ohne die befürchteten technischen Havarien respektive den

Ausfall der aus den 1970er-Jahren stammenden Klimaanlage, für die es keine Ersatzteile mehr gibt, weiter. 2017 wurde das Interimskonzept zum Brandschutz dieses Gebäudes mit einem Schreiben des Staatlichen Bauamtes München 1 definitiv und letztmalig und nur noch bis zum 31.12.2018 verlängert. Danach dürfen die musealen Ausstellungsräume nicht mehr für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zudem liegt die nachdrückliche Empfehlung vor, aus Gründen des Sachschutzes zeitnah die Depotbestände auszulagern. Das zuständige Bauamt, die »Immobilien Bayern«, das Ministerium und der Nutzer fanden nach intensiver Suche eine geeignete Lösung, doch konnte bis Jahresende 2017 kein Mietvertrag für eine externe Liegenschaft abgeschlossen werden, weil die erforderlichen Mittel, die in der HU Bau vorzusehen sind, wegen der noch ausstehenden Genehmigung der HU Bau noch nicht disponibel sind.

Der sanierungsbedingte Auszug des nach Tausenden zählenden Depotbestands wird dennoch derzeit vorbereitet. Das seit langem erforderliche **Zentraldepot** wird freilich hierfür nicht rechtzeitig verfügbar sein, da man hier noch in der Sondierungsphase steckt und zunächst ein Grundstück erforderlich wäre. So muss man für die Baufreimachung ein anderes Ausweichdepot anmieten, wofür glücklicherweise inzwischen ein Optionsvertrag besteht. Der Planungstitel für den Neubau eines Zentraldepots mündete 2017 in erste vorbereitende Gespräche.

Gebaut (und geplant) wurde und wird auch an (und für) einzelne(n) **Staatsgalerien**, so derzeit in Aschaffenburg, während jene in Würzburg 2016 vollendet wurde und sich bewährt hat und man erste Überlegungen für die Altdeutsche Galerie in Bamberg begonnen hat, die seit einem halben Jahrhundert nicht mehr überarbeitet wurde und demzufolge dringlich einer Modernisierung bedarf. An den Besucherzahlen (S. 214) ist erkennbar, wie erfolgreich diese Häuser laufen, deren Vermittlungsarbeit jeweils von den lokalen bzw. regionalen Partnern geleistet wird. Das galt auch für die Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg, wäh-

rend diejenige im Augsburger Glaspalast eine extrem rückläufige Besucherstatistik aufwies und deshalb nicht über das Jahr 2019 hinaus fortgeführt wird. Hier wirken sich der periphere Standort und die mehrfache Besetzung des Themas moderner Kunst – eine private und eine städtische Präsenz im gleichen Gebäude – nachteilig aus. Das in Jahres- oder Zweijahresabstand wechselnde Ausstellungsprogramm wird aufgrund fehlender Personalressourcen sowie wegen eines unzureichenden Verhältnisses von Aufwand und Nutzen nicht fortgeführt, doch wirken die Staatsgemäldesammlungen beratend zugunsten einer konzeptionellen Neuausrichtung mit.

Zu den zahlreichen Aufgaben der Museen gehören **Sicherheitsfragen**, deren Relevanz aktuell wächst. So haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für alle Filialstandorte neue Notfall-Sets bereitgestellt, die Instruktionen für Sicherheits- und Aufsichtskräfte verbessert, die Hausordnung aktualisiert, eine Veränderung hinsichtlich des Beauftragten für den Brandschutz – jetzt beim Doerner Institut angesiedelt – vorgenommen etc.

Zur heute erforderlichen unternehmerischen Modernisierung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gehören Veränderungen in den **Organisations-Strukturen**: Neben die bereits seit zwei Jahren bestehende Stabsstelle für Bau- und Umzugskoordination trat 2016 eine Stabsstelle für die Projekt- und Ausstellungsorganisation, deren Aufgabe im Ressourcenmanagement besteht. Dies hat sich als erforderlich erwiesen, zumal in der Pinakothek der Moderne chronische Überlastung namentlich im Team der Museums- und Ausstellungstechnik und der Restauratoren unübersehbar waren. Infolge des Totalverlustes zweier Dauerleihgaben, die im 2016 niedergebrannten Rathaus von Straubing verloren gingen, wurde klar, dass die museale administrative Vorsorge für die rund 4000 Dauerleihgaben weiter verbessert werden muss und man hierfür zunächst die Leihgabenverwaltung und die Kontrolle der Versicherungsverhältnisse aufstocken muss. Ältere Bemühungen um eine personelle

Aufstockung werden nun – jedoch ohne zusätzliche Personal-
mittel – realisiert. Wenngleich also die hier erforderliche
zweite Stelle in der Inventarabteilung nicht verfügbar gemacht
werden konnte, ist doch die Revision der Leihgaben durch
eine Zeitkraft ein unabwendbarer, 2017 begonnener Schritt,
der mit Überprüfung der Versicherungsverhältnisse und
-werte verbunden ist. Damit ist die Realisierbarkeit neuer
Dauerleihverhältnisse aber vorerst gedrosselt.

Auch hinsichtlich der weiteren, mühevollen, von viel zu
rascher Personalfuktuation begleiteten, doch sachlich
absolut erforderlichen Entflechtung der Örtlichen Verwaltung,
die nur für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen
wirksam wird, von den Zentralen Diensten, die für sämtliche
Staatlichen Museen und Sammlungen tätig werden und
dennoch dem Generaldirektor der Staatsgemäldesamm-
lungen unterstellt sind, laufen weitere Prozesse. Dass dabei
derzeit die Verwaltung der Staatsgemäldesammlungen
noch nicht auskömmlich ausgestattet ist, sei nur am Rande
als eine Aufgabe für die nähere Zukunft erwähnt. Zunächst
konnte im Laufe des Jahres 2017 die räumliche Entflechtung
realisiert werden; die Zentralen Dienste residieren nun in
der Alten Pinakothek, sodass sie ihrer zentralen Aufgabe im
Herzen des *Kunstareals* auch dann nachkommen können,
wenn die Örtliche Verwaltung samt allen anderen Verwal-
tungsstrukturen aus der zu sanierenden Neuen Pinakothek
ausziehen müssen. Die hier berührten Themen der Ent-
flechtung reichen bis in den Aktenplan der Verwaltungsstruk-
turen, der nun wieder in separaten Einheiten geführt werden
kann und deshalb 2017 einer Revision unterzogen wurde.
Verwaltungsrelevant sind schließlich auch Prozess-Analysen
etwa im Bereich der Ausstellungsvor- und -nachbereitung.
Die Einführung von Informationsveranstaltungen, durch die
die Mitarbeiterschaft über anstehende größere Projekte
in Form einer Jahresvorschau unterrichtet wird, erwies sich
als für das Betriebsklima und die Motivation wertvoll.

Zum großen Thema der bislang nicht ausgebauten
Personalentwicklung gehören ferner die erstmals vorbe-

reiteten, ab 2018 zu etablierenden Mitarbeitergespräche,
bei denen unter anderem der weitere Fortbildungsbedarf
ermittelt werden kann. Für die Belegschaft von erheblicher
Relevanz war auch die Weiterführung der Personalevaluie-
rung, die durch den Bayerischen Rechnungshof 2014 ange-
stoßen worden war und deren Konsequenzen im Jahre
2017 noch nicht restlos abgeschlossen werden konnten. Al-
lerdings waren 97 % der geforderten Überprüfungen abge-
schlossen, was der Personalstelle innerhalb der Zentralen
Dienste eine enorme Zusatzleistung abverlangte. Zugleich
führte dieser Prozess dahin, dass künftig die mit Personal-
verwaltung befassten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter
sorgsamer geschult, dass standardisierte Verfahren entwik-
kelt und eingesetzt werden und die Personalverwaltung
personell aufgestockt wurde. Ungeachtet dessen bleiben in
vielen Bereichen weiterhin gravierende Probleme bestehen,
indem es angesichts der Vollbeschäftigung und der Lebens-
haltungskosten in München schwer ist, geeignetes Personal
zu gewinnen, sodass Verwaltungs- und Technikerstellen
nicht selten mehrfach ausgeschrieben werden müssen, um
geeignete Kandidaten zu finden.

Unter dem Aspekt der Ausgewogenheit im Personal
und der Berücksichtigung sozialer Belange ist der Umstand
interessant, dass 179 weibliche (49,31 %) und 184 männliche
(50,69 %) Beschäftigte (inklusive Beamtenstatus) bei den
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen tätig sind. Auch sei
angemerkt, dass 50 Personen einen Schwerbehinderten-
status haben, womit der vom Gesetzgeber geforderte Anteil
von 5 % mit nahezu 14 % signifikant übertroffen wird.

Bei den Staatsgemäldesammlungen wurde 2017 die
Gründung einer museumsinternen Arbeitsgruppe zur **Digi-
talisierung** beschlossen, die auch eine hauseigene, konkret
anwendungsorientierte digitale Strategie erarbeiten wird.
Nicht nur die Zukunft ist digital, sondern auch schon die
Gegenwart – auch in Museen. Das erweist sich bei der Um-
stellung von Verwaltungsprozessen wie etwa der 2017 vor-
bereiteten Einführung des sogenannten E-Recruiting oder

hinsichtlich der erforderlichen Anschaffung entsprechender
Hardware. Im Jahre 2017 erfolgte die Erwerbung eines
Cruse-Scanners, mit dem vergleichsweise unaufwendig Ge-
mälde, künstlerische Fotografien, Druckgrafik oder Zeich-
nungen bis zu einer Kantenlänge von 150 cm fotografisch
aufgenommen werden können, womit eine zügigere Doku-
mentation möglich wird. Diese ihrerseits ist nicht zuletzt
deshalb erforderlich, weil die Online-Collection weiter mit
fotografischen Abbildungen der Bestände ausgestattet wer-
den soll, damit der museale Bildungsauftrag erfüllt und dem
Transparenzgebot angemessen Rechnung getragen wird.

In der digitalen Strategie für die Jahre 2018–2022 sind
viele Themen zu bündeln, die hohe Relevanz haben: Die
Revision der Website (2015/16) und die Online-Collection
(2016/17) sind erarbeitet, die Möglichkeiten der Social Media
werden intensiv genutzt, aber – mangels weiterer Stellen –
nur von einer einzigen Mitarbeiterin betreut. Die Arbeit an
webfähigen Videos über das Museum und einzelne seiner
Werke wurde 2017 begonnen. Sie sollen helfen, neue Besu-
cherkreise – digital und im Museum selbst – zu erreichen.
Die Einführung einer zukunftsfähigen und im Alltag vollgütig
nutzbaren Version der seit 2002/03 nahezu unverändert
genutzten Museumsdatenbank Museum Plus mit der moder-
neren Version Museum Plus RIA (einschließlich Barcode-
Funktion für objektbezogene Verwaltung) ist überfällig (Vor-
arbeiten erfolgten 2015/16 mit Workshops). Interne Ver-
änderungen wurden unter anderem mit Überlegungen zu
Share Point (zugunsten der Projektoptimierung) und einer
aufzubauenden Intranet-Seite für die hauseigene Kommu-
nikation eingeleitet.

Im Fokus der digitalen Strategie müssen die Museums-
besucher – sowohl im digitalen Raum als auch in den Muse-
umssälen – und deren Information und Bildung (Mensch),
die Kunstwerke und das Wissen über sie (Kunst) und die
Optimierung von Arbeitsabläufen (Verwaltung) stehen.
Folglich müssen generöser Open Access und strikter Daten-
schutz in eine heikle Balance gebracht werden. Überall

sind die Aufgaben von Museen durch die Digitalisierung im-
mens gewachsen, die Ressourcen und Gestaltungsfreiräume
jedoch nicht im gleichen Maße. Die extrem behindernde
Rolle der eingeschränkten **Bildrechte** bei nicht gemeinfrei-
en Werken wurde in einer öffentlichen Tagung *Museen im
digitalen Raum. Chancen und Herausforderungen* (6. Oktober
2017) sowie in einem nachfolgenden Workshop (5. Dezem-
ber 2017) verhandelt. Der Verlauf der Tagung, bei der unter
anderem Julian Nida-Rümelin ein philosophisches Grund-
satzreferat hielt, sind unter www.pinakothek.de/musmuc17
zugänglich. Die im März 2017 freigeschaltete Online-Collec-
tion erfuhr große Resonanz, zumal sie sämtliche Bestände
auflistet. Der Münchner Merkur titelte dazu am 7. April 2017,
die Pinakotheken seien »Im Internetzeitalter angekommen«.
Doch die Einschränkungen sind gravierend, da die Sichtbar-
keit im Internet von über 12000 Werken für die Zahlung der
Bildrechte an die Urheber bzw. ihre Rechteinhaber jährlich
Tausende Euro kostet. Aufgrund der Tatsache, dass die Pi-
nakotheken vorrangig Gegenwartskunst erwerben und da-
mit diese Kosten eher steigen denn fallen, gibt es hier also
eine bleibende Finanzierungsaufgabe. Dieses Thema wurde
2017 mit der VG Bild-Kunst und etlichen anderen institu-
tionellen Partnern verhandelt, da ein Weg gesucht werden
muss, wie man mit vernünftigen Mitteln – Arbeitsaufwand
wie Finanzen betreffend – künftig zu einer auch in der Online-
Sammlung gewährleisteten Sichtbarkeit der Gegenwarts-
kunst kommen kann.

Neben der Digitalisierung bestehen selbstredend die
traditionellen Veröffentlichungsformate der **Kataloge**
fort (siehe S. 64–65). So wurde für die Sammlung Moderne
Kunst in der Pinakothek ein handliches Buch heraus-
gegeben, das diese dynamisch wachsende Sammlung ins-
gesamt vorstellt. Es greift dabei auch auf die großartigen
Erwerbungen der letzten anderthalb Jahrzehnte zurück,
die hier teilweise erstmals veröffentlicht wurden, integriert
die Kunst der Jahre 1933–1945 mitsamt ihrer Wider-
sprüchlichkeit zwischen Anpassung und Opposition in den

Museumsrundgang und kann damit den Diskurs über die Gegner der Moderne, die Feinde des Bauhauses oder Max Beckmanns, befördern helfen. Der Münchner Merkur besprach das Buch am 11. November 2017 unter anderem als »ein zugleich publikumsnahes und wissenschaftliches Standardwerk – nicht nur für Museumsbesucher« und würdigte es mit dem »Gesamturteil: genial«. Dieser grandiose Parcours durch die Kunst vom Expressionismus bis heute wäre nicht möglich ohne die zahlreichen Ankäufe, Stiftungen und Schenkungen wie etwa von der Theo Wornland-Stiftung, vom Freundeskreis PIN. oder von privaten Mäzenen (siehe zu den jüngsten Erwerbungen (S. 42–59).

Die Bereitstellung von Informationen vor und nach dem Museumsbesuch sind elementare Bausteine des **Service**. Die Staatsgemäldesammlungen sind im Internet unter www.pinakothek.de leicht aufzufinden, daneben existiert die weniger intensiv genutzte Seite www.museum-brandhorst.de; die Web-Inhalte des Doerner Instituts werden absehbar auf der erstgenannten Seite mitgeführt: ein weiterer Schritt der zeitgemäßen Vereinfachung und Systematisierung. Funktionalität und bessere Service-Orientierung veranlassen die technische und inhaltliche Überarbeitung der Informationsbildschirme in der Rotunde der Pinakothek der Moderne. Für die vertiefte Bereitstellung von Wissen wird auch die 2017 begonnene Digitalisierung von gedruckten Bestandskatalogen sorgen, sofern damit nicht das bereits besprochene Problem der Bildrechte im Internet verknüpft ist. Diese Digitalisate werden 2018 zugänglich gemacht, was sowohl für Forschungs- als auch für Provenienzfragen ein sehr hilfreiches Werkzeug darstellen wird.

Die Erkennbarkeit der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen inklusive ihrer mehr als zehn auswärtigen Standorte im Sinne einer Dachmarke und mit einem **Corporate Design** inklusive Logo war ein zentrales Anliegen des Jahres 2017. Bei der Analyse der Gegebenheiten wurde rasch sichtbar, dass das vierteilige Logo der Pinakothek der Moderne von drei dort tätigen Museen nicht mehr ge-

nutzt wurde und zwischen 2012 und 2015 durch je ein eigenes Corporate Design abgelöst worden war. So war es zwingend, für die Sammlung Moderne Kunst und die Alte und Neue Pinakothek sowie die anderen Standorte einen identitätsabbildenden ein klar erkennbares eigenes Logo zu entwickeln und daran die weiteren Aufgaben des CI anzubinden. Ein Wettbewerb erbrachte, dass die Peter Schmidt Group mit dem Auftrag betraut wurde; und im Ergebnis kam es zu der schlichten, strahlenden, schlagkräftigen und vielseitig einsetzbaren Lösung eines B für Bayerische Staatsgemäldesammlungen mit eingeschriebenem Rahmenmotiv und einem Anklang an P für die in der Öffentlichkeit bekannten Häuser der Alten Pinakothek etc. Mit einer Plakatserie wurde das Ergebnis dann systematisch eingeführt, wobei die Kraft der Bilder respektive Bildausschnitte kombiniert wurde mit einem einladenden *Originale erleben*. Für Veröffentlichungen auch der Filial- oder Staatsgalerien wird dieses Logo künftig eingesetzt, sodass die Zugehörigkeit leichter sichtbar wird. Das Ergebnis wurde in der Öffentlichkeit deutlich wahrgenommen, wie die Besprechungen etwa new business online (12. April 2017) und in Public Marketing (5/2017) zeigten.

Dass Museen nicht Horte des Schönen, sondern Orte der **Wissenschaft** sind, kann man nicht häufig genug in Erinnerung bringen. Das Spektrum reicht dabei von der historischen Quellenforschung bis hin zu naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden, wie sie im Doerner Institut angewandt werden. Im Idealfall fließen all diese Ergebnisse am Ende zusammen. Dies erfolgte in dem 2017 veröffentlichten, von Andreas Schumacher herausgegebenen Bestandskatalog *Florentiner Malerei. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, in dem all diese Aspekte vereint sind (S. 23). Möglich war dies nur dank einer großen Zuwendung der DFG und von Seiten der Oetker-Stiftung Bielefeld, denn im Museumsalltag mit Sammlungspflege, Leihverkehr, Baumaßnahmen etc. sind derartige Großprojekte nicht realisierbar. Die Süddeutsche Zeitung nannte am 14. Okto-

ber 2017 in einer ganzseitigen Besprechung diesen Katalog, der parallel zur erstmaligen öffentlichen Präsentation von Sandro Botticellis restaurierter *Beweinung* erschien, schlicht eine »eigentliche Sensation«. Zahlreiche andere Forschungsthemen und -ergebnisse dokumentieren die Vielfalt. Doch treffend konstatierte die Süddeutsche Zeitung an jenem Tage auch: »Dass Museen auftragsgemäß Forschungseinrichtungen sind, wird [...] selten gefördert.« Umso wertvoller ist ein solches Exemplum samt seines normsetzenden Resultats.

Unter den **Erwerbungen** des Jahres 2017 (S. 42–59) seien hier diejenigen der überaus vielseitigen, facettenreichen Beckmann-Archivalien erwähnt, deren Erschließung und Bearbeitung noch geraume Zeit in Anspruch nehmen wird und die der generösen Schenkung von Mayen Beckmann zu verdanken sind. Eine weitere bedeutende Schenkung erfolgte durch Christoph Heilmann, den einstigen Referenten für die Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Neuen Pinakothek: Das bestechende Gemälde *Zwei Pferde vor einem Stall* von Eugène Delacroix sei, so würdigte die Süddeutsche Zeitung subtil am 4. Mai 2017, »die wirklichkeitsnahe, einfühlsame Darstellung einfacher Kreaturen in ihrer Umgebung« (siehe Umschlagabbildung und S. 58). Die Erwerbung von Franz Radziwills Gemälde *Grodenstraße nach Varelerhafen* (Abb. S. 59) gelang mit Mitteln des Sammelansatzes der Direktorenkonferenz, weil 40% der Kaufsumme von Hartwig Garnerus seitens der Theo Wornland-Stiftung in Aussicht standen. Für die Etablierung eines großartigen Bestandes mit Werken von Anselm Kiefer ist der Michael und Eleonore Stoffel-Stiftung zu danken (S. 26–33).

Auf die zahlreichen **Ausstellungen** (S. 35–39) soll hier nicht vertieft eingegangen werden; doch sind gerade Projekte wie *Global prekär* mit ihrer Thematisierung von Flucht, Trauma und Erinnerung in der zeitgenössischen Fotografie wichtig für einen Diskurs über die Phänomene der heutigen Gesellschaft. Andere Projekte wie zuletzt *A good neighbour* vernetzen die Staatsgemäldesammlungen beispielsweise

mit der Istanbul Biennale; und zu diesem Projekt schrieb die Wirtschaftswoche am 8. Dezember 2017: »Vielleicht schafft die Kunst, was der Politik misslingt – das Verhältnis zwischen Deutschland und der Türkei wieder zu kitten.« Nun darf man sicher die Kunst weder überfordern noch instrumentalisieren, aber den humanen Gedanken des Menschen verbindenden gesteht man ihr durchaus gerne zu. Nur am Rande sei angemerkt: Alle Museumsbesucher all dieser Ausstellungen suchen Begegnungen mit Kunstwerken. Sie wünschen sich häufig explizit, Erinnerungen daran in Form von Fotografien mitzunehmen. Aus diesem Grunde wurde das Verbot privater Fotografie nun auch im Museum Brandhorst, das mit seinen Präsentationen besonders Fotografie-affine und jugendliche Kreise anzieht, aufgehoben. Man hat sich sehr angewöhnt, von Museen das zu verlangen, was vor allem die Ausstellungshallen leisten müssen, nämlich einen kontinuierlichen Reigen von Wechselausstellungen. Ihr eigentliches Pfund aber ist die **Dauerausstellung**, denn sie gestattet eine sich mit der Zeit immer weiter emotional und intellektuell vertiefende Beziehung zwischen den Museumsgästen und den Kunstwerken! Und dabei sollte nicht erst dann die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese immer präsenten Schätze gerichtet werden, wenn – wie im vergangenen Jahr – ein Königspaar seinen Besuch abstattet und sich zu den Gemälden von Rembrandt und Rubens führen lässt oder wenn Mick Jagger jüngst einen begeisterten Text aus dem Saal mit Gemälden der italienischen Renaissance postet und damit zahllose Menschen weltweit erreicht, für die die *Alte Pinakothek* häufig ein fremder Begriff gewesen sein wird.

Hinsichtlich der **Eintrittspreise** stellt sich die Münchener Situation außergewöhnlich besucherfreundlich dar. Während zum Jahreswechsel 2017/18 sogar das Metropolitan Museum of Art seinen bislang freigestellten bzw. nur als empfohlene Spende ausgewiesenen Eintritt auf einen obligatorischen Fixpreis festlegt und dafür 25 Dollar, also etwa 21 Euro berechnet, stellt sich die Situation in München



Das Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor der Aktenabgabe

folgendermaßen dar. An Öffnungstagen mit vollem Ticketpreis (Mo.–Sa.) kamen etwa 300 000 Besucher (2016: etwa 337 000) und bekamen freien Eintritt wegen des Alters unter 18 Jahren etwa 132 000 Kinder und Jugendliche (2016: etwa 131 000). Hier schlagen insbesondere die zahlreichen Kindergartengruppen und Schulklassen zu Buche, die unter der Woche in Museen gehen. An Sonntagen, an denen aufgrund einer Festlegung seit vielen Jahren der *volle* Eintritt nur einen Euro beträgt, kamen insgesamt etwa 305 000 zahlende Besucher (2016: etwa 287 000), allerdings nur etwa 44 000 nicht zahlungspflichtige, also unter 18-jährige Besucher (2016: etwa 30 000). Es lässt sich also feststellen, dass zwar – wie landesweit üblich – die Gesamtbesucherzahl etwas zurückgegangen ist, dass aber die Nachfrage nach dem günstigen Sonntagstarif steigt und also diese eminent demokratische Geste des Freistaates von den Museumsgästen gerne in Anspruch genommen und sehr honoriert wird.

Die zwischen dem Finanzministerium und dem Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst festgelegte Preisbildung – sie obliegt ebenso wenig wie die Regelungen von Sonder- bzw. freien Eintritten der Direktion selbst – ist mithin Ausdruck eines außergewöhnlich demokratischen Selbstverständnisses von der Aufgabe der Museen.

In der Pinakothek der Moderne wurde für die Sammlung Moderne Kunst 2017 erreicht, was für die Alte Pinakothek für das Folgejahr geplant ist, nämlich eine Verbesserung der **Aufenthaltsqualität** durch eine Veränderung der Möblierung (Abb. S. 2/3). Gerade die elementaren Bedürfnisse – verweilen zu können, sich sammeln zu können – haben große Bedeutung, sei es für Schulklassen oder für ältere Menschen.

Museen verfügen zwangsläufig über umfangreiche **Akten**, in denen sich Jahr für Jahr all das manifestiert, was hier als Rückblick ausgebreitet wird, in denen gleichsam die Dokumentationen von Institutions- und Werkschicksalen stattfindet und manches mehr. Gemäß Archivgesetz und

zwecks maximaler Transparenz hinsichtlich der Provenienzen haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017 ihre historischen Bestände an das Bayerische Hauptstaatsarchiv abgegeben. Nach einer ersten Lieferung im Sommer wurde am 12. Dezember 2017 die Aktenabgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an das Bayerische Hauptstaatsarchiv vollzogen. Damit sind nun alle Archivalien bis 1980 (mit den wenigen Ausnahmen nicht abgeschlossener Vorgänge) abgegeben. Sie können zukünftig im Hauptstaatsarchiv eingesehen werden. Insgesamt gingen 3342 Einheiten dorthin. Ein Kernbestand sind die 1980 Amtsakten seit 1780: Archivalien zu Institution und Häusern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und vormaligen Zentralgemäldegaleriedirektion, über Erwerbungen, Bewahrung der Kunstwerke in Krieg und Frieden, zur Aufstellung und Ausleihe. Hinzu treten Nachlässe der Kunsthistoriker Adolf Bayersdorfer, Erich von der Bercken, Ernst Buchner, Rudolf Oldenbourg und Arthur Peltzer sowie eine Sammlung von Presseauschnitten der 1930er- und 1940er-Jahre aus dem Nachlass Haberstock. Als Kuriosa seien die Sammlung von etwa 1000 teils gesiegelten Briefumschlägen der Zeit zwischen 1780 und 1900 genannt sowie die deutsch-französische Handschriftensammlung zur Befestigung der Stadt Mainz aus dem Jahr 1793 (*Geschichte und Journal der Belagerung von Mainz, erobert durch die Königlich Preußische und Kombinierte Armee im Jahre 1793*), die vermutlich über die Mannheimer oder Zweibrücker Sammlung in das Archiv gekommen sein dürfte. Wesentlich ist der Bestand der 613 Personalakten von Mitarbeitern und Direktoren seit dem frühen 19. Jahrhundert, da man daraus grundlegende Aufschlüsse über das frühere Museumsleben, Dienstreisen und vieles mehr gewinnt. Die 209 Geschäftstagebücher (*Journale*) von 1805 bis 1980 mit den postalischen Ein- und Ausgängen und Ablagevermerken sowie den zugehörigen Aktenrennern sind ein Herzstück. Hinzu treten 31 Mobilieninventare zur Hofgartengalerie, zur Alten Pinakothek, zur dort untergebrachten

Königlichen Vasensammlung und zur Filialgalerie Schleißheim von 1819 bis 1897, die Rückschlüsse auf die Nutzungsgeschichte und Ausstattung der Museums- und Amtsräume im Wandel der Zeiten zulassen. Auch die 453 Kassabücher von 1801 bis 1937 gestatten wichtige Rückschlüsse auf das Alltagsleben und die Verwaltung der Galerien, dokumentieren Anschaffungen etwa für die Beheizung und Pflege der Räumlichkeiten, museums- und ausstellungstechnische Utensilien und vieles mehr, woraus man Grundlegendes erfährt über die damalige museale Praxis. Übergehen wir hier manches andere, so sind schließlich die Akten zu den Überweisungen aus Staatsbesitz zu erwähnen, also Unterlagen zur Vermögenseinzugung von Organisationen und Personen der NS-Zeit gemäß den Kontrollratsdirektiven 50 und 57: Sie bestehen aus acht Mappen Hängeregistratur mit Unterlagen der Jahre 1945 bis 1985. Zugehörig zu diesem Komplex ist ein Karteikasten mit Material zur wissenschaftlichen Bearbeitung des 1974 versteigerten sogenannten *Göring-Silbers*. Von Bedeutung sind ferner die Foto-Glasplatten aus dem Verlag Heinrich Hoffmann, die den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1959 von der *Finanzmittelstelle München des Landes Bayern* zur Nutzung bzw. Vernichtung übergeben wurden; die damals nicht genannte dritte Option, die des Vergessens und der Nichtbeachtung, hat das Material schließlich für die Nachwelt gerettet.

Nicht nur für die Mitarbeiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, sondern auch für Fachkollegen aus aller Welt, Forscher, Journalisten und Studenten war das Archiv seit Jahrzehnten eine wichtige Forschungsstätte, die auf Anfrage jedem offenstand. So dankte der amerikanische Provenienzforscher Jonathan Petropoulos den Pinakotheken mit einem Brief vom 18. August 1998 an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: »Mein Aufenthalt im Archiv der Gemäldesammlungen war wahrscheinlich das beste Forschungserlebnis meiner Karriere.« Mögen diese guten Erfahrungen künftig im Hauptstaatsarchiv von vielen geteilt werden; diese Aufgabe ist dorthin übergegangen –

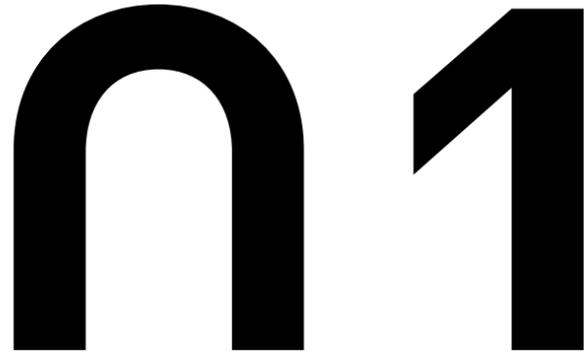
ebenso wie der hoffentlich dort zügig weiter verfolgte Plan einer systematischen Tiefenerschließung nach demjenigen Modell, das das Zentralarchiv der Staatlichen Museen seit Jahrzehnten praktiziert, sodass man alle enthaltenen Namen von Eigentümern, Kunstwerken, Händlern etc. auffinden kann. Nur einem Irrtum muss dennoch hier vorgebeugt werden. Wenn die Frankfurter Allgemeine Zeitung dazu am 11. April 2017 schrieb, hiermit würden die Staatsgemäldesammlungen »behandelt wie jede andere Behörde des Bundeslandes«, so blendet das den werk- und sammlungsbezogenen hohen Stellenwert von Museumsakten aus.

Dies greift direkt hinüber zum Thema der **Provenienzforschung** (S. 96–101), was hier aber nicht weiter auszuführen ist. Ein weiter Diskurs ließe sich hier anschließen, der in der Neuen Zürcher Zeitung am 6. November 2017 unter der Überschrift »Was geschieht mit Kunst, deren Herkunft sich nicht klären lässt?« angerissen wurde. Vorerst ist es uneingeschränktes Anliegen der Staatsgemäldesammlungen, alles zu klären, was sich klären lässt – und das wird noch viele Jahre in Anspruch nehmen. Doch es gibt keine Klärung ohne Reflexionen über den historischen Kontext. So verweisen wir hier auch noch einmal auf die Präsentation von Kunstwerken der düsteren Jahre 1933–1945 in der Pinakothek der Moderne, die als »ein mutiger, ein richtiger, ein überfälliger Schritt« in der Oktober-Ausgabe 2017 der Kunstzeitung gewürdigt wurde: Die Geschichte eines Museums wie der Pinakotheken kann nur in derartiger Dialektik von Archivalien und Kunstwerken vollkommen erfasst und erhellt werden. Wenn all diese Forschungen dann schlussendlich zu Restititionen führen wie im Falle des altdeutschen Gemäldes *Auferweckung des Lazarus* (Abb. S. 50), so ist eine Aufgabe erfüllt: das heutige Museum eben nicht nur als bestandshaltende Behörde zu verstehen, sondern als einen Hort humanen Denkens und Handelns.

Bernhard Maaz



Daniel Knorr. Die Frau meines Lebens liebt mich
noch nicht in der Pinakothek der Moderne



Projekte

#MusMuc17, Online-Sammlungen und die Kunstwerke der Moderne

Ein halbes Jahr nach dem Launch der Online-Sammlung widmeten sich die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit der Tagung *Museen im digitalen Raum. Chancen und Herausforderungen* am 6. Oktober 2017 in der Pinakothek der Moderne den aktuellen Problemen um juristische Urheberrechtshürden im Internet und befassten sich mit Themenfeldern wie digitalen Sammlungen, Transparenz und Open Access, um die Anforderungen und Wünsche von Museumsbesucherinnen und -besuchern im 21. Jahrhundert zu analysieren und verstehen zu können. Über 200 Gäste, darunter Fachpublikum aus Museen und Kulturinstitutionen, Experten für Digitalisierung, Juristen, Journalisten, Wissenschaftler und Studierende besuchten die Veranstaltung. Währenddessen konnten Interessierte die Tagung unter dem Hashtag #MusMuc17 verfolgen, Beiträge teilen oder Fragen stellen, die teilweise auch live während der Diskussionszeiten eingebracht wurden. Internationale Gäste wie Merete Sanderhoff vom Statens Museum für Kunst in Kopenhagen oder Douglas McCarthy (Europeana), aber auch deutsche Expertinnen wie Dorothee Haffner (Hochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin) oder Ellen Euler (Fachhochschule Potsdam) berichteten von ihren Erfahrungen und den Möglichkeiten der digitalen Kunstvermittlung im Zusammenhang mit Open Access und Open Data. Unter dem Titel *Digitaler Glaubenskrieg? – Zur Nutzbarkeit von Kunstwerken im Netz* fand zudem eine angeregte Podiumsdiskussion statt, die wie alle anderen Vorträge auf der Website der Pinakotheken abrufbar ist (www.pinakothek.de/musmuc17). Allein im Laufe dieses einen Tages wurden über 2000 Tweets veröffentlicht und die Diskussion auf Twitter wurde über 4 Millionen Mal eingesehen – ein klares Zeichen dafür, dass den Online-Besucherinnen und -Besuchern die digitale Zukunft der Sammlungen am Herzen liegt und nicht zuletzt der Grund dafür, die Initiative der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gemeinsam mit anderen Museen auszuweiten.

Als im April 2017 die Online-Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Rahmen der Jahrespressekonferenz in der Pinakothek der Moderne der Öffentlichkeit

vorgelegt wurde, war dies nur der erste Schritt auf dem langen Weg hin zur digitalen Emanzipation. Auf der digitalen Plattform www.sammlung.pinakothek.de machen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seitdem erstmals ihre gesamte Sammlung zugänglich und veröffentlichen sowohl Bestände im Depot als auch Dauerleihgaben. Leider täuscht diese erste Errungenschaft über die Tatsache hinweg, dass momentan nur die halbe Realität im Netz zu sehen ist, was auch dank eines intelligenten Anzeige-Algorithmus erst auf den zweiten Blick bewusst wird: Die gesamte Klassische Moderne sowie die Kunst der Gegenwart kann aufgrund der Einschränkungen für Kulturinstitutionen durch das Urheberrecht nicht präsentiert werden. Das Urheberrecht und alle damit verbundenen Rechte erlöschen bekanntlich erst siebenzig Jahre nach dem Tod des Urhebers. So können etwa die Werke von Pablo Picasso erst im Jahr 2043 in der Online-Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen kostenfrei und uneingeschränkt zugänglich gemacht werden. In der Praxis betrifft dies derzeit ungefähr 15000 Kunstwerke, beinahe die Hälfte der Werkabbildungen bleibt somit verborgen, lediglich die entsprechenden Metadaten sind sichtbar. Einschränkungen des Datenexports und eine veraltete technische Infrastruktur erschweren die Situation zusätzlich.

Die Debatte um die digitale Sichtbarkeit der Klassischen Moderne hat für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erst begonnen. Wie eine Kompromisslösung aussehen könnte, welche die umfangreichen Interessen von Museen, Künstlerinnen und Künstlern, Verwertungsgesellschaften und digitalem Publikum verbindet, wird derzeit mit allen Betroffenen diskutiert und Lösungsansätze werden ausgearbeitet. Fakt ist, dass ohne eine juristische beziehungsweise politische Anpassung der Nutzungspraxis für Museen und eine sinnvolle Schrankenregelung zur Zugänglichmachung von Abbildungen im Internet die Bedürfnisse der Museums-gäste des 21. Jahrhunderts sowie eine wesentliche Aufgabe des musealen Bildungsauftrags nicht erfüllt werden können.

Antje Lange

Sandro Botticelli (um 1445–1510),
Beweinung Christi, um 1490/95,
Pappelholz, 140×209,2 cm



Die Restaurierung von Sandro Botticellis *Beweinung Christi*

Sandro Botticellis um 1490/95 entstandene *Beweinung Christi* stammt aus dem 1808 aufgelösten Kanonikerstift San Paolino in Florenz. Im September 1814 konnte Kronprinz Ludwig von Bayern das Altarbild durch seinen in Florenz tätigen Agenten erwerben. Der Verkäufer hatte das Werk wenige Jahre zuvor in der Klosterapotheke von San Paolino entdeckt und von einem namhaften Florentiner Restaurator reinigen und retuschieren lassen.

Ein jüngst aufgefundenes, 1518 erstelltes Inventar der Kirchengestaltung bestätigt, dass die *Beweinung* ursprünglich die Chorkapelle von San Paolino schmückte. Mit dem Auftrag für das Tafelbild vollendeten die Testamentsvollstrecker des Frosino di Cristofano Masini dessen Hochaltarstiftung. Masini bekleidete bis 1451 das Amt des Priors von San Paolino und wurde vor dem Hochaltar bestattet.

Die Münchner *Beweinung* ist eine exemplarische Schöpfung aus den Anfängen von Botticellis Spätwerk. Lange wurde sie als Zeugnis der vermeintlichen Affinität des Künstlers zu dem Bußprediger Girolamo Savonarola missverstanden. Das Altarbild zeigt eindrucksvoll, wie sensibel Botticelli die zunehmende Spiritualisierung seiner Bildsprache stets zugunsten der vom Auftraggeber intendierten Funktion seiner Werke zu nutzen verstand.

Die für Botticellis Schaffen ungewöhnlich düstere Farbgebung der *Beweinung Christi* wurde in der kunsthistorischen Fachliteratur mehrfach thematisiert und inhaltlich gedeutet. Betrachtete man das Gemälde aus der Nähe, zeigte sich jedoch, dass seine Dunkelheit nicht unerheblich auf gealterten Firnissschichten und möglicherweise Verschmutzungen beruhte. Seit geraumer Zeit bestand aus diesem Grund der Wunsch nach einer umfassenden Restaurierung.

2015 wurde im Rahmen der kunsttechnologischen Forschungen für den Bestandskatalog der Florentiner Malerei auch Botticellis Altartafel eingehend restauratorisch und naturwissenschaftlich untersucht. Überraschenderweise fanden sich zusätzlich zu vergilbten und vergrauten Firnissschichten auf der gesamten Bildfläche großflächige Übermalungen, die bis dato nicht erkannt worden waren. Die malarischen Hinzufügungen konnten anhand von Quellenbelegen auf den Restaurator Luigi Scotti zurückgeführt werden, der

das Werk 1812 in Florenz restauriert hatte. Wohl mit dem Ziel, die Malerei Botticellis dem damaligen, klassizistisch geprägten Zeitgeschmack anzunähern, hatte Scotti nicht nur Fehlstellen retuschiert, sondern unbeschädigte Bildpartien großflächig überarbeitet, dabei die Leuchtkraft der Farben gedämpft und Hell-Dunkel-Kontraste innerhalb der Farbflächen verstärkt.

Scottis willkürliche Veränderungen von Farbigkeit und Modellierung beeinträchtigten bzw. verfälschten den Blick auf die Malerei Botticellis. Daneben hatte die restauratorische Voruntersuchung ergeben, dass die originale Malerschicht insgesamt sehr gut erhalten war und sich die Abnahme der Übermalungen technisch problemlos durchführen ließ. Aufgrund dieser Einschätzungen fiel nach fächerübergreifendem Abwägungsprozess einvernehmlich die Entscheidung für die Restaurierung. Mit deren Zielsetzung, spätere Hinzufügungen von der Malerei Botticellis soweit als möglich abzunehmen, war die Preisgabe der Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert verbunden, die zukünftig jedoch anhand der sekundären Dokumentation belegt sein würden.

Bei der Restaurierung wurden alle jüngeren Firnisse und die Übermalungen Scottis abgenommen. Eine unmittelbar unter diesen liegende, ebenfalls nicht originale Firnissschicht diente als hilfreiche Trennschicht zwischen ursprünglicher Malerei und den Übermalungen Scottis und konnte belassen werden. Letztlich wurden während der Freilegung die günstigen Erwartungen bezüglich des Erhaltungszustands der Malerei Botticellis sogar noch übertroffen, was zu dem höchst erfreulichen Restaurierungsergebnis beitrug.

Möglich wurde die Restaurierung des Gemäldes – wie auch die Anfertigung eines neuen Zierrahmens nach historischen Vorbildern – erst dank der großzügigen finanziellen Förderung durch die Rudolf-August Oetker-Stiftung. Durchgeführt von einer freiberuflichen Restauratorin, in enger Abstimmung mit den Verantwortlichen des Doerner Instituts, erstreckten sich die Arbeiten über einen Zeitraum von zwei Jahren bis zu ihrem Abschluss im August 2017.

Eva Ortner und Andreas Schumacher

Bestandskatalog der Florentiner Malerei

Am 4. Oktober 2017 wurde der Bestandskatalog zu den Florentiner Gemälden der Alten Pinakothek in einer Pressekonferenz der Öffentlichkeit vorgestellt. Der 744 Seiten starke und mit über 1000 Abbildungen illustrierte Band bildet den Abschluss des umfangreichen interdisziplinären Forschungsprojekts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des Doerner Instituts, das sich seit September 2012 der wissenschaftlichen Erschließung der Florentiner Werke des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Münchner Sammlung widmete. Der international bedeutende Bestand, der sich vor allem der Sammeltätigkeit König Ludwigs I. verdankt, umfasst 79 Gemälde, darunter Werke von Giotto, Masolino, Fra Angelico, Filippo Lippi, Fra Bartolommeo, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und Giorgio Vasari. Alle Werke wurden detailliert kunsthistorisch bearbeitet und umfassend gemäldetechnologisch untersucht. Mit dem Bestandskatalog sind die Florentiner Gemälde der Alten Pinakothek nun erstmals vollständig für die Öffentlichkeit und die Forschung zugänglich.

Fünf Essays zur Sammlungsgeschichte, zu den zentralen kunsthistorischen Fragestellungen, zur Maltechnik und zu den Malmaterialien leiten vor dem Hintergrund der aktuellen Forschung zur Kunst der frühen Neuzeit in Italien in die Thematik ein. Die kunstwissenschaftlichen Beiträge stellen Aspekte wie Ikonographie, Gattungs- und Funktionsgeschichte, Entstehungskontext oder künstlerische Werkstattpraxis unter besonderer Fokussierung auf den Münchner Bestand vor. Die gemäldetechnologischen Essays liefern eine Gesamtschau der restauratorischen Untersuchungen und naturwissenschaftlichen Analysen der Münchner Objekte. In dem sich anschließenden Katalogteil werden die Einzelwerke und Werkgruppen in 56 Katalognummern behandelt. Ausführlich wurden dabei zu jedem Gemälde Inventarnachweise, Standorte und Provenienzen recherchiert. Der nachfolgende kunsthistorische Text widmet sich den jeweils werkspezifischen Gesichtspunkten wie etwa den Fragen der Zuschreibung und Datierung, den Besonderheiten des Bildthemas, dem Auftraggeber, dem ursprünglichen Standort oder der Rekonstruktion des ehemaligen Werkzusammenhangs. Die abschließende technologische Darstellung präsentiert die Untersuchungsergebnisse zum Bildträ-

ger, zur Maltechnik, zu späteren Veränderungen und dem Erhaltungszustand jedes Gemäldes. Ein umfangreicher wissenschaftlicher Anhang, der neben lichtmikroskopischen Aufnahmen der Querschliffe auch Konkordanz, Inventarverzeichnis, vollständige Bibliographie sowie ein Personen- und Ortsregister umfasst, rundet den Katalog ab.

Die intensive Recherche zu den Florentiner Gemälden der Alten Pinakothek förderte eine Fülle neuer Erkenntnisse zutage. Für zahlreiche Werke konnten erstmals präzise Angaben zur Herkunft und somit auch zur Auftrags- und Funktionsgeschichte gemacht werden. Die technischen Untersuchungen ermöglichten vielfach detaillierte Aussagen zur Werkgenese und Rückschlüsse auf die gängige Werkstattpraxis, vor allem hinsichtlich der Entwurfsprozesse und des maltechnischen Wandels. Insbesondere die Analysen der Bindemittelmischungen führten zu neuen Bewertungen des Wandels von der Tempera- hin zur Ölmalerei. Revidierte Rekonstruktionsvorschläge liegen nun für Fra Angelicos Hauptaltar für S. Marco, für Domenico Ghirlandaios Hochaltar für S. Maria Novella und für Francesco Granaccis Altar für S. Apollonia vor.

Insgesamt erwies sich die Engführung der kunsthistorischen und restauratorisch-naturwissenschaftlichen Ergebnisse als überaus zielführende Methode, um ein besseres Verständnis der Zusammenhänge von technischem und stilistischem Wandel zu gewinnen und neue Einsichten in die Beweggründe der Auftraggeber und die Arbeitsweisen der Künstler zu erhalten.

Das Projekt und die Publikation wurden großzügig von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Ernst von Siemens Kunststiftung gefördert.

Andreas Schumacher und Patrick Diemann

Florentiner Malerei – Alte Pinakothek.
Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts
Hrsg. v. Andreas Schumacher mit Annette Kranz und Annette Hojer
744 Seiten mit über 1000 meist farbigen Abbildungen,
Deutscher Kunstverlag; ISBN: 978-3-422-07413-2; 78,00 EUR



Georg Meißel in Eggen
 Die Zeichnungen zeigen Meißel vor jüdischer Herkunft und wurde nach als Margarete Elisabeth Diesterweg in Eggen geboren. Nach dem Tod von Margarete Elisabeth Diesterweg, wurde Margarete Elisabeth Diesterweg als Tochter von Georg Meißel geboren. Das Haus stand für jüdische Besucher offen, unter ihnen die Kaiserin Elisabeth, Kaiserin Maria von Bayern und der Schriftsteller Ludwig Thoma. Georg Meißel Vater: August Diesterweg war jüdischer Herkunft. Georg Meißel Mutter: August Diesterweg war jüdischer Herkunft. Georg Meißel Vater: August Diesterweg war jüdischer Herkunft. Georg Meißel Mutter: August Diesterweg war jüdischer Herkunft.



Th. Th. Heine und der Simplicissimus
 Thomas Theodor Heine war eine der populärsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. In Leipzig geboren, lebte er 43 Jahre in München und in Delfen am Ammersee. Mit seinen eigenen Zeichnungen prägte er die Satireschrift „Simplicissimus“ vom ersten Heft 1896 bis zur Gleichschaltung durch die Nationalsozialisten 1933. Als Künstler, Redaktionsmitglied und Mitgestalter hat er den Simplicissimus-Mitarbeiter zu beliebten Tegernseer hat er offenbar gemieden. Weder hat er in Kontakt mit der Oligarchie. Eine Karikatur auf Kaiser Wilhelm II. brachte ihn 1899 sechs Monate Festungshaft ein. Später waren Adolf Hitler und der aufkommende Nationalsozialismus ein beliebtes Angriffsziel für den Simplicissimus-Zeichner. Am 23. März 1933 wurde Th. Th. Heine in den Redaktionsräumen von zwei Abgeordneten des Braunen Kampfbundes gezwungen, eine Rücktrittserklärung zu unterschreiben.

Die ammerseer Mitarbeiter, auch Th. Th. Heine, unterschrieben eine Loyaltätserklärung für die neuen Machthaber. So sicherten sie den Fortbestand der Zeitschrift. Heine aber musste wegen seiner jüdischen Herkunft und seiner NS-kritischen Karikaturen aus Deutschland fliehen. Mit Olaf Gulbransson 1898 er seit 1933 und über 1945 hinaus über dessen Beteiligung an der Gleichschaltung des „Simplicissimus“.

Trägerische Idylle. Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900 bis 1945 im Olaf Gulbransson Museum



Anselm Kiefer – Ein neuer Künstlerraum für die Pinakothek der Moderne

Die Michael & Eleonore Stoffel Stiftung hat in enger Kooperation mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen drei Gemälde und zwei Vitrinen von Anselm Kiefer für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben. Dies ist ein Meilenstein im Sammlungs-ausbau.

Durch die Neuerwerbungen der fünf Werke Anselm Kiefers werden die bislang wenigen Arbeiten des Künstlers – drei Fotografien sowie das Gemälde *Nero malt* (1974), letzteres aus der Sammlung des Wittelsbacher Ausgleichsfonds (ehemalige Sammlung Prinz Franz von Bayern) – zu einem exemplarischen Werkkomplex erweitert. Dieser steht im Kontext umfangreicher Werkgruppen und/oder Künstlerräume weiterer prägender Künstler, namentlich Georg Baselitz, Joseph Beuys, Wolfgang Laib, Sigmar Polke, Arnulf Rainer und Dan Flavin, Donald Judd oder Andy Warhol. Dichte und Differenziertheit der Sammlung werden ebenso wie die internationale Sichtbarkeit der Pinakothek der Moderne durch die Erwerbung dieses Komplexes befördert.

Anselm Kiefer (* 1945 in Donaueschingen) hat mit seinem Schaffen das Schweigen über die deutsche Vergangenheit im Dritten Reich gebrochen und zugleich eine eindringliche Sprache für die weltweite Vernetzung menschlicher Zivilisation gefunden. Er greift alte christliche, kabbalistische oder fernöstliche Überlieferungen auf, setzt sich mit den großen mythischen, religiösen und poetischen Schriften der Welt auseinander und verknüpft sie mit der aktuellen Erfahrungswelt.

In der Pinakothek der Moderne bilden nun das monumentale Gemälde *Der Sand aus den Urnen* (2009), die zwei auf Blei ausgeführten Wandbilder *OCCUPATIONS* (1969/2011) sowie die zwei Vitrinen *Die 12 Stämme* (2010) und

Morgenthau (2016) einen weiteren Höhepunkt im Sammlungsprofil.

Der Sand aus den Urnen zeigt eine weitläufige, architektonisch unvollendete oder ruinenhafte Ansammlung von Backsteinen. Dabei wird nicht unmittelbar deutlich, ob es sich um das archäologische Feld eines ehemals grandiosen Bauwerks handelt, das den Betrachter ins alte Ägypten, nach Griechenland oder Mesopotamien zurückführt, ob es sich um ein nicht fertiggestelltes Bauvorhaben unserer Gegenwart handelt oder ob das Werk eine Backsteinfabrik zeigt, die fast den ganzen Bildraum ausfüllt? Kiefer selbst hatte während einer Reise in Südindien Mitte der 1990er-Jahre solche Produktionsstätten für die Ziegel indischer Neubauten als »wahren Schock« erlebt, denn während des Herstellungsprozesses werden die Steine auf- und umgebaut, wobei einfache Gebilde wie Mauern bis hin zu komplexen Pyramidenformen gebildet werden, ohne dass mit diesen »Architekturen« die überlieferten Funktionen verbunden wären. Die Gegenpole von Ordnung und Verwüstung, von Schöpfen und Zerstören, von Erhabenheit und Banalität machen den ständigen Wandel der Gesellschaft bewusst, in dem Gewissheiten nur temporären Bestand haben – ein Thema, das gerade in unserer heutigen Gegenwart eine bedrückende Brisanz hat. Der ins Bild notierte Titel *Der Sand aus den Urnen* geht auf eine Gedichtreihe Paul Celans aus dem Jahr 1948 zurück, die später makuliert wurde. Die Reihe erschien 1952 in *Mohn und Gedächtnis*, das Gedicht mit dem Titel *Haus des Vergessens* erinnert an das Werk der Sammlung:

»Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens. [...] Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.«

Erinnerung und Ungewissheit, Zeit und Raum befinden sich in *Der Sand aus den Urnen* in kontinuierlicher Spannung

und Transformation. Mit den *OCCUPATIONS* von 2011 bezieht sich Kiefer auf die eigene Fotoserie *Besetzungen*, mit der er 1969 bekannt wurde und einen Skandal hervorgerufen hat. Den Hitlergruß ausführend, fotografierte er sich damals an verschiedenen Stätten Europas: im Kolosseum in Rom, am Krater des Vesuv, in Küsnacht und Bellinzona und, wie in den jetzt erworbenen Bildern, vor dem Athena-Tempel in Paestum und an einem Standort zwischen Rom und Neapel. Mit der Wehrmachtsuniform seines Vaters bekleidet (oder Teilen davon) erkundet er den verheerenden Machtanspruch der Nationalsozialisten. Kiefers *OCCUPATIONS* simulieren Identifikation und sind doch der Versuch einer Katharsis von der Tragödie des *Tausendjährigen Reichs*.

Die Werke sind nun in der Pinakothek der Moderne und damit in unmittelbarer räumlicher Nachbarschaft zum ehemaligen *Führerbau*, dem früheren Verwaltungsgebäude der NSDAP sowie den beiden *Ehrentempeln* zu sehen, die nach dem Zweiten Weltkrieg gesprengt worden und daher nur ruinenhaft erhalten sind.

Mussten Passanten im Dritten Reich, als München *Hauptstadt der Bewegung* war, vor den *Ehrentempeln* die rechte Hand zum Führergruß erheben, taugt Kiefers provozierende Geste, wie der Künstler selbst herausstellte, nicht als »politisches Werkzeug«. Im Museum wird sie, wie Duchamps *Urinoir*, ins Gegenteil verkehrt. Sie wird praktisch unbrauchbar während sie die umfassenden Wahrnehmungs- und Reflektionsmöglichkeiten der Kunst ausschöpft. 2011 hat Kiefer seine Fotografien von 1969 erneut abgezogen und auf Bleitafeln montiert. Durch eine Elektrolyse-Technik wurde dann auf diesen *OCCUPATIONS* ein Korrosionsprozess eingeleitet.

Das fotografische Motiv wird teilweise von Flecken der Verwitterung überlagert, die langsam aber sukzessive fortschreiten werden. Damit wird eine Form der zeitlichen Distanz erschaffen. Doch im langen Prozess des Auslöschens bleiben Historie und Erinnerung in einem Kontinuum erhalten.

Auch die Vitrinen *Morgenthau* und *Die 12 Stämme* evozieren Erinnerungen an historische Ereignisse oder Überlieferungen und gehen doch weit über jede konkrete inhaltliche Bindung hinaus. Überdimensional große und gleichzeitig täuschend echt wirkende goldene Ähren feiern in *Morgenthau* die magische Kraft der Natur jenseits von Zeitgeschichte und doch erinnert der Titel an den Plan des amerikanischen Finanzministers Henry Morgenthau (1891–1967), der 1944, im Zuge des absehbaren Sieges der Alliierten, die Umwandlung Deutschlands in einen Agrarstaat vorsah. Damit sollte langfristig die wirtschaftliche und militärische Kraft des Landes in Grenzen gehalten werden. In der Vitrine *Die 12 Stämme* wirken zwölf kopfüber befestigte, monumentale Sonnenblumenskulpturen wie in einem *hortus conclusus*.

Die mehrheitlich von Blei überzogenen und jeweils auf kleinen Etiketten mit den Namen der zwölf Stämme Israels gekennzeichneten Pflanzen scheinen vom Ende der Zeit zu künden, und doch sind aus den Blüten kräftige Samen auf den Vitrinenboden gefallen. Die Erneuerungskraft der Natur wie auch der jahrtausendealten Idee einer ursprünglich brüderlichen Verwandtschaft aller Menschen, die nunmehr durch Sprachen und Kulturen getrennt sind, wird hier zu einem hoffnungsvollen Bild.

Corinna Thierolf

Anselm Kiefer, *OCCUPATIONS*, 1969/2011,
Schwarzweißfotografie auf Blei,
Sediment einer Elektrolyse, 235 x 425 cm



Anselm Kiefer, *Der Sand aus den Urnen*, 2009, Acryl, Öl,
Schellack, Sand und Kohlestift auf Leinwand, 280×570 cm







Ausstellungen, Erwerbungen, Leihverkehr, Publikationen

Ausstellungen

Alte Pinakothek

Die Ausstellung *Neue Nachbarschaften III* mit ausgewählten Werken aus den geschlossenen Sälen wurde in den östlichen Ergeschoss-Kabinetten fortgesetzt (bis 3. April 2017).

Neue Pinakothek

Johann Christian Ziegler (1803–1833) gehört zu den frühen realistischen Landschaftsmalern in Deutschland. Seit 1821 lebte er in München und war regelmäßig mit Gemälden auf den Ausstellungen der Kunstakademie und des Kunstvereins vertreten. Neben Landschaftsbildern und Genredarstellungen in der Nachfolge seines Lehrers Wilhelm von Kobell schuf Ziegler Zeichnungen und Ölstudien, die von unmittelbarer Naturbeobachtung zeugen. Sein Tod 1833 im Alter von nur 30 Jahren setzte seiner vielversprechenden Entwicklung ein frühes Ende. 2014 haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sechs Gemälde und Ölskizzen Zieglers als Leihgabe der Museumstiftung zur Förderung der staatlichen bayerischen Museen aus dem Besitz der Nachfahren des Künstlers erhalten. Zusammen mit zwei bereits in der Sammlung befindlichen Ölstudien bewahrt die Neue Pinakothek damit den Großteil des schmalen erhaltenen Œuvres des Künstlers. Die Ausstellung ***Bellinzona und mehr... Gemälde und Ölskizzen von Johann Christian Ziegler*** (12. April bis 7. August 2017) stellte die Neuzugänge erstmals der Öffentlichkeit vor.

Pinakothek der Moderne

Fabienne Verdiers *Mélo die du réel* entstand 2014 für die Königsklasse II in Schloss Herrenchiemsee und wurde 2016 mit Unterstützung der International Patrons of the Pinakothek für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angekauft. In der Ausstellung ***Fabienne Verdier Meets Sigmar Polke. Talking Lines*** (1. Juni bis 8. Oktober 2017) trat das Werk in Dialog mit Sigmar Polkes acht Dürer-Schleifen. Die Arbeit war 1986 für den Deutschen Pavillon der Biennale in Venedig entstanden und wurde 1992 mit Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben.

Als verbindendes Element dieser beiden Zyklen kann das Begriffspaar »Schwarz« und »skriptural« gelten. Dass Malerei sich auch im reduzierten Schwarzweiß oder in strenger Monochromie bewegen kann, ist seit Jahrhunderten geübte Praxis. Sie steht auch in einer engen Relation zur Kalligrafie, Zeichenkunst und Grafik: Hier wie dort spielt der Strich eine fundamentale Rolle, knapp linear oder mit einem übermäßig breiten, schwungvoll geführten, farbgesättigten Pinsel ausgeführt wie bei Fabienne Verdier (* 1962). Ebenso wichtig sind die Grenzgänge hinsichtlich der benutzten Technologien: Das verdeutlicht der Zyklus der an den größten deutschen Renaissancekünstler anknüpfenden Dürer-Schleifen des humoristisch-wandlungsfähigen Malers Sigmar Polke (1941–2010), die als Werke im Gemäldeformat ausgeführt sind, aber mit dem zeichnerisch-disziplinierten Strich und unter Verwendung des fotografisch konnotierten Materials Silberoxid ausgeführt sind.

Im Bereich zeitgenössischer Malerei sind im Berichtszeitraum bedeutsame Neuzugänge zu verzeichnen. Diese bildeten den Anlass für eine Sammlungspräsentation, die den Blick auf die Ausdrucksqualitäten des »Malerischen« im 21. Jahrhundert richtete. Der von Heinrich Wölfflin geprägte Begriff bezeichnet die Vorrangstellung der Farbwirkung vor dem Umriss. Unter dem Titel ***PAINT ON – Dimensionen des Malerischen*** (14. Februar bis 1. Mai 2017) wurde Malerei gezeigt, die sich ihrer langen Tradition bewusst ist, jedoch in einem neuen medialen Selbstverständnis erweitert hat: Ob Jenny Holzer ein militärisches US-Geheimdokument zu »alternativen Verhörmethoden« auf einer diffusen Farbfläche schwimmen lässt oder Simone Lanzestiel die Patina des Urbanen mit Spuren einer digitalen Ästhetik kombiniert – stets lässt sich die Spezifik der Bildwirkung auf Aspekte des Malerischen zurückführen.

2017 erstmals in der Pinakothek der Moderne präsentiert wurde die bereits 2000 erworbene Rauminstallation *La femme de ma vie ne m'aime pas encore* (1999) des documenta-14-Teilnehmers Daniel Knorr (***Daniel Knorr. Die Frau meines Lebens liebt mich noch nicht.*** 2. Juni bis 24. September 2017). Eine Armada freundlich-runder Matrjoschka-Figuren aus Pappmaché in unterschiedlichsten Größen weckte Assoziationen zu kulturellen Traditionen und Klischees, zu Demografie, Migration und globalem Tourismus. In unmittelbarer Nachbarschaft zu Thomas Hirschhorns *Doppelgarage*

(2002), die kriegerische Konflikte aus Machtgier und Zurücksetzung reflektiert, wirkten Knorrs Figuren wie eine stumme Zivilgesellschaft, die still erträgt oder stumm demonstriert.

Zum 15. Geburtstag der Pinakothek der Moderne wurde im September 2017 die Skulptur **Reise nach Jerusalem** von Olaf Metzel wieder aufgebaut. Zur Neueröffnung des Museums 2002 entstanden, war sie seit 2007 nicht mehr zu sehen. Das Werk umkleidet die Säule auf der großen Osttreppe mit einem farbigen Acrylglas-Gewand und erinnert an eine monumentale Festgirlande. Verformungen des Materials und verschmolzene Plastikstühle im Innern laufen der fröhlich wirkenden Ausstrahlung des Werks zuwider. Metzel erinnerte mit seiner Skulptur an die *heiteren* Olympischen Spiele von München, die fast auf den Tag genau 30 Jahre vor Eröffnung des neuen Museums ein Attentat auf die israelischen Sportler zerstörte. Gleichmaßen ambivalent verweist der Werkstitel – ein Kinderspiel – auf das Thema der Ausgrenzung, das heute aktueller ist denn je und fragt, für wen Platz in dieser Welt ist.

Das *documenta*-Jahr 2017 inspirierte zu einem weiteren Rückblick, nämlich auf die **Honigpumpe am Arbeitsplatz** (8. Oktober bis 5. November 2017) von Joseph Beuys. 1977 hatte der Künstler das Fridericianum in Kassel mit einem riesigen Schlauchsystem versehen, durch das beständig Bienenhonig gepumpt wurde. Zu Beuys' *documenta*-Arbeit gehörte auch, dass der Künstler während der Ausstellung mit dem Publikum über aktuelle gesellschaftliche Fragen diskutierte. Auf die Beuys'sche Idee vom Museum als sozialem Aktionsraum antworteten drei Regie-Studierende der Otto Falckenberg Schule in München – Moritz Hauthaler, Caroline Kapp und Jacqueline Reddington – mit performativen Beiträgen, die die Besucherinnen und Besucher der Pinakothek der Moderne zur Teilnahme einluden.

A good neighbour war der Titel der 15. Istanbul Biennale 2017, kuratiert vom dänisch-norwegischen Künstlerduo Elmgreen & Dragset. Mit **a good neighbour_on the move** (14. Dezember 2017 bis 29. April 2018) setzte die Pinakothek der Moderne das Projekt, das aktuelle Vorstellungen von Heimat, Nachbarschaft und Zugehörigkeit zur Diskussion stellte, in München fort. Rund 50 Arbeiten von zwölf internationalen Künstlerinnen und Künstlern spiegelten Erfahrungen mit den Folgen globaler Konflikte, mit sozialer Kontrolle, Sichtweisen auf Geschlechterrollen und Formen des Zusammenlebens. Die Ausstellung machte auch deutlich, dass sich das Selbstverständnis des Museums und seiner Ausstellungen erweitert hat. In der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts kommt den öffentlichen Kulturinstitutionen verstärkt gesellschaftliche Verantwortung zu.

Die Stiftung Ann und Jürgen Wilde widmete unter dem Titel **Künstlerporträts** (7. Februar bis 31. August 2017) eine

Sammlungspräsentation dem fotografischen Porträt von Künstlern in den 1920er- und 1930er-Jahren. Gerade für die Fotografie der Moderne bot das Künstlerporträt ein weites Experimentierfeld, um die Kunstform selbst zu reflektieren. Die Inszenierung der Dargestellten ließ zudem auch die Bildautoren und ihre künstlerischen und persönlichen und Netzwerke sichtbar werden. Die Präsentation zeigte Werke von Aenne Biermann, Florence Henri, Germaine Krull, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Michel Seuphor und gab Gelegenheit zum visuellen Dialog mit Werken der Bildenden Kunst wie beispielsweise von Otto Dix oder Pablo Picasso in den angrenzenden Räumen.

Politische und gesellschaftliche Konflikte zu dokumentieren gehört seit jeher zu den zentralen Aufgaben von Fotografie. Die Sammlungspräsentation aus den Beständen **Global Prekär. Flucht, Trauma und Erinnerung in der zeitgenössischen Fotografie** (10. Februar bis 1. Oktober 2017) widmet sich der künstlerischen Auseinandersetzung mit Krieg und Vertreibung sowie Entwurzelung und Flucht. Die ausgestellten Künstlerinnen und Künstler Roy Arden, John Gossage, Eva Leitolf, Anselm Kiefer, Michael Schmidt und Jeff Wall finden ihre Themen in der Auseinandersetzung mit den immer noch andauernden Folgen des 2. Weltkriegs, aber auch an den Schnittstellen zwischen der sogenannten Ersten und der Dritten Welt, sei es entlang des amerikanischen-mexikanischen Grenzraums oder der europäischen Außengrenzen. Von konkreten Ereignissen ausgehend entwickeln sie vielschichtige visuelle Erzählungen und reflektieren kritisch deren historische Überlieferung und gesellschaftlichen Umgang. Den offiziellen Bildern und überlieferten Darstellungen setzen sie eine andere, aus der individuellen Perspektive gewonnene Lesart entgegen.

Der Japaner Nobuyoshi Araki (* 1940) zählt zu den wohl produktivsten, aber auch provokativsten Fotografen unserer Zeit. Seit den 1960er-Jahren eignet sich Araki die ihn umgebende Welt täglich und obsessiv mit Hilfe der Kamera an, eine Aneignung, die bis heute in mehr als 500 Büchern vielfältigen Niederschlag gefunden hat. Sein künstlerisches Werk umspannt ein vielfältiges Themenspektrum, von hocherotischen Frauendarstellungen, über artifizielle Stillleben, Pflanzenfotografien, reportagehaft anmutende Alltagsdarstellungen und Architekturaufnahmen bis hin zu persönlichen, fast tagebuchartigen Fotografien von sich und seiner früh verstorbene Frau Yoko. Bereits 2004 konnte die Originalvorlage von Arakis Buch *Tokyo* erworben werden. Bestehend aus 28 exquisiten Diptychen zählt es zu seinen frühesten eigenständigen Buchprojekten. Die Gegensätze zwischen anonym und vertraut, bekleidet und nackt wie Innen- und Außenwelt fungieren als subtile Verweise auf die

Trennung zwischen öffentlicher und privater Lebenswelt, zwischen Traum und Wirklichkeit. Die Ausstellung **Araki. Tokyo** (26. Oktober 2017 bis 4. März 2018) führte erstmals die nur als Unikat existierende *Tokyo*-Serie mit weiteren ikonischen Arbeiten aus dem Frühwerk zusammen, ergänzt durch eine Auswahl der äußerst seltenen *Xerox Photo Alben* sowie lange vergriffener Künstlerbücher Arakis aus den frühen 1970er-Jahren.

In der Präsentation **Germaine Krull. Métal** (18. September 2017 bis 10. Juni 2018) wird Krulls Mappenwerk *Métal* von 1928 erstmals vollumfänglich gezeigt. Diesem in kleiner Auflage veröffentlichten Portfolio ihrer Fotografien verdankte Krull ihre Bedeutung als Avantgardenkünstlerin. Sie setzte darin eiserne Konstruktionen wie Brücken, Förderkräne und den Eiffelturm mittels ungewöhnlicher Bildausschnitte und Perspektiven als dynamische Monumente der Moderne in Szene. Die im Portfolio festgelegte Abfolge lässt aus den Einzelbildern einen geradezu filmisch-bewegten *Tanz der nackten Metalle* werden, der sich in der Ausstellung eindrücklich nachvollziehen ließ. Die Präsentation zeigte alle 64 Lichtdrucktafeln der Erstausgabe von *Métal* aus einem Widmungsexemplar von Germaine Krull an Jürgen Wilde ergänzt um originale Fotografien der Serie aus den Beständen der Stiftung Ann und Jürgen Wilde.

Museum Brandhorst

Den Auftakt für das Ausstellungsprogramm 2017 im Museum Brandhorst bildete **Wade Guyton: Das New Yorker Atelier** (28. Januar bis 30. April 2017), eine Ausstellung mit aktuellen Arbeiten des US-amerikanischen Künstlers. Bereits seit den frühen 2000er-Jahren treibt Wade Guyton seine Analyse der Bedingungen und Auswirkungen digitaler Bildproduktion auf die bildende Kunst mit beeindruckender Konsequenz voran. Seine Arbeitsweise folgt einer scheinbar einfachen Rezeptur: Leinwände werden in einen Tintenstrahldrucker gelegt und bedruckt. Dabei sind es vor allem die ungeplanten Überschneidungen, die maschinellen Fehler und Bedingungen, die die Kontingenz in der digitalen Technologie aufdecken und ihren Code gleichsam zum Sprechen bringen. In der neuen, im Museum Brandhorst erstmals gezeigten Werkserie verstärkt er das Wechselspiel zwischen Malerei und Fotografie, analogen und digitalen Darstellungsmodi. Durch die Integration der Formate des Handy-Schnappschusses oder des Screen Shots öffnet Guyton seine Bildwelt sowohl nach außen als auch nach innen. Damit aktualisiert Wade Guyton den kunsthistorischen Topos des *Ateliers des Künstlers* als Allegorie ästhetischer Selbstreflexion in einer digital vernetzten Lebenswelt. Eine Auswahl der für das Mu-

seum Brandhorst entwickelten Arbeiten wurde ab Oktober 2017 in der Serpentine Gallery in London gezeigt.

Als Teil des Künstlerduos Guyton\Walker war er zudem für die Neugestaltung des Foyers im Museums Brandhorst verantwortlich (Abb. 108/109). Ein fast 50 m langer Vorhang und sieben verschiebbare Paravents, gestaltet von den Künstlern Kelley Walker und Wade Guyton, erlauben es seitdem, den Cafébereich flexibel für Vorträge oder Screenings zu nutzen. In diesem Setting fand an drei Wochenenden im März die Veranstaltungs- und Performancereihe **It's After the End of the World. Don't You Know That? Postapokalyptischer Realismus** im Foyer des Museums Brandhorst statt. Sie widmete sich den allgegenwärtigen Erzählungen einer Welt am Abgrund. Diese postapokalyptischen Erzählungen entwerfen ein poröses Gewebe, in dem fiktive und faktische, projizierte und erfahrene, vergangene wie gegenwärtige und zukünftige Bedrohungen unauflösbar verflochten scheinen. Die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler, Musiker und Theoretikerinnen und Theoretiker beleuchteten in Vorträgen, Performances, Filmscreenings und Gesprächen das ebenso kritische wie utopische Potenzial eines postapokalyptischen Zeitalters.

Im Mai folgte mit **Kerstin Brätsch. Innovation** (25. Mai bis 17. September 2017) die bisher größte Einzelausstellung der in Hamburg geborenen und in den USA lebenden Malerin, die einen Werküberblick seit 2006 gab. Kerstin Brätsch gehört mit ihrem experimentellen Malereibegriff zu den spannendsten Künstlerinnen ihrer Generation. Ihre Werke sind durchzogen von den Einflüssen digitaler Bildproduktion und -zirkulation und zeugen gleichzeitig von einer differenzierten Reflexion kunsthistorischer Traditionslinien. Insbesondere widmet sie sich einer Revision der Geschichte der Abstraktion aus feministischer Perspektive. Ebenso konzeptuell wie intuitiv entwickelt sie ihre Aktualisierungen des Mediums Malerei nicht nur auf Papier, Polyesterfolie und in der Marmorieretechnik, sondern auch in handgefertigten Gläsern, Videos, Diaprojektionen, Performances sowie raumbezogenen Eingriffen.

Parallel zur Ausstellung von Kerstin Brätsch wurde Ende Juni eine neue Sammlungspräsentation mit dem Titel **POP PICTURES PEOPLE** (30. Juni 2017 bis 8. April 2018) eröffnet, die in der Gegenüberstellung von Werken Andy Warhols mit denen von Künstlern seiner und jüngerer Generationen die fortdauernde Aktualität seines Œuvres betont. Erwähnenswert ist, dass im Rahmen von *POP PICTURES PEOPLE* eine Vielzahl von Neuzugängen in der Sammlung Brandhorst erstmals dem Publikum vorgestellt werden konnten, so u. a. die Werke von Michel Auder, Monika Baer, Keith Haring, Louise Lawler, Sturtevant und Christopher Wool. Eines der verbindenden Themen dieser Sammlungspräsentation ist die mediale Zirkulation und Distribution von Bildern, und deren

Auswirkungen auf Fragen der Autorenschaft und des Copyrights. Die verschiedenen Formen der *Reproduktion* von bereits existierendem Material, die von Warhol ausgehend bis in die jüngste Kunst hinein wirken, waren auch Ausgangspunkt für einen gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte und dem Lehrstuhl für Philosophie | Ästhetische Theorie der Akademie der Bildenden Künste realisierten Studientag bei dem die vielfältigen Strategien und Erscheinungsformen der Ästhetiken *der Reproduktion* vertieft wurden.

Diese Fragen schreiben sich fort in der radikal erweiternden künstlerischen Praxis von Seth Price, dessen gemeinsam mit dem Stedelijk Museum Amsterdam organisierte Ausstellung **Seth Price – Social Synthetic** (21. Oktober 2017 bis 8. April 2018) einen ersten retrospektiven Einblick in sein Werk bot. Seit seinen künstlerischen Anfängen in der Filmbranche dringt Price in Territorien jenseits der bildenden Kunst vor. Er greift die Produktions- und Vertriebsformen der Musikindustrie, der Modewelt und des Literaturbetriebs auf und nutzt ihre Dynamiken für seine Kunst. Dabei beschäftigt er sich mit den fundamentalen Veränderungen der visuellen Kultur, die mit der flächendeckenden Etablierung digitaler Medien in der jüngsten Gegenwart einhergehen. Die Digitalisierung fungiert ab 2001 zunehmend als Katalysator aufziehender gesellschaftlicher Krisen, vom *War on Terror*, der auch als Krieg der Bilder geführt wurde, bis zu den Krisen des Finanzsystems. Die künstlerische Praxis von Seth Price entwickelt sich entlang dieser Konflikte und der Begehrensmuster, die das Leben in einer globalen neoliberalen Gesellschaft antreiben. Sein Werk wird – durchaus in Warhol'scher Tradition – zum Spiegelbild der Errungenschaften aber auch Abgründe unserer Welt.

Olaf Gulbransson Museum, Tegernsee

Die Ausstellung **»Da bin ich« – Geschichten für Kinder von Wilhelm Busch, F. K. Waechter, Volker Kriegel, Philip Waechter und Luis Murschetz** (12. Februar bis 14. Mai 2017) zeigte Geschichten für Kinder und alle diejenigen, die – gleich welchen Alters – sich gern in den Bann einer spannend erzählten und kunstvoll bebilderten Geschichte ziehen lassen. Dank der Unterstützung des Museums (Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Hannover) warf das Olaf Gulbransson Museum einen ausschnitthaften Blick auf die Geschichte der Illustrationskunst. Für F. K. Waechter, Luis Murschetz, Volker Kriegel oder Philip Waechter waren die Werke Wilhelm Buschs, der heute als Wegbereiter der modernen Illustrationskunst und des Comics gilt, wegweisend. Buschs Blick war schonungslos, die humorvollen Schilderungen gespickt mit Ironie, aber auch ei-

ner gewissen Grausamkeit. Diesem Credo folgend lehnte auch F. K. Waechter die Heraufbeschwörung heiler Kindheitsidyllen ab. »Da bin ich«, die Erzählung eines durch den dramatischen Tod der Familie geprägten Kätzchens wurde daher zum Titelgeber der Ausstellung. Ein Streifzug durch die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kinderliteratur, bei dem auch die tiefe Sehnsucht des Menschen nach einer heilen Welt spürbar wurde.

Mit der Ausstellung **Trügerische Idylle. Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900 bis 1945** (28. Mai bis 17. September 2017) beleuchtete das Olaf Gulbransson Museum das enge, aber auch fragile Netzwerk der Kulturschaffenden im Tegernseer Tal. Zahlreiche wohlhabende Städter und Künstler zog es mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an den See: den Opernsänger und Schauspieler Leo Slezak, die Schriftsteller Ludwig Thoma und Ludwig Ganghofer, Max Mohr, Thomas Mann oder Grete Weil und die bildenden Künstler August Macke, Olaf Gulbransson oder Sepp Mohr. Doch nicht nur die illustre Kunst- und Kulturszene, sondern auch zahlreiche Funktionäre des Nationalsozialismus wurden von der Schönheit und Ursprünglichkeit des Tals angezogen. Anhand von schriftlichen, fotografischen, filmischen und künstlerischen Zeugnissen zeichnete die Ausstellung die individuellen Werdegänge, Schicksale und Verwerfungen der Protagonisten nach. Wie groß das Interesse an diesem Thema war, bezeugen die über 5 500 Besucher und die journalistischen Besprechungen. Die von der Monacensia im Hildebrandhaus konzipierte Ausstellung war die bislang erfolgreichste im Museum und wurde unterstützt durch die Städtische Galerie im Lenbachhaus München, die Privatsammlung Beck & Eggeling International Fine Art sowie durch weitere private Leihgeber.

Die feinsinnig ironischen Blätter des Österreichers **Paul Flora** (1. Oktober 2017 bis 11. Februar 2018) bildeten den Abschluss dieses Ausstellungsjahrs. Zu sehen waren Arbeiten, die einen retrospektiven Blick auf Floras breitgefächerten thematischen Kosmos warfen. Der Künstler schuf eine Welt, die zwischen Realität und Traum changiert. Die Arbeiten, die das Museum dank der Unterstützung der Paul Flora Nachlassgesellschaft versammelte, strahlten subtilen Humor, große Feinfühligkeit und leise Melancholie aus. Die Raben von San Marco waren ebenso vertreten wie die venezianischen Karnevalsfiguren, Pestdoktoren und Pulcinella. Gezeigt wurden auch Arbeiten aus der Schulzeit, Floras *Verwurzelte Tiroler*, deren Körper zum Spiegel ihrer Geisteshaltung wurden, und seine düsteren *Crime Stories*. Mit Paul Flora und Olaf Gulbransson trafen im Museum zwei Künstler aufeinander, die dem Besucher meisterhaft die Ausdruckskraft der Linie vor Augen führten.

Museum Brandhorst
WAYDE GUYTON. DAS NEW YORKER ATELIER
28. Januar bis 30. April 2017

Pinakothek der Moderne
KÜNSTLERPORTRÄTS. FOTOGRAFIEN DER 1920ER- UND 1930ER-JAHRE AUS DER STIFTUNG ANN UND JÜRGEN WILDE
7. Februar bis 31. August 2017

Pinakothek der Moderne
GLOBAL PREKÄR. FLUCHT, TRAUMA UND ERINNERUNG IN DER ZEITGENÖSSISCHEN FOTOGRAFIE
10. Februar bis 1. Oktober 2017

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
»DA BIN ICH« – GESCHICHTEN FÜR KINDER VON WILHELM BUSCH, F. K. WAECHTER, VOLKER KRIEDEL, PHILIP WAECHTER UND LUIS MURSCHEZ
12. Februar bis 14. Mai 2017

Pinakothek der Moderne
PAINT ON. DIMENSIONEN DES MALERISCHEN
14. Februar bis 1. Mai 2017

Neue Pinakothek
BELLINZONA UND MEHR ... GEMÄLDE UND ÖLZKIZZEN VON JOHANN CHRISTIAN ZIEGLER
12. April bis 7. August 2017

Museum Brandhorst
KERSTIN BRÄTSCH. INNOVATION
25. Mai bis 17. September 2017

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
TRÜGERISCHE IDYLLE
Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900 bis 1945
28. Mai bis 17. September 2017

Pinakothek der Moderne
FABIENNE VERDIER MEETS SIGMAR POLKE. TALKING LINES
1. Juni bis 8. Oktober 2017

Pinakothek der Moderne
DANIEL KNORR. DIE FRAU MEINES LEBENS LIEBT MICH NOCH NICHT
2. Juni bis 24. September 2017

Museum Brandhorst
POP PICTURES PEOPLE
30. Juni 2017 bis 8. April 2018

Pinakothek der Moderne
GERMAINE KRULL. MÉTAL
Stiftung Ann und Jürgen Wilde
28. September 2017 bis 10. Juni 2018

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
PAUL FLORA
1. Oktober 2017 bis 11. Februar 2018

Pinakothek der Moderne
40 JAHRE HONIGPUMPE AM ARBEITSPLATZ HOMMAGE AN JOSEPH BEUYS
8. Oktober bis 5. November 2017

Museum Brandhorst
SETH PRICE – SOCIAL SYNTHETIC
21. Oktober 2017 bis 8. April 2018

Pinakothek der Moderne
ARAKI. TOKYO
26. Oktober 2017 bis 4. März 2018

Pinakothek der Moderne
YAYOI KUSAMA. WALKING PIECE
26. Oktober 2017 bis 4. März 2018

Pinakothek der Moderne
A GOOD NEIGHBOUR_ON THE MOVE
In Kooperation mit der 15. Istanbul Biennale
14. Dezember 2017 bis 29. April 2018

Staatgalerie Moderne Kunst, Glaspalast Augsburg
AUFRUHR IN AUGSBURG. DEUTSCHE MALEREI AB 1960
bis 31. April 2020



*Global Prekär. Flucht, Trauma und Erinnerung
in der zeitgenössischen Fotografie in der Pinakothek
der Moderne mit Arbeiten von Eva Leitolf*

Das Licht
Wolfgang Tillmans
Aus der Serie
Paparazzi von Europa, 2004-2007
www.pinakothek.de

Erwerbungen

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konnten im Berichtszeitraum 271 Neuzugänge verzeichnen, darunter 124 neue Dauerleihnahmen.

Erwerbungen insgesamt	271
Ankäufe des Staates	3
Erwerbungen aus dem »Programm der Bayerischen Staatsregierung für Künstler und Publizisten«	41
Schenkungen	18
Vermächtnisse	4
Übertragungen an Zahlungs statt	–
PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e.V.	22
Museumsstiftung zur Förderung der staatlichen bayerischen Museen	–
Michael und Eleonore Stoffel Stiftung	5
Udo und Anette Brandhorst Stiftung	27
Stiftung Ann und Jürgen Wilde	6
Dauerleihnahmen der Fritz-Winter-Stiftung	124
Hinterstellungen	21

Alte Pinakothek | Malerei 1300–1780

Als Vermächtnis von Eva Margarete Lückenhaus gelangten vier Gemälde in den Bestand, darunter zwei um 1750 entstandene Pendants eines Nachfolgers von August Querfurt, eine *Madonna mit vier Heiligen und Engeln* (Florentinisch? um 1400) und eine *Anbetung der Könige* eines Antwerpener Meisters der Zeit um 1520, annähernd motivgleich zur Mitteltafel des Triptychons des Meisters der von Grooteschen Anbetung im Frankfurter Stadel, jedoch von anderer Hand. Die *Auferweckung des Lazarus* aus dem Bestand der

Staatsgalerie Aschaffenburg wurde restituiert und durch Ankauf zurückerworben (S. 15, 101, Abb. S. 50)

Neue Pinakothek | Malerei und Plastik 1. Hälfte 19. Jh.

Eine großzügige Schenkung durch Christoph Heilmann, der von 1975 bis 2000 als Konservator für die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen tätig war, bereichert die Sammlung der französischen Malerei der Romantik um ein frühes Hauptwerk von **Eugène Delacroix** (1798–1863). Das Bild zeigt zwei

Pferde vor einem Stall in einer weiten Landschaft und könnte während der Englandreise des Künstlers 1825 entstanden sein.

Das Gemälde *Zwei Pferde vor einem Stall* (siehe Umschlagabbildung und Abb. S. 58) setzt in Saal 10 der Neuen Pinakothek mit den Werken der französischen Romantiker und frühen Realisten einen neuen, besonderen Akzent. Dort waren bislang drei Gemälde von Delacroix zu sehen, die sein Interesse an literarischen Stoffen spiegeln: *Der sterbende Valentin* (nach Goethes *Faust*), *Der Tod der Ophelia* (nach Shakespeares *Hamlet*) sowie *Clorinde befreit Olindo und Sophronia* (nach Tassos *Das befreite Jerusalem*).

Der Neuzugang schließt eine Lücke in der Sammlung und macht eine zukunftsweisende Errungenschaft im Werk des Künstlers anschaulich: die wirklichkeitsnahe, einfühlsame und dabei malerisch großartige Darstellung einfacher Kreaturen in ihrer Umgebung. Die beiden Pferde, ein Schimmel und ein Rappe, sind eben von der Feldarbeit zurückgekehrt und warten darauf, ihres Geschirrs entledigt zu werden. Die beiden Tiere, die Landschaft, das Mauerwerk des Stallgebäudes legt Delacroix mit impulsiven Pinselstrichen an und zeigt darin seine Meisterschaft in der Gestaltung des Motivs nur aus der Farbe heraus. Das Gemälde steht in seiner eindringlichen Wiedergabe von Arbeitspferden in ihrer Umgebung Werken seines Freundes Théodore Géricault nahe und weist wie diese Verbindungen zur zeitgenössischen englischen Malerei auf.

Eugène Delacroix gehört zu den bedeutendsten französischen Künstlern des 19. Jahrhunderts. Mit dramatisch bewegten Gemälden, die großes Aufsehen erregten, begründete er seine Stellung als führender Historienmaler und künstlerischer Gegenpol zum kühlen Klassizisten Jean-Auguste-Dominique Ingres sowie als bewundertes Vorbild der jüngeren Künstlergeneration.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Klassische Moderne

Das Gemälde *Grodenstraße nach Varelerhafen* von **Franz Radziwill** (1895–1983) ergänzt den Bestand der Malerei

der Neuen Sachlichkeit auf ideale Weise. Die Sammlung besaß bis dato kein Werk des Künstlers, der einer der bedeutendsten deutschen Vertreter der Neuen Sachlichkeit ist. Bislang stark auf Figurenbilder fokussiert, bereichert das Gemälde die Sammlung nun um eine topografische Landschaftsdarstellung, die mit ihrem Entstehungsjahr 1938 zudem facettenreich auf die Münchner Ereignisse um die Feme-Ausstellung *Entartete Kunst* und die nationalsozialistische Diffamierung von Radziwills Malerei verweist. Die expressionistische Farbigkeit und das Dangaster Motiv verknüpfen das Gemälde zudem mit einem weiteren Sammlungsschwerpunkt, der Malerei des *Brücke*-Expressionismus, insbesondere den Dangaster Landschaften von Karl Schmidt-Rottluff. Das Gemälde befindet sich bereits seit 2005 als Dauerleihgabe einer Privatsammlung in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und konnte 2018 durch die großzügige Förderung der Theo Wormland-Stiftung sowie Mitteln aus dem Sammelansatz der Direktorenkonferenz der Staatlichen Museen Bayerns erworben werden.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Kunst nach 1945

Am 30. September wäre der 2017 verstorbene Maler und Bildhauer Johannes Grützke 80 Jahre alt geworden. Dank einer großzügigen Schenkung aus Privatbesitz verfügen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nunmehr über ein Werk dieses für die Kunst der Gegenwart wichtigen Künstlers. Es handelt sich um die Büste von *Dietrich Wildung* aus dem Jahr 2009, eines der wenigen rundplastischen Werke Johannes Grützkes. Der Münchner Ägyptologe Dietrich Wildung, lange Jahre Direktor des Ägyptischen Museums in Berlin, stand auch mit zeitgenössischen Künstlern im Austausch.

Grützkes Werke zeichnen sich durch enorme Dynamik und Vitalität aus, manchmal ist ihnen auch eine leichte Tendenz zur ironisierenden Überzeichnung eigen. Dieser Haltung entsprachen sein kreativer Elan, seine Leiden-

schaft für theatralisch-pathetische Auftritte mit dem gesprochenen Wort, seine zuweilen geradezu an das Barocke grenzende Stilistik sowie seine Liebe zu einer satten, prallen *Peinture* in der Malerei. Das Spektrum seiner Kunst ist weit gefächert und erstreckt sich von der Historienmalerei wie etwa in der Frankfurter Paulskirche – seinem wichtigsten öffentlichen Auftrag – über Bildnisse bis hin zu körperbetonter Aktmalerei.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Fotografie und Neue Medien

Ohne großzügige Schenkungen kann kein Museum der identitätsbildenden Aufgabe des kontinuierlichen Sammelns nachkommen, und es stellt jedes Mal eine besondere Auszeichnung der Wertschätzung und des Vertrauens dar, wenn Künstler selbst eine museale Sammlung mit einer Schenkung bedenken. Dieses Jahr durfte die Sammlung Fotografie und Neue Medien gleich mehrere bedeutende Schenkungen entgegennehmen, die bereits vorhandene Bestände kongenial ergänzen oder erweitern. So hat die Künstlerin **Eva Leitolf** (*1966), die 2008 mit einer Einzelausstellung und 2015 wie 2017 in Gruppenausstellungen in der Pinakothek der Moderne zu sehen war, der Sammlung die zwischen 2006 und 2008 entstandene Werkgruppe ihrer international viel beachteten Serie *Deutsche Bilder – Eine Spurensuche* übereignet. In dieser subtilen und sensiblen Langzeitstudie geht Eva Leitolf Orten nach, an denen es zu fremdenfeindlich motivierter Gewalt kam und entreißt diese Vorkommnisse dem kollektiven Vergessen. Einer der Pioniere der Videokunst, **Wolf Kahlen** (*1940), hat den Staatsgemäldesammlungen frühe Fotografien und experimentelle Videos zukommen lassen, darunter seine auf der *documenta 6* gezeigte Arbeit *Ich kann sagen was ich will* von 1975. Die Schenkung bedeutet einen ersten Schritt, die frühe Videokunst stärker in den Fokus künftiger Ausstellungs- und Erwerbungsstrategien zu stellen. Weitere Schenkungen zur Erweiterung und Komplettierung vorhandener Werkgruppen tätigten ferner der Künstler **Jörg Sasse** (*1962) mit drei Stillleben so-

wie **Wilhelm Schürmann** (*1946) mit vier Fotografien aus seiner umfänglichen Werkgruppe *Deutschlandbilder* aus den 1970er-Jahren.

Der weitere Ausbau des Sammlungsschwerpunktes zur deutschen Fotografie der 1970er- und 1980er-Jahre konnte durch zwei substantielle Erwerbungen fortgesetzt werden. Mit Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne wurde eine Werkgruppe des Fotografen **Joachim Brohm** (*1955) erworben. In atmosphärisch verdichteten Farbbildern zeichnet er ein zeitgemäßes Landschaftsbild der Ruhrregion. Brohm ist einem dokumentarischen Stil verpflichtet, sein sachlich-beschreibender Ansatz sowie der zu dieser Zeit innerhalb der künstlerischen Fotografie noch ungewöhnliche Einsatz der Farbfotografie verweisen auf die amerikanischen *New Topographics*, die mit Stephen Shore ebenfalls in der Sammlung vertreten sind. Des Weiteren konnte **Michael Schmidts** (1945–2014) epochale Arbeit *Waffenruhe*, (1985–97) eine junge Ikone der Nachkriegskunst, die durch ein 9-teiliges Tableau aus der Siemens Fotosammlung vertreten ist, durch den Erwerb eines Triptychons aus der gleichen Arbeit eine bedeutende Erweiterung erfahren.

Zeitgenössische Positionen stehen weiterhin im Fokus der Sammlungsaktivitäten. Nach dem Auftakt zur Ausstellungsreihe *Fotografie heute* im Jahr 2016, die neuen Tendenzen künstlerischer Fotografie im digitalen Zeitalter gewidmet ist, konnten, erneut mit großzügiger Unterstützung durch PIN., fünf Stillleben aus der Werkgruppe *Transition* (2010) der israelischen Künstlerin **Ilit Azoulay** (*1972) erworben werden. Azoulay erweist sich darin als sensible Seismografin, ihr Material ist die Architektur, der gebaute und umbaute Raum, aus dessen Fragmenten sie die blinden Flecken der Erinnerung herausfiltert. In mehrteiligen, oftmals über Jahre entstehenden Werkkomplexen untersucht sie Geschichte und Geschichtsbilder der jüngsten Vergangenheit, in ihrer Heimat wie in Deutschland, wo sie seit kurzem lebt. Aus Einzelbildern choreographiert sie digital zusammengefügte Montagen und formuliert Historie aus einer anderen, ungewohnten Perspektive.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Gegenwartskunst

Seit über 25 Jahren verfolgt **Katharina Grosse** (*1962) konsequent einen Bildbegriff, der keine Gattungszugehörigkeit oder Hierarchien kennt. Malerei ist für die Künstlerin ungegenständlich, allgegenwärtig und grenzenlos, häufig greift sie in die architektonische Umgebung aus. Auch aus diesem Grund kommt die Farbe, mit der Grosse ganze Räume verwandelt, zumeist aus der Spraydose. In ihren Installationen kann ein Leinwandbild auch zum skulpturalen Element werden, wie beispielsweise das 2017 erworbene Tondo *Ohne Titel* (2008), das für die Dauer einer Ausstellung halb in einem aufgeschütteten Erdhaufen steckte. Wieder ausgegraben und an der Wand hängend, präsentiert sich das Gemälde gleichsam körperlich versehrt – und erinnert an die Gefährdungen, denen alle Physis und damit auch unser Lebensraum ausgesetzt sind. Zu dieser Interpretation trägt die Farbpalette des Bildes bei, die Assoziationen an Erde, Vegetation, Luft und Wasser weckt, ebenso wie die planetenhafte, universale Form des Rundbilds.

Spätestens 2015 wurde die Insel Lampedusa zwischen Tunesien und Sizilien zum Symbol für die Massenflucht aus Afrika wie für Migrationsbewegungen weltweit. *Lampedusa* (2015) ist auch der Titel der großformatigen Wandarbeit von **Olaf Metzel** (*1952), für die der Künstler Artikel aus internationalen Zeitungen kombinierte, die in Bild und Text von der Flüchtlingskatastrophe im Mittelmeer berichten. Die ausgewählten Motive ließ Metzel auf große Aluminiumplatten drucken, um diese danach zu falten und ineinander zu montieren. Als (De-)Formation lässt sich das Werk unmittelbar und physisch mit Konflikten und komplizierten Abhängigkeiten in Verbindung bringen. Unmissverständlich spricht der Bildhauer damit politische und soziale Fragen an, ohne diese jedoch lösen zu wollen oder zu können. »Eine dreidimensionale Zeitform herstellen«, nennt der Künstler sein Anliegen. *Lampedusa* wurde erstmals 2015 in der Neuen Pinakothek ausgestellt, in einem Dialog zwischen Metzel und Hans von Marées. 2017 war das Werk Teil der Ausstel-

lung *a good neighbour_on the move*. Die Sehnsucht nach Italien spielte jeweils eine zentrale Rolle – jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven.

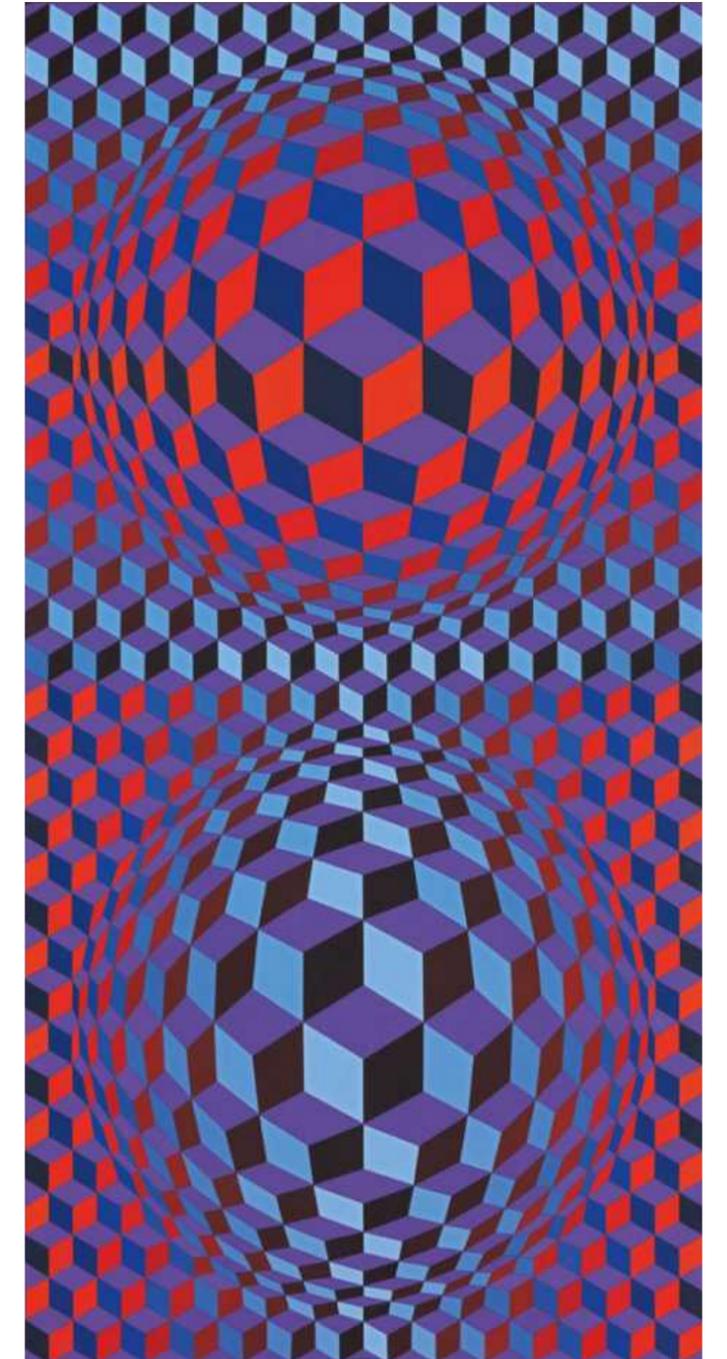
Ebenso wie Peter Doig, Katharina Grosse, Neo Rauch oder Luc Tuymans hat auch **Monika Baer** (*1964) in den vergangenen zwei Jahrzehnten maßgeblich zu einem neuen Selbstbewusstsein der Malerei im digitalen Zeitalter beigetragen. Bereits 2006 richtete die Pinakothek der Moderne der Künstlerin eine erste Überblicksschau aus, aus der allerdings seinerzeit keine Arbeit erworben werden konnte. Umso erfreulicher ist der aktuelle Ankauf eines Bildes (*Ohne Titel*, 2012), das auf schönste Weise mit vier gleichzeitig durch die Udo und Anette Brandhorst Stiftung erworbenen Werken korrespondiert. Typisch für Baers Malerei ist eine magische Ortlosigkeit, die sich jedoch einem eindeutigen Bedeutungszusammenhang entzieht. Gleichwohl weckt die pastose, hautfarbene Malschicht, die das Gemälde ganzflächig überzieht und nur an einigen Stellen den Blick auf die Leinwand zulässt, Assoziationen an einen menschlichen Körper. Ein winziges Schlüsselloch im unteren Bildbereich antwortet surreal und humorvoll auf die voyeuristische Erwartungshaltung der Betrachter.

Die französische Künstlerin **Laure Prouvost** (*1978), die seit ihrem Studium in London lebt, betreibt eine besondere Form der Wirklichkeitserforschung – paradoxerweise unter Einsatz von fiktionalen Elementen. Für ihre bisweilen bizarre Realitätsbearbeitung wurde Prouvost 2013 mit dem Turner Prize ausgezeichnet. Dank des PIN. Young Circle gelang es, die Installation *Stong Sory Vegetables* (2010) für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu erwerben. Sie besteht aus einem Video, das auf einem Monitor zu sehen ist, sowie einem davor aufgestellten Sockel, auf dem wiederum ein (reales) Frucht- und Gemüse-Arrangement platziert ist. Im Video erzählt eine Frau auf nicht perfektem Englisch mit französischem Akzent eine Geschichte, die sich im Verlauf immer fantastischer gestaltet und Fragen zur mentalen Verfassung der Protagonistin aufwirft. Es bleibt den Betrachtern überlassen, dieser Erzählung Glauben zu schenken oder ihr mit großzügigem Humor zu folgen.

Joachim Brohm, *Kettwig 1981* (aus der
Werkgruppe *Ruhr*), 1981, C-Print auf
Fujicolor Crystal Archive Papier, 22×27 cm



Victor Vasarely, *Bi-OET*, 1974–76,
Öl auf Leinwand, 221×112 cm



Katharina Fritsch, *Ohne Titel*, 2008,
Acryl auf Erde und Leinwand, 190 cm Durchmesser



Olaf Metzger, *Lampedusa*, 2015,
Aluminium, Edelstahl, Digitaldruck,
250 x 250 x 62 cm



Schwäbisch, *Auferweckung des Lazarus*,
um 1520/30, Tannenholz, 107 × 160 cm



Jörg Sasse, W-90-05-03, *Gießen*,
1990, C-Print, 67 × 57 cm



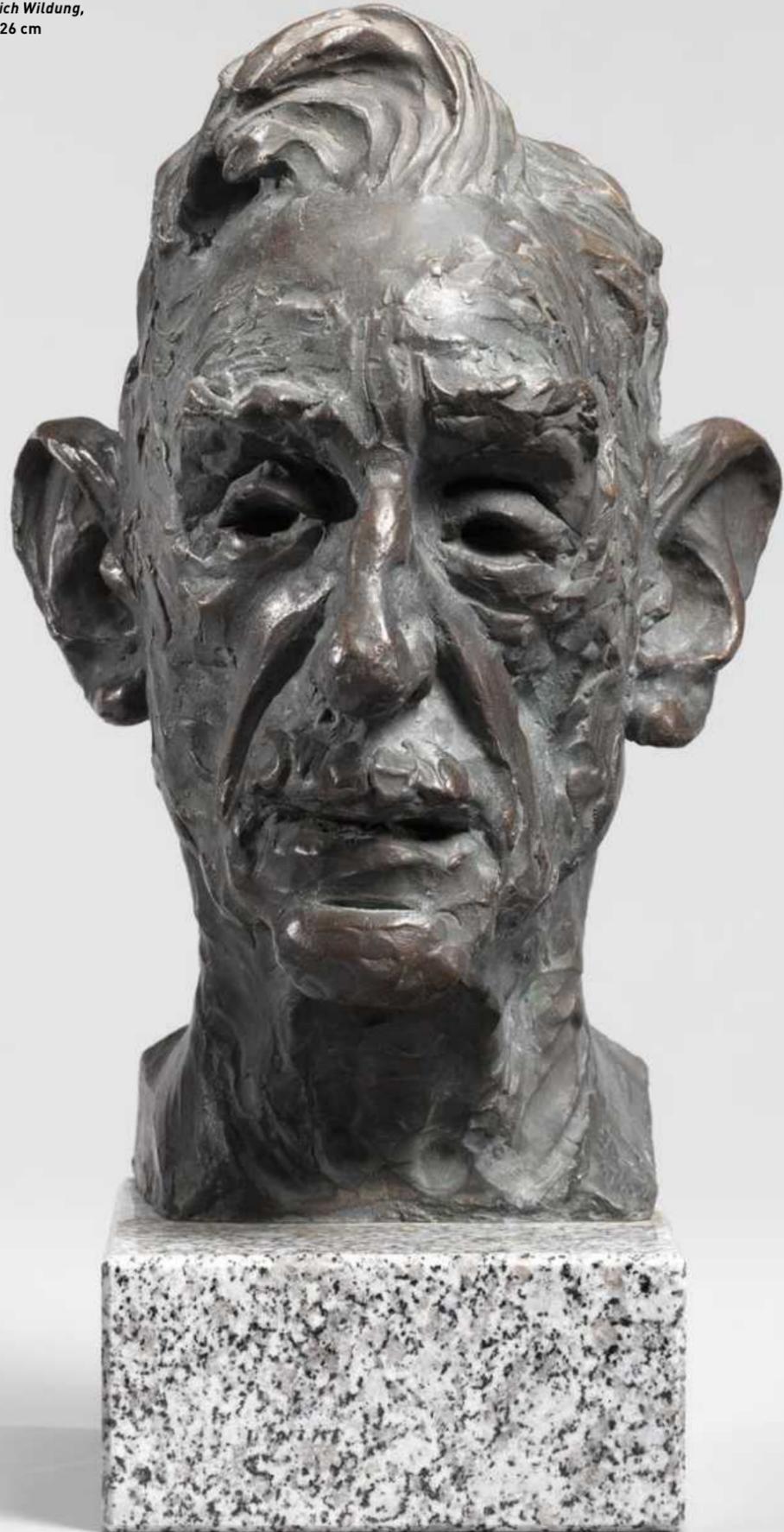


Haltestelle,

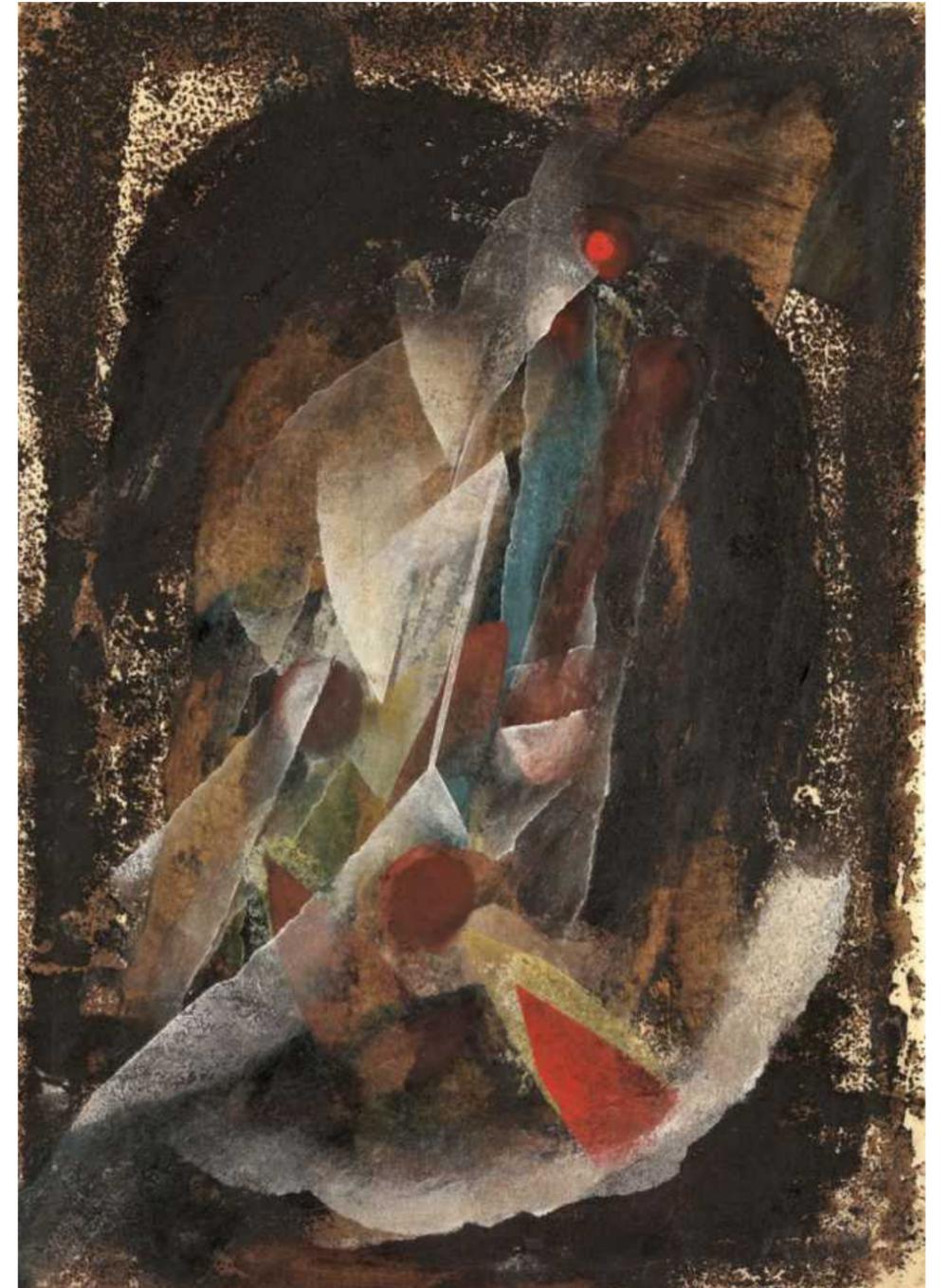
Potsdam
2006

Am frühen Morgen des Ostersonntags 2006 wird ein schwarzer Deutscher in Potsdam von zwei Unbekannten so schwer verletzt, dass ihn die Ärzte wegen seines Schädelbruchs für mehrere Wochen in ein künstliches Koma versetzen müssen. Erste Ermittlungen lassen einen rassistischen Hintergrund des Überfalls vermuten: kurz vor der Tat schneidet die Handy-Mailbox der vom Opfer angerufenen Ehefrau »drecksiger Nigger« mit. Der Generalbundesanwalt zieht die Ermittlungen mit der Begründung an sich, dass das mögliche rassistische Motiv geeignet sei »die innere Sicherheit der Bundesrepublik zu beeinflussen«. Einem der beiden festgenommenen Tatverdächtigen wird gefährliche Körperverletzung, dem zweiten unterlassene Hilfeleistung vorgeworfen. Die Polizei entdeckt im Auto der Tatverdächtigen rechtsradikale Musik. Beide Angeklagten bestreiten, zum Zeitpunkt der Tat am Tatort gewesen zu sein. Zwei Gutachten können die Stimme des Hauptbeschuldigten auf der Mailbox nicht zweifelsfrei identifizieren. Da sich die Anklage im Wesentlichen auf diesen Mitschnitt stützt, werden am 23. Mai die Haftbefehle wieder aufgehoben. Drei Tage später gibt auch der Generalbundesanwalt die Ermittlungen wieder an die Potsdamer Staatsanwaltschaft ab, da die rassistischen Äußerungen der mutmaßlichen Täter in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der Tat stünden. Die Nebenklage plädiert, wie alle Prozessparteien, auf Freispruch, zeigt sich aber dennoch überzeugt davon, dass es sich um eine rassistisch motivierte Tat handelte. Die Angeklagten werden freigesprochen

Johannes Grütze, *Dietrich Wildung*,
2009, Bronze, 36 × 23,5 × 26 cm



Fritz Winter, *Triebkräfte der Erde*, 1944,
Mischtechnik auf Papier, 29,6 × 21 cm



Ilit Azoulay, *Transition*, 2010,
Inkjet Print, 33 x 46,7 cm



Monika Baer, *Ohne Titel*,
Öl und Acryl auf Leinwand, 180 x 136,5 cm



Eugène Delacroix, *Zwei Pferde vor einem Stall*,
um 1825/27, Öl auf Holz, 40,5×63,5 cm



Franz Radziwill, *Grodenstraße nach Varelerhafen*, 1938,
Öl auf Leinwand auf Holz, 72×97 cm





ARTIST'S NAME AND TITLE OF THE WORK



ARTIST'S NAME AND TITLE OF THE WORK



Leihverkehr

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben im Berichtsjahr 54 Ausstellungen weltweit mit Leihgaben unterstützt, unter anderem waren dies:

GROSSSTADTRAUSCH / NATURIDYLL. KIRCHNER – DIE BERLINER JAHRE
Zürich, Kunsthaus Zürich, 10.2.2017–21.5.2017

RICHARD SERRA. PROPS, TAPES, EARLY WORKS
Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 17.3.2017–18.6.2017

CRANACH. MEISTER MARKE MODERNE
Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8.4.2017–30.7.2017

DIE REVOLUTION IST TOT. LANG LEBE DIE REVOLUTION! VON MALEWITSCH BIS JUDD, VON DANEIKA BIS BARTANA
Bern, Kunstmuseum Bern, 13.4.2017–9.7.2017

SETH PRICE – SOCIAL SYNTHETIC
Amsterdam, Stedelijk Museum, 14.4.2017–2.9.2017

GERHARD RICHTER
Prag, National Gallery Prague, 26.4.2017–03.09.2017

EYEWITNESS VIEWS. MAKING HISTORY IN EIGHTEENTH-CENTURY EUROPE
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 9.5.2017–30.7.2017
Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 10.09.2017–31.12.2017
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 25.02.2018–20.5.2018

BAYERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 2017 »RITTER, BAUERN, LUTHERANER«
Coburg, Veste Coburg, 9.5.2017–5.11.2017

LUTHER! 95 SCHÄTZE – 95 MENSCHEN
Wittenberg, Augusteum, 13.5.2017–5.11.2017

MARKUS LÜPERTZ: THREADS OF HISTORY
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 24.5.2017–10.9.2017

CÉZANNE PORTRAITS
Paris, Musée d'Orsay, 13.6.2017–24.09.2017
London, National Portrait Gallery, 26.10.2017–11.02.2018
Washington, National Gallery of Art, 25.03.2018–1.7.2018

ALBERT RENGER-PATZSCH. LA PERSPECTIVA DE LAS COSAS
Madrid, Fundación MAPFRE, 22.6.2017–10.9.2017
Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 17.10.2017–21.1.2018

MYSTICAL SYMBOLISM: THE SALON DE LA ROSE+CROIX IN PARIS, 1892–1897
New York, Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation, 30.6.2017–4.10.2017

MARIA THERESIA UND DIE KUNST
Wien, Belvedere, 30.6.2017–5.11.2017

DIE MENAGERIE DER MEDUSA. OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK UND DIE GELEHRTEN
Schwerin, Staatliches Museum, 7.7.2017–15.10.2017
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, 1.3.2018–11.3.2018

MARINO MARINI. PASSIONI VISIVE
Pistoia, Palazzo Fabroni, 16.9.2017–7.1.2018

JASPER JOHNS: »SOMETHING RESEMBLING TRUTH«
London, Royal Academy of Arts, 23.9.2017–10.12.2017

MASTER OF LIGHT. EMANUEL DE WITTE (1617–1692)
Alkmaar, Stedelijk Museum, 26.9.2017–21.1.2018

PAUL KLEE
Riehen, Fondation Beyeler, 1.10.2017–21.1.2018

TINTORETTO – A STAR WAS BORN
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 6.10.2017–28.01.2018
Paris, Musée du Luxembourg, 7.03.2018–1.7.2018

JEAN-FRANCOIS MILLET, RÉTROSPECTIVE
Lille, Palais Beaux-Arts, 13.10.2017–22.1.2018

RUBENS. KRAFT DER VERWANDLUNG
Wien, Kunsthistorisches Museum 17.10.2017–21.01.2018
Frankfurt, Städel Museum, 8.02.2018–21.5.2018

FRANÇOIS I^{er} ET L'ART DES PAYS-BAS
Paris, Musée du Louvre, 18.10.2017–15.1.2018

GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 20.10.2017–11.2.2018

FREDERIC WILLIAM BURTON: FOR THE LOVE OF ART
Dublin, National Gallery of Ireland, 25.10.2017–14.1.2018

BESTANDSAUFNAHME GURLITT. DER NS-KUNSTRAUB UND DIE FOLGEN
Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 3.11.2017–11.3.2018

DER MEISTER VON MESSKIRCH. KATHOLISCHE PRACHT IN DER REFORMATIONSZEIT
Stuttgart, Staatsgalerie, 8.12.2017–2.4.2018

AMERICA! AMERICA! HOW REAL IS REAL?
Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 9.12.2017–21.5.2018

DIE ROMANTIK IM NORDEN – VON FRIEDRICH BIS TURNER
Groningen, Groninger Museum, 9.12.2017–6.5.2018

JOHANN ADALBERT ANGERMEYER (1672–1742)
Liberec, Tschechien, Regionalgalerie, 14.12.2017–4.3.2018

Die Anzahl der temporären Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen lag 2017 etwas über dem Niveau des Vorjahres. 26 Dauerleihgaben wurden vergeben.

Anzahl der Ausstellungsleihgaben	2016	2017
Alte Pinakothek	25	12
Filialgalerien	7	4
Neue Pinakothek und Sammlung Schack	24	36
Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne	44	17
Stiftung Ann und Jürgen Wilde	31	103
Museum Brandhorst	71	19
Andere Leihstellen	2	15
Insgesamt	204	206

Publikationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

FLORENTINER MALEREI – ALTE PINAKOTHEK. DIE GEMÄLDE DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von Andreas Schumacher mit Annette Kranz und Annette Hojer
744 Seiten mit über 1000 meist farbigen Abbildungen
München: Deutscher Kunstverlag, 2017

BAROCKMALEREI – STAATSGALERIE IN DER NEUEN RESIDENZ BAMBERG

Herausgegeben von Andreas Plackinger und Martin Schawe
Mit Beiträgen von Bernd Ebert, Johanna Mocny, Mirjam Neumeister, Andreas Plackinger und Martin Schawe
160 Seiten mit 113 farbigen und 4 schwarzweißen Abbildungen
Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2017

STAATSGALERIE IN DER BENEDIKTINERABTEI OTTOBEUREN

Herausgegeben von Elisabeth Hipp
Mit einem Vorwort von Bernhard Maaz und Beiträgen von Bernd Ebert, Gabriel Hefe, Tobias Heim OSB, Elisabeth Hipp, Mirjam Neumeister, Martin Schawe, Matthias Weniger
120 Seiten mit 65 meist farbigen Abbildungen
Lindenberg im Allgäu: Kunstverlag Josef Fink, 2018

SAMMLUNG MODERNE KUNST – PINAKOTHEK DER MODERNE MÜNCHEN

Herausgegeben von Bernhard Maaz
Mit Beiträgen von Judith Csiki, Nadine Engel, Simone

Förster, Inka Graeve Ingelmann, Oliver Kase, Bernhard Maaz, Bernhart Schwenk, Benjamin Sommer, Franziska Stöhr, Corinna Thierolf und Anna Volz
344 Seiten mit 275 farbigen und 13 schwarzweißen Abbildungen
Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2017

MODERN ART COLLECTION – PINAKOTHEK DER MODERNE MUNICH

Herausgegeben von Bernhard Maaz
Mit Beiträgen von Judith Csiki, Nadine Engel, Simone Förster, Inka Graeve Ingelmann, Oliver Kase, Bernhard Maaz, Bernhart Schwenk, Benjamin Sommer, Franziska Stöhr, Corinna Thierolf und Anna Volz
344 Seiten mit 275 farbigen und 13 schwarzweißen Abbildungen
Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2017

FOTOGRAFIE HEUTE: DISTANT REALITIES: EINE AUSSTELLUNGSREIHE ZUR KÜNSTLERISCHEN FOTOGRAFIE IM DIGITALEN ZEITALTER

Herausgegeben von Inka Graeve Ingelmann
Mit einem Vorwort von Bernhard Maaz und Beiträgen von Inka Graeve Ingelmann und Melanie Bühler
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst München
58 Seiten mit 32 farbigen Abbildungen
München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2017

ARAKI. TOKYO

Herausgegeben von Inka Graeve Ingelmann
Mit einem Vorwort von Bernhard Maaz und Beiträgen von Inka Graeve Ingelmann, Kōji Taki und Yasufumi Nakamori
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst München
81 Seiten mit zahlreichen Schwarz-Weiß-Abbildungen
München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2017

#STADTLANDBILD. INSTAGRAM-AKTION ZUR AUSSTELLUNG ALBERT RENGER-PATZSCH. RUHRGEBIETSLANDSCHAFTEN

Mit einem Vorwort von Bernhard Maaz und Beiträgen von Simone Förster, Antje Lange, Wolfgang Ullrich, Elisabeth Neudörfl und Benjamin Neudeck
48 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen
München: Stiftung Ann und Jürgen Wilde Pinakothek der Moderne, 2017

FÜR JÜRGEN WILDE ZUM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAG

Mit Text- und Bildbeiträgen von 95 Kollegen, Künstlern und Wegbegleitern
102 Seiten mit zahlreichen Abbildungen
München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2017

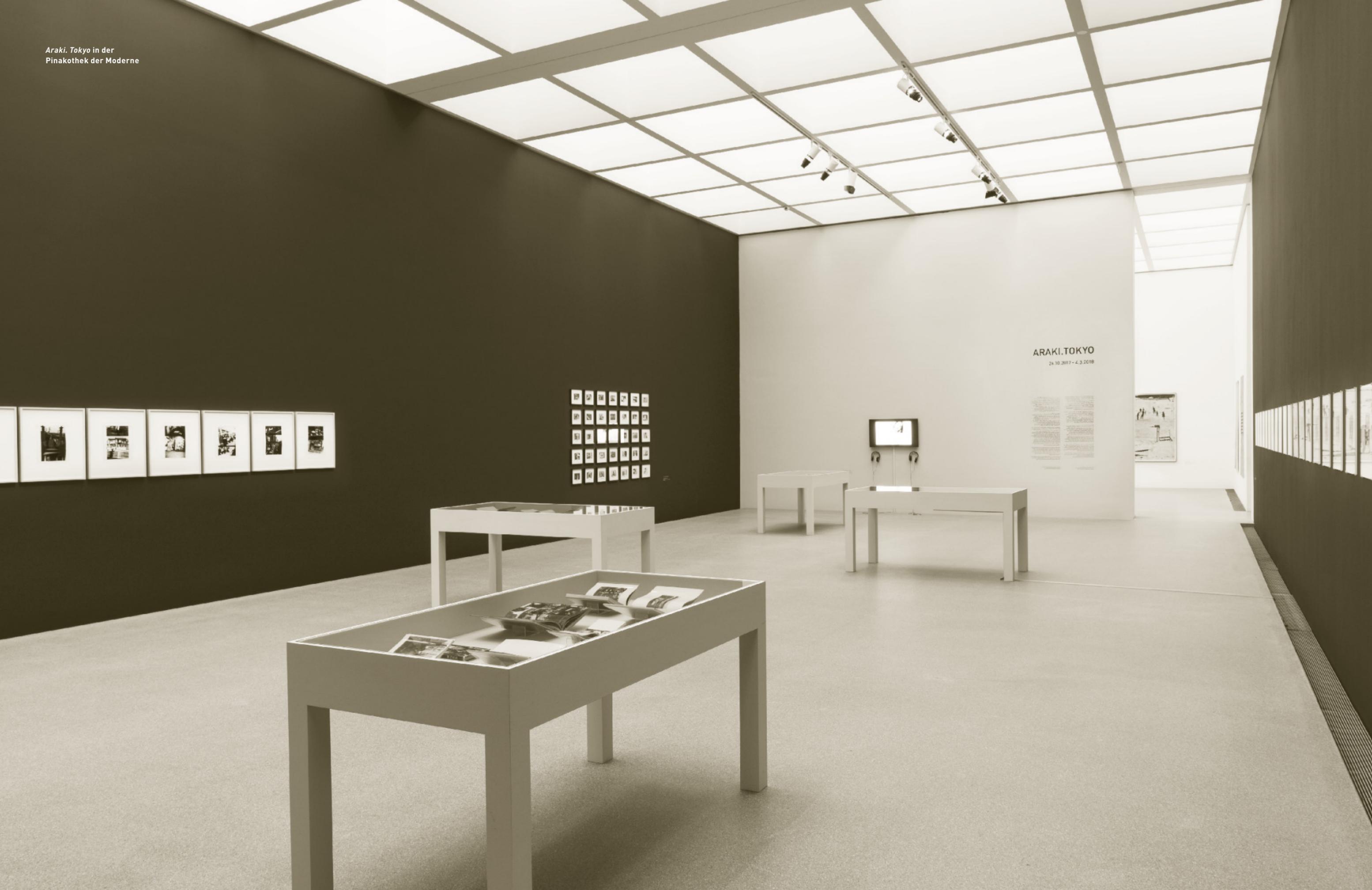
BRÄTSCHE

Herausgegeben von Patrizia Dander
Mit einem Vorwort von Bernhard Maaz, Achim Hochdörfer,

Andrea Viliani und Beiträgen von Patrizia Dander, Kathy Halbreich, Lanka Tattersall, Philip Coulter und Allison Katz
Katalog zur Ausstellung im Museum Brandhorst, München und im Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli
431 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen
Deutsche und englische Ausgabe
Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017

INKARNAT UND SIGNIFIKANZ – DAS MENSCHLICHE ABBILD IN DER TAFELMALEREI VON 200 BIS 1250 IM MITTELMEERRAUM

Herausgegeben von Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, Technische Universität München, Forschungsstelle Realienkunde, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Opificio delle Pietre Dure, Florenz
667 Seiten mit zahlreichen Abbildungen
München: Studien aus dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, Technische Universität, Fakultät für Architektur, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 42, Schriften der Forschungsstelle Realienkunde, Band 3, 2017



ARAKI.TOKYO
24.10.2017 - 4.3.2018

ARAKI.TOKYO
24.10.2017 - 4.3.2018

Publikationen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

ANDREA BAMBI

Überweisungen aus Staatsbesitz. Genese und Status eines Projekts zur Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste. Provenienz & Forschung 1/2017, hg. vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, Dresden 2017, S. 48–52.

Günther Franke und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Vier Jahrzehnte Bestandsaufbau für die Pinakothek der Moderne, in: Felix Billeter: Kunsthändler, Sammler, Stifter: Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst« 11), Berlin/Boston 2017, S. 247–261.

Der Kunstsammler Fritz Salo Glaser, in: Ausst.-Kat. Bestandsaufnahme Gurlitt (Bonn, Bundeskunsthalle, Bern, Kunstmuseum), hg. von Kunstmuseum Bern/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 2017, S. 124–129.

Zur Rezeption von Gulbrandssons Werk in der Zeit des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat. Trügerische Idylle: Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900–1945 (Tegernsee, Olaf Gulbransson Museum) hg. von Elisabeth Tworek, München 2017, S.192–199.

»Nicht pinakothekswürdig« Ernst Buchners Museums- politik und ihre Folgen: Tauschgeschäfte und Ausstellungen in den Pinakotheken 1933–1945, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2016, München 2017, S. 126–135.

MELANIE BAUERNFEIND

Morgens im Museum. Gebäudereinigung und Präventive Konservierung, in: Handbuch der Oberflächenreinigung, hg.v. P.-B. Eipper, München 2017, S. 342–348.

URSULA BAUMER, PATRICK DIETEMANN, OLIVER HAHN, ANDREA OBERMEIER, HEIKE STEGE, SIMON STEGER, CHRISTOPH STEUER, JEANINE WALCHER

Die Malmaterialien der Hinterglasbilder Heinrich Campendonks, in: Heinrich Campendonk. Die Hinterglasbilder – Werkverzeichnis, hg.v. Gisela Geiger und Simone Bretz, Köln 2017, S. 79–89.

URSULA BAUMER UND PATRICK DIETEMANN

Wachs- und Formmassen aus der Gusswerkstatt Qubbet el-Hawa – Naturwissenschaftliche Analysen der organischen Materialien, in: Materialien einer Gusswerkstatt von der Qubbet el-Hawa, hg.v. Martin Fitzenreiter, Frank Willer und Johannes Auenmüller, Bonner Aegyptiaca, Berlin 2016, S. 53–59.

URSULA BAUMER, PATRICK DIETEMANN, ANJA FUCHS, ANNETTE LILL-RASTERN, KATHARINA V. MILLER

Analysen holzsichtiger Ausstattungen um 1900 – Beispiele transparenter Überzüge mit Farb- und Metallisierungseffekten, in: Transparente Oberflächen auf Holz – Beiträge zur Fachtagung 2015 in Würzburg, hg.v. Verband der Restauratoren e.V., Bonn 2017, S. 76–86.

SIMONE BRETZ, JEANINE WALCHER, OLIVER HAHN, HEIKE STEGE

Bronzen, Brokatbronzen, Metall- oder Brokatfarben – Metalleffektpigmente in der Hinterglasmalerei Heinrich Campendonks, in: Heinrich Campendonk. Die Hinterglasbilder – Werkverzeichnis, hg.v. Gisela Geiger und Simone Bretz (Hrsg.), Köln 2017, S. 90–95.

ANDREAS BURMESTER

»Es gab nichts, was wir nicht versucht hätten.« Die Künstlerfreunde Ernst Würtenberger und Max Doerner, in: Ausst.-Kat. Ernst Würtenberger. Ein deutscher Maler in der Schweiz, (Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz, Hesse Museum Gaienhofen), Wädenswil am Zürichsee 2017, S. 181–194.

SIMONE FÖRSTER

El Archivo Albert Renger-Patzsch de la Fundación Ann y Jürgen Wilde, in: Ausst.-Kat. Albert Renger-Patzsch (Madrid, Fundación MAPFRE), 2017, S. 306–307. auch erschienen als: Les Archives Albert Renger-Patzsch de la Fondation Ann et Jürgen Wilde, in: Ausst.-Kat. Albert Renger-Patzsch (Paris, Jeu de Paume), 2017, S. 306–307.

ANDREA FUNCK

Sammeln von Gegenwart? Eine konservatorisch/restauratorische Betrachtung, in: Museumskunde, Berlin 2017, Band 82, Heft 1, S. 99–100.

POLINA GEDOVA

Thursday – Eine Initiative im Rahmen des interkulturellen Programms der Pinakotheken, in: Migration im Museum

Kommunikation, Interaktion und Partizipation als Koordinaten der Kunst- und Kulturvermittlung im Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts, hg. von Rainer Wenrich und Josef Kirmeier, München, 2017, S. 169–178.

IRENE GLANZER UND ANDREAS WEISSER

A cape for the Buddha. Notes on Pipilotti Rist’s Himalaya Goldsteins Stube. In ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 0905. Paris 2017.

JOHANNES GRAMLICH

Kunstwerke aus NS-Besitz auf dem Weg in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Amerikanische Restitutionspolitik und bayerische Treuhänderschaft, in: »Treuhändersche« Übernahme und Verwahrung international und interdisziplinär betrachtet (Bibliothek im Kontext 3), hg. von Olivia Kaiser/Christina Köstner-Pemsel/Markus Stumpf, Wien 2018 [im Druck].

mit Meike Hopp: »Gelegentlich wird Geist zu Geld gemacht« – Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler im Nationalsozialismus, in: Ausst.-Kat. Bestandsaufnahme Gurlitt (Bonn, Bundeskunsthalle, Bern, Kunstmuseum), hg. von Kunstmuseum Bern/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 2017, S. 32–47.

Reflections on Provenance Research. Values – Politics – Art Markets, in: Journal for Art Market Studies 1/2 (2017), online: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/15> (abgerufen am 2.2.2018).

MAIKE GRÜN

Art Handling im Überflug. Dokumentation, Verpackung und Wiederaufbau von Roman Ondáks *Passage*, in: *Restauro*, 7/2017, S. 14–19.

JOACHIM KAAK

Adolph Menzels Kunst und Wirklichkeiten I – *Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 67, 2016, S. 193–200.

BERNHARD MAAZ

Die Auferstehung der Moderne in Berlin, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 51, Berlin 2017, S. 258–262.

Ein Jahrhundert Wirkung: Winckelmann und die Skulptur, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hg. von von Elisabeth Décultot, Martin Dönike, Wolfgang Holler, Claudia Keller, Thorsten Valk und Bettina Werche, Weimar/München 2017, S. 97–113.

Partiell paradoxe Pleinairismen. Spielarten der Dach(stuben)aussicht in der europäischen Malerei zwischen Aufklärung, Romantik und Realismus, in: *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudia Denk, Andreas Strobl, Berlin/München 2017, S. 27–45.

Beiträge zu J. Grassi, J. Erdmann Hummel, F. Kaulbach, J. C. Klengel, A. Koeppen, F. Kraus, C. J. Lasch, A. W. Leu, M. Leyendecker, A. Lucas, C. J. E. Ludwig, C. von Marr, E. Pape, G. Reimer, C. Schroeter, M. Slevogt und F. von

Stuck, in: *Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie. Für die Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin* hg. von Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe und Regina Freyberger, Petersberg, Berlin 2017, S. 307ff.

Louis Sachse: Kosmopolit und Kunsthändler, in: *Anna Ahrens: Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunsthandel erfand*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–12.

JOCHEN MEISTER

YES, WE'RE OPEN! Das offene Museum. in: *Migration im Museum Kommunikation, Interaktion und Partizipation als Koordinaten der Kunst- und Kulturvermittlung im Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts*, hg. von Rainer Wenrich und Josef Kirmeier, München, 2017, S. 35–42.

EVA ORTNER

From Courbet to Daubigny: the mystery behind *Sluice Gate at Optevoz*, in: *Studying the European Visual Arts 1800–1850. Paintings, Sculpture, Interiors and Art on Paper*, ed. By Joyce H. Townsend, Abbie Vandivere, London, 2017, S. 55–64.

RENATE POGGENDORF

In search of the ultimate painting technique: Munich in the 1820s–1840s, in: *Studying the European Visual Arts 1800–1850. Paintings, Sculpture, Interiors and Art on Paper*, ed. By Joyce H. Townsend, Abbie Vandivere, London, 2017, S. 134–144.

JOHANNA POLTERMANN

Keine Provenienzforschung ohne internationales Netzwerk – Der Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. als neues Forum für die ethnologische Provenienzforschung, in: *Publikation zur Tagung Provenienzforschung zu ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit*, 7. und 8. April 2017, Museum Fünf Kontinente, München, S. 253–260, <https://edoc.hu-berlin.de> [in Vorbereitung]

Der Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., in: *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste. Provenienz & Forschung 2/2017*, hg. v. Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, Dresden 2017, S. 54–55.

›Widergutmachung‹ für deutsche Museen? Die Beschlagnahmen *entarteter Kunst* in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1937/38 und deren Entschädigung, in: *Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2016*, München 2017, S. 136–152.

BERNHART SCHWENK

Basic Instinct. Vom Eros der Bilder, in: *Ein Bild ist ein Bild, Heiner Stadler und seine Filme*, hg. v. Johannes Rosenstein, Herbert von Halem Verlag, Köln 2017 (Kommunikation audiovisuell, Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 45), S. 153–163.

Die Wirklichkeit der Bilder/The Reality of Images, in: *Ausst.-Kat. Amelie von Wulffen, Bilder 1998–2016* (Pinakothek der Moderne, München, Studio Voltaire, London) hg. v. Isabel Podeschwa, Bernhart Schwenk, Joe Scotland, Amelie von Wulffen, London 2017, S. 33ff. (dt./engl.).

HEIKE STEGE, JENS WAGNER, JEANINE WALCHER UND JAN SCHMIDT

Röntgenfluoreszenz-Imaging an den Münchner Pinakotheken – Neue Untersuchungen an Stefan Lochners Flügeln des Weltgerichtsaltars, *Restauro* 4/2017, S. 14–21.

HARTMUT THIEME, LUTZ FIEDLER, URSULA BAUMER UND PATRICK DIETEMANN

Jungpaläolithische Funde von der Wallburg *König Heinrichs Vogelherd* bei Pöhlde, Stadt Herzberg am Harz, Ldkr. Osterode am Harz, *Die Kunde – Zeitschrift für niedersächsische Archäologie*, hg. v. Niedersächsischer Landesverein für Urgeschichte e. V. und Fachbereich für Archäologie des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover, F. 65, 2017, S. 57–82.

JEANINE WALCHER UND HEIKE STEGE

»[...] im Herbst dann zerschnitten.« – Maltechnische und pigmentanalytische Untersuchungen zu Franz Marcs *Großer Landschaft I* und dessen Werkprozess, in: *Ausst.-Kat. Franz Marc – Wie sieht ein Pferd die Welt?* (Franz Marc Museum) hg. v. Franz Marc Museumsgesellschaft und Cathrin Klingsöhr-Leroy, Kochel am See 2017, S. 36–49.

CHRISTIANE ZEILLER

Clowns, Tiere und Artisten. Max Beckmanns Passion für den Zirkus in seinen Skizzenbüchern, in: *Ausst.-Kat. Max Beckmann, Welttheater* (Bremen, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Potsdam, Museum Barberini), München/London/New York 2017, S. 54–67.



Paint On. Dimensionen des Malerischen mit Werken von German Stegmaier, Stephan Fritsch, Luc Tuymans, Florian Auer, Katharina Grosse, Yvonne Leinfelder (v. l. n. r.)



Doerner Institut

Einleitung

Das Jahr 2017 stand für das Doerner Institut besonders im Zeichen des Direktionswechsels. Im Frühjahr wurde der bisherige Direktor Andreas Burmester nach 34 Jahren in den wohlverdienten Ruhestand verabschiedet. Burmester begann 1983 als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Doerner Institut seinen langen beruflichen Werdegang. 1987 übernahm er die Leitung der naturwissenschaftlichen Abteilung, 2003 folgte die Direktion, die er bis März 2017 innehatte.

Am 1. Oktober trat Andrea Funck die Stelle als Direktorin des Doerner Instituts an. Die wissenschaftlichen Schwerpunkte der 1976 in München geborenen Holzbildhauerin, Restauratorin und Kulturmanagerin liegen in der Weiterführung ihres Dissertationsthemas *Restaurierung als Vermittlungsthema in Museen*, in der Präventiven Konservierung sowie in Fragestellungen zu Ausstellungsplanung und -technik.

Ihr obliegt nun die Leitung der drei Abteilungen Restaurierung, Naturwissenschaften sowie Museums- und Ausstellungstechnik. Die neue Organisationsstruktur wurde mit Jahresbeginn 2017 formal eingeführt. Seitdem gilt es, diese schrittweise in die tägliche Praxis zu übertragen, indem die Verantwortlichkeiten der Hand in Hand arbeitenden Fachabteilungen in konstruktivem Dialog adäquat definiert und

festgeschrieben werden. Positive Rückmeldungen über erhöhte Arbeitszufriedenheit durch gestärkte Eigenverantwortung und mehr Möglichkeiten, sich auf das jeweilige genuine Fachgebiet zu konzentrieren, sind bereits jetzt sichtbare Erfolge der Umstellung.

Wichtige Aufgabenfelder, in denen die beruflichen Erfahrungen und fachplanerischen Kenntnisse der neuen Direktorin gefragt sind, werden in der Konzeption der Restaurierungswerkstätten und Labors, der Depotplanung und -einrichtung sowie im Management von musealen Objektumzügen liegen. Bereits vor Jahren hat das Doerner Institut maßgeblich die vorbereitenden Planungen eines neuen Zentraldepots übernommen. Dieses soll im Sinne moderner konservatorischer Lager- und Logistikplanung Schutz für die vielfältigen Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie weiterer staatlicher Museen in Bayern bieten. Die anstehende Sanierung der Neuen Pinakothek bot wiederum Chancen durch die Planung neuer Ateliers und Werkstätten alte Strukturen zu überdenken und neue zu schaffen.

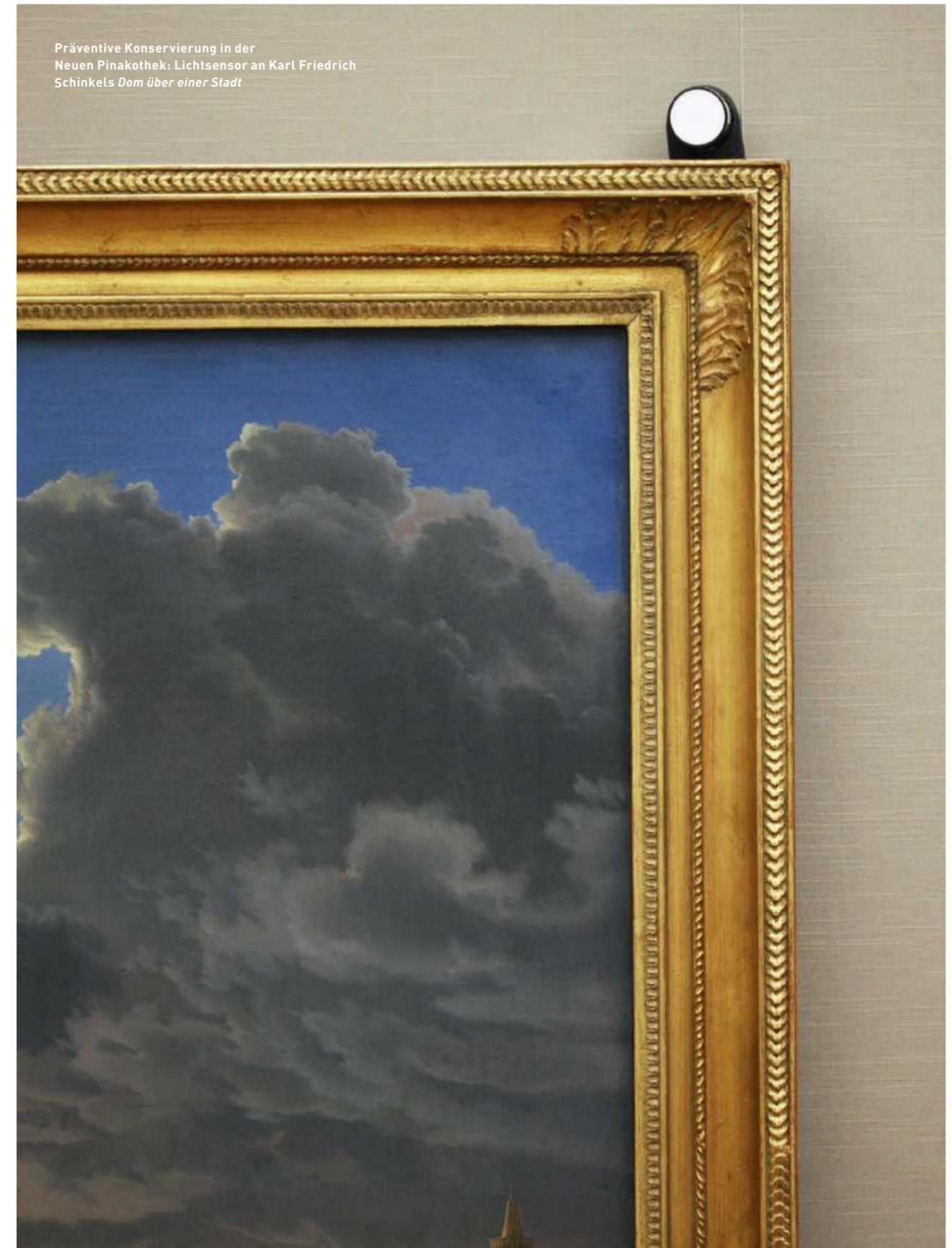
Seit 1997 besteht zwischen dem Doerner Institut und dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der Technischen Universität München eine Kooperation, die auch 2017 intensiv gepflegt

wurde. So trugen wieder mehrere Mitarbeiter des Doerner Instituts mit zahlreichen Seminaren und Lehrveranstaltungen zur wissenschaftlichen Ausbildung von Restauratoren bei. Überdies wurden Studierende bei ihren Masterarbeiten unterstützt. Diese Zusammenarbeit wird, sowie die bereits mit anderen Restaurierungsstudiengängen in Deutschland bestehende Verbindung, unter der neuen Direktorin fortgeführt.

Eine weitere wichtige Aufgabe, deren Koordination das Doerner Institut innerhalb der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen innehat, ist das Thema Sicherheit. Inhaltlich ist hier im Rückblick auf den 15-jährigen Betrieb in der Pinakothek der Moderne und im Museum Brandhorst (seit 2009) ein Wandel bzw. die Erweiterung der klassischen musealen Nutzung festzustellen. Dieser Erkenntnis ist die Existenz der Lenkungsgruppe Sicherheit zu verdanken, die auf der Direktionsebene der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Vertreter aus allen Abteilungen beriet, um Fragen des Personen-, Sach- und vor allem Exponatschutzes zu erörtern. So erforderten allein die räumlichen Gegebenheiten in der Pinakothek der Moderne mit vier unabhängigen Sammlungsbereichen eine völlige Neugestaltung der Organisationsstrukturen und Arbeitsabläufe. Darüber hinaus bedürfen die zahlreichen Sonderveranstaltungen einer gründlichen

sicherheitstechnischen Betreuung. Die intensive Kommunikation der hauseigenen Abteilungen untereinander und mit Bauamt, Errichterfirmen und Servicepartnern ermöglicht es, betriebliche Hindernisse und technische Mängel einzugrenzen und einen geregelten Dienstbetrieb aufrecht zu erhalten. Dabei werden in allen Häusern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Sicherheit im technischen und personellen Bereich routinemäßig und besonders in Verbindung mit Sanierungs- oder Umbaumaßnahmen kontinuierlich begleitet und hinterfragt. Durch gutachterliche Prüfungen und Absprachen mit dem Bayerischen Landeskriminalamt, der städtischen Branddirektion und den vorgesetzten Behörden wird die Situation fortwährend verbessert bzw. den sich ändernden Gegebenheiten und Vorschriften angepasst. Auch vor dem Hintergrund wiederkehrender krimineller Aktivitäten im Kunstbereich in aller Welt ist diese stetige Auseinandersetzung zu einem integralen Bestandteil der konservatorischen Verantwortung geworden, die heutzutage über den reinen, klassischen Exponatschutz etwa durch Schutzverglasungen oder Absperrungen weit hinausgeht.

Andrea Funck und Florian Schwemer



Präventive Konservierung in der
Neuen Pinakothek: Lichtsensor an Karl Friedrich
Schinkels *Dom über einer Stadt*

Restaurierungsabteilung

Zwei besondere Restaurierungsprojekte sind für 2017 zu nennen. Zum einen wurde die seit langem angestrebte Bearbeitung von Sandro Botticellis *Beweinung Christi* dank der Finanzierung durch die Rudolf-August Oetker-Stiftung realisierbar (S. 22). Außerdem finanzierte das Ehepaar Kai und Rosemarie Werner die Maßnahmen an Jacopo del Sellaio's *Martyrium des hl. Sebastian*. Für beide Tafelgemälde ermöglichten es die Kunstförderer darüber hinaus, neue Zierrahmen anfertigen zu lassen. Die Rahmenkopien nach historischen Vorbildern wurden vom kunsthistorischen Fachreferenten in enger Zusammenarbeit mit den Verantwortlichen der Restaurierungsabteilung konzipiert und extern beauftragt. Für den (einzigen) Rahmenrestaurator des Doerner Instituts war dies nur eine von zahlreichen Aufgabenstellungen. Unter anderem wurden 20 historische Rahmen – Neuerwerbungen für Gemälde und Grafiken Olaf Gulbranssons – inventarisiert und konservatorisch gepflegt. Für Bildausleihen wurden an insgesamt 32 Rahmen Maßnahmen zur Konservierung, Freilegung, Fassungs- und Ornamentergänzung, Retusche und Vergoldung durchgeführt sowie für 20 weitere Rahmen Restaurierungskonzepte erstellt und die Durchführung der Maßnahmen vergeben. Parallel konnten die rund 250 Rahmen zu den Gemälden der Staatsgalerie Aschaffenburg sukzessive inventarisiert werden. Bereits im Juni 2016 konnte die Restaurierung des zweiten Flügels von Stefan Lochners Weltgerichtsalter mit Unterstützung durch eine freiberufliche Restauratorin dank der nochmaligen Förderung durch die Schoof'sche Stiftung abgeschlossen werden. Beide Tafeln werden ab Juli 2018 wieder in der Alten Pinakothek zu sehen sein.

Bei den laufenden Überwachungsmaßnahmen im Kontext der Präventiven Konservierung lag ein Schwerpunkt auf dem Schädlingsmonitoring (*Integrated Pest Management*). Mehrere Hundert Fallen wurden in den Depots der Pinakotheken platziert, um eingeschleppte Schadinsekten frühzeitig festzustellen und zu identifizieren. Außerdem wurden die Klima- und Lichtmessungen in den Staatsgalerien ausgeweitet. Höchst erfreulich ist die Tatsache, dass die Präventive Konservierung eine Mitarbeiterstelle gewonnen hat. Durch eine hausinterne personelle und inhaltliche Umstrukturierung liegt nun die Expertise zum konservatorischen Kulturgutschutz und zur Kulturgutsicherung gebündelt im Doerner Institut. Das in diesem Zusammenhang zentrale

Anliegen einer übergreifenden Notfallplanung wurde 2017 um einen weiteren wichtigen Baustein ergänzt: Ein neues System für Notfallboxen wurde entwickelt und das notwendige Zubehör beschafft. Insgesamt 25 Notfallsets für die Münchner Museen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie für deren Außenstellen stehen bereit.

In der Alten Pinakothek waren wegen der andauernden Sanierungsmaßnahmen bei laufendem Galeriebetrieb umfangreiche Gemäldebewegungen erforderlich. Dank routinierter Planung verliefen die Arbeiten zur Räumung und Wiedereinrichtung von Galeriesälen sowie zur temporären Präsentation von Hauptwerken aus geschlossenen Sammlungsbereichen in *Neuen Nachbarschaften* für Besucher kaum wahrnehmbar. Im März waren die Gemälde in die mit Beginn der Sanierung 2014 geschlossenen Säle der spanischen und französischen Malerei endgültig zurückgeführt. Für das Pastellkabinett Saal XII a konnte bei der Wiedereinrichtung die Beleuchtung den besonderen konservatorischen Anforderungen dieser Werke angepasst und damit einem lange bestehenden Desiderat Genüge getan werden. Weiterhin hat die im Zuge der Sanierung installierte neue Steuerungstechnik zur Abstimmung von Tages- und Kunstlicht bei Einhaltung der geforderten Lichtwerte ihre erste Bewährungsprobe bestanden.

In Vorbereitung der Generalsanierung der Neuen Pinakothek galt es vielfältige Fragestellungen hinsichtlich der notwendigen Umbaumaßnahmen und möglicher Auslagerungsorte zu beantworten. Um trotz des bislang nicht feststehenden Zeitpunkts für den Auszug vorbereitet zu sein, begannen die Restauratoren mit der Erfassung des Konservierungsbedarfs vor einer Umlagerung, der Konzeption von Verpackung und Transportlogistik sowie mit der Planung von Restaurierungsmaßnahmen, die während der Schließung des Hauses durchgeführt werden sollen.

Die Restauratoren des Doerner Instituts untersuchten darüber hinaus in Zusammenarbeit mit der naturwissenschaftlichen Abteilung *Zwei Pferde vor einem Stall* von Eugène Delacroix (siehe Umschlagabbildung und Abb. S. 58), und *Die Landpartie* von Francisco Goya. Die Untersuchung mittels Röntgenfluoreszenz-Imaging erbrachte den wichtigen Befund, dass das kleine Gemälde in einem vielschichtigen Schaffensprozess entstanden ist. Für die Sonderpräsentation *Bellinzona und mehr ... Gemälde und Ölskizzen von*

Johann Christian Ziegler wurden an Neuerwerbungen dieses Künstlers teils pflegende Maßnahmen, teils Restaurierungen mit Firnisabnahme bzw. -reduzierung sowie der Entfernung und Erneuerung von Retuschen vorgenommen. In Vorbereitung der Ausstellung *L wie Land und Leute* wurden mehrere bislang im Depot befindliche Gemälde umfassend restauriert. Für die seit langem angestrebte Restaurierung der *Landschaft mit Hirt und Herde* von Thomas Gainsborough aus dem Besitz der Bayerischen Landesbank entwickelten die Restauratoren ein Restaurierungskonzept. Daneben unterstützten sie die kunsthistorischen Referenten sowie die Fotografen bei ihrer Arbeit an den ersten beiden Bänden der Bestandskataloge zu den Skulpturen der Neuen Pinakothek.

Die unverändert rege Agenda des Museum Brandhorst mit drei großen monographischen Ausstellungen zum Werk von Wade Guyton, Kerstin Brätsch und Seth Price beanspruchte aufgrund materialtechnisch herausfordernder Exponate den ganzen Einsatz der Teams Restaurierung und Museums- und Ausstellungstechnik. Im Austausch mit Kuratoren und Künstlern entwickelten sie Lösungen für die Installation der fragilen Kunstwerke. Zeitintensiv war zudem die Leihgabenbetreuung eines umfangreichen Seth-Price Konvoluts für das Stedelijk Museum Amsterdam. Zu verschiedenen Gemälden von Andy Warhol fanden im Restaurierungsatelier des Museums Brandhorst kunsttechnologische Untersuchungen statt, verbunden mit der Betreuung einer Projektarbeit des Lehrstuhls für Restaurierung an der Technischen Universität München.

Darüber hinaus erfassten die Restauratoren des Doerner Instituts Neuerwerbungen für die Sammlung Moderne Kunst aber auch Leihnahmen für Ausstellungsprojekte kunsttechnologisch und materiell, dokumentierten diese und bereiteten sie für ihre Präsentation bzw. Lagerung vor. In enger Zusammenarbeit mit den Fachabteilungen und nicht selten auch mit den Künstlern selbst wurde versucht, das Erscheinungsbild und die Sicherheit der Werke durch geeignete Maßnahmen wie Neumontagen, Neurahmung und Verglasung zu verbessern. Nicht zuletzt durch die Kontrolle und Steuerung der äußeren Einflüsse wie Licht, Klima, mikrobiologische Belastung, Schadstoffe usw. werden die Bedingungen für die Ausstellung ebenso wie für die Archivierung der Kunst optimiert.

Einen wichtigen Anteil an den täglichen restauratorischen Aufgaben hat die Betreuung und Dokumentation der Dauerleihgaben, insbesondere auch die konservatorische Erstversorgung des beständig wachsenden Sammlungsbestandes aus den Programmankäufen des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst. Sanierungsarbeiten in den Liegenschaften von Leihnehmern erforderten 2017 mehrfach die Auslagerung einzelner Werke oder ganzer Leihkonvolute. Nicht immer wurde das Doerner Institut rechtzeitig vor dem Beginn der Bauarbeiten informiert und so kam es vereinzelt zu spontanen Evakuierungen von Kunstwerken. Mit insgesamt fünf Dauerleihgaben aus den Schlössern Neuburg und Höchstädt haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Ausstellung *FürstenMacht & wahrer Glaube* des Historischen Vereins Neuburg an der Donau unterstützt. Hierfür wurden zwei der Gemälde im Vorfeld nach München gebracht und restauriert.

Während sich die Räume der Staatsgalerie Aschaffenburg im Zuge der Sanierung von Schloss Johannisburg in eine Baustelle verwandelt haben, wurde in München damit begonnen, den ausgelagerten qualitätsvollen Gemäldebestand endlich angemessen fotografisch zu erfassen und konservatorisch zu bearbeiten. Die Landschaftsveduten des *Aschaffener Zyklus* von Ferdinand von Kobell sind nunmehr von vergilbten Firnissen und verfärbten Retuschen befreit; restauriert wurden auch bedeutende Werke der altdeutschen Malerei, darunter Tafelgemälde von Lucas Cranach d.Ä. und der *Kalvarienberg* von Hans Baldung, genannt Grien. Finanziert aus den für die Staatsgalerien vorgesehenen Mitteln des laufenden Haushalts, führten die Maßnahmen gemäß fachlicher Konzeption und in Begleitung durch das Doerner Institut freiberufliche Restauratoren durch.

Ob kunsttechnologische Untersuchung, Konzepterstellung, praktische Restaurierung oder Ausstellungsaufbau, die Volontärinnen waren in die vielfältigen Aufgaben der Restaurierungsabteilung stets eng eingebunden und mit verantwortungsvollen Arbeiten betraut. Dass am Doerner Institut auch 2017, zusätzlich zu den beiden vorhandenen Stellen, ein drittes Volontariat vergeben werden konnte, ist der generösen Unterstützung durch die Schoof'sche Stiftung zu verdanken.

Eva Ortner



Restaurierungen für die Staatsgalerie
Aschaffenburg an Gemälden
von Lucas Cranach d. J., Ferdinand Kobell
und Hans Baldung, genannt Grien,
im großen Atelier des Doerner Instituts

Museums- und Ausstellungstechnik

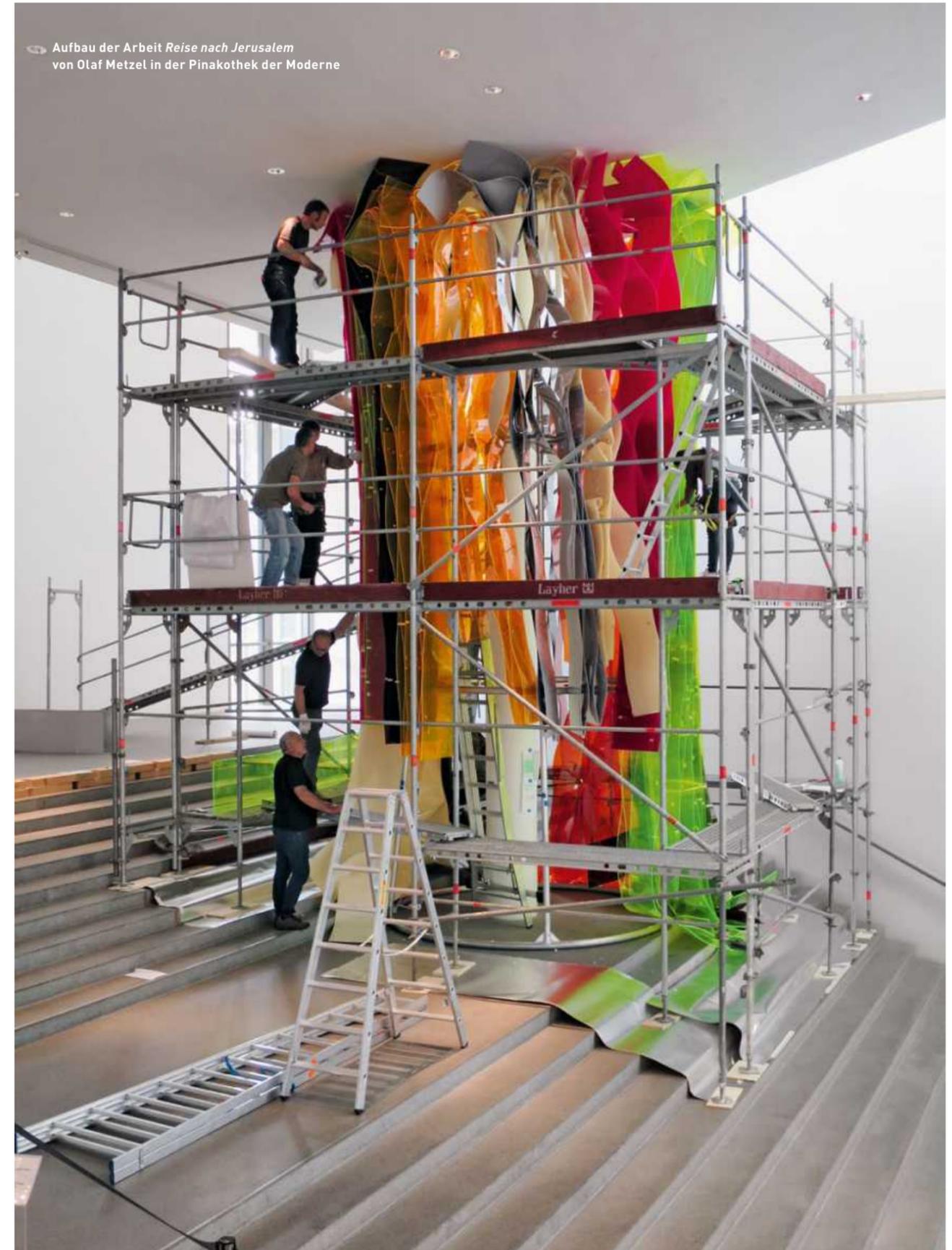
Wie einleitend erwähnt, begann im Januar die Umsetzung der Strukturveränderungen des Doerner Instituts, bei der die Museums- und Ausstellungstechnik (MAT) als eigene Abteilung mit 23 Mitarbeitern zusammengeführt wurde. Vor dem Hintergrund unterschiedlicher beruflicher Qualifikationen, beispielsweise als Schreiner, Elektriker, Keramiker oder Kommunikationselektroniker, haben diese Mitarbeiter ihre sehr spezifischen Kenntnisse und Fähigkeiten, wie sie für die Handhabung von Kunstwerken erforderlich sind, mehrheitlich durch Fortbildung direkt im Museum erworben. Einen Abschluss als staatlich geprüfte Museums- und Ausstellungstechniker haben nur wenige, da der einzige Ausbildungsgang in Deutschland bereits vor rund zehn Jahren bedauerlicherweise wieder eingestellt wurde. Neben den Kernaufgaben der Museums- und Ausstellungstechniker – das Transportieren, Installieren und Verpacken aller Arten von Kunstwerken – übernehmen sie am Doerner Institut Arbeiten zur Galerie- sowie Depotpflege und fallweise, nach fachlicher Schulung durch die Restauratoren, auch Kurierbegleitungen von Kunstwerken.

Angesichts der zumeist immens hohen ideellen und materiellen Werte der Werke im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Tatsache, dass 2017 insgesamt 5200 Objektbewegungen durchgeführt wurden, wird deutlich, welche außerordentlich hohe Verantwortung die Museums- und Ausstellungstechniker tragen.

Unter der Gesamtleitung der MAT sind nun – unter dem Wegfall von zwei Hierarchieebenen – Teamleiter für folgende Teilbereiche zuständig: Alte Pinakothek, Staatsgalerien und Dauerleihstellen, Neue Pinakothek und Sammlung Schack, Pinakothek der Moderne, Museum Brandhorst und Schreinerei. Ferner sind die Museums- und Ausstellungstechniker nicht mehr den einzelnen Pinakotheken fest zugeordnet, was von den Mitarbeitern nach anfänglicher Skepsis gerne angenommen wurde. Vorteil dieser Strukturveränderung ist, dass die Mitarbeiter häuserübergreifend eingesetzt werden und damit Engpässe ausgeglichen werden können.

Die Arbeiten in der Alten Pinakothek waren bestimmt vom Baustellenwechsel der energetischen Sanierung vom 2. zum 3. Bauabschnitt sowie dem Abbau der Sammlungspräsentation *Neue Nachbarschaften*. Ihre Erfahrungen aus der Praxis konnten Mitarbeiter der MAT in die Planungen zum Wandaufbau und zur Beleuchtung der neuen Ausstellungsräume einbringen. Daneben starteten sie eine Initiative zur technischen Verbesserung der Situation für die Anlieferung von Kunstwerken. Gemäß der Umstrukturierung wurde das Team der MAT-AP hausübergreifend mit 73 Arbeitstagen aus anderen MAT-Teams unterstützt.

Das Team der MAT in der Neuen Pinakothek war überwiegend mit der Sammlungspflege in der Galerie und den Depots, dem Verbessern von Einrahmungen und Anbringen



Naturwissenschaftliche Abteilung

von Rückseitenschutz von Neuerwerbungen, dem Bereitstellen der Kunstwerke für Digitalaufnahmen und kunsttechnologischen Untersuchungen beschäftigt.

Die Arbeiten in der Pinakothek der Moderne waren zeitlich wie inhaltlich herausfordernd. So mussten zwölf Ausstellungen auf- und zehn Ausstellungen abgebaut werden. Technisch besonders anspruchsvoll und aufwendig waren die Installation der großformatigen Kunstwerke von Anselm Kiefer (S. 26–33) und die Neuinstallation der monumentalen Plexiglas-Skulptur *Reise nach Jerusalem* von Olaf Metzel (Abb. S. 83). Eine weitere umfangreiche und diffizile Aufgabe war der Abbau und das Verpacken der Rauminstallation *Doppelgarage* von Thomas Hirschhorn gemeinsam mit den zuständigen Restauratoren.

Für die große Sonderausstellung zum Werk von Paul Klee 2018 führten die Mitarbeiter im gesamten Berichtsjahr vorbereitende Arbeiten aus. So waren sie inhaltlich bei der Auswahl des Ausstellungsarchitekten, der Bemusterung der Wandfarben, der Ausschreibung und Vergabe von aufwendigen Schreinerarbeiten, von Malerarbeiten und einer nachhaltigen Ausstellungsbeleuchtung für zehn Säle eingebunden.

Im Museum Brandhorst wurden vier aufwändige Ausstellungen auf- und drei abgebaut sowie 39 Säle neu gehängt, wobei das Team Unterstützung mit 70 Arbeitstagen aus anderen Teams erfuhr. Für die große mehrtägige Ver-

anstaltungsreihe *Postapokalyptischer Realismus* wurden bei einigen Veranstaltungen der Auf- und Abbau und die technische Betreuung während der Veranstaltung geleistet. Für die vielen Neuerwerbungen der Udo und Annette Brandhorst-Stiftung wurden geeignete Lagerverpackungen geplant und hergestellt.

Umfangreiche Tätigkeiten ergaben sich auch 2017 im Zusammenhang mit den Staatsgalerien und Dauerleihstellen. In den Filialen führten die Museums- und Ausstellungstechniker des Doerner Instituts die turnusmäßige Galeriepflege durch, sie begleiteten Kunsttransporte als Kurier, planten und führten eigene Kunsttransporte durch und realisierten in der Staatsgalerie Augsburg die Umgestaltung der Ausstellung *Aufbruch in Augsburg*. Sage und schreibe 6200 km wurden hierfür mit dem Dienst-Lkw zurückgelegt.

Die Mitarbeiter in der Schreinerei haben eine Vielzahl von Gemälden mit Schutzglas und Rückseitenschutz ausgestattet, Schutzkisten für ornamentierte Zierrahmen sowie Transportrahmen für Bilder angefertigt, Werkzeug- und Transportwagen gebaut, die Rahmung von Kunstwerken optimiert und Raummodelle für die Ausstellungsräume in der Alten Pinakothek und Museum Brandhorst hergestellt.

Wolfgang Wastian

Seit Januar 2017 ist am Haus der dank großzügiger Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung erworbene, mobile Röntgenfluoreszenz-Scanner M6 Jetstream der Fa. Bruker im Einsatz (Abb. S. 87). Das Röntgenfluoreszenz (RFA)-Imaging ist eine bildgebende Analytik, mit der auf zerstörungsfreiem Wege die Verteilung von anorganischen Pigmenten und Metallaufgaben auf größeren Gemäldeflächen dargestellt werden kann. Neben dem klassischen Röntgen und der Infrarotreflektographie hat sich das RFA-Imaging rasch als drittes Standbein der bildgebenden Untersuchungsverfahren an den Pinakotheken etabliert.

Im ersten Jahr wurden wichtige Werke aus dem eigenen Bestand untersucht, darunter Sandro Botticellis *Beweinung Christi* (S. 22, Abb. S. 20/21), Stefan Lochners Flügel des *Weltgerichtsaltars*, Anthonis van Dycks *Selbstbildnis*, Francisco de Goya y Lucientes *Landpartie* oder Paul Gauguins *Landschaft auf Martinique*. In Kooperation mit dem Diözesanmuseum Freising wurde das Freisinger *Lukasbild* mit der neuen Methode aufgenommen und eine wesentlich deutlichere Darstellung der übermalten ersten Fassung dieser byzantinischen Ikone erhalten. Die mit der Methode gewonnenen Elementverteilungsbilder (Abb. S. 87) lieferten häufig überraschende Neuentdeckungen zum Werkprozess und Kompositionsänderungen, der Geschichte von Formatänderungen sowie zum Zustand der Werke, die in diverse Forschungs- und Ausstellungsprojekte einfließen.

Daneben führte die Abteilung Naturwissenschaften zahlreiche kleinere und größere Untersuchungsprojekte durch. So wurden im Rahmen eines laufenden Forschungsprojekts zu Anthonis van Dyck in der Alten Pinakothek mit der mobilen Osiris-Kamera in großem Umfang Infrarotreflektographieaufnahmen angefertigt, die nun eine systematische Beurteilung der Unterzeichnungspraxis innerhalb der Werkstatt gestatten.

In Vorbereitung auf die Ausstellung *Utrecht, Caravaggio und Europa 2019* wurden im Rahmen einiger Studientage technologische Befunde an Werken von Gerard Honthorst, Valentin de Bologne und Simon Vouet mit Ashok Roy (ehemals National Gallery London) diskutiert und neue Untersuchungen an einer Bartolommeo Manfredi zugeschriebenen *Dornenkrönung* vorgenommen.

Aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst fanden Pigment- und Bindemittelanalysen beispielsweise an Andy Warhols *Mustard Race Riot* aus dem Museum Brandhorst im Hinblick auf eine Restaurierungsentscheidung statt.

Dank eines Forschungsstipendiums der Humboldt Stiftung und der Nachwuchswissenschaftlerförderung der Schoof'schen Stiftung konnten vertiefende Forschungsarbeiten zu synthetischen organischen Künstlerpigmenten sowohl auf Quellenseite als auch in analytisch-methodischer Hinsicht durchgeführt werden. So wurde mit der *Surface Enhanced Raman Spectroscopy* (SERS) eine spezielle, ultraempfind-

liche Analysenmethode im Labor etabliert, die selbst an stark verblichenen Farbstoffen noch Nachweise gestattet. Die Quellenrecherchen zur industriellen Herstellung, den Eigenschaften und der Bewertung früher Teerfarbstoffpigmente, wie zum Beispiel der β -Naphtholpigmente, lieferten ergänzend zu den konkreten analytischen Nachweisen ein vertieftes Verständnis ihrer Verwendungsgeschichte in Künstlerfarben.

Darüber hinaus wurden vielfältige Kooperationsaktivitäten mit in- und ausländischen Museumspartnern umgesetzt. So wurden wie in den vergangenen Jahren Bindemittelanalysen oder proteinselektive Anfärbungen von Querschliffen für verschiedene Institutionen und Museen im In- und Ausland durchgeführt, z. B. für die Denkmalpflege in Bayern oder Sachsen-Anhalt, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Lenbachhaus München, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Städel Frankfurt oder die Yale University (USA).

Im Kontext des Stirling Maxwell Research Projects der University of Glasgow (University of Glasgow und Glasgow Museums, Pollok House) untersuchten die Mitarbeiter der Abteilung Naturwissenschaften drei spanische Gemälde des 16. Jahrhunderts von Alonso Sanchez Coello und El Greco auf ihre Bindemittel.

In Kooperation mit dem Franz Marc Museum wurde eine Ausstellung zur *Großen Landschaft I* konzipiert, die auch die spannenden technologischen Erkenntnisse zu einer gravierenden Formatänderung des Bildes präsentiert. Hier bestätigte auch das RFA-Imaging die Zusammengehörigkeit des Hauptbildes mit einem Landschaftsfragment aus dem Bestand der Staatgalerie Stuttgart.

Vielfältige Aktivitäten waren zudem im laufenden Vorhaben der VW-Stiftung *Hinterglasmalerei der Klassischen Moderne* (Leitung Museum Penzberg) zu verzeichnen, so eine zerstörungsfreie Analysenkampagne an den Hinterglasbildern der Sammlung *Moderne Kunst* in der Pinakothek der Moderne und Probenahmen an 25 Hinterglasbildern in Penzberg.

Im Rahmen des EU-Infrastrukturprojektes IPERION CH, an dem sich das Doerner Institut seit 2015 als einer von 24 Partnern aus der Kulturerbeforschung beteiligt, wurde unter anderem weiter an einem verbesserten Austausch von technologisch-naturwissenschaftlichen Untersuchungsdaten innerhalb europäischer Institutionen mit dem langfristigen Ziel der Schaffung permanenter Forschungsinfrastrukturen gearbeitet.

Das Jahr stand zudem im Zeichen größerer Projektabschlüsse und ihrer Publikationen, so für den Bestandskatalog *Florentiner Malerei* sowie des BMBF-geförderten *Verbundvorhabens Inkarnat und Signifikanz – Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum* (mit der TU München, dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte u. a.).

Schließlich konnte die institutseigene Materialsammlung im vergangenen Jahr mit den Ateliernachlässen von Fritz Winter und Lothar Günther Buchheim zwei wichtige Neuzugänge verzeichnen. Die Bestände werden in einer Datenbank erfasst und sind somit für künftige Forschungen recherchierbar und zugänglich.

Heike Stege



Röntgenfluoreszenz-Imaging von Sandro Botticellis *Beweinung Christi* nach Abschluss der jüngsten Restaurierung



Überlagerung der Elementverteilungsbilder für Blei (weiß), Quecksilber (rot) und Kupfer (türkis). In den verschiedenen Phasen von Unterzeichnung und malerischer Ausführung wurden mannigfaltige kompositionelle Änderungen festgestellt



Provisorisches Fotostudio im Saal I der Alten Pinakothek.
Das Bildnis der *Sevilla vanden Berghe* von Anthonis van Dyck wird
im Rahmen eines Forschungsprojekts neu aufgenommen.



Abteilungen

1. Örtliche Verwaltung

Laufend ändern sich die Rahmenbedingungen des Handelns in der Verwaltung, seien es Gesetze und Verordnungen, wie zum Beispiel das immer mehr an Bedeutung gewinnende Vergaberecht oder auch die gesellschaftlichen Wünsche und Vorstellungen. Auf diese Veränderungen mit einer Umsetzung zu antworten, die allen Mitarbeitern ein Arbeiten in bestmöglichem Einklang von Beruf und persönlicher Freiheit ermöglicht, ist eine der meist unsichtbaren, aber auch unverzichtbaren Aufgaben einer effizienten Verwaltung.

Im Besonderen ist es derzeit das immer umfangreichere Vergaberecht, das zunehmend Aufmerksamkeit erfordert. Mehrere EU-weite Vergaben von Kunsttransporten für Sonderausstellungen, von anderen Leistungen und von Katalogen zeigten, dass dieser Rechtskreis jetzt und künftig viel an personellen und finanziellen Ressourcen bindet.

Auch im Bereich des Arbeits- und Tarifrechts sorgen die vielen Gesetzesänderungen und die Ergebnisse der Tarifverhandlungen für eine erhebliche Mehrbelastung der mit Personalangelegenheiten betrauten Mitarbeiter. Auf Wunsch der Mitarbeiter wurde das für einen Teil des Personals in den Wachzentralen geltende Drei-Schichtsystem Mitte des Jahres auf ein Zwei-Schichtsystem umgestellt. Dadurch

konnte erreicht werden, dass die Erholungsphasen, innerhalb der körperlich belastenden Schichtarbeit länger und die Umstellung zwischen nunmehr zwei Schichten einfacher wird.

Durch interne Umstrukturierungen bei den Zentralen Diensten aller Museen und Sammlungen und durch die geforderte Trennung der Örtlichen Verwaltung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von den Zentralen Diensten mussten und müssen viele Arbeitsprozesse neu strukturiert werden. Personelle Veränderungen in beiden Bereichen verstärkten diese Notwendigkeit weiter. Die zu knappen Personalressourcen erweisen sich im Alltag als ernste Herausforderung.

Besonders erfreulich war dieses Jahr die immer besser werdende Zusammenarbeit mit allen Fachabteilungen, Referenten und der Personalvertretung. Es ist immer wieder erstaunlich, was man zusammen erreichen kann; sowohl an direkten Ergebnissen als auch an positivem Wandel des Arbeitsumfeldes. Veränderungen eröffnen neue Wege und Chancen. Die nächsten Jahre werden uns vermutlich weiterhin reichliche Möglichkeiten dazu bieten.

Gregor Lindermayr

2. Zentrale Dienste

Im Jahre 2017 standen vor den Zentralen Diensten, die für sämtliche Staatlichen Museen und Sammlungen zuständig sind, vielfältige, umfangreiche und schwierige Aufgaben, unter denen die seit 2014 durch den Obersten Rechnungshof Bayerns angestoßene Prüfung der Personalwirtschaft und die daraus resultierenden Bewertungen der tarifkonformen Eingruppierungen zahlreicher Beschäftigter durch einen externen Dienstleister als außergewöhnliche Aufgabe besonders hervorzuheben ist. Mitte September wurde ein Großteil der Stellenbewertungen erfolgreich abgeschlossen, zum Jahresende blieben nur noch minimale Reste offen. Die hierbei gesammelten Erfahrungen mit Stellenbewertungen werden für die Zukunft wertvoll sein. Die personelle Aufstockung des Personalreferats wird sich dabei ebenfalls positiv auswirken. Dass ein solcher Evaluierungsprozess für die damit beauftragte Personalverwaltung erheblichen Mehraufwand bedeutet, der über die regulären Arbeitsprozesse hinausgeht, liegt auf der Hand. Selbstredend macht ein solcher Prozess auch viele Gespräche mit solchen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter erforderlich, für die sich Veränderungen in der Stellenbewertung ergeben. Die damit einhergehenden Gespräche haben freilich ein Gutes: Sie dienen der institutionellen Selbstreflexion.

Nachdem 2016 mehrere Mitarbeiter die Verwaltung verlassen hatten, konnte schon zu Beginn des Jahres 2017 die Vakanz im juristischen Referat geschlossen werden. Eine Fülle von juristischen Fragen, die sich vom Provenienz- über Restitutions- bis zum Vertragsrecht erstrecken, wird hier verhandelt – und zwar für sämtliche Staatlichen Museen und Sammlungen. Eine weitere Veränderung ergab sich hinsichtlich des Vergaberechts; hierfür wurde eine Mitarbeiterin eingestellt. Für alle Einrichtungen wurde eine

Schulung im Vergaberecht angeboten und auch in Zukunft sollen die Direktionen all dieser Einrichtungen von hier aus zu vergaberechtlichen Themen beraten werden. Im Bereich des IT-Referats, das ebenfalls einen neuen Mitarbeiter gewonnen hat, standen umfangreiche Aufgaben an, die von der Erneuerung der Hardware über Aktualisierungsfragen für Software für den gesamten Bereich der Staatlichen Museen und Sammlungen reichten.

Bis zum Jahresende 2017 setzte sich die personelle Fluktuation fort: Die Leiterin der Zentralen Dienste, die erst 2016 ihre Arbeit hier begonnen hatte und der Leiter des Haushaltsreferats, der erst Anfang Februar begonnen hatte wendeten sich in der zweiten Jahreshälfte neuen, externen Aufgaben zu. Die Assistenz der zentralen Dienste unterstützt seit Januar 2018 die Verwaltung des Neuen Museums in Nürnberg. Das Staatliche Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Würzburg, das zum Jahreswechsel 2016/17 in den Kreis der von den Zentralen Diensten zu verwaltenden Museen aufgenommen wurde, brachte weitere personelle Veränderungen.

Als eine entscheidende Umstrukturierung ist noch die räumliche Trennung der Zentralen Dienste von der Örtlichen Verwaltung zu nennen, die 2017 abgeschlossen werden konnte. Angesichts der bevorstehenden Sanierung der Neuen Pinakothek einerseits und der zentralen Funktion der Zentralen Dienste andererseits wird es sich künftig als überaus nützlich erweisen, dass es möglich war, diese Struktureinheit in sich geschlossen im Bürotrakt der Alten Pinakothek unterzubringen. Im Gegenzug wurden die MitarbeiterInnen der Örtlichen Verwaltung im Verwaltungstrakt der Neuen Pinakothek platziert.

Bernhard Maaz

3. IT-Servicezentrum

Das Jahr 2017 war geprägt durch vielfältige Veränderungen in der Organisations- und Personalstruktur innerhalb der Zentralverwaltung. Mit der Einstellung von Herrn Stefan Wied konnte im IT-Servicezentrum die letzte Vakanz geschlossen und damit die Arbeitsfähigkeit optimiert werden.

Die seit April 2017 für die Öffentlichkeit zugängliche Onlinesammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde erfolgreich an den Datenbestand in *MuseumPlus* angebunden und versorgt diese mit aktuellen Informationen zu den Kunstgegenständen und ihren aktuellen Standorten.

Auf den Liegenschaften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konnte die Versorgung der öffentlichen Bereiche mit dem kostenfreien, sicheren und unbegrenzten WLAN-Angebot des Freistaats Bayern für unsere Besucher und Mitarbeiter weiter ausgebaut werden. *BayernWLAN* steht auf den Wiesen auf der Nord- und Südseite der Alten Pinakothek, in den Eingangsbereichen der vier Haupthäuser, den Lounges in der Pinakothek der Moderne und an einigen weiteren ausgewählten Bereichen zur Verfügung. Für andere staatliche Museen und Sammlungen konnten erfolgreich Lösungen für die Bereitstellung von *BayernWLAN* erarbeitet werden. Im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst ist der Eingangsbereich versorgt, in der Neuen Sammlung steht *BayernWLAN* in der Bibliothek zur Verfügung.

Das Porzellanikon in Selb konnte dank eines großzügigen Förderprojektes des Bayerischen Staatsministeriums der Finanzen, für Landesentwicklung und Heimat die gesamten Ausstellungsflächen und das komplette Außenareal in die Versorgung mit *BayernWLAN* integriert werden.

Im Rahmen der Umsetzung der IT-Strategie der bayerischen Staatlichen Museen und Sammlungen konnten neben der technischen Betreuung auch diverse Vorhaben und Projekte in den Häusern initiiert bzw. abgeschlossen werden, u. a. Netzwerkinfrastrukturverbesserungen im Deutschen Theatermuseum, Museum fünf Kontinente und im Porzellanikon in Selb, der Umzug von E-Maildiensten auf Systeme des IT-Servicezentrums oder des Leibniz-Rechenzentrums und der Beschaffung, Aufstellung und Einrichtung diverser Hard- und Softwarelösungen, wie z. B. Anwenderrechner, Fileserver und aktiver Netzwerkkomponenten.

Mit der Einführung eines Ticketsystems konnte die Verteilung und Organisation der Bearbeitung der vielen anfallenden Aufgaben verbessert und transparenter gestaltet werden. Um zukünftig den Einsatz der Mitarbeiter in den Häusern vor Ort schneller und flexibler gestalten zu können, soll für das IT-Servicezentrum ein Dienstfahrzeug beschafft werden.

Lars Raffelt

Info-Counter in der Rotunde der Pinakothek der
Moderne mit neuen Informations-Monitoren

AUSSTELLUNG 14.02

**OLAF METZEL.
REISE NACH
JERUSALEM**

UND DIE 2017ER Aufzeichnung der
SUMME ERGEBNISSE UND KONZERT
DER BAUVERFAHREN
STARTSDOM...BESCHLUSSENEN



AUSSTELLUNG 14.02



HIER



AUSSTELLUNG 16.02

**ARAKI.
TOKYO**

26. OKTOBER 2018
16. MÄRZ 2019
PINAKOTHEK DE



AUSSTELLUNG 16.02

ARAKI.TOKYO

26. OKTOBER 2018
16. MÄRZ 2019
PINAKOTHEK DE



4. Provenienzforschung

Die Suche nach NS-Raubkunst, also Kulturgütern, die sich unrechtmäßig in öffentlichen Sammlungsbeständen befinden, ist zunehmend der Maßstab, an dem die politische Integrität von Institutionen und deren Leitung beurteilt wird. Öffentliche Museen, Bibliotheken und Archive tragen noch heute besondere Verantwortung bei der Aufarbeitung und – soweit möglich – bei der Wiedergutmachung des Unrechts, das 1933–1945 vielen Mitbürgern jüdischer Herkunft widerfahren ist.¹ Was deutsche Behörden der 1950er- bis 1980er-Jahre auch aufgrund von eng gesetzten Fristen im Bundesrückerstattungsgesetz (BRÜG) und Bundesentschädigungsgesetz (BEG) nicht abschließen konnten, wird seit 1998 von Kunsthistorikern, Historikern und Juristen auf Basis ethischer Richtlinien, verschriftlicht in den *Washington Principles* von 1998, aufgearbeitet.

Die 1999 begonnene und seit 2008 systematisch betriebene Untersuchung der relevanten Bestände wird an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit intensivem Einsatz betrieben. Bis zum Ende des Jahres 2017 arbeiteten vier Wissenschaftlerinnen und ein Wissenschaftler auf 1,5 unbefristeten und 3 befristeten Stellen im seit 2008 bestehenden und von Andrea Bambi geleiteten Referat für Provenienzforschung: seit 2012 Anja Zechel, Historikerin, seit 2015 Johanna Poltermann, Kunsthistorikerin, seit 2016 Johannes Gramlich, Zeithistoriker und seit 2017 Ilse von zur Mühlen, Kunsthistorikerin. Juristisch begleitet wird das Referat seit 2017 durch Stephanie Niederalt, Justiziarin der Zentralen Dienste.

Das Referat bearbeitet zusätzlich zur systematischen Bestandsrecherche für 7000 Werke sowohl eingehende Restitutionsforderungen als auch proaktiv aufgefundene Fälle. Es meldet diese wegen Verdacht auf verfolgungs-

bedingten Entzug der Internet-Datenbank *Lost Art* (aktuell 286 Meldungen, s. S. 197) und tritt – sofern möglich – an die Anspruchsberechtigten heran. Zudem werden provenienzrelevante Vorgänge wie Neuankäufe von vor 1945 entstandenen Kunstwerken, Ausleihen, Datenbankeinträge und Katalogeinträge be- und erarbeitet.

Die Integration in den Museumsalltag und die sich aus der Thematik ergebenden Symbiosen innerhalb des Museums, mit Kunsthandel, Forschungseinrichtungen und Universitäten bieten Potential für die Museumsarbeit und ergänzen die vier Hauptaufgaben des Sammelns, Forschens, Bewahrens und Vermittelns. Gleichzeitig stellt diese Arbeit in der Praxis eine enorme fachliche, personelle und finanzielle Herausforderung dar. Sowohl die praktischen Voraussetzungen als auch die umfangreichen Recherchen und die Dokumentation der meist höchst komplexen Ergebnisse verlangen Aufwendungen in nicht unbeträchtlicher Größe.

Die Forscherinnen und Forscher des Referats nehmen laufend an Fortbildungen, Tagungen und Workshops zur Provenienzforschung teil und informieren über ihre Arbeit. Andrea Bambi berichtete dem Ausschuss für Wissenschaft und Kunst im Bayerischen Landtag zu Methodik und Arbeitsweise der Provenienzforschung bei den Staatsgemäldesammlungen (15.2.), unterrichtete die Teilnehmerinnen im Rahmen des Weiterbildungsprogramms zur Provenienzforschung der Freien Universität Berlin (5.5.) und hielt einen Vortrag im Kunstmuseum Bern im Rahmen des Symposiums *Die Biographien der Kunstwerke* (1.6.). Johanna Poltermann und Andrea Bambi waren Referentinnen auf der Tagung des Museums Fünf Kontinente zur Provenienzforschung in ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit (7.4.). Als stellvertretende Vorsitzende des Arbeitskreises Provenienz-

forschung e.V. hat Johanna Poltermann 2017 an Tagungen in München und Bonn teilgenommen und das Herbsttreffen des Vereins in Wien im November vorbereitet. Weiter beteiligte sie sich mit einem Vortrag am Kolloquium *Provenienz- und Sammlungsforschung IX* des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (5.4.). Johannes Gramlich präsentierte Ergebnisse des Forschungsprojekts *Überweisungen aus Staatsbesitz* auf einer internationalen Tagung an der Universität Wien. Darüber hinaus hat er an verschiedenen Tagungen, insbesondere im Umfeld der Ausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt*, teilgenommen. Ilse von zur Mühlen nahm an einer Tagung in Krefeld zu textilen Erwerbungen und Sammlungsstrategien der NS-Zeit mit einem Vortrag teil (8.9.), hielt weitere Vorträge auf der Celler Tagung *NS-Kunstraub: lokal und europäisch* (25.9.) und im Workshop *Provenienzforschung zu ostasiatischer Kunst. Herausforderungen und Desiderata* in Berlin (13.10.).

Projekte zur Provenienzforschung

In vier einzelnen Projekten werden Gemälde und Plastiken, die ab 1933 erworben wurden und vor 1945 entstanden sind, systematisch überprüft. Grundsätzlich wird bei diesen Konvoluten nach Auffälligkeiten im Erwerbsvorgang gesucht wie

- Lücken (= keine Angaben) zwischen 1933 und 1945,
- Sogenannte *Red Flag Names* in der Provenienzkette (Beteiligte am NS Kunstraub),
- Auffällige Formen des Erwerbs wie Tausch, Auktion, Schenkung,
- Sammler oder Händler jüdischer Herkunft in der Provenienzkette.

Zur Kategorisierung wird die den Vorgaben des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste folgende sogenannte *Provenienz-Ampel* verwendet, die anhand von verschiedenen Farben die Wahrscheinlichkeit für einen NS-verfolgungsbedingten Entzug signalisiert. An der Farbskala lässt sich folglich die Dringlichkeit künftiger vertiefender Forschung ablesen. Von dem zu überprüfenden Bestand (7000 Werke) ist für knapp 3200 Kunstwerke mindestens eine Ersteinschätzung vorgenommen worden. 86 Werke wurden mit rot bewertet, 344 mit orange, 1241 mit gelb und 1525 mit grün.

Daraus ergibt sich, dass der Forschungsbedarf (Kategorie rot, orange, gelb) noch auf Jahre hin mit den vorhandenen Personalressourcen nicht abgearbeitet werden kann und diese extrem aufwendigen Forschungen sich angesichts 4-stelliger Bestände zwangsläufig noch über Jahrzehnte erstrecken werden. Provenienzforschung ist eine Daueraufgabe.

1. In dem seit Mai 2017 und unbefristet aufgesetzten Projekt **Provenienzforschung für die Erwerbungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Jahren 1933–1945** von Anja Zechel werden die circa 950 Werke, die in den 12 Jahren der NS-Herrschaft durch Kauf, Tausch oder Schenkung in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangten, untersucht. Erstmals wurde dieser Bestand in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Münchner Central Collecting Point auf etwaige unrechtmäßig entzogene Bestände überprüft. Damals kam es zu knapp 30 Restitutionsen. Eine zweite Prüfung der Bestände erfolgte dann in den Jahren 1999–2002 durch Ilse von zur Mühlen. Auf Basis dieser Recherchen wurden bis 2008 vier Werke restituiert. Da die Provenienzforschung als Disziplin sich in den letzten

zwei Jahrzehnten grundlegend weiterentwickelt hat, ferner viele neue Quellen (oft online) zur Verfügung stehen und auch andere Standards für die Darstellung von Provenienzen gelten, ist nunmehr sogar eine erneute, dritte Überprüfung dieses Bestands angezeigt.

Vorrangig werden die Gemälde und Skulpturen untersucht, bei denen sich bereits unausgeräumte Verdachtsmomente ergeben hatten. Parallel werden alle weiteren Zugänge chronologisch überprüft. Ziel ist die Dokumentation des derzeitigen Wissenstands inklusive Sichtung haus-eigener Archivquellen, Auswertung der Literatur, Abfrage einschlägiger Datenbanken und bei Bedarf die Rückseiten-autopsie der Gemälde. Sollten sich Verdachtsmomente herausstellen oder erhärten, wird die (Archiv-)Recherche ausgeweitet und es erfolgt eine Meldung bei *Lost Art*. Bei konkreten Indizien unrechtmäßigen Entzugs folgt auch die proaktive Erbensuche.

Bei dem Bild *Bauernstube (Studie)* von Ernst Immanuel Müller (1844–1915), entstanden vor 1915, Inv.-Nr. 10859, hat es eben eine solche Entwicklung gegeben. Für das Gemälde konnten sowohl der Erwerb des Bildes durch den jüdischen Kaufmann Ludwig Friedmann (1880–1943) am 4. Juni 1919 bei der Galerie Heinemann nachgewiesen werden, als auch Art und Zeitpunkt des Verlusts. Der Augsburger Kaufmann, der mit seiner Familie von den Nationalsozialisten verfolgt wurde, hatte das Bild trotz verschiedener Zwangsumzüge bis zum Ende seines Lebens behalten. Am 7. März 1943 nahm er sich zusammen mit seiner Ehefrau Selma Friedmann angesichts ihrer bevorstehenden Deportation das Leben. Sein Eigentum wurde vom NS-Staat eingezogen und das Bild kam zur Verwertung ans Finanzamt Augsburg. Dieses bot das Werk 1943 den Bayerischen Staatsgemälde-

lungen an, die die »feine und intim gemalte, künstlerisch wertvolle Arbeit« kauften und bis heute besitzen. Das Gemälde ist bei der Internet-Datenbank www.lostart.de gemeldet, die Suche nach den Anspruchsberechtigten läuft. Weitere elf Werke des Bestandes konnten als unverdächtig eingestuft werden.

2. Ziel des Projektes **Erwerbungen seit 1945** von Ilse von zur Mühlen im Zeitraum 1. Juli 2017 bis 30. Juni 2019 ist es, im Zuge einer Erstsichtung auf der Grundlage der Provenienzangaben in der vorliegenden schriftlichen Überlieferung von Inventaren und Bildakten und unter Berücksichtigung des heute gegenüber den Jahren um 1998/2000 deutlich weiterentwickelten Wissensstands all jene Werke, die eine klare und in jeder Hinsicht unverdächtige Provenienz aufweisen, von der weiteren Recherche ausschließen zu können. Dies betrifft zum Beispiel Kunstwerke, die direkt vom Künstler oder auf Ausstellungen der Künstlervereinigung, der er angehörte, erworben wurden. Auch Nachinventarisierungen beispielsweise von Erwerbungen aus der Zeit von vor 1933 sind als unkritisch einzustufen. Die jeweiligen Provenienzketten werden in die hauseigene Datenbank eingegeben – mit dem Ziel, in möglichst überschaubarem Zeitraum zu belastbaren Zahlen jener Werke zu kommen, die künftig einer noch tiefergehenden Provenienzforschung bedürfen. Diese wird einer zweiten Phase des Projekts vorbehalten sein. Da bei diesem Durchgang auch Datierungen und Künstlerdaten in der Datenbank überprüft und berichtigt werden müssen, ist Ilse von zur Mühlen der Inventarabteilung der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen assoziiert.

Der hier in Rede stehende Gesamtumfang beträgt über 5000 Werke, davon wurden bisher deutlich über 1000 Inven-

tarnummern überprüft. Von diesen sind 654 Kunstwerke als unbedenklich bewertet worden. 203 Werke wurden an andere Sammlungen abgegeben. Sieben Werke wurden verkauft und acht gingen verloren. Für 317 Inventarnummern ist künftig eine vertiefende Provenienzprüfung vorzunehmen. Im Berichtsjahr ist eine Meldung bei *Lost Art* für ein Gemälde von Lesser Ury erfolgt.

3. In den Bestand der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen gelangten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs rund 900 Kunstgegenstände, die zuvor hochrangigen Funktionären und Organisationen der NSDAP gehört hatten – darunter Werke aus den ehemaligen (Privat-)Sammlungen von Adolf Hitler, Hermann Göring, Martin Bormann, Heinrich Hoffmann und Hans Frank. Auf Basis alliierter Direktiven konnte sich der Freistaat Bayern diese Objekte vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren zu Eigentum übertragen und an die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen überweisen. Das Forschungsprojekt zu diesen **Überweisungen aus Staatsbesitz** von Johannes Gramlich, befristet bis 31.12.2020, verfolgt zwei Ziele: Erstens recherchiert und dokumentiert es sukzessive die Provenienzen der fraglichen Kunstwerke so lückenlos wie möglich. Zwar überprüften bereits die amerikanischen Alliierten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu alle diese Werke auf NS-Raubkunst, dabei standen sie aber unter Zeitdruck und konnten selbstverständlich noch nicht auf die differenzierte Forschungsinfrastruktur zurückgreifen, die sich in den letzten 20 Jahren entwickelt hat. Da dieser Bestand aufgrund seiner Herkunft besonders problematisch erscheint, werden Objekte bereits auf der Internetplattform *Lost Art* gemeldet, wenn nach einer ersten grundlegenden Prüfung ein Verdacht auf NS-verfolgungsbe-

dingten Entzug nicht ausgeschlossen, aber auch (noch) nicht erhärtet werden kann. Dies ermöglicht potenziell anspruchsberechtigten Eigentümern bzw. deren Nachfahren, auf die Staatsgemälde-sammlungen zuzugehen und die Fragestellung gemeinsam zu behandeln. Auch dank einer solch fruchtbaren Zusammenarbeit konnten die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen im Berichtsjahr ein Werk aus dem Bestand restituieren: *Die Aufweckung des Lazarus* (Abb. S. 50) eines süddeutschen Meisters (um 1530/40), die vormals in der Sammlung Hermann Görings war, wurde im Juli 2017 unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit an die Erben nach James von Bleichröder restituiert, die das Werk danach an die Staatsgemälde-sammlungen verkauften (siehe unten).

Zweitens rekonstruiert, analysiert und verschriftlicht das Projekt den polyvalenten Gesamtprozess des mehrstufigen Vermögenstransfers von den Nationalsozialisten über die Alliierten zum Freistaat Bayern und zu den Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen. Im Berichtsjahr wurden relevante Quellenbestände im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, im Bayerischen Staatsarchiv, im Bundesarchiv Koblenz, im Berliner Landesarchiv und im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes ausgewertet. Das Manuskript des darauf aufbauenden Buches, das die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen in ihrer 2015 ins Leben gerufenen Schriftenreihe veröffentlichen, soll im Jahr 2018 abgeschlossen werden. Erste Forschungsergebnisse wurden auf einer Tagung an der Universität Wien im Mai 2017 und in einem Aufsatz im begleitenden Tagungsband, der im Jahr 2018 erscheinen wird, vorgestellt.

Das Projekt hat im Berichtsjahr insgesamt 58 Werke überprüft und davon 16 auf *Lost Art* gemeldet. Damit sind

zum Jahresende 2017 insgesamt 480 der rund 900 Überweisungen aus Staatsbesitz bearbeitet.

4. Ziel des seit März 2015 existierenden Projektes **Provenienzforschung Klassische Moderne** von Johanna Poltermann, befristet bis 31. Dezember 2020, sind vollständige Objektdokumentationen zu 238 ausgewählten Hauptwerken der Klassischen Moderne. Die ausführliche Objektbiografie setzt sich aus Zustandsberichten, Rück- und Unterseitenbefunden sowie Daten zur Ausstellungs- und Publikationsgeschichte zusammen. Darüber hinaus erfolgen für jedes Werk die Abfrage bei relevanten Recherchedatenbanken und die Überprüfung bislang hauseigener und damit leicht zugänglicher Archivquellen (teilweise 2017 abgegeben, vgl. die Ausführungen des Generaldirektors auf S. 14–15) wie zum Beispiel der Ankaufunterlagen einschließlich begleitender Korrespondenzen. Die Auswertung aller genannten Quellen führt zu einer ersten Provenienzangabe einschließlich Belegen, welche gemeinsam mit den übrigen Forschungserkenntnissen in einer standardisierten Datenblattstruktur festgehalten wird. Oft muss die Recherche zur Provenienz nach diesen ersten Arbeitsschritten fortgesetzt und vertieft werden, da Forschungsfragen offengeblieben sind. Im Berichtsjahr wurde daher die Hinzuziehung weiterer externer Archivmaterialien notwendig. Ob eine Tiefenrecherche erfolgreich verläuft oder nicht, hängt vor allem von der Existenz weiterer Quellen beispielsweise in Sammler- und Kunsthändlerarchiven ab. Nach dem Auffinden möglicherweise vielversprechender neuer Quellen muss darüber hinaus noch der freie Zugang zu diesen ermöglicht werden. Dieser Faktor gehört zu den größten Schwierigkeiten, mit denen sich die Provenienzforschung derzeit tagtäglich konfrontiert sieht. Als bemerkenswertes

Beispiel der erfolgreichen Zusammenarbeit sei hier auf die Forschungen zu einem Teil der Gemälde von Josef Scharl verwiesen, deren Provenienzen mithilfe der großzügig zur Verfügung gestellten Archivunterlagen aus privatem Familienbesitz lückenlos geklärt werden konnten. Ohne das Interesse und die Bereitschaft der Künstlerin, dieser Forschung nachdrücklich zu helfen, wäre die Recherche noch immer nicht abgeschlossen. Im Berichtszeitraum konnten darüber hinaus dank der tatkräftigen Unterstützung von Kunsthändlern, Nachlassverwaltern, Archiven und Nachfahren von Künstlern und Sammlern noch weitere Recherchefortschritte erzielt werden.

Mit Abschluss des Jahres 2017 sind insgesamt 140 von 238 Werken im Projekt bearbeitet worden. Die erlangten Forschungsergebnisse wurden auch sukzessive in die hauseigene Datenbank übertragen. Im Berichtsjahr ist keine Meldung bei *Lost Art* erfolgt, da bei diesem Konvolut kein hinreichender Verdacht auf NS-Raubkunst bestand.

Im Bereich der Restitutionsforderungen und proaktive Recherche wurden im Jahr 2017 **Provenienzberichte** zu Werken mit den Provenienzen Max Stern (?), Kurt Goldschmidt und Ludwig Friedmann erstellt. Während zu ersterer eine Restitutionsforderung vorliegt, wird in den Fällen Goldschmidt und Friedmann proaktiv recherchiert. Entsprechende *Lost Art*-Meldungen erfolgten, und die aktive Erbensuche ist eingeleitet worden. Die Erbensuche im Fall Davidsohn (s. Jahresbericht 2016, S. 84) konnte bislang aufgrund der Nicht-Auffindbarkeit einzelner der Anspruchsberechtigten nicht abgeschlossen werden. (Mangels einer Instanz, die hier behilflich ist, obliegt auch diese mühsame familiengeschichtliche Recherche den Museen, die dafür

weder qualifiziert noch gerüstet sind.) Die Klage der Erben nach Alfred Flechtheim (s. Jahresbericht 2016, S. 85) im Bundebezirksgericht New York befindet sich im Stadium der Prüfung der Zulässigkeit. Im Fall Fritz Salo Glaser (vgl. Jahresbericht 2016, S. 84) wird der schriftliche Nachlass des Malers Theodor Werner nach Hinweisen auf Vorbesitzer des in Rede stehenden Werkes von Paul Klee überprüft.

Restitution

Bereits 2004 publizierten die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen die Provenienz des im Berichtsjahr restituierten Gemäldes *Die Auferweckung des Lazarus* in dem grundlegenden Buch *Die Kunstsammlung Hermann Görings*. 2006 wurde das Gemälde zudem proaktiv in die *Lost Art*-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK), Magdeburg, eingestellt, da aufgrund der Herkunft aus der Sammlung Göring ein Verdacht auf Raubkunst bestand. Nachdem sich daraufhin im Jahre 2011 ein einzelner Vertreter der Erbengemeinschaft meldete und 2015 die Gesamtheit der Erbengemeinschaft den Restitutionsantrag stellte, konnte die weitere historische Aufarbeitung zum Verfolgungsschicksal der Familie und dem Weg des Bildes beginnen. Dieses Gemälde stammt aus dem Nachlass von James von Bleichröder, königlich preußischer Rittmeister der Landwehr und Doktor der Rechtswissenschaften. Er war einer der Söhne des Bankiers Gerson von Bleichröder, des Inhabers der gleichnamigen Privatbank, die unter Hitler zerschlagen wurde. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft gilt James von Bleichröder ab 1933 als kollektivverfolgt. Mehrere Familienmitglieder verloren ihr Leben im Holocaust.

Das Gemälde wurde nach dem Tod von James von Bleichröder im Jahr 1938 beim Berliner Auktionshaus Rudolph Lepke versteigert, dort von der Kunsthandlung Julius Böhler, München, erworben und kurz darauf an Hermann Göring verkauft. Es befand sich bis 1945 in dessen Besitz und wurde 1961 von der Treuhandverwaltung für Kulturgut der Bundesrepublik Deutschland als eine »Überweisung aus Staatsbesitz« an die vom Freistaat getragenen Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen überwiesen.

Die im Juli 2017 abgeschlossene Restitution erfolgt auf der Grundlage der *Washingtoner Prinzipien* (1998) und gemäß der Handreichung der Länder zur Umsetzung der *Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz* (1999/2001, überarbeitet 2007). Die Erbengemeinschaft nach James von Bleichröder und die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen legten gemeinsam vertraglich fest, dass das Werk zunächst restituiert und sodann von den Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen angekauft werden konnte.

Das Bild *Die Auferweckung des Lazarus* wird zukünftig in der Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen in Schloss Johannisburg in Aschaffenburg wieder zu sehen sein, sobald die dortige Baumaßnahme abgeschlossen ist.

Andrea Bambi

¹ Hermann Parzinger: Wege zu mehr Verantwortung: Vom Umgang mit NS-Raubkunst 10 Jahre nach Washington, in: Verantwortung wahrnehmen. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Bd.7, Magdeburg 2009, S. 49–73.



Aktion von Madeleine Suidman in der
Rotunde der Pinakothek der Moderne während
der TOGETTHERE_XPERIENCE 2017

5. Besucherservice und Kunstvermittlung

Schwerpunkte der Kunstvermittlung im Jahr 2017 waren drittmittelfinanzierte Projekte in der Pinakothek der Moderne. Hierzu mussten personelle Kapazitäten ausgeweitet und zeitweilige Änderungen der Infrastruktur vorgenommen werden, die auch den Besucherservice betrafen. So wurde kurzfristig ein sechswöchiges Sommerferienprogramm geplant und in enger Zusammenarbeit mit dem Referat Presse und Kommunikation intensiv beworben. Das offene Programm *Kinder können Kunst...* wird seit September wöchentlich durchgeführt. Eine Pressekonferenz mit Staatsminister Ludwig Spaenle unterstrich die Bedeutung, die einer außerschulischen Bildungsarbeit im Museum ebenso wie kulturellen Angeboten für Familien beigemessen wird. Ebenfalls für die Pinakothek der Moderne wurden zwei *Entdeckertouren* für Kinder in sechs Sprachen entwickelt, was den interkulturellen Anspruch, der 2016 mit dem Slogan *YES, WE'RE OPEN!* öffentlichkeitswirksam angekündigt wurde, unterstreicht.

Höhepunkt und wegweisendes Ereignis war am 8. Oktober die Veranstaltung *TOGETTHERE_XPERIENCE*, die von Miro Craemer und Dietlinde Behncke ausgedacht, organisiert und gemeinsam mit zahlreichen Partnerinnen und Partnern durchgeführt wurde. Dabei ging es aus Anlass des 15-jährigen Jubiläums der Pinakothek der Moderne um nichts Geringeres als die Vision, wozu ein Kunstmuseum heute gesellschaftlich in der Lage sein kann. Zahlreiche performative und diskursive Aktionen unterschiedlicher Künstlerinnen und Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie engagierter Laien verwandelten das gesamte Haus bei freiem Eintritt in ein Labor, eine Begegnungsstätte und ein Forum für die Verbindung von Kunst und Leben.

Alle drei Pinakotheken wurden bei der sechsteiligen Reihe *Glaubensbekenntnisse* berücksichtigt, die zum Reformationsjubiläum stattfand und von Werken Albrecht Dürers bis zu Arbeiten Anselm Kiefers führte. Im Vordergrund stand der Dialog zwischen den Konfessionen; das Konzept wurde von der Leitung der Kunstvermittlung gemeinsam mit Jutta Höcht-Stöhr von der Evangelischen Stadtakademie und Rainer Hepler von der Kunstpastoral der Erzdiözese München und Freising entwickelt und durchgeführt.

Das Engagement im Bereich der Frühpädagogik, welches durch die Teilnahme am *Kunst und Spiele*-Programm

der Robert Bosch Stiftung und der Stiftung Brandenburger Tor in Zusammenarbeit mit städtischen Kindertageseinrichtungen 2015 begonnen wurde, erhielt eine wichtige Bestätigung durch die Bewilligung einer zweijährigen Transferphase, um das Angebot im Haus dauerhaft zu etablieren. Ein Leitfaden zu diesem Programm in der Sammlung Schack wurde in Druck gegeben. Zwei bundesweite Netzwerktreffen in Stuttgart zu Jahresbeginn und am LWL-Landesmuseum in Münster im Oktober stärkten den Austausch der beteiligten Disziplinen und Institutionen.

Vernetzung ist ein wichtiges Stichwort für die Arbeit der Kunstvermittlung im Berichtsjahr. Dazu gehörte die Teilnahme am *Kunstareal-Fest* oder eine Aktion im Rahmen des *DOK.fest*, wo zur Vorführung des Films *Beuys* von Andres Veiel das Künstlerduo *EMPFANGSHALLE* vermittelnde mit künstlerischen Elementen verband. Besucherinnen und Besucher wurden zu einer Tauschaktion aufgefordert, bei der sie ein Kleidungsstück für ein weißes Oberhemd mit Aufdruck der berühmten Beuys-Weste geben konnten und sich wiederum als lebende Skulptur auf ihrem Kleidungsstück als Sockel fotografieren ließen.

Die bewährte Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Zentrum (S. 118) etwa im wöchentlichen *KunstWerkRaum* wurde fortgesetzt und die gemeinsame Nutzung temporärer Räume wie auch die geplante Einrichtung eines dauerhaften Kunstvermittlungsraums vorangetrieben.

Weitergeführt wurden das *KulturTagJahr* ebenso wie die *Kunstpaten*, bei erstem sind die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Gastgeber, bei zweitem werden über den Kontakt zu Schulen aller Bildungsstufen verschiedene Münchner Kultureinrichtungen, darunter die Pinakothek der Moderne und das Museum Brandhorst, außerschulisch in Kleingruppen besucht. *PIN.occhio* arbeitet weiterhin mit Kinderhorten und legt den Schwerpunkt auf bildungsfernere Milieus, während die *Pi.loten* das äußerst bewährte Konzept, Schülerinnen und Schüler durch Künstlerinnen und Künstler sowie Designerinnen und Designer selbst zu Vermittelnden auszubilden, fortgesetzt haben. Durch die Kür zum Leuchtturm-Projekt der Münchner Rotary Clubs erhielten die *Kunstlinge* eine bedeutende finanzielle Zuwendung, welche die Weiterführung sicherte. Der Workshop wird in Zusammenarbeit mit der Joblinge gAG München veranstaltet. Jugendliche, die in speziellen Programmen eine

Ausbildungsperspektive erhalten, stärken durch kreative Arbeit zu Kunstwerken ihre Ausdrucksfähigkeit und ihr Selbstbewusstsein.

Zu den etablierten Vermittlungsformaten zählen neben den sonntäglichen *Ciceroni* in der Alten Pinakothek, den monatlichen Dialogen *Das Ewige im Jetzt*, bei denen sich Kunst, Musik und Theologie begegnen, den *Kunstspeisen*, die mit einem Imbiss beginnen und Experten zu unterschiedlichen ausstellungsbezogenen Themen einladen, den *Känguruführungen* für Eltern mit Babys, den Angeboten zu *Philosophie und Kunst*, der *Bildkontemplation*, der Reihe *sehend hören* in Kooperation mit der Bayerischen Staatsoper selbstverständlich auch die täglichen Führungen, ob es sich um Überblicke unter dem Motto *Champions League* oder Führungen *Aus erster Hand* handelt, bei denen Kuratorinnen und Kuratoren oder Restauratorinnen und Restauratoren ihre Fachkenntnisse vermitteln. Bei dem in München bislang einmaligen Angebot *Kunst International* führen Muttersprachlerinnen und Muttersprachler in den großen europäischen Sprachen. Inklusive Programme finden als *Hörführungen* für Blinde und Sehbehinderte oder in Gebärdensprache statt. Für Jugendliche bietet die Modedesignerin Gabriele von Mallinckrodt seit einigen Jahren unter dem Titel *Freistil* einen Zeichenkurs an, der ebenfalls museumsübergreifend konzipiert ist. Mai- und Weihnachtssingen mit der Sängerin Lili König rundeten das öffentliche Angebot mit außergewöhnlichen Formaten ab, denen allen gemeinsam ist, dass sie mit den Originalen der Sammlungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart verbunden werden.

Intensive Planungen fanden zu den großen Ausstellungen *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* 2018 und *Utrecht, Caravaggio und Europa* 2019 statt. Letztere ermöglichte durch die Kooperation mit dem Centraalmuseum in Utrecht einen internationalen Austausch und Treffen in Utrecht und München.

Das neue Erscheinungsbild der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde unter Beteiligung des Referats entwickelt und veränderte durch einen neukonzipierten Programmflyer im zwei- statt bisher dreimonatigen Ankündigungszeitraum auch die Abläufe in der Abteilung, insbesondere der Programmplanung. Zudem wurde eine eigene Broschüre zur Kunstvermittlung publiziert, die die Vielfalt der Angebote in der Betitelung verdeutlichen soll: *SEHEN HÖREN REDEN MACHEN ERLEBEN*. Das Motto *Originale erleben* ist zugleich ein Leitmotiv für die vermittelnden Methoden.

Zum 1. Januar bezog das Referat neue Büroräume im angemieteten Objekt Briener Straße 21. Der Ausstellungs-

raum *Temporär II* in der Pinakothek der Moderne stand weiterhin für Programme zur Verfügung. Eine geplante brandschutztechnische Instandsetzung der Verkehrsfläche östlich des Auditoriums und die Umgestaltung zum Kunstvermittlungsraum *Permanent* verzögerte sich und wird erst 2018 in Aussicht stehen. Während des Sommerferienprogramms wurde der *Loft Cube* von Werner Aisslinger auf der südöstlichen Freifläche mit Unterstützung von Die Neue Sammlung – The Design Museum von der Kunstvermittlung als *Flying Office* genutzt.

Die Personalsituation blieb geprägt von Unterbesetzung und befristeten Arbeitsverhältnissen wegen Elternzeiten. Für das Sommerferienprogramm wurden sechs kurzzeitige, für *Kinder können Kunst...* zwei geringfügige Beschäftigungen ermöglicht. Im September begann Sophie Bauer ihren Einsatz im Rahmen eines Freiwilligen Sozialen Jahres Kultur. Selbstständige Künstlerinnen und Künstler, Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler wurden zu unterschiedlichen Angeboten beauftragt und gewährleisteten die Durchführung der Programme, deren Erfolg nicht zuletzt der Arbeit des Besucherservice, insbesondere der Anmeldungen und Terminkoordination, aber auch der Bewerbung durch differenzierte Newsletter, zu verdanken ist. Der Besucherservice administrierte zudem die zahlreichen und vielfältigen E-Mail-Anfragen an die Info@-Adresse der Pinakotheken, wobei die neue Online-Sammlung eine besondere Aufmerksamkeit erzeugte, und kümmerte sich um Aufgaben der Infrastruktur wie die Bespielung von Infomonitoren oder den Druck von Orientierungsplänen.

Dank gilt den vielen Unterstützern und Drittmittelgebern. Die genannten Projekte wurden ermöglicht durch die Förderungen von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e.V. (*YES, WE'RE OPEN!, Sommerferienprogramm, Entdeckertouren, Kinder können Kunst...*, *PIN.occhio*), Stiftung Pinakothek der Moderne (*PIN.occhio, KunstZeit, Pi.loten*), Udo und Anette Brandhorst Stiftung (*Pi.loten, Kunstpaten*), Pinakotheks-Verein. Verein zur Förderung der Alten und Neuen Pinakothek München e.V., Förderverein Architekturmuseum der TU München e.V., Förderverein Architekturmuseum der TU München e.V., Robert Bosch Stiftung und Stiftung Brandenburger Tor (*Kunst und Spiele*), BNP Paribas Stiftung (*KunstWerkRaum, Sommerferienprogramm*), Stiftung Nantebuch (*KulturTagJahr*), Rotary Club München – Englischer Garten sowie Leuchtturm-Projekt der Münchner Rotary Clubs (*Kunstlinge*), Josef und Luise Kraft Stiftung (*KunstZeit*), Allianz Deutschland AG (*Kinder können Kunst...*) sowie privaten Förderern.

Jochen Meister

6. Presse und Kommunikation

In der Kommunikation der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Pinakothek der Moderne mit ihren drei Museen drehte sich das bereits in der Einleitung erwähnte Kaleidoskop der Museumsarbeit ebenfalls immer schneller. Das Ausstellungsjahr 2017 bot mit über 30 neuen Ausstellungen in den Pinakotheken und im Museum Brandhorst in fast jeder zweiten Woche den Besucherinnen und Besuchern einen aktuellen Anreiz, diese Häuser aufzusuchen. Zahlreiche Neuerungen in den Museen konnten 2017 darüber hinaus kommuniziert werden: beispielsweise die Einführung von *Kinder können Kunst* oder das Sommerferienprogramm für Schulkinder aus eher bildungsfernen Familien in der Pinakothek der Moderne. Insgesamt organisierte die Abteilung 33 Pressekonferenzen im Jahr 2017.

Zwei Presseveranstaltungen sind besonders hervorzuheben. Zum einen am 5. April die zweite Jahrespressekonferenz des Generaldirektors. Dieser stellte das neue Corporate Design (CD), das von der renommierten Marken- und Design-Agentur Peter Schmidt Group für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gestaltet worden ist, in der Pinakothek der Moderne vor. Das »skandinavisch-blaue« Signet gibt den Staatsgemäldesammlungen nun in allen Kommunikationsmitteln und Werbeaufträgen einen frischen, starken und einheitlichen Charakter. Dabei zeigt das Logo eine für die Plakat- und Anzeigenwerbung erforderliche Prägnanz, gleichzeitig kann es dezent genug für die gesamte Geschäftsausstattung der Staatsgemäldesammlungen eingesetzt werden. Somit sprechen Briefpapier und Werbemittel, wie der hierzu neu gestaltete Programm-Kalender und ein Flyer mit der Jahresübersicht, nunmehr eine stringente Sprache und sind nun aus einem Guss. Auch die Publikationen tragen nun das Logo des Hauses. Ohne den unermüdlichen Einsatz von Bianca Henze, die sich unter zeitlichem Hochdruck um die gesamte Ausschreibung sowie um die Realisierung der Entwürfe in Koordination mit der Agentur kümmerte, wäre eine so schnelle Umsetzung nicht möglich gewesen. Eine parallel zum Launch initiierte Plakatkampagne mit dem Slogan *Originale erleben* transportierte das neue Erscheinungsbild an gut sichtbaren Ganzsäulen in den öffentlichen Raum. Mit stark vergrößerten Detailabbildungen, beispielsweise aus Dürers *Selbstporträt*, Beckmanns *Tanz in Baden Baden* oder Twomblys spannungsgeladenem grünen Pinselstrich

aus *(Untitled) Camino Real*, warben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für den Besuch ihrer Ikonen in den permanenten Präsentationen ihrer vier Museen im Kunstareal und in der Sammlung Schack. Diese Strategie folgt auch den Ergebnissen einer Besucherumfrage von 2014/2015, dass die ständigen Sammlungen den primären Anreiz für einen Besuch in den Pinakotheken und im Museum Brandhorst darstellen.

Auf der Jahrespressekonferenz konnte zudem eine neue Website mit über 25 000 Kunstwerken, die Online-Collection der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, vorgestellt werden. Die für den digitalen Bereich zuständige Mitarbeiterin Antje Lange erarbeitete im Austausch mit Programmierern ein schlüssiges Konzept, das sich mit der 16 Jahre alten, mittlerweile unzureichenden Datenbank *Museum Plus* kompatibel zeigt. Diese von Besuchern, Journalisten und Wissenschaftlern schon lange gewünschte Sichtbarmachung der Sammlung und die damit einhergehende Transparenz wurde von den Medien sehr begrüßt, zog aber sofort die Diskussion über die Abbildungsrechte von Gegenwartskunst nach sich, und mündete in die Organisation einer Tagung zu dieser Thematik (*#MusMuc17* S. 19).

Als zweite wichtige Pressekonferenz, die national und international starke Resonanz erzielt, kann die Restitution eines Gemäldes aus dem Nachlass von James von Bleichröder (1859–1937) an die beiden Vertreter der verzweigten Erbgemeinschaft Frank Winkel und James Palmer erwähnt werden (S. 101). Beide Antragsteller bedankten sich während der Pressekonferenz besonders beim Referat für Provenienzforschung und dem Generaldirektor. Bei dieser öffentlichen Restitution – der 13. Restitution aus den Pinakotheken – reagierten die Medien national wie international, von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung bis zur New York Times, durchweg verständnisoffen und legten dar, warum sich der Verlauf einer Restitutionen oftmals über Jahre hinziehen kann. Die Journalistinnen und Journalisten sowie auch alle anwesenden Gäste zeigten sich von der offenen, freundlichen Atmosphäre und dem ergreifenden Statement des Erbenvertreters Frank Winkel sehr berührt.

Insgesamt kommunizierte die Presseabteilung in dem Jahr 2017 rund 250 Meldungen zu 87 verschiedenen Themen inklusive des monatlichen Newsletters. In einigen ereignisreichen Wochen wurden täglich sogar mehrere

Pressemitteilungen versendet (Anhang S. 200). Dort ersichtlich ist auch die Anzahl der redaktionellen und kommerziellen Dreharbeiten und Fotoshootings. Insgesamt wurden 63 redaktionelle Beiträge von der Presseabteilung organisiert und betreut.

Zu den reichweitenstärksten Beiträgen zählte sicherlich der Besuch des Songwriter-Stars und Spitzenreiter beim Musik-Streaming, Ed Sheeran im Museum Brandhorst. Über seinen München-Besuch berichteten das Heute Journal, Tagesschau24, das 3 Sat-Format Kulturzeit und anschließend wurde der Beitrag auf youtube von Millionen Zuschauern angeklickt. Der im ARD Morgenmagazin mehrfach ausgestrahlte Rundgang von Kardinal Reinhard Marx mit dem Moderator Cherno Jobatey im *Lepanto*-Saal, den das Münchner Kirchenoberhaupt als seinen Lieblingsort erwähnte, erreichte insgesamt über 8 Mio Zuschauer.

Die 15 kommerziellen Drehs und 22 Fotoshootings, die ebenfalls von der Presseabteilung organisiert und betreut wurden, generierten auch dieses Jahr nicht unerhebliche Einnahmen.

Von der Abteilung Kommunikation wurden, wie im Jahr zuvor, eigene Filme ins Netz gestellt, um die Imagefilmkampagne für die Staatsgemäldesammlungen zu ergänzen. Der Film zu den 13 Staatsgalerien in Bayern feierte in der Residenz Bamberg vor ausgewählten Gästen der Schlösserverwaltung und aus dem Ministerium während der Präsentation des Sammlungsführers zu Bamberg seine Premiere.

Mit Medienpartnerschaften konnte die Presseabteilung darüber hinaus die Reichweiten zu den Ausstellungsthemen vergrößern und das knappe Werbebudget optimieren.

Als besonderes internationales Ereignis in der Kommunikation über die Social Media Kanäle kann die digitale Reise zu den fünf bekannten Versionen von van Goghs *Sonnenblumen* – über drei Kontinente hinweg – gewertet werden. Dank einer beispiellosen Kooperation internationaler Museen mit Facebook konnten am 14. August 2017 unter *#SunFlowersLive* die *Sonnenblumen* aus der Neuen Pinakothek mit den vier weiteren Fassungen in London, Amsterdam, Philadelphia und Japan für rund 7 Millionen User in einer virtuellen Ausstellung mit Expertenführung vereint präsentiert werden, (www.facebook.com/pinakotheken). Allein das Video der Neuen Pinakothek mit der Expertenführung von Nadine Engel erzielte bisher 745 291 Aufrufe auf Facebook, wurde 1100 Mal geteilt und bekam 4732 Likes (www.pinakothek.de/sunflowerslive).

Insgesamt vergrößerten sich die Nutzerzahlen 2017 auf den Kanälen der Social Media Foren enorm. Mit rund 17 000 Abonnenten auf Facebook, rund 7000 Followern bei Twitter und nahezu 10 000 Abonnenten bei Instagram haben sich

diese Medien als erfolgreiche Kommunikationsforen etabliert. Dies bestätigt zum einen, dass sich immer mehr junge Menschen mit den auf diesen Medien kommunizierten Themen und Informationen zu der Sammlung, den Ausstellungen und den Kunstwerken beschäftigen, aber auch, dass die dort von der Onlineredakteurin Antje Lange täglich geposteten Inhalte in Stil und Duktus die in den sozialen Netzwerken agierenden Zielgruppen erreichen. Gibt man auf Instagram den Hashtag *#pinakothek* ein, so findet man bis dato 17 873 Beiträge meist junger Besucher, die sich in den Pinakotheken fotografieren, Kunsterlebnisse posten oder einfach ihre Kunstbegeisterung kundtun. Bei der Pinakothek der Moderne sind es sogar 19 033 Beiträge und für die Alte Pinakothek findet man 5992 Darstellungen. Diese zeugen von einer großen Fangemeinde unserer Häuser. Darunter finden sich nicht nur Schüler, Studenten und Auszubildende, sondern wie auch bereits in der Einleitung erwähnt: siebzigjährige Rockstars, die sich für die *Madonna* von Fra Filippo Lippi begeistern. Der Post, den Mick Jagger nach seinem Besuch der Alten Pinakothek auf Instagram verschickte, erhielt bis dato 16 948 Likes und 177 Kommentare. Man kann diese starke Präsenz der Pinakotheken im Netz heute natürlich noch nicht mit der Präsenz anderer großer internationaler Museen und Ausstellungshäuser vergleichen. Dort sind allerdings in weiser Vorausschau auf die Kommunikationsbedürfnisse der strategischen Zielgruppen inzwischen Kommunikationsabteilungen mit 20–30 Mitarbeitern (*National Gallery*, *Tate*) herangewachsen, darunter allein 10–15 Mitarbeiter für die digitale Kommunikation während es in München nur eine Stelle dafür gibt. Im Zusammenspiel mit einer gut ausgestatteten Marketingabteilung lassen sich größere, neue Zielgruppen generieren und diese langfristig an die Museen binden. Ebenso könnte auch die Außenwirkung der weltberühmten Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, des Museums Brandhorst und der Pinakothek der Moderne mit ihren vier Museen zukünftig strategisch noch weiter entwickelt werden.

Die offene Haltung und die Bemühungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen um verstärkte Transparenz konnte 2017 allgemein und positiver dargestellt werden.

So wurden die Abgabe des Archivs oder Fragen zur Provenienzforschung für einige Medien zum Anlass, sich tiefer in diese Aspekte der Museumsarbeit einzuarbeiten. In ganzseitigen Interviews oder halbstündigen Hörfunkbeiträgen mit dem Generaldirektor stellten einige Journalisten auch schwer verständliche Sachthemen korrekt und differenziert dar.

Tine Nehler



Foyer des Museums Brandhorst mit dem von Guyton/Walker
gestalteten Vorhang- und Paravent-System

7. Veranstaltungen

Im Jahr 2017 hat das Referat rund 170 Veranstaltungen in den Pinakotheken, der Sammlung Schack und im Museum Brandhorst betreut und umgesetzt.

Mit über 63000 Besuchern stellte das 3. Kunstareal-Fest im Juni ein besonderes Ereignis dar. Unter dem Motto *Begegnungen. Das Kunstareal München* wurde dieses von Museen, Kultureinrichtungen, Hochschulen und Galerien auf Initiative des *Förderkreis Kunstareal* veranstaltet. Ein umfangreiches Programm lud Besucherinnen und Besucher ein, Orte des Wissens und der Kreativität zu entdecken, mit zu gestalten oder laufende Ausstellungen zu besuchen. Das Kunstareal-Fest bot mit Workshops, Talks, Themen-Spaziergängen etc. vielfältige Möglichkeiten in Kunst, Kultur- oder Wissensthemen einzutauchen.

Anlässlich des 15-jährigen Jubiläums der Pinakothek der Moderne wurde am 8. Oktober zu einem Aktionstag mit freiem Eintritt eingeladen. Unter dem Motto TOGETTHERE_XPERIENCE erlebten über 7000 Besucher das Museum in einem anderen Licht. Unter anderem luden Performances, Workshops und Talks zu Diskussion und Auseinandersetzung mit sozialen Themen ein. TOGETTHERE_XPERIENCE war auch als eine Hommage an Joseph Beuys zu verstehen, der die *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, seinen Beitrag für die *documenta 6, 1977*, mit öffentlichen Gesprächen zu Fragen der Zeit verband, die alle Besucherinnen und Besucher der Ausstellung einbezog.

Zu den großen Events 2017 gehörte auch *Die lange Nacht der Münchner Museen*, welche die Besucher in die Welt der Kunst entführte. Über 12700 Besucher erlebten in der Sammlung Schack die Märchen- und Mythenwelt der Romantik, begutachteten Meisterwerke europäischer Künstlergrößen in der Neuen Pinakothek, erkundeten die Vielfalt der Gegenwartskunst in der Pinakothek der Moderne und erhielten einen ersten Eindruck der Ausstellung *Seth Price – Social Synthetic* im Museum Brandhorst.

Zu den Ausstellungen wurde ein vielfältiges Begleitprogramm geboten. Unter anderem zu der Ausstellung *Seth Price – Social Synthetic*, zu dem ein Künstlergespräch zählte, durch welches die Besucher Einblicke in seinen künstlerischen Werdegang und die Konzeption seiner retrospektiv angelegten Ausstellung bekamen. Besonders war in diesem Jahr *conneXions*, eine Gesprächsreihe der Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne. Ein Veranstaltungsformat, das künstlerische Anliegen in Vorträgen und Diskussionen vorstellt und verständlich macht. Künstlerinnen und Künstler, die mit Projekten in der Pinakothek der Moderne vertreten sind, diskutierten mit Kuratorinnen und Kuratoren des Museums sowie Gästen und Experten anderer Disziplinen über ihr Werk und aktuelle Fragen. Darunter die französische Künstlerin Fabienne Verdier, die im Gespräch mit der Kuratorin Corinna Thierolf dem Publikum Rede und Antwort stand sowie ihre Arbeitsweise und Werke näherbrachte.

Neben Vorträgen und Talks prägten zudem 16 Filme das Veranstaltungsprogramm. Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Hochschule für Fernsehen und Film, wurde an einem Wochenende ein passendes Filmprogramm angeboten. Mit jeweils knapp 300 Besuchern erfuhr der Film *Beuys* von Andreas Veiel, der an zwei Abenden im Rahmen des DOK-Fests zu sehen war, eine hohe Resonanz.

Auch im Jahr 2017 wurden gemeinsam mit dem Münchener Kammerorchester, der Hochschule für Musik und Theater München und der Bayerischen Staatsoper Konzerte umgesetzt. Besonders an der Konzertreihe *Nachtmusik der Moderne* mit dem Münchener Kammerorchester, waren hierbei die vorhergehenden Nachtführungen, die die Brücke von Kunst zu Konzert schlugen. Im Rahmen dieser Reihe wurden Komponistenportraits von Kaija Saariaho (11. März), Hans Abrahamsen (1. Juli), sowie Per Norgard (11. November) in der Pinakothek der Moderne vorgestellt. Unter dem Namen MIK-MUSIK IM KUNSTAREAL verbanden auch Studierende der Bläserklassen und der Harfenklasse der Hochschule für Musik und Theater in der Sammlung Schack Musik und Kunst auf harmonische Weise. Während die Harfenklasse sich in ihrer Musik mit dem poetischen Geist eines idealistischen Kunstbegriffs und der großen Sehnsucht der Romantiker beschäftigten, stimmte die Bläserklasse unter der Leitung von Dag Jensen mit romantischer Bläsermusik in die Vorweihnachtszeit ein.

Das Kammerkonzert zu *Oberon, König der Elfen* von Carl Maria von Weber, das in der Sammlung Schack den Bogen vom Nationaltheater über die Prinzregentenstraße zur Festspielpremiere *Oberon* im Prinzregententheater schlug, entstand dieses Jahr in Kooperation mit der Bayerischen Staatsoper.

Neben den großen Events und Kulturveranstaltungen erfolgte ein Teil der Veranstaltungen im Rahmen von Vermietungen. Hier unterstützte und begleitete das Referat Veranstaltungen externe Kunden beispielsweise bei Empfängen. Des Weiteren betreute das Referat Veranstaltungen rund 16 Eröffnungen, die zahlreich besucht wurden. Die erfolgreiche Kooperation mit den Fördervereinen PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne und dem Pinakotheks-Verein stellte einen weiteren Aufgabenschwerpunkt des Referats dar. Zu ihrem Programm gehören u. a. Previews und Sonderführungen. Höhepunkt dieser Zusammenarbeit war auch 2017 das gemeinsam mit PIN. durchgeführte PIN.-Fest, welche über 1 Mio Euro erbrachte.

Auch die Organisation von Führungen hochrangiger Persönlichkeiten gehört zu dem Aufgabengebiet des Referats. Hervorzuheben ist hierbei der Besuch I.I.M.M. König Carl XVI. Gustaf und Königin Silvia von Schweden, welche zu einer exklusiven Führung in die Alte Pinakothek und in die Pinakothek der Moderne kamen.

Barbara Siebert

8. Publikationen

Die im vergangenen Jahr erfolgreich begonnene Publikationsreihe zu den Sammlungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde fortgesetzt. Die intensivere Kontaktaufnahme und Kommunikation zu und mit Verlagen durch die Publikationsabteilung führte im Frühjahr zur Vergabe des Sammlungsführers *Ottobeuren* an den Josef Fink Verlag, was sich aufgrund der Vernetzung und der Vertriebsaktivitäten des Verlags im touristisch stark frequentierten Allgäu als vorteilhaft erwies. Auch wurde die Kontaktpflege zu Wettbewerbern auf der Frankfurter Buchmesse intensiviert.

Der im vergangenen Jahr ausgeschriebene und vergebene Besucherführer zur Sammlung *Moderne Kunst* in der Pinakothek der Moderne wurde mit dem Deutschen Kunstverlag bis September realisiert, wobei die Publikationsabteilung ab Mai die gesamte Redaktion für die deutsche und englische Ausgabe übernahm. Die Koordination (Vertrag, Finanzen) sowie die Qualitätsprüfung und die Kommunikation zwischen Verlag und Übersetzer lagen in der Hand der Publikationsabteilung.

Für den publikumsnahen Sammlungsführer erklärten sich zahlreiche lebende Künstler bereit, auf Anfrage die von ihnen gratis gelieferten Bilddaten bedeutender Werke auch für die Onlinesammlung zur freien Nutzung zur Verfügung zu stellen.

Im Rahmen der Digitalisierung wurden ferner Bestandskataloge der Alten und Neuen Pinakothek, der Sammlung Schack sowie der Zweiggalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, sofern verfügbar, als OCR-fähiges PDF erstellt. Damit sind immer noch gültige Forschungsergebnisse zu den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen digital erschlossen: Nach einer umfangreichen Recherche der zwischen etwa 1960 und 2002 tätigen

Autoren bzw. den heutigen Rechteinhabern und der mit der Justitiarin abgestimmten Abfrage der Nutzungsrechte, können die Bände nun online publiziert werden.

Die persönliche Auswahl des Generaldirektors aus den Meisterwerken in der Alten und Neuen Pinakothek in Zusammenarbeit mit *Scala Arts & Heritage Publishers*, London und New York, hat sich im Laufe des Jahres sehr gut verkauft und wurde durch eine japanische Ausgabe ergänzt, so dass der Band nun in insgesamt acht Sprachen vorliegt.

Ferner war die Abteilung beratend sowie als Schnittstelle zum Ministerium eingebunden in die Vergabe größerer Publikationsprojekte zu den Ausstellungen *Utrecht, Caravaggio und Europa, Paul Klee. Konstruktionen des Geheimnisses* sowie *Florenz und seine Maler – Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Das Projektmanagement und teilweise die Redaktion des Katalogbuches *Araki.Tokyo* zur gleichnamigen Ausstellung der Sammlung Fotografie und Neue Medien in der Pinakothek der Moderne lag ebenfalls in der Hand der Publikationsabteilung. Darüber hinaus wurde die Überarbeitung des Kunstkartenprogramms durch die mit der Firma Vontobel erstmals realisierten Kunstkarten der Sammlung für Fotografie und Neue Medien in der Pinakothek der Moderne abgeschlossen.

Das Thema Publikationsvertrieb wurde mit dem Museumshop-Partner Cedon aufgegriffen. Dabei wurden Ideen entwickelt zur intensiveren Bewerbung, zur stärkeren Sichtbarkeit der Publikationen in den Verkaufsräumen sowie zum Abverkauf von Katalogen, die ab 2018 zügig umgesetzt werden. Die Publikationsabteilung wird dann die Zusammenarbeit sowie die Kommunikation mit dem Museumshop zentral koordinieren.

Christine Kramer

9. Fotoabteilung

Zu Weihnachten stand der lang ersehnte Großscanner vor der Tür, der die Digitalisierung von Grafik, Fotografien und Gemälden zukünftig erleichtern und beschleunigen wird. Erfahrungen mit dem Cruse-Scanner konnte die Fotoabteilung bereits vor mehr als 10 Jahren sammeln, als in einem leeren Saal der Alten Pinakothek für mehrere Monate ein Probegerät zur Verfügung stand. Diese gute Erfahrung war nie vergessen, musste aber in den letzten Jahren zugunsten der durch die fünf Münchner Häuser und die Zweiggalerien geforderten Mobilität und einer dementsprechenden Ausstattung mit Mittelformatkameras in den Hintergrund treten. Angesichts der nach Zehntausenden zählenden Fotografie-Sammlungen der Stiftung Ann und Jürgen Wilde oder der Sammlung Dietmar Siegert, die in den letzten Jahren an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gekommen sind, war nun der richtige Zeitpunkt für diese Anschaffung erreicht, die durch einen großzügigen Zuschuss des Ministeriums unterstützt wurde.

Wie immer bestimmten Neuerwerbungen und aktuelle Ereignisse die Alltagsarbeit der Abteilung. Nahezu alle Ausstellungskataloge des vergangenen Jahres wurden mit Fotografien aus dem Bestand und mit Neuaufnahmen versorgt.

Darüber hinaus entstanden Raum- und Ausstellungsdocumentationen im Museum Brandhorst und in der Pinakothek der Moderne. Auch der spektakuläre Auszug des Archivs und der Registratur gegen Jahresende wurde fotografisch dokumentiert. Die wissenschaftliche Bearbeitung der Bestandskataloge zu Anthonis van Dyck und der Skulpturen des 19. Jahrhunderts machten teils aufwändige und viele Monate beanspruchende Fotokampagnen notwendig und für die seit Oktober 2015 geschlossene Staatsgalerie Aschaffenburg konnten die Vorzustandsaufnahmen fortgeführt werden. Ein externer Einsatz führte Ende März in die Staatsgalerie Bamberg: Für den 2017 erschienenen Sammlungskatalog der Barockgalerie wurden zahlreiche Gemälde und alle in situ befindliche Supraporten neu aufgenommen, wobei sich erneut die mobile Blitzanlage bewährt hat.

Die Fotothek hat 2017 wie im Vorjahr etwa 1400 interne und externe Anfragen bearbeitet, die auf verschiedenen Wegen eingingen. 203 größere Vorgänge mit Daten- oder Ektachromlieferungen sowie Reproduktionsgenehmigungen wurden gezählt.

Martin Schawe

Aufträge der Fotoabteilung	2017
Digitalaufnahmen Mittelformat (Gemälde, Skulpturen, Objekte)	838
Digitalaufnahmen Kleinbild (Raum- und Installationsaufnahmen, Reportagen)	761
Scans nach Vorlagen inklusive Bearbeitung	377
Röntgenaufnahmen von 12 Gemälden (mit Montage und Reproduktion)	148
Schwarzweißvergrößerungen nach vorhandenen Negativen	7
Farbige Computerausdrucke von DIN A5 bis Großformat DIN A2	2531
Herstellung von Speichermedien (CD/DVD etc.) für die Ausgabe oder das Archiv	17
Bereitstellung von Daten aus dem Archiv (intern/extern)	8664
Ektachrome-Ausgabe	24



Small text label below the single photograph.

Germaine Krull Métal

Textual information on the wall, including a large paragraph and smaller text blocks.



Germaine Krull. Métal in der Pinakothek der Moderne

10. Bibliothek

Die Bibliothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist eine wissenschaftliche Spezialbibliothek mit systematischer Freihandaufstellung, die den Auftrag des Hauses unterstützt, die Kunstsammlungen zu erhalten und wissenschaftlich zu erschließen. Dazu bietet die Bibliothek Zugang zu kunstwissenschaftlicher Fachliteratur an, die in erster Linie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der einzelnen Abteilungen zur Verfügung steht, aber nach vorheriger Absprache auch von externen Besucherinnen und Besuchern zu Forschungszwecken genutzt werden kann.

Nachdem im Januar eine Teilzeitkraft als Vertretung für die Bibliotheksleitung gewonnen wurde, konnte der reguläre Betrieb mit Einschränkungen wieder aufgenommen werden. Der Rückstand in der Katalogisierung wurde aufgeholt und die Bibliotheksaufstellung in Teilen neu geordnet. Die schnell zunehmende Zahl insbesondere der Aus-

stellungskataloge hatte die mehrwöchige Aktion notwendig werden lassen, mit der Platz für Neuerwerbungen und eine übersichtlichere Aufstellung auch der Museumskataloge erreicht werden konnte.

Die Bibliothek verzeichnete in diesem Jahr einen Zuwachs an externen Besucherinnen und Besuchern, sowie eine Belegung der Hälfte der vorhandenen Arbeitsplätze im Lesesaal durch Projektmitarbeiterinnen und Projektmitarbeiter. Die Ausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen* in der Bundeskunsthalle Bonn konnte die Bibliothek mit Leihgaben aus der Rara-Sammlung unterstützen.

Anfang 2017 umfasste die Bibliothek einen Gesamtbestand von circa 117000 Bänden.

Stephan Priddy

Zuwachs Bibliothek	2017
durch Ankauf	130 Bände
im Schriftentausch	279 Bände
als Geschenk	495 Bände
als Belegexemplare	105 Bände
Hauspublikationen	16 Bände
Auktionskataloge	72 Bände
Insgesamt	1097 Bände

11. Kulturgüterausfuhr

Der Schutz von Kulturgut als Zeugnis der kulturellen Geschichte und Identität von Menschen und Nationen ist eine wichtige Aufgabe der Kulturpolitik.

Mit der Neuregelung des Kulturgutschutzes vor einem Jahr wurde das deutsche Recht an internationale Vorgaben und EU-Standards angepasst. Bisher gab es, abgesehen von EU-weit geltenden Regelungen für Kulturgüter aus dem Irak und Syrien, in Deutschland weder effektive Einfuhrregelungen noch gesetzliche Sorgfaltspflichten für den Handel mit Kulturgut. Mit dem im Deutschen Bundestag ohne Gegenstimme verabschiedeten Kulturgutschutzgesetz (KGSG), das am 6. August 2016 in Kraft getreten ist, hat sich dies grundlegend geändert (vgl. Pressemitteilung der Bundesregierung Nr. 283, Ausgabejahr 2017).

Nach § 24 der Bayerischen Zuständigkeitsverordnung ist die Direktion der Staatsgemäldesammlungen zuständig für die Erteilung von Ausfuhrgenehmigungen aus dem Freistaat. 2017 wurden 986 Anträge mit 5336 Objekten insgesamt bearbeitet (2016: 690 Anträge mit 2565 Objekten). Alle Anträge wurden befürwortet (s. S. 198–199). Das von Andrea Bambi (Vertretung Mirjam Neumeister) geleitete Referat wird seit 2017 von Isabell Gruber und Susanne Engelsberger betreut. Die Prüfung der Objekte erfolgte entsprechend Herkunft und Art der Objekte in Zusammenarbeit mit den Fachkollegen der Staatlichen Museen, denen dafür ausdrücklich gedankt wird. Auch die sehr gute Zusammenarbeit mit den Antragstellern ist an dieser Stelle zu erwähnen, die angesichts der zahlreichen Neuerungen des Gesetzes nicht selbstverständlich ist.

Die rechtlichen Bestimmungen zum Schutz von Kulturgütern vor Beschädigung, Zerstörung, Diebstahl und Verlust bilden zusammen die Rechtsgrundlagen des Kulturgutschutzes. Die in Deutschland geltenden Bestimmungen zum Schutz des Kulturgutes beruhen insbesondere auf nationalem Recht, Recht der Europäischen Gemeinschaft und internationalem Recht (Völkerrecht).

Das nationale Kulturgutschutzrecht besteht dabei zum einen aus den Regelungen des Bundesgesetzgebers (KGSG) sowie aus Regelungen der Landesgesetzgeber, insbesondere im Bereich des Denkmalschutzrechts.

Das EU-Recht unterteilt sich in Rechtsakte, die unmittelbare und vorrangige Anwendung finden und solche, die den nationalen Gesetzgebern umzusetzende Vorgaben machen.

Darüber hinaus hat sich der deutsche Gesetzgeber im Rahmen von völkerrechtlichen Übereinkommen verpflichtet, in seinem nationalen Recht Regelungen zu treffen, die die Rückgabe ausländischen Kulturgutes ermöglichen, wenn dieses unrechtmäßig aus dem Herkunftsstaat ausgeführt wurde oder aufgrund eines bewaffneten Konflikts nach Deutschland gelangt ist.

Nachzulesen ist dies in dem 2017 aktualisierten Onlineportal www.kulturgutschutz-deutschland.de, das nun ein deutlich umfangreicheres Informationsangebot zu Kulturgutschutzmaßnahmen in Deutschland und im Ausland bietet.

Andrea Bambi

12. Museumspädagogisches Zentrum

Als gemeinsame Einrichtung des Freistaates Bayern und der Landeshauptstadt München entwickelt und realisiert das Museumspädagogische Zentrum (MPZ) seit 45 Jahren Vermittlungsprogramme für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Ein hochqualifiziertes Team des MPZ mit derzeit 5 festen sowie etwa 20 freien Mitarbeitenden hat im Jahr 2017 knapp 17 000 Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen sowie Pädagogen aus Schulen bzw. Kindertagesstätten die Schätze der Sammlungen nahebringen können. Leichte Schwerpunkte lagen auf weiterführenden Schulen der Jahrgangsstufe 8 bis 11 sowie Grundschulen der Jahrgangsstufen 1 bis 3.

Die Programme des MPZ sind zielgruppenspezifisch, methodisch vielfältig, objektbezogen und handlungsorientiert konzipiert. Für diese Standards ist die Bereitstellung von Räumen für ergänzende Praxisteile essentiell. In der Pinakothek der Moderne standen die beiden Raumeinheiten in *Temporär 2* zur Verfügung sowie im Museum Brandhorst der multifunktional genutzte Garderobenraum. Die Relevanz der Vermittlungsräume zeigt ein Blick in die Statistik: 2017 wuchs der Anteil der Buchungen mit einleitendem oder vertiefendem Praxisteil auf gut ein Drittel aller MPZ-Veranstaltungen in den BStGS an, im Bereich der Sammlung Moderner Kunst sogar auf knapp die Hälfte.

Ein wichtiger Baustein der Kooperation zwischen MPZ und Kunstvermittlung der Staatsgemäldesammlungen war 2017 die Weiterentwicklung des Projekts *KunstWerkRaum*. Dieses ist Teil des interkulturellen Programms *YES, WE'RE OPEN!* (S. 105). Durch das großartige Engagement aller Beteiligten haben sich 2017 die Teilnehmerzahlen verdoppelt: In 44 Veranstaltungen wurden rund 1000 Teilnehmende begrüßt, von denen die Hälfte Fluchterfahrung oder Migrationshintergrund haben. Durch die personelle Aufstockung konnte der *KunstWerkRaum* wöchentlich durchgeführt und darüber hinaus das neue monatliche Format *Offenes Atelier* entwickelt werden. Dort wurden neue Themen erprobt und die Themenvielfalt des *KunstWerkRaums* auf alle Abteilungen der Pinakothek der Moderne erweitert. Zusätzlich zu diesen Terminen erhielten Grund-, Mittel- und Berufsschulen die Möglichkeit, den *KunstWerkRaum* für gemeinsame Besuche einer Regelklasse zusammen mit einer Ü-Klasse bzw. Berufsintegrationsklasse zu buchen, um den Kontakt zwischen den Gleichaltrigen zu fördern. 2017 startete auf der Konzeptgrundlage des *KunstWerkRaums* der *KulturWerkRaum* im Bayerischen Nationalmuseum sowie auch unter letzterem Namen ein bayernweites Projekt in Zusammenarbeit mit dem Wertebündnis Bayern.

Zum Selbstverständnis des MPZ gehört, Erfahrungen in Fortbildungen weiterzugeben. Dies geschieht zum einen in Lehrerfortbildungen, in denen Programme des MPZ, deren Inhalte und Methodik detailliert vorgestellt werden, sowie bei Veranstaltungen im Rahmen der Bayerischen Museumsakademie (BMA), zu deren drei Gründungsinstitutionen das MPZ gehört.

Ein neues Format der Lehrerfortbildung entwickelte sich aus der Zusammenarbeit zwischen dem MPZ und den Kuratoren des Museum Brandhorst. Unter dem Titel *Inspiration Kunst – Kuratoren führen durch die neue Ausstellung* wurden Fortbildungen zu den Ausstellungen *Pop-Pictures-People* und *Seth Price – Social Synthetic* angeboten, in denen zunächst der Kurator inhaltliche und konzeptionelle Informationen zur Ausstellung vorstellte und anschließend das MPZ das Begleitprogramm mit Themenführungen sowie gestalterischen Umsetzungsmöglichkeiten präsentierte. Das neue Format stößt auf großes Interesse bei Lehrkräften aller Schularten.

Die Bayerische Museumsakademie widmet sich der Aus-, Fort- und Weiterbildung im Museums- und Ausstellungswesen und richtet sich an Museumsmitarbeitende, Lehrkräfte, Kunst- und Kulturvermittler sowie Studierende. Die Bayerische Staatsgemäldesammlungen sind für die

vom MPZ durchgeführten Workshops und Tagungen ein wichtiger Partner. Die Sammlungen und Vermittlungsräume in der Pinakothek der Moderne haben sich zu einem zentralen Veranstaltungsort entwickelt. Das Kunstareal bietet mit den vier großen Museen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und durch die Nähe von Ausstellungs- und Tagungsräumen ideale Bedingungen für fachlichen Austausch zur museumspädagogischen Vermittlung. Des Weiteren führte das MPZ das Fortbildungsprogramm für die Zweiggalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen fort. In Burghausen und Füssen wurden für die lokale Kulturvermittlung vertiefende Veranstaltungen zu Methoden der Vermittlung für verschiedene Zielgruppen angeboten. In weiteren Fortbildungen standen in Füssen Kriterien der Werkbetrachtung, in Burghausen der Umgang mit Störfaktoren bei Führungen im Mittelpunkt. Für die Zweiggalerie in Neuburg an der Donau wurde ein Fortbildungsprogramm konzipiert, das nun Bestandteil des örtlichen Ausbildungsplans für Stadtführerinnen und -führer ist, die oft auch in der Vermittlung in der Staatsgalerie tätig sind.

Astrid Brosch, Alfred Czech, Andrea Feuchtmayr und Susanne Theil



WADE
GUYTON

THE BOOM OF MOR

Trump Gets "Millions" Voted
Napoli, City No Evidence

A Guide to White House

Constitutional Battle
Between Trump and

Wayde Guyton. Das New Yorker Atelier
im Museum Brandhorst



Fördervereine

Pinakotheks-Verein

Mit einem ›Blick hinter die Kulissen‹ begann das Vereinsjahr 2017. Elisabeth Hipp, Referentin für Französische und Spanische Malerei und außerdem für die Dauerleihgaben (bis 1900) zuständig, gab einen spannenden Einblick in diesen Tätigkeitsbereich und seine Geschichte. Nur wenigen ist bekannt, dass die Sammlungsbestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nicht nur in den Münchner Stammhäusern und den Filialgalerien, sondern in ganz Bayern und darüber hinaus anzutreffen sind. Dauerleihgaben finden sich in anderen Museen und den staatlichen Schlössern ebenso wie in Kirchen und öffentlichen Bauten, Botschaften und Amtsstuben – eine Tradition, die bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht.

Einen weiteren Einblick, diesmal in die Baugeschichte der Alten Pinakothek, gab Melanie Bauernfeind. Ihre Dissertation, deren Drucklegung mit einem Zuschuss des Pinakotheks-Vereins gefördert worden war, stellte die Entwicklung der Umgebungsbedingungen im Museum und ihre Auswirkungen auf den Erhaltungszustand von Kunstwerken in den Fokus.

Nicht nur in den Pinakotheken, auch in anderen Münchner Institutionen war der Verein willkommen: So öffnete im April das Bayerische Nationalmuseum seine Türen, um den sanierten und neu eingerichteten Riemenschneider-Saal zu präsentieren sowie die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen und erst kürzlich zurückgekehrten *Ringier* von Massimiliano Soldani Benzi, ein Meisterwerk der Florentinischen Bronzekunst. Im September stand ein Besuch der Ausstellung *Lucas van Leyden* der Staatlichen Graphischen Sammlung München an. Die Ausstellung *Gut. Wahr. Schön.*, die der Verein auf Einladung der Hypo-Kulturstiftung in der Kunsthalle im November besuchte, stellte die Pariser Salonkunst vor, die, bislang selten gezeigt, zu neuen Entdeckungen einlud.

Seit dem Erwerb der Sammlung Siegert steht auch die historische Fotografie im Fokus des Pinakotheks-Vereins. Deshalb fand die Führung in der Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften* der Stiftung Ann und Jürgen Wilde in der Pinakothek der Moderne bei den Mitgliedern besonderes Interesse.

Der Vortrag von Christof Metzger, Chefkurator der Wiener Albertina, mit dem Titel *Der doppelte Dürer. Von falschen Hasen und scheinheiligen Gebeten* im Rahmen der

Mitgliederversammlung bildete die Ouvertüre für die Mitgliederreise im Oktober, die dieses Jahr nach Wien führte. Neben den hochkarätigen Ausstellungen zu *Raffael* und *Pieter Bruegel d. Ä.* in der Albertina war die Rubens-Ausstellung im Kunsthistorischen Museum der fulminante Höhepunkt. Mit Schloss Rohrau und der Graf Harrach'schen Familiensammlung sowie dem Winterpalais des Prinzen Eugen, in dem eine Ausstellung zu Jan Sobieski III. gezeigt wurde, wurden auch Orte besucht, die üblicherweise nicht auf der Agenda einer Wien-Reise stehen. Auch die Reise für die Förderer, die dieses Jahr Paris zum Ziel hatte, war ein einmaliges Erlebnis. Neben den großen Ausstellungen im Louvre zu Vermeer und dem Caravaggisten Valentin de Boulogne sowie der Jubiläumspräsentation zu Rodin im Grand Palais stellten gerade die kleineren Museen jenseits der üblichen Routen für viele eine Neuentdeckung dar.

Das Jahr schloss mit einer besonderen Veranstaltung ab: Im Planetarium des Deutschen Museums wurde der Sternenhimmel nachgestellt, wie er sich im Sommer 1609 über Rom zeigte, als Adam Elsheimer seine berühmte *Flucht nach Ägypten* malte. Mit der realistischen Darstellung des Mondes, der Milchstraße und zahlreicher Gestirne gilt diese kleine Kupfertafel in der Alten Pinakothek als eine der Ikonen der Kunstgeschichte, die berühmte Zeitgenossen wie Rubens und Rembrandt nachhaltig beeinflusste.

Zu den Förderaktivitäten des Pinakotheks-Vereins zählt wie in den vergangenen Jahren die Unterstützung des pädagogischen Angebots in der Alten und der Neuen Pinakothek; außerdem engagiert er sich im Förderkreis Kunstareal für dessen Realisierung. Im Sommer fand das 3. Kunstareal-Fest statt.

Die Zahl der Mitglieder hat sich, auch durch die Einführung einer Partnerkarte, auf 449 erhöht. Der Kreis der Förderer wurde gleichfalls größer mit nun 82 Mitgliedern. Dem Vorstand steht Prinzessin Elisabeth zu Sayn-Wittgenstein als Vorstandsvorsitzende vor. Weiterhin gehören ihre Stellvertreter, Oliver Kasperek und Gerd Amtstätter, der zusätzlich das Amt des Schatzmeisters ausübt, sowie Rudolf Hilbert als Schriftführer und Donata Reimnitz diesem Gremium an. Der Kuratoriumsvorsitz wird unverändert von S. K. H. Herzog Franz von Bayern wahrgenommen.

Mirjam Neumeister

PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e. V. und Stiftung Pinakothek der Moderne

Nach wie vor zentrales Anliegen von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne ist seit Vereinsgründung 1965 die Erwerbung von Kunstwerken für das Museum. Unter dem Vorsitz von Dorothee Wahl ermöglichte PIN. im Berichtszeitraum den Ankauf von insgesamt zwölf Kunstwerken für die Sammlung Moderne Kunst, von denen vier jeweils aus mehreren Arbeiten bestehen (S. 42–59). Des Weiteren unterstützte PIN. vierzehn Ausstellungen und Sammlungspräsentationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Pinakothek der Moderne sowie im Museum Brandhorst (S. 35–39). Und schließlich förderte der Verein eine Publikation über die gesamte Pinakothek der Moderne, in der Hauptwerke aller vier Museumspartner in einen medienübergreifenden Bezug zueinander gesetzt werden. Beim alljährlich im November stattfindenden PIN.-Fest wurden durch eine Benefizauktion sowie Spenden erneut Mittel eingeworben, die allen vier Nutzern des Museums zugutekommen und auf großartige Weise Planungssicherheit bieten. 2017 wurde mit Einnahmen von insgesamt 1,2 Mio Euro ein neuer Rekorderlös erzielt.

Die Stiftung Pinakothek der Moderne unter dem Vorsitz von Markus Michalke stand dem Museum 2017 als Sponsorspartner zur Seite, indem sie einen Beratungsprozess initiierte, der es den vier Direktoren in der Pinakothek der Moderne ermöglichte, gemeinsame Strategien für das Haus zu erarbeiten. Erstes sichtbares Element wird eine Website für die Pinakothek der Moderne sein, des Weiteren werden Maßnahmen zur Erhöhung der Erlebnis- und Aufenthaltsqualität in der Pinakothek der Moderne verfolgt. Ein weiteres Anliegen der Stiftung ist es, das Kunstareal München als Ganzes stärker erlebbar zu machen und damit auch die Pinakothek der Moderne noch mehr im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. In Zusammenarbeit mit Museen, Hochschulen und kulturellen Einrichtungen fand 2017 zum dritten Mal das Kunstareal-Fest statt, das mit über 63000 Besuchern ein großer Erfolg war und zu dem die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dank der Stiftung sowie weiterer Förderer mit der interdisziplinären Performance *OVERxCOME* beitrugen. Als wichtigstes und dringliches Ziel verfolgt die Stiftung Pinakothek der Moderne konsequent

die Vollendung des Museums durch einen weiteren Bauabschnitt. Denn dringend benötigt werden nach wie vor geeignete Räume für die Staatliche Graphische Sammlung, die Kunstvermittlung sowie die Präsentation fragiler, installativer oder technisch aufwendiger künstlerischer Medien.

Die Unterstützung von Bildungsprojekten liegt PIN. und Stiftung gleichermaßen am Herzen. In diesem Sinne hat PIN. im Berichtszeitraum die Förderung bereits laufender Vermittlungsprojekte fortgesetzt, vor allem das interkulturelle Programm *YES, WE'RE OPEN!* mit den Formaten *Open Thursday*, *Offenes Atelier* und dem *KunstWerkRaum* (in Kooperation mit dem MPZ). Darüber hinaus wurden mit einem Sommerferienprogramm sowie dem Sonntagsangebot *Kinder können Kunst...* Formate für eine junge Zielgruppe unterstützt.

In ähnlicher Weise sieht es die Stiftung als eine ihrer Hauptaufgaben an, gerade jungen Besuchern und neuen Besuchergruppen Zugang zu Sammlungen und Ausstellungen im Haus zu ermöglichen. Weitere Unterstützung erfuhr die bereits erfolgreichen Projekte *PIN.occhio* für Kinder, *Pl.loten* für Jugendliche, *KunstZeit* für Menschen mit Demenz sowie das *KulturTagJahr* für Schüler (in Kooperation mit der Stiftung Nantesbuch). Um der Kunstvermittlung der Pinakothek der Moderne eine stärkere Präsenz zu ermöglichen, beteiligte sich die Stiftung an den Umbaumaßnahmen für einen Arbeitsraum hinter dem Ernst von Siemens-Auditorium. Ab 2018 können dort zusätzliche Bildungsaktivitäten stattfinden, die im derzeit zur Verfügung gestellten Ausstellungsraum Temporär II nicht stattfinden können.

Durch PIN. und Stiftung gemeinsam gefördert wurden 2017 die *Entdeckertouren für Kinder*, ein Heft in sechs Sprachen, das den individuellen, aktiven Museumsbesuch anregt. Gleichfalls unterstützten beide Förderinstitutionen das Pilotprojekt *TOGETTHERE_XPERIENCE* – ein Zukunftstag, der am 8. Oktober 2017 mit neuen und überraschenden Vermittlungsangeboten alle Altersgruppen dazu einlud, die Rolle des Museums als Ort des kreativen Austauschs über Kultur und Gesellschaft anders zu erleben.

Bernhart Schwenk

International Patrons of the Pinakothek e. V. American Patrons of the Pinakothek Trust

Die International Patrons of the Pinakothek (IP) sind ein international vernetzter Förderverein, der sich für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor allem durch finanzielle Förderung von Ausstellungen, Ankäufen, wissenschaftlicher Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sowie Publikationen einsetzt.

Im Berichtsjahr wurde von den IP ein Ankauf für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen getätigt. Es handelt sich um ein großformatiges Werk des amerikanischen Künstlers Jerry Zeniuk (* 1945 in Bardowick), *Ohne Titel (Reutlingen 2)*, aus dem Jahr 2007.

Bereits 2012 bis 2014 erfuhr das Museum bei der Ausstellung *Jerry Zeniuk. Elementary Painting* in der Staatsgalerie in Augsburg substanzielle Unterstützung durch die IP. Die Ausstellung, der dazugehörige Katalog, eine mehrteilige Schenkung und die Mitarbeit eines wissenschaftlichen Assistenten wurden durch den Freundeskreis gefördert. Mit dem neuesten Ankauf verdichtet sich das bereits bestehende Ensemble Zeniuks mit einem Gemälde der letzten Schaffensjahre des Künstlers, das durch seine Dimension zugleich zum Mittelpunkt der gesamten Werkgruppe wird.

Die IP haben zudem die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei der Klärung administrativer Fragen und Aufgaben im Zusammenhang mit der Erwerbung von fünf Werken von Anselm Kiefer durch die Michael & Eleonore Stoffel Stiftung unterstützt (S. 26–33). Die Eröffnung des neuen Künstlerraums in der Pinakothek der Moderne wurde mit einem Dinner zu Ehren Anselm Kiefers und der Michael & Eleonore Stoffel Stiftung von den IP finanziell gefördert.

Wie in der Vergangenheit haben die IP die Mitarbeit einer Assistentin, Judith Csiki, im Referat für Kunst ab 1945 finanziert. Auch 2017 unterstützte sie sämtliche

Belange des Referats, insbesondere die organisatorischen Aufgaben im Zusammenhang mit der Vorbereitung des neuen Künstlerraums von Anselm Kiefer sowie der Ausstellung *Fabienne Verdier meets Sigmar Polke. Talking Lines* in der Pinakothek der Moderne. Auch die Vorbereitungen für die Künstlergespräche mit Wolfgang Laib sowie mit Fabienne Verdier innerhalb der Gesprächsreihe *conneXions* wurden von ihr unterstützt.

Von Januar bis September 2017 haben die IP die wissenschaftliche Mitarbeiterin Elisa Schaar für die Bearbeitung der Publikation *Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf* beschäftigt. Das Buch soll 2018 anlässlich des 80. Geburtstags von Heiner Friedrich veröffentlicht werden, der als international einflussreicher Kunstförderer seit den 1960er-Jahren – zunächst als Galerist in München, Köln und New York, dann als Mitbegründer der New Yorker Dia Art Foundation sowie bis heute als Förderer von öffentlich zugänglichen Kunstwerken und Kunstsammlungen eine einzigartige Rolle im Kunstbetrieb spielt. Der über Jahrzehnte hinweg geführte Dialog von Heiner Friedrich und Corinna Thierolf geht über persönliche Erinnerungen weit hinaus. Sein zentrales Thema ist die »Sprache der Kunst« und die Frage nach idealen Bedingungen für ihre Wahrnehmung.

Der American Patrons of the Pinakothek Trust hat 2017 in Kooperation mit den IP und mit PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne Erlöse aus der Versteigerung von Kunstwerken amerikanischer Künstler anlässlich des PIN.-Fests vereinnahmt und an die verschiedenen Sammlungen weiter gegeben.

Corinna Thierolf



Wolfgang 1928
Anja 1928

Wolfgang 1928
Anja 1928

Wolfgang 1928
Anja 1928



Künstlerporträts. Fotografien der 1920er- und 1930er-Jahre aus der Stiftung Ann und Jürgen Wilde in der Pinakothek der Moderne



Stiftungen

Stiftung Ann und Jürgen Wilde

Begleitend zu der noch im Dezember 2016 eröffneten Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften* (bis 23. April 2017) mit etwa 80 originalen, zum Teil großformatigen Abzügen der zwischen 1927 und 1935 entstandenen Fotografien von Stadtrand- und Haldenlandschaften, Hinterhöfen und Vorstadthäusern, Schrebergärten und Zechenanlagen im Ruhrgebiet wurde eine Social Media Aktion auf Instagram veranstaltet, die Renger-Patzschs Ruhrgebietslandschaften als digitales Experiment deutschlandweit fortsetzte. Neben der Kooperation mit Studierenden des Fachbereichs Gestaltung/Dokumentarfotografie bei Elisabeth Neudörfel an der Folkwang Universität der Künste (Essen) waren Besucher und Netzaktivisten aufgerufen, ausgehend von Renger-Patzschs Fotografien die Übergänge von Industrie und Landschaft in ihrem eigenen Umfeld aufzunehmen und unter dem Hashtag #StadtLandBild zu teilen. Weit über 2500 Einsendungen, davon rund 400 allein während des zeitgleich in Duisburg, Leverkusen, München und Wesseling veranstalteten Instawalks, wurden auf der Plattform eingestellt.

Eine Auswahl dieser digitalen Bildbeiträge wurde in der Ausstellung in regelmäßiger Aktualisierung auf einem Monitor präsentiert. Unter dem Titel *Bilderrauschen oder Bilddiskurs?* reflektierten und analysierten Helena Grebe (Folkwang Universität der Künste, Essen), Christian Gries (Kulturkonsortien, München), Anke von Heyl (Herbergsmütter, Köln), Antje Lange (Online-Kommunikation, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) und Simone Förster (Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne) die Aktion im Rahmen einer Podiumsdiskussion.

Zu Ehren des achtzigsten Geburtstages des Stifters Jürgen Wilde hielt Bernd Stiegler (Universität Konstanz) einen Festvortrag, der das Lebenswerk von Ann und Jürgen Wilde unter dem Titel *Sammler sind glückliche Menschen*.

Jürgen Wilde, der Pionier, der Sammler und der Historiker auf informative und unterhaltsame Weise würdigte. Zugleich öffnete die Sammlungspräsentation *Germaine Krull. Métal* (28. September 2017 bis 10. Juni 2018). Die Präsentation von 64 Lichtdrucktafeln der Erstausgabe von *Métal* aus einem Widmungsexemplar von Germaine Krull an Jürgen Wilde und originalen Fotografien aus den Beständen der Stiftung Ann und Jürgen Wilde ermöglichte eine Zusammensicht mit dem Film *De Brug* des niederländischen Dokumentarfilmers Joris Ivens, mit dem Krull zu jener Zeit in enger persönlicher und künstlerischer Verbindung stand. Archivalien und Dokumente illustrierten die maßgeblich auf dem Engagement von Ann und Jürgen Wilde basierende Wiederentdeckung der Fotografin in Deutschland seit den 1970er-Jahren. Die Überführung der Stiftungsbestände nach München wurde 2017 weiter fortgesetzt. Teile der Fachbibliothek, des Archivs der Galerie Wilde (1972–1984) und der Archive Karl Blossfeldt und Renger-Patzsch wurden transferiert. Die Werk- und Archivbestände werden sukzessive in den Datenbanken Museum Plus und Augias erfasst, bzw. in den OPAC des Bibliotheksverbunds Bayern eingepflegt. Sie sind im Studien- und Vorlagesaal in der Neuen Pinakothek nach Terminvereinbarung einsehbar.

Des Weiteren wurden Werke aus den Stiftungsbeständen als Leihgaben für Ausstellungen zur Verfügung gestellt. In besonderer Kooperation und mit wissenschaftlicher Unterstützung von Seiten der Stiftung erarbeitete die Fundación Mapfre eine monografische Ausstellung zu Albert Renger-Patzsch, wofür 103 Werke aus dem Albert Renger-Patzsch Archiv nach Madrid entliehen wurden. Die Ausstellung wurde in zweiter Station am Jeu de Paume in Paris gezeigt.

Simone Förster

Fritz-Winter-Stiftung

2017 wurde eine neue Kooperationsvereinbarung zwischen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Fritz-Winter-Stiftung geschlossen. Diese beinhaltet die unbefristete Leihgabe des qualitativ wertvollsten Kernbestands der Stiftung von 151 Kunstwerken Fritz Winters, die der Pinakothek der Moderne somit dauerhaft zur Verfügung stehen. Die Leihgabe umfasst Bilder aus sechs Jahrzehnten und gibt damit einen annähernd repräsentativen Überblick über die künstlerische Entwicklung eines der bedeutendsten abstrakten Maler des 20. Jahrhunderts. Die stärksten Werkgruppen bilden neben frühen Papierarbeiten aus Winters Studienzeit am Bauhaus in Dessau und aus den ersten Jahren freier künstlerischer Tätigkeit in Halle die Werke der frühen und mittleren 1950er-Jahre sowie die Farbraum-Modulationen, Übermalungen und Schablonenbilder der 1960er-Jahre.

Eine Publikation des neuen Kernbestands wurde im Berichtsjahr erarbeitet und wird im März 2018 im Kehrer Verlag erscheinen. Diese umfasst neben dem Werkverzeichnis aller 151 Bilder Textbeiträge von Cathrin Klingsöhr-Leroy, Bernhard Maaz, Anna Rühl und Heike Stege sowie eine Chronik der Fritz-Winter-Stiftung.

Parallel zur Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* zeigt die Fritz-Winter-Stiftung 2018 eine Auswahl des neuen Kernbestands aus dem Frühwerk des

wohl bekanntesten Klee-Schülers in Saal 15 der Pinakothek der Moderne zeigen. Dafür wurden zahlreiche Papierarbeiten neu montiert und gerahmt. Höhepunkt der Präsentation sind zwei Neuzugänge des Bestandes aus Fritz Winters *Triebkräften der Erde* (1944).

Mit dem Erwerb von zwei Blättern der Werkgruppe der *Triebkräfte der Erde* (Abb. S. 55) erfüllte sich ein lang gehegter Wunsch. Nachdem der unter den Nationalsozialisten als entartet geltende Künstler seit 1933 keine Ausstellungsmöglichkeiten mehr in Deutschland hatte, schuf er mit dem Zyklus der *Triebkräfte der Erde* während eines Genesungsaufenthaltes nach einer Kriegsverletzung eines der eindrucklichsten Zeugnisse künstlerischen Überlebenswillens. Die *Triebkräfte* wurden in der Nachkriegszeit als Schlüsselwerke abstrakten Formenreichtums gefeiert und stehen bis heute für die Qualität und das Wirkungsvermögen in »innerer Emigration« entstandener Kunstwerke.

Die Fritz-Winter-Stiftung dankt Isa und Kurt Overlack für die großzügige Schenkung von zehn Publikationen zu Fritz Winter für die Bibliothek der Stiftung, darunter ein Layout-Exemplar aus dem Nachlass der Galerie Günther Franke.

Im Rahmen des Budgets für Bestandssicherung konnten im Jahr 2017 vier Gemälde restauriert werden.

Anna Rühl

Max Beckmann Archiv und Max Beckmann Gesellschaft

2017 konnte die Max Beckmann Gesellschaft für das von ihr mitbetreute Archiv erneut seine Bestände durch Ankäufe und Schenkungen erweitern. Im März schenkte Stephan C. Bischoff, Stuttgart, der Gesellschaft Schriften von Wolfgang Frommel und seinem Kreis sowie zwei eindrucksvolle Büsten des Schriftstellers. Durch die großzügige *Schenkung Barbara und Erhard Göpel* an die Max Beckmann Gesellschaft gelangten im Frühjahr die Dossiers zu Beckmann, die Barbara Göpel und ihr Mann über viele Jahre umsichtig zusammengetragen haben, an das Max Beckmann Archiv und sind dort von großem Nutzen für die Forschung. Die Schenkung umfasst Unterlagen zu den Nummern des Werkverzeichnisses der Ölgemälde, darunter Korrespondenz und Fotografien sowie Schriften zu Max Beckmann.

Im Juni schenkte Barbara Buenger, University of Wisconsin-Madison, der Gesellschaft Briefe und Fotografien aus dem Nachlass von Heinrich Simon. Der Zeitungsverleger zählte zu den wichtigsten Freunden und Förderern Max Beckmanns in dessen Frankfurter Zeit.

Von Mayen Beckmann bekam die Max Beckmann Gesellschaft im Oktober eine Fotopostkarte geschenkt, die das Pfarrhaus in Ahlshausen zeigt, in dem Max Beckmann 1899 das Internat besuchte. Im Dezember konnte die Gesellschaft in einem niederländischen Auktionshaus eine Fotopostkarte der Vineta-Bar in Berlin von Quappi Beckmann an ihre Schwester Hedda von Kaulbach vom 13. Februar 1936 erwerben, unterzeichnet auch von Max Beckmann, Heinrich und Berta George, Rudolf von Simolin und einem Unbekannten.

Am 8. Februar hielt Sabine Rewald vom Metropolitan Museum of Art im Anschluss an die Mitgliederversammlung den Vortrag *Max Beckmann in New York*. Sabine Rewald kuratierte die gleichnamige Ausstellung, die zu dieser Zeit noch im Metropolitan Museum of Art in New York zu sehen war.

Im Februar 2017 ist das 15. Heft der Reihe *Hefte des Max Beckmann Archivs* mit Beiträgen von Françoise Forster-Hahn, Christian Lenz und Eva Reich erschienen. Die Publikation war zugleich Jahresgabe 2017/2018 für die Mitglieder der Max Beckmann Gesellschaft.

Am 26. September hatte die Gesellschaft den Tod von Barbara Göpel zu beklagen. Sie hat sich um Max Beckmann und die Beckmann-Forschung auf vielfältige Weise verdient gemacht. Gemeinsam mit ihrem 1966 verstorbenen Mann Erhard Göpel erstellte sie das bis heute vorbildliche Werkverzeichnis der Gemälde Max Beckmanns. Sie ist langjähriges Ehrenmitglied der Max Beckmann Gesellschaft gewesen und hat das Archiv immer wieder mit wertvollen Geschenken an Dokumenten zu Max Beckmann bereichert.

Das Archiv leistete auch im vergangenen Jahr Unterstützung bei der Recherche und Bereitstellung von Bildmaterial, so etwa zu der Ausstellung *Max Beckmann. Welttheater* in der Kunsthalle Bremen und dem Museum Barberini, Potsdam.

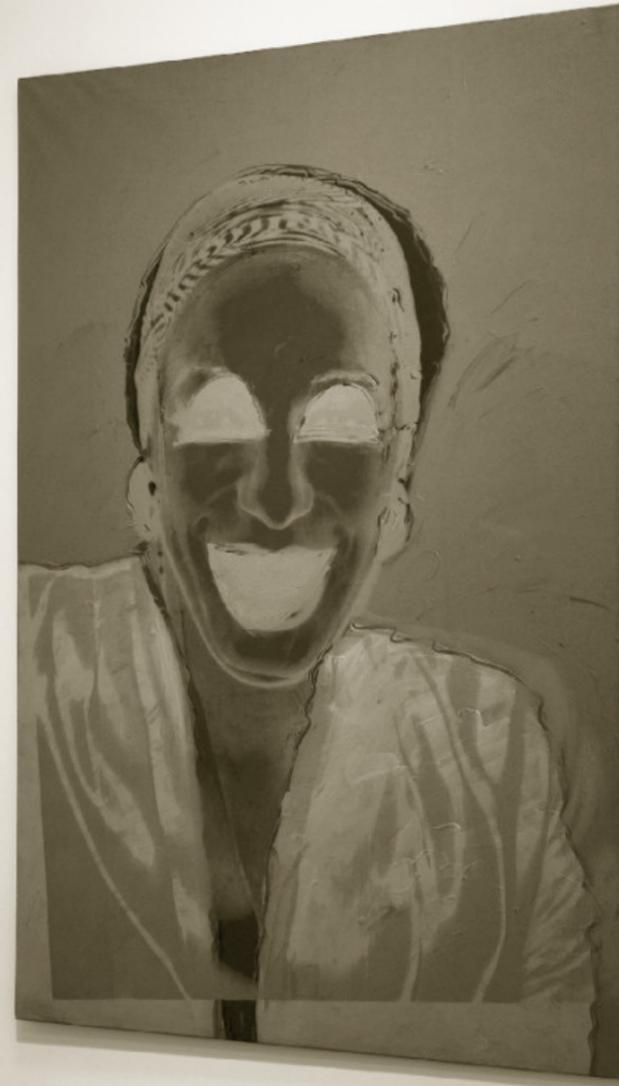
Die im Entstehen begriffenen Werkverzeichnisse der Gemälde und Zeichnungen wurden durch Bereitstellung der Archivmaterialien und Auskünfte begleitet, Besucher in ihren Forschungen unterstützt. So nutzten Stephan von Wiese und Hedda Finke, Berlin, die umfangreiche Fotosammlung nach Beckmanns Zeichnungen als Arbeitsmaterial für das Œuvre-Verzeichnis. Anja Tiedemann, Hamburg, hat das Archiv für das neue Werkverzeichnis der Gemälde konsultiert.

Das Archiv ist im wissenschaftlichen Beirat des Werkverzeichnisses der Gemälde durch Christiane Zeiller vertreten. Diese arbeitete auch im vergangenen Jahr an der Tiefenerschließung der Max Beckmann Nachlässe, denen im Februar eine ausführliche Pressemeldung mit anschließender Berichterstattung in den Medien gewidmet war.

Eva Reich



ANDY WARHOL, 1964
KISSING WOMEN
SILK-SCREEN
1964
KISSING WOMEN
SILK-SCREEN
1964



ANDY WARHOL, 1964
LARRY RAY'S 'L'INER
SILK-SCREEN
1964



Theo Wormland-Stiftung

Die langjährige und vielfältige Förderung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen durch die Theo Wormland-Stiftung galt auch 2017 zwei Grundpfeilern des Museums, der Erweiterung der Sammlung sowie der Präsentation von Sonderausstellungen im Bereich der Klassischen Moderne. Der planvolle Ausbau der Sammlung gelang durch die Förderung der Erwerbung von Franz Radziwill, *Grodenstraße nach Varelerhafen*, 1938 (Abb. S. 59). Das Gemälde ist nicht allein als Landschaft des Magischen Realismus von großem Interesse für die Sammlung, sondern eröffnet durch seine Farbigkeit und Komposition auch vielfältige Bezüge zu den expressionistischen Werken der Brücke-Künstler sowie romantischen und barocken, niederländischen Landschaftsdarstellungen. Aus der Sammlung von Hartwig Garnerus wurde zudem Wilhelm Lachnit, *Mädchen mit Schmuck*, 1936, als Dauerleihgabe in den Bestand aufgenommen, der bislang kein Werk des Dresdner Künstlers enthielt und mit der hervorragenden altmeisterlich-neusachlichen Darstellung substantiell bereichert wird. Sowohl Radziwill als auch Lachnit zeigen verschiedene Entwicklungsoptionen der neusachlichen Kunst der 1930er-Jahre auf, bei denen sich die Künstler nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten verstärkt altmeisterlicher Landschafts- und Porträttraditionen zuwenden. Das Gemälde von Radziwill war 2016–2017 bereits integraler Bestandteil der Sammlungspräsentation *Künstler im Nationalsozialis-*

mus, während im gleichen Zeitraum Lachnits *Mädchen mit Schmuck* die Frauendarstellungen von George Grosz, Alexander Kanoldt, Karl Hofer oder Karl Hubbuch im Saal 7 der Pinakothek der Moderne um einen an die Renaissance-malerei angelehnten Typus erweiterte.

Neben der Radziwill-Erwerbung ist die Initiativspende der Wormland-Stiftung für die Vorbereitung der großen Sonderausstellung *Paul Klee. Grenzen des Verstandes* (1. März bis 10. Juni 2018) besonders hervorzuheben. Die erste monografische Ausstellung zu dem prägenden Künstler der Moderne in der Pinakothek der Moderne stellt das produktive Werk seiner Bauhaus-Zeit in den Mittelpunkt und versammelt annähernd 150 Werke aus den bedeutenden Klee-Sammlungen in Europa, den USA und Japan. Das aufwendige Projekt umfasst einen umfangreichen zweisprachigen wissenschaftlichen Katalog und weitere Begleitmedien wie eine App, einen Audioguide, ein Kinderheft, einen Film sowie ein umfassendes Veranstaltungsprogramm, zu dem – neben Musik- und Ballettaufführungen – auch ein zweitägiges internationales Symposium zählt. Mit dem Engagement der Wormland-Stiftung für dieses Projekt kann die sammlungsbezogene Forschungs- und Ausstellungstätigkeit, die sich bereits in der Finanzierung zahlreicher Kataloge und Stipendien äußerte, auf ideale Weise fortgesetzt werden.

Oliver Kase

Olaf Gulbransson Gesellschaft e. V. Tegernsee

Seit Frühjahr 2017 erstrahlt die Dauerausstellung zum malerischen Werk Olaf Gulbranssons im neuen Glanz – die erste Etappe der schrittweisen Neukonzeption der Ausstellungsräume des von Sep Ruf entworfenen Museumsbaus. Im Untergeschoss überarbeiteten Bernhard Maaz und Andrea Bambi nicht nur die Werkauswahl und deren Hängung, sondern entwarfen auch ein neues farbliches Konzept, das die zarten Farbtöne der Gemälde unterstreicht. Neben diesen Werken, die Gulbranssons thematischen Kosmos, aber auch malerische Techniken widerspiegeln, gesellen sich Bronzeporträts von fremder Hand, welche die Selbstporträts des Künstlers eindrucksvoll ergänzen. Die restaurierten und neu gerahmten Werke, insbesondere auch die Sammlung kleinformatiger Arbeiten, die als Petersburger Hängung arrangiert wurde, ermöglichen es dem Besucher, eine weniger bekannte Facette des Schaffens von Olaf Gulbransson kennenzulernen.

Ebenso breitgefächert waren die zahlreichen Vorträge, die das Jahresprogramm abrundeten. Nina Schleif, Leiterin der Graphischen Sammlung am Kunstforum Ostdeutsche Galerie, gewährte anhand exemplarischer Beispiele einen intimen Einblick in das kaum erforschte zeichnerische Frühwerk Andy Warhols. Es folgte ein genauer Blick auf eine populäre Figur der bayerischen Geschichte. Der Historiker Bernhard Graf zeichnete jenseits der filmischen Inszenierung Ernst Marischkas ein differenziertes Bild des beliebten Wittelsbachers Max Joseph in Bayern nach. Die Archäologin Luitgard Löw entführte ihr Publikum in den skandinavischen Kulturraum, um das Schaffen des schwedischen Schriftstellers und Komponisten Carl Jonas Love Almqvist und des norwegischen Dichters und Politikers Bjørnstjerne Bjørnsons vorzustellen. Letzterer war der Großvater von Dagny Gulbransson, der Witwe des Künstlers Olaf Gulbransson, auf deren Engagement die Gesellschaft und nicht zuletzt das Museum zurückgeht. Einem anderen Wegbegleiter von Olaf Gulbransson, nämlich seinem langjährigen Simplicissimus-Kollegen Hans Erich Blaich alias »Dr. Owlglass«, widmete sich Volker Hoffmann, Professor emeritus der LMU München. Er beleuchtete die Tagebücher des Schriftstellers, Lyrikers und Arztes, der als Autor und später Redakteur das Satiremagazin prägte. Dem kaum beachteten Werk des Künstlers George Grosz, das während seines 25-jährigen Aufenthalts in den USA entstanden war, galt

der Vortrag des Journalisten und Autors Alexander Kluy. Der von Gegensätzen durchzogenen Vita Ludwig Thomas wandte sich der Schriftsteller und Journalist Michael Skasa zu. Mit der Freundschaft des Kunsthistorikers Wolfgang Born und des Schriftstellers Thomas Mann schloss Dirk Heißerer die diesjährige Vortragsreihe ab, die sich erneut großer Beliebtheit erfreute.

Auch das museumspädagogische Angebot wurde von unterschiedlichsten Altersgruppen gerne angenommen – wie etwa die Formate *Kunst, Kakao, Kekse* oder die öffentlichen und privaten Führungen durch die Sonder- und Dauerausstellungen. Im Rahmen einer Lesung aus *Der Maulwurf Grabowski* mit anschließender Fragerunde zog der Künstler Luis Murschetz seine kleinen und großen Zuhörer in den Bann. Um neue Zielgruppen zu erreichen und den Bekanntheitsgrad des Museums zu steigern, wurden auch Sonderveranstaltungen organisiert. Große Unterstützung erhielt die Gesellschaft hierbei durch das langjährige Mitglied Gerhard Polt, der kabarettistische Kostproben darbot.

Der Nachdruck und die Neuauflage beliebter Bücher ist ebenfalls dem Engagement langjähriger Mitglieder zu verdanken. Hubert Burda ermöglichte durch seine Großzügigkeit den Neudruck der von Olaf Gulbransson illustrierten Autobiografien *Es war einmal/Und so weiter*. Darin schildert der Künstler prägende Erlebnisse seiner Jugend in Norwegen und seiner späteren Jahre in Deutschland. Mit der Neuauflage einer lang vergriffenen Ausgabe der von Gulbransson illustrierten Märchen Hans Christian Andersens realisierte die Gesellschaft dank der Generosität von Stephan Combé ein weiteres, lang ersehntes Projekt.

Dass inmitten des Tegernseer Tals ein Museum entstand, das aufgrund seiner Dauerausstellungen und wechselnden Sonderausstellungen heute zu einem Begegnungsort für moderne und zeitgenössischen Kunst avancierte, ist der Unterstützung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie zahlreicher Mitglieder und Freunden der Gesellschaft zu verdanken. Um die bewegte Geschichte dieses Hauses näherzubringen und der Förderer zu gedenken, die an der Entstehung und Entwicklung entscheidend mitwirken, wurde 2017 eine interaktive digitale Ehrentafel geschaffen.

Sandra Spiegler

a good neighbour_on the move in
der Pinakothek der Moderne mit Werken
von Gözde Ilkin und Vlassis Caniaris



n7

**Institutionsgeschichte
und Provenienzforschung**

Fortgesetzter Rückblick

Provenienz- und institutionsgeschichtliche Beiträge

Bernhard Maaz

Seit 2017 werden in den Jahresberichten Forschungsergebnisse publiziert, die sich auf institutions- und sammlungsgeschichtliche Themen beziehen: Nicht allein der Bestand eines Museums ist interessant, sondern auch sein Geworden-Sein, wozu die Herkunft des Vorhandenen ebenso gehört wie der Verbleib des Vorhandengewesenen. Diese Texte bieten nicht nur sorgfältige Einzelfallstudien, aus denen sich Epochen und Ereignisse rekonstruieren lassen, sondern sind auch als Anstoß zu verstehen, über die Vergangenheit nachzudenken – und über deren Relevanz für Gegenwart oder Zukunft.

Martin Schawes Beitrag ›Van Eyck in Neuschwanstein‹ thematisiert nicht nur die Vorgeschichte des Genter Altares, der schon nach dem Ersten Weltkrieg als Kunstschatz und als nationale Identität verkörpernde Reparation verhandelt wurde, sondern er zeigt darin exemplarisch, wie solche Eigentumsannexionen in die Zukunft hinein vergiftend weiterwirken können: Was einst deutsches Sammlungsgut war und dann als Reparationsgut ausgehändigt werden musste, blieb mit Ansprüchen behaftet, sodass das nationalsozialistische Deutschland bestrebt war, diese Tafeln wiederum für sich zurückzuerobern: So generiert ein Eigentumsüber-

tragungsakt je einen neuen – und so weiter? Wie sehr bei solchen Wechselfällen der Geschichte die humane Substanz eines Kunstwerkes hinter dessen finanziellem oder gar ideologischem Wert verblasst, das macht dieser Text sichtbar. Schlussendlich wurden, wie der Aufsatz bezeugt, Kunstwerke zu Kriegsgefangenen, die man in Europa jahrzehntelang verschifft. Dass dies auch mit der Münchner Sammlungsgeschichte und einem Namen wie dem des Generaldirektors Buchner verwoben war, berechtigt zur eingehenderen Darstellung gerade im vorliegenden Kontext.

Auch der Text ›Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen‹ von Johannes Gramlich verdeutlicht, dass die Ereignisse ab 1933 ihren geistesgeschichtlichen Vorlauf in der Weimarer Republik hatten, in der trotz aller Demokratie doch die ideologischen Kämpfe tobten. Konnten in jenen Jahren die Museen noch leidlich gedeihen und sich die Wissenschaft relativ frei entfalten, so weisen sie doch archetypisch voraus auf spätere Kämpfe. Dass Neid ein übler Ratgeber war und dass nationalistische mit antisemitischen Argumenten rangen, dass eine ideologische Doktrin auch hier wie Störfener in die Kunstgeschichte eingriff, das wird aus dem Text sichtbar. Die damalige Debatte, ob und inwieweit Museums-

fachleute in die Wertschöpfungskette des Kunsthandels integriert sein dürften, ist heute weitgehend gelöst: Beide bedürfen einander und des Austauschs, aber sie bedienen einander nicht im kommerziellen Sinne. Was man aus dem Text erkennt, ist der fachliche Zusammenbruch der Kunstgeschichte am Ende des Nationalsozialismus: Die jüdischen Kunstkenner und -gelehrten hatten den Holocaust gar nicht oder nicht in Deutschland überstanden, die übrige Kunstgeschichte war durch den Krieg ausgezehrt und fast erloschen. Auch das warf einen langen Schatten, nicht zuletzt hinsichtlich der Abkehr von manchen Kernaufgaben, die erst ein halbes Jahrhundert später wieder in den Fokus rückten und zu denen die Fragen nach den Provenienzen der Kunstwerke und nach detaillierter Dokumentation gehörten. Doch vor allem das Thema der fundierten Kennerschaft ist bis heute ein heikles, denn der fachliche Exodus wirkte jahrzehntelang weiter.

Sicher darf man nicht die gesamte Fachgeschichte vor und nach 1945 allein aus der Katastrophe des Nationalsozialismus erklären. Dennoch wirkten die Ereignisse weit in die Nachkriegszeit. Dass dann Museumsdirektoren zuweilen ihre diktatur- und kriegsbedingt dezimierten Bestände aufzufüllen bestrebt waren, darf als Impuls hei-

lungsorientierter Sammlungsstrategien verstanden werden, wengleich dabei in den Nachkriegswirren manches Geschäft besiegelt wurde, das man heute mit Missbilligung betrachtet. Aber es wäre nicht möglich gewesen, den Museen das enorme Gewicht zurückzugeben, das sie einst hatten, wenn nicht auch Kunstsammler ihren Teil beigesteuert hätten. Die Sammlung von Sofie und Emanuel Fohn war ein solcher Baustein der Münchner Bestände, und sie war nicht zufällig eine von vielen, die hierher gelangten und nicht nach Berlin: Ebenso wie die altdeutschen Bestände, die die Gebrüder Boisserée einst zusammengetragen hatten, und wie die von Hugo von Tschudi eingeworbenen, postum in München verankerten Bestände der europäischen Moderne gelangte auch dieser Werkkomplex nicht in die Berliner Museen. Erstaunlich an Herkunft und Verbleib der Sammlung ist, dass sie zunächst auf Widerruf angelegt schien. Nicht minder verwunderlich, dass man dennoch in der Nachkriegszeit nicht versuchte, die aus Museen stammenden Werke der ›Entarteten Kunst‹ in die Ursprungssammlungen zurückzuführen: So entstand – faktisch post festum – eine unwiderrufliche Akzeptanz gegenüber den Ereignissen und den dadurch entstandenen veränderten Eigentumsverhältnissen.

Van Eyck in Neuschwanstein

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg

Martin Schawe

Die Vorbildersammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen umfasst eine bunte Mischung von Reproduktionen nach Kunstwerken aller Zeiten. Neben Drucken sind dies überwiegend Originalfotografien von Gemälden, die nicht zum Bestand gehören. Sie wurden an dieser Stelle wohl seit den Zwanziger- oder Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts in Mappen abgelegt: zur Begutachtung eingesandte Fotos aus dem Kunsthandel, von Kollegen, von Privatleuten – wertvolles Vergleichsmaterial für die wissenschaftliche Arbeit im Zeitalter vor dem Internet. Die in Kunsthistorikerkreisen durchaus bekannte Sammlung wird heutzutage nur noch selten genutzt.

In diesem Bestand wurden jüngst 17 fotografische Aufnahmen des Genter Altars von Jan van Eyck aufgefunden. Sie zeigen die Tafeln zum Teil mit großflächigen Seidenpapierabklebungen, wie sie auch heute noch üblich sind, um gelockerte Farbschichten zu sichern (Abb. 1–4). Die Abzüge tragen auf der Rückseite Negativnummern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (42/177 bis 42/180 und 42/191 bis 42/203); einige wurden auf der Vorderseite im Bereich der Abklebungen mit Bleistift-Ergänzungen – Schraffuren und der gelegentlichen Bemerkung »fehlt« – versehen. In den Aufnahmebüchern der Fotoabteilung sind die Fotografien unter dem Jahr 1942 und der laufenden Nummer einzeln aufgeführt: mit der Benennung des Gegenstands, dem Maß des Negativs und der für den historisch Uneingeweihten überraschenden Bemerkung »Hinterstellung Neuschwanstein« (Abb. 5).¹ 14 Glasnegative im Format 18×24 cm lassen sich den Einträgen zuordnen – drei davon sind doppelt nummeriert, da sie je zwei Tafeln zeigen. Anders als die zugeschnittenen Abzüge geben die Scans nach den Negativen einiges von der Umgebung preis, in der sie entstanden sind: Bretterverschläge und Ziegelwände im Provisorium Neuschwanstein, in dem jedoch anscheinend – der doppelte Schlag Schatten zeigt es – vom Fotografen professionell mit zwei Lampen gearbeitet wurde (Abb. 6–11). Eine Auswahl von beiden wird im vorliegenden Aufsatz abgebildet.

Die Geschichte des Genter Altars im Zweiten Weltkrieg und die zweifelhafte Rolle der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und ihres Generaldirektors Ernst Buchner

(1892–1962; amtierend 1933–1945 und 1953–1957) ist schon mehrfach erzählt worden; jüngstes Beispiel ist die konzise Darstellung von Birgit Schwarz.² Der vorliegende Beitrag nimmt sich dieser Ereignisse erneut an, bezieht jedoch auch museumsintern überlieferte, in der Literatur noch nicht berücksichtigte Quellen ein – darunter die genannten Aufnahmen. Gleichzeitig wird der Blick auf ein weiteres, insbesondere für München bedeutendes Hauptwerk der niederländischen Malerei gelenkt, das ein in mehrfacher Hinsicht vergleichbares Schicksal erlitt: Dirk Bouts' Sakramentsaltar (Abb. 12–14). Ein besonderer Akzent liegt auf den konservatorischen Bedingungen, denen die altniederländischen Altarwerke in deutscher »Obhut« ausgesetzt waren. Damit soll der Forschung nicht nur ein vergessenes Kapitel der Konservierungsgeschichte dieser bedeutenden Werke zurückgegeben, sondern auch der Versuch unternommen werden, ein Stück Museums-»Alltag« im Ausnahmezustand des Nationalsozialismus zu vergegenwärtigen. Im Mittelpunkt aber steht – nennen wir es ruhig so – ein Kunstraub ganz besonderer Art.

Der Genter Altar, der Löwener Sakramentsaltar und anderes

Der Genter Altar entstand als Hauptwerk der Brüder Hubert und Jan van Eyck laut Inschrift im Jahre 1432 für den Genter Kaufmann Jodokus Vejt und war für dessen Kapelle in der Sint-Baafs-Kathedraal in Gent bestimmt.³ Die hohe Wertschätzung, die ihm heute entgegengebracht wird, galt nicht zu allen Zeiten – und dieses Schicksal teilt der Altar mit zahlreichen anderen sakralen Kunstwerken in ganz Europa. Im frühen 19. Jahrhundert wurde er aus Unverständnis, Ignoranz und unter der Vorherrschaft eines noch vom Klassizismus geprägten Kunstgeschmacks wenig geschätzt: 1816 wurden die Flügel von der Kirchenverwaltung verkauft. Nur wenige Monate zuvor waren die seit 1785 in der Grande Galerie des Louvre ausgestellten Mitteltafeln mit Gottvater, Maria, Johannes und der »Anbetung des Lammes« restituiert und wieder mit den in Gent verbliebenen Flügeln vereint

worden.⁴ Die Kirche war in Geldnöten und der Kunsthändler Lambertus Johannes Nieuwenhuys (1777–1862) aus Brüssel ein zahlungskräftiger Abnehmer, dem die Flügel 3.000 Gulden wert waren. Die Reue seitens der Kirchenverwaltung folgte auf dem Fuße, doch war es schon zu spät: Nieuwenhuys hatte die sechs Flügel 1818 bereits mit Gewinn an den englischen, in Berlin ansässigen Sammler Edward Solly (1776–1848) weiterverkauft.⁵ Dessen Sammlung mit mehr als 3000 Bildern vornehmlich italienischer Meister ging 1821 vollständig an Preußen und mit ihr die damals noch sechs beidseitig bemalten Flügelbilder des Genter Altars. Auf Betreiben des Galeriedirektors Wilhelm Bode (1845–1929) wurden die Flügelgemälde 1893/94 in den Staatlichen Museen Berlin in Vorder- und Rückseiten gespalten, um beide Ansichten gleichzeitig präsentieren zu können.⁶ Zwei Flügel mit Adam und Eva und der rückseitigen Interieurdarstellung zählten nicht zu den Tafeln, die in die Sammlung Solly gelangten; sie blieben in Belgien und intakt.

Mit den Flügelbildern des Sakramentsaltars von Dirk Bouts aus der Sint Pieterskerk in Löwen hatte es eine ähnliche Bewandnis: Der 1464/68 für die Löwener Sakramentsbruderschaft geschaffene Altar wurde bereits im Jahre 1707 demontiert (Abb. 12).⁷ Die Mitteltafel, die immer in Löwen verblieb, erhielt neue Flügel; die originalen Flügelbilder gelangten in die Von Bettendorfsche Sammlung nach Brüssel, die 1814 nach Aachen übertragen wurde. Im Jahr darauf wurden die »Begegnung von Abraham und Melchisedech« und die »Mannalese« (über den Kölner Freiherrn von Hilgers) von den Kölner Brüdern Sulpiz (1783–1854) und Melchior (1786–1851) Boisserée und ihrem Freund Johann Baptist Bertram (1776–1841) erworben und gelangten damit in jene Sammlung, die König Ludwig I. (1786–1868, reg. 1825–1848) im Jahre 1827 ankaufte (Abb. 13–14).⁸ Die Bilder mit dem »Passahmahl« und »Elias in der Wüste« kamen 1834 in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und trafen hier mit den Flügelbildern des Genter Altars zusammen.

Hundert Jahre später, am Ende des Ersten Weltkriegs, mussten die nunmehr in zwölf Tafeln zersägten Berliner Flügelbilder des Genter Altars und die Berlin-Münchner Gemälde vom Sakramentsaltar des Dirk Bouts gemäß dem Versailler Vertrag zur Kompensation von Kriegsschäden an Belgien restituiert werden.⁹ Den Siegermächten des Ersten Weltkriegs war diese Zusammenführung des Genter Altars ein besonderes Anliegen, für das sie eigens den Artikel 247 im Vertrag vom 28. Juni 1919 einrichteten: »[...] Deutschland verpflichtet sich, durch die Vermittlung des Wiedergutmachungsausschusses binnen sechs Monaten



Abb. 1: Die »Anbetung des Lammes« vom Genter Altar, Fotoabzug mit Eintrag der entfernten Sicherungsabklebung, Neuschwanstein 1942 und Altaussee 1944, BStGS, Vorbildersammlung

nach Inkrafttreten des gegenwärtigen Vertrags an Belgien, um ihm die Wiederherstellung zweier großer Kunstwerke zu ermöglichen, abzuliefern: / 1. die Flügel des Triptychons der Brüder van Eyck »Die Anbetung des Lammes« (»Agneau mystique«), früher in der Kirche Sankt Bavo in Gent, jetzt im Berliner Museum; / 2. die Flügel des Triptychons von Dierk Bouts, »Das Abendmahl«, früher in der Kirche Sankt Peter in Löwen, von denen sich jetzt zwei im Berliner Museum und zwei in der Alten Pinakothek in München befinden.«¹⁰

Am 1. Juli 1920 wurden die beanspruchten Werke der belgischen Delegation übergeben.¹¹ Die jeweiligen Eigentümer wurden vom Staat für die Abgabe entschädigt: In Berlin flossen sechs Millionen Goldmark dem Neubau des Pergamonmuseums zu.¹² Das bayerische Königshaus erhielt für die beiden Bouts-Tafeln nach einem Schiedsgerichtsverfahren 1,25 Millionen Goldmark zugesprochen.¹³ Mit der Entschädigung wäre die Angelegenheit eigentlich erledigt gewesen. Trotzdem wurde der Verlust in den betroffenen Museen öffentlich sichtbar gemacht: In der Alten Pinakothek in München ersetzte man die Bilder durch originalgroße Fotografien, in Berlin gestaltete man die Sammlungsräume neu und hängte hier ein Jahr später Fotografien der verlorenen Tafeln auf.¹⁴

Niemand, der einigermaßen bei Verstand ist, wird aus heutiger Sicht der Zusammenführung beider Kunstwerke in Belgien etwas entgegenzusetzen haben. Auch ist zu betonen, dass der Artikel 247 nicht vom Himmel fiel: Über wechselseitige, in der Publizistik ausgebreitete Beschlagnehmungsfantasien der Kriegsgegner Deutschland und



Abb. 2: »Maria« vom Genter Altar, Fotoabzug mit Eintrag der entfernten Sicherungsabklebung, Neuschwanstein 1942 und Altaussee 1944, BStGS, Vorbildersammlung

Frankreich schon während des Krieges berichtete Johannes Rößler jüngst im Berliner Ausstellungskatalog von 2014.¹⁵ Doch waren es zweifellos andere Härten des Versailler Vertrags – Alleinschuld Deutschlands, Gebietsabtretungen, vor allem die exorbitanten Reparationszahlungen –, die für gravierendere Verbitterung sorgten und gewiss der nachfolgenden politischen Radikalisierung in Deutschland zugearbeitet haben. Das aber ist hier nicht weiter zu verfolgen.

Die unmittelbare publizistische Reaktion der kunsthistorischen Fachwelt außerhalb der Museen blieb in den frühen 1920er-Jahren verhalten und war eher von Trauer oder Unverständnis geprägt. Doch selbst das 38 Zeilen kurze Editorial der von Gustav Kirstein, Curt Glaser und Hans Tietze herausgegebenen Kunstchronik des Jahres 1920 sprach, im Ton moderat und die Kriegsleiden Belgiens anerkennend, gleich mehrfach von »Raub« und mündete in dem prophetischen Satz: »Solcher Raub säet neuen Haß [...]«. ¹⁶

Die Münchner Kataloge führten die Bouts-Gemälde auch nach der Abgabe trotzig weiter auf; die Einträge erhielten den Zusatz »1920 an Belgien ausgeliefert auf Grund § 247, Abs. 2 des Versailler Friedensvertrags«. In der Ausgabe von 1925 wurde aus dem »Friedensvertrag« das »Versailler Diktat«. ¹⁷ Die polemische Zuspitzung zeigte die Richtung an, in die der Zug der Zeit fahren sollte – und dass verantwortliche Kunsthistoriker an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen diesen keineswegs aufzuhalten bemüht waren. Im von Ernst Buchner verantworteten Katalog der Alten Pinakothek aus dem Jahr 1936 wurden beide Tafeln zwar nicht mehr aufgeführt; ihre gallige Erwähnung im sammlungsgeschichtlichen Vorspann lässt jedoch erkennen, dass sie nicht vergessen waren. ¹⁸ Helena Pereña Sáez machte 2005 darauf aufmerksam, dass Ernst Buchner noch im Jahr darauf eine erbetene Leihgabe für eine Rubens-Ausstellung in Brüssel mit Hinweis auf die Bouts-Tafeln ablehnte. ¹⁹

Der Begriff »Raub« bestimmte den Diskurs über den Versailler Vertrag von den frühen 1920er-Jahren bis weit in die Zeit des Nationalsozialismus hinein. Die friedensvertragskonforme Abgabe der Van-Eyck'schen und Bouts'schen Tafeln an Belgien fand sich damit unversehens in dem größeren Kontext eines Jahrhunderts umfassenden internationalen Kunstraubs wieder. Diese Perspektive spiegelt auch das auf den ersten Blick recht heterogene Aktenkonvolut 25/6b der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wider, das in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs geschnürt wurde und einen Bogen vom Dreißigjährigen Krieg und den Plünderungen Münchens 1632 (»Schwedischer Kunstraub«)

über den napoleonischen Beutezug im Jahr 1800 (»Französischer Kunstraub«) bis zu den Gemäldeabgaben infolge des Versailler Vertrags 1919/20 (»Kunstraub durch die Entente«) spannt (Abb. 15, 16).

Raub fordert Erstattung, Wiedergutmachung, Restitution. Schon die Verwendung des Begriffs hat Konsequenzen. Die Bestrebungen besonders zur Rückholung der Werke der napoleonischen Beute nahmen 1940 konkrete Formen an. In geradezu hektischer Aktivität waren in der zweiten Jahreshälfte weite Teile der Staats- und Parteiorgane inklusive der Museen mit der Anfertigung von Listen und Berichten der noch in Frankreich und Europa nachweisbaren Werke befasst. ²⁰ Man muss hinzufügen: 1940 wie in allen Kriegs- und Krisenzeiten zwischen Frankreich und Deutschland: 1815, 1870 oder 1914 – nun freilich mit der gnadenlosen Konsequenz eines totalitären Staates, dem eine willfährige Schar von Kunsthistorikern mit – Bénédicte Savoy machte auf diesen Umstand aufmerksam – durchaus als wissenschaftlich anzuerkennendem Ernst zuarbeitete. ²¹ Mit der sympathischen Nonchalance des bayerischen Königreichs im 19. Jahrhundert konnte sich die Nazizeit nicht abfinden: Von den 72 aus den Sammlungen in München und Schleißheim entnommenen Bildern hatte Johann Georg von Dillis (1759–1841) 1815 nur 27 Hauptwerke um Altdorfers »Alexanderschlacht« triumphal nach München zurückgeführt. ²² Die sogenannte Schwedenbeute des Jahres 1632 war dagegen auf ganz Europa verteilt und dementsprechend ein komplizierterer Fall dreihundertjähriger Geschichte, was auch Buchner bewusst war, und so ist seine vielzitierte Bemerkung »Wir haben schon wirklich Pech, daß die Schweden nicht auf der Feindseite stehen, sonst könnten wir jetzt die leider sehr ergiebige Schwedenbeute von 1632 zurückholen« nur so ironisch zu verstehen, wie sie gemeint ist und kaum als Aufruf, nun auch noch in Schweden einzumarschieren. ²³ Buchner fokussierte auf ein Werk in französischem Museumsbesitz, dessen er meinte habhaft werden zu können: Die »Anbetung der Könige« von Ulrich Apt d. Ä., die aus Schweden auf Umwegen schon im frühen 19. Jahrhundert in den Louvre gelangt war. ²⁴ Der Schriftverkehr in Sachen »Schwedenbeute« blieb im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen marginal. Ab dem Jahr 1941 schweigen die Dokumente in dieser Frage vollends auch im Hinblick auf den napoleonischen Kunstraub. Was viele Monate politisch hoch angesiedelt war, Museen und Ministerien beschäftigt hatte, war plötzlich vorerst vom Tisch. ²⁵ Hitler selbst hatte entschieden, die Frage von Rückführungen bis zum Kriegsende zurückzustellen. ²⁶ Der Fokus verschob sich.



Abb. 3: »Johannes der Täufer« vom Genter Altar, Fotoabzug mit Eintrag der entfernten Sicherungsabklebung, Neuschwanstein 1942 und Altaussee 1944, BStGS, Vorbildersammlung

Ernst Buchner bescherten diese Aktivitäten jedoch vorerst einen Sonderurlaub und letztendlich die Befreiung vom Militärdienst für den Rest des Krieges, wie er dem vormaligen Münchner Konservator und Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, Heinz Braune (1880–1957), am 15. Juli 1940 mitteilte.²⁷

Die »Rückholung«

Fast auf den Tag genau einen Monat zuvor, am 14. Juni 1940, war die deutsche Wehrmacht in Paris eingezogen. Frankreich wurde geteilt in eine von deutschen Truppen besetzte Zone und eine unbesetzte, in der die den Deutschen willfährige, in Vichy ansässige Regierung des Marschalls Philippe Pétain (1856–1951) herrschte. Bereits am 28. Mai 1940 hatte Belgien kapituliert. In Belgien war mit der deutschen Besetzung das »Komitee der Generalsekretäre«, bestehend aus leitenden Mitarbeitern der verschiedenen Ministerien, eingerichtet worden, die in einer Art Vermittlerrolle die Staatsverwaltung aufrechterhalten sollten, andererseits gegenüber dem deutschen Militärverwaltungsstab weisungsgebunden waren.

Euphorisiert durch die ersten Kriegserfolge und nur eine Woche nach der Kapitulation Belgiens hatte Karl Feuchtmayr (1893–1961), Stellvertreter Buchners, bereits am 5. Juni 1940 die ehemals Münchner Bouts-Tafeln des Sakramentsaltars gegenüber dem Kultusministerium ins Gespräch gebracht: »Durch den deutschen Sieg in Belgien ist nun Gelegenheit gegeben, die beiden überaus kostbaren Gemälde von Dierick Bouts in der Peterskirche zu Löwen, die sich bis 1920 in der Älteren Pinakothek befanden und auf Grund des Friedensvertrages von Versailles an Belgien ausgeliefert werden mußten, wieder nach München zurückzubringen« (Abb. 13, 14).²⁸ Feuchtmayr bat, »bei den maßgeblichen Stellen die Rückgabe der Bilder anregen zu wollen«.²⁹

Das Thema lag in der Luft. Bereits einen Tag vor der Kapitulation Belgiens, am 27. Mai 1940, hatte der Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin, Dr. Otto Kümmel (1874–1952), beim Minister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels (1897–1945), einen Vorstoß unternommen, die ehemals Berliner Gemälde vom Genter und Löwener Altar nach Deutschland zurückzuholen.³⁰ Knapp einen Monat später erschien in der Sonntagsausgabe der Münchner Neuesten Nachrichten vom 23. Juni 1940 ein ganzseitiger Artikel von Hubert Wilm (1887–1953) über »Geraubtes deutsches Kunstgut« (Abb. 17): im Mittelpunkt die 1920 abgegebenen Werke aus Berlin und München, denen



Abb. 4: »Musizierende Engel« vom Genter Altar, Fotoabzug mit Eintrag der entfernten Sicherungsabklebung, Neuschwanstein 1942 und Altaussee 1944, BStGS, Vorbildersammlung

die Verluste der napoleonischen Zeit an die Seite gestellt wurden.³¹ Immer wieder vermischten sich diese Themen. Und auch Karl Feuchtmayr ließ es sich nicht nehmen, in seinem materialreichen Bericht über den napoleonischen Kunstraub in Bayern vom 4. Juli 1940 – entgegen der ausdrücklichen Weisung des Ministeriums – auch die nach dem Versailler Vertrag abgegebenen Bouts-Werke einzubeziehen.³²

Der Genter Altar spielte anfangs aus Münchner Perspektive kaum eine Rolle. Am 17. Mai 1940 war der Altar im Schloss Pau am Fuße der Pyrenäen in Sicherheit gebracht worden; dort hatte auch der Louvre Kunstschatze geborgen.³³ Die Rückführung wurde »von den Belgiern selbst dringend gewünscht« und war angeblich bereits in die Wege geleitet, so der Militärverwaltungschef für Belgien und Nordfrankreich, Eggert Reeder (1894–1959), am 18. Juli 1940.³⁴ Der Sakramentsaltar von Dirk Bouts befand sich derweil, so hieß es, in einer Filiale der Banque Nationale zu Löwen in Sicherheit.³⁵

Am 24. November 1941 übergab Hans Posse (1879–1942), Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und Hitlers Kunst-Sonderbeauftragter, dem Leiter der Münchner Parteikanzlei Martin Bormann (1900–1945) ein Gutachten über die ehemals im Berliner Museumsbesitz befindlichen Tafeln des Genter Altars, das er im Auftrag Hitlers verfasst hatte. Das Plädoyer fiel eindeutig zugunsten einer Rückführung aus (»unverzüglich«).³⁶

Anderthalb Jahre nach seiner Überbringung nach Südfrankreich begutachtete vom 3. bis 11. Dezember 1941 eine Delegation den Genter Altar auf Schloss Pau, der neben anderen der Direktor des Museums voor Schone Kunsten in Gent, ein Vertreter des Louvre und je ein Vertreter der Militärbefehlshaber von Belgien (Wolfgang Krönig) und Frankreich (Hans Möbius) angehörten.³⁷ Bei dieser Gelegenheit – und nicht erst in Neuschwanstein durch die Deutschen, wie Jonathan Petropoulos meinte, oder gar irgendwo am Chiemsee, wie andere schrieben –,³⁸ sicherte der Restaurator Jef van der Veken (1872–1964) auf den Gemälden Partien mit gelockerten Farbschichten durch Seidenpapier.³⁹ Diesen Zustand zeigen die später in Neuschwanstein angefertigten Fotos (siehe Abb. 1–11). Birgit Schwarz erkannte in der Sicherungsmaßnahme einen Zusammenhang mit der geplanten Rückführung nach Belgien, die jedoch letztlich durch die gegen den militärischen Kunstschutz arbeitenden Partei- und Staatsorgane (mit Buchner an ihrer Seite) vereitelt worden sei.⁴⁰

Zum 23. Februar 1942 lud Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Ernst Buchner, wie

schon anderthalb Jahre zuvor (Abb. 18), zu einer Besprechung nach Berlin ein, um über die Frage zu sprechen, »in welchem Umfang und mit welchen Maßnahmen die Sicherstellung der listemässig erfassten geraubten deutschen Kulturgüter durchzuführen und deren Rückführung vorzubereiten« sei.⁴¹ Dabei ging es primär wohl wieder um die Verluste der napoleonischen Zeit. In der zweiten Juniwoche 1942 weilte Buchner erneut in Berlin, um auf Einladung des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in der Reichsanstalt der Luftwaffe für Luftschutz über die Münchner Bergungsmaßnahmen zu berichten. Die Vorträge aus den verschiedensten relevanten Bereichen – Museen, Denkmalpflege, militärischer Kunstschutz – erschienen später zusammen mit den ministeriellen Erlassen zu diesem Thema als gedruckte Broschüre, die heute noch als Quelle für die historische Forschung nützlich ist.⁴² Im Juli 1942 ist die Fahrt Buchners nach Südfrankreich dann ausgemachte Sache und es wäre mehr als verwunderlich, wenn im Februar oder Juni nicht auch zur Sprache gekommen wäre, worüber schon 1940 die Zeitungen schrieben.⁴³

»Eben habe ich unmittelbar von der Kanzlei des Führers die Weisung erhalten, die Rückführung und Bergung der Teile des Genter-Altars, die sich früher im Besitze des Berliner Museums befunden haben, vorzubereiten und durchzuführen. Ich habe daraufhin angeregt, daß auch die Flügeltafeln des Abendmahls-Altars von Dirk Bouts, die zur Hälfte in das Berliner Museum, zur anderen Hälfte in die Pinakothek gehörten, zurückgeführt werden, da sie an ihrem heutigen Aufbewahrungsort luftgefährdet erscheinen. Es freut mich, dass endlich das schreiende Unrecht des Versailler Vertrages wieder gutgemacht wird. Ich werde mir erlauben,

Abb. 5: Eintrag im Aufnahmebuch, 1942, BStGS, Fotoabteilung

191	v. Epel. Genter Altar	Adam v. Bona
192	•	Rücken der Tafeln v. Kammern v. Schiller
193	•	Joh. des. Schöpfen. Bekleid.
194	•	Engel der Verkündigung
195	•	Maria
196	•	Engelchor
197	•	Orgelchor
198	•	Pilger im Lande
199	•	Gebeter. Kammern
200	•	Heilige, im Lande
201	•	Große. Schiller. Genter
202	•	Heilige. Christi
203	•	Genter Altar



Abb. 6: »Singende Engel« vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv



Abb. 7: »Gottvater« vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv



Abb. 10: Die Stifter vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv



Abb. 11: Die »Streiter Christi« und »Die hll. Eremiten« vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv



Abb. 8: »Engel der Verkündigung« vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv



Abb. 9: »Maria der Verkündigung« vom Genter Altar, Neuschwanstein 1942, BStGS, Fotoarchiv

Sie über die Durchführung der Bergungsaktion ständig auf dem Laufenden zu halten. Ich werde auf die Bergungsfahrt Professor Lischka, den Leiter unserer Konservierungsabteilung, und meine besten Handwerker und Packer mitnehmen, sodaß alles Menschenmögliche für die konservatorische Betreuung und die Sicherheit des Transportes (der in einem gefederten Kraftwagen durchgeführt werden soll) getan erscheint.«⁴⁴ So schrieb Ernst Buchner am 6. Juli 1942 an Ernst Heinrich Zimmermann (1886–1971), den Direktor der Berliner Gemäldegalerie; ein wortgleiches Schreiben ging am selben Tag an Otto Kümmel nach Berlin, der seit dem 27. Juli 1940 als »Kommissar für die Sicherung der Museen und des Museumsgutes in den besetzten Gebieten des Westens« fungierte.⁴⁵ Tags darauf unterbreitete Buchner der Münchner Parteikanzlei schriftlich seinen Vorschlag zur Rückführung auch der Bouts-Tafeln.⁴⁶

Bedauerlicherweise sind nicht mehr alle Dokumente der Zeit greifbar, nach einer späteren und durchaus glaubhaften Auskunft Buchners gingen einige Akten bei einem Bombenangriff 1944 in seiner Wohnung zugrunde.⁴⁷ Nach einer schriftlichen Anweisung zum Transport des Genter Altars hat man in den Archiven tatsächlich bislang vergeblich gesucht, was angesichts der Fülle der ansonsten in Durchschlägen und Abschriften erhaltenen Schriftstücke verwunderlich ist. So sind wir im Hinblick auf den Vorgang weitgehend auf den

Bericht angewiesen, den Buchner am 16. Juli 1945 im Rahmen des Verhörs durch die Amerikaner verfasste (Dok. 4).⁴⁸

Zunächst aber hegte Buchner noch Restzweifel über den Umfang der »Bergung« und suchte sich mit einer sorgfältig vorbereiteten Anfrage an die Münchner Parteikanzlei rückzuversichern: »Ich bitte um Mitteilung, ob meine Auffassung der Weisung, daß sich der Rücktransport und die Bergung nur auf die ehemals im Besitz des Berliner Museums befindlichen (siehe Anlage I), auf Grund des Versailler Vertrags 1919 an Belgien ausgelieferten Tafeln des Genter Altars, nicht aber auch auf die früher in belgischem Besitz befindlichen Tafeln (siehe Anlage II) bezieht, zu recht besteht.«⁴⁹ Die Beifügung der Anlagen mit einer Einzelaufstellung der Genter Tafeln unterstreicht seine Unsicherheit, vielleicht auch ein gewisses Unbehagen in dieser Frage. Darüber hinaus wusste Buchner, was zu tun war. Die gesamte Organisation der Fahrt lag in seinen Händen.⁵⁰ Er meldete die Beteiligten in der Parteikanzlei an, sorgte für Benzinkarten,⁵¹ kümmerte sich um die Ausweise,⁵² um den Transportschutz für die Fahrt durch das besetzte Gebiet, um Begleitung durch die Sicherheitspolizei auf dem Rückweg und bat um Zuteilung eines Beamten der Deutschen Botschaft. Die Reisedauer wurde für die 1700 km weite Strecke auf acht bis zehn Tage veranschlagt, die Route sollte »so kurz wie möglich«⁵³ durch unbesetztes Gebiet führen.

Am 24. Juli begann die fünftägige, von einer Zwangspause wegen Motorschadens unterbrochene Fahrt, die über Mühlhausen (Elsass), Dijon, Nevers, Bourges, Tours, Poitiers, Angoulême und Bordeaux nach Bayonne führte.⁵⁴ Für den Bildertransport hatte Buchner die Münchner Firma Gebrüder Wetsch bestimmt, die auch für die Bergungstransporte der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eingesetzt war. Auf dem LKW befanden sich der Fahrleiter Steinberger mit einem Ersatzfahrer und einem Packer. Im begleitenden PKW fuhren neben Ernst Buchner der Leiter der Restaurierungswerkstätten, Hauptkonservator Professor Reinhard Lischka (1881–1949), und der Schreiner Max Köppel (geb. 1894) mit. Als Chauffeur diente der Hauptmann d. R. Hans Fitz (1871–1972) (»im Zivil bekannter Dichter und Schauspieler«),⁵⁵ der dafür von seiner Dienststelle bei der Luftwaffe beurlaubt worden war. An der französischen Grenze wurde der Tross von einem Abgesandten der Deutschen Botschaft in Paris, Will Abert, in Empfang genommen und ab dort begleitet. Am 29. Juli erreichten sie Schloss Pau am Rande der Pyrenäen. Erst nach einer mehrtägigen Wartezeit – nach Telefongesprächen Aberts mit der Vichy-Regierung und der Deutschen Botschaft in Paris und einem Fernschreiben Buchners mit der »Reichskanzlei« (richtig: Parteikanzlei München)⁵⁶ – traf um den 3. August ein Telegramm der Vichy-Regierung ein, signiert vom Ministerpräsidenten Pierre Laval (1883–1945), das die Übergabe des Altars anordnete. Noch am selben Tag wurden die zehn Kisten geöffnet, die teils mit Seidenpapier gesicherten Tafeln des Genter Altars untersucht und wieder für den Transport verpackt, der tags darauf startete. Über Bordeaux, Angoulême, Poitiers, Tours, Bourges, Nevers, Dijon, Belfort, Lindau und Immenstadt ging es, teils von Polizei begleitet, weiter Richtung Schloss Neuschwanstein, wo der Transport am 8. August eintraf.

In Neuschwanstein wurden die Tafeln sogleich ausgepackt; das Schloss am Rand der Allgäuer Alpen war inzwischen für den Publikumsverkehr gesperrt.⁵⁷ Reinhard Lischka fertigte unter Einbeziehung seiner Beobachtungen in Schloss Pau ein Zustandsprotokoll an, das im Anhang abgedruckt ist (Dok. 1). Die Tafeln hatten die Reise im Großen und Ganzen gut überstanden. Trotz der Sicherungsabklebungen rechnete der Chefrestaurator der Alten Pinakothek nicht mit darunter verborgenen, größeren Schäden. Diese Vermutung sollte sich später bestätigen. Eine Fotodokumentation des Zustands wurde kurz darauf, am 13. August, angefertigt; es handelt sich um die hier publizierten Aufnahmen (siehe Abb. 1–11).⁵⁸



Abb. 12: Dirk Bouts, Sakramentsaltar, Löwen, Sint Pieterskerk

Dankesbriefe wechselten zwischen Paris und München. Herr Abert von der Deutschen Botschaft in Paris hatte die Fahrt sichtlich genossen, schickte eine Sammlung französischer Volkslieder und versprach »einige Fläschchen Parfum nachfolgen zu lassen«.⁵⁹

Unmittelbar nach seiner Rückkehr fand Buchner ein Schreiben des Chefs der Reichskanzlei in Berlin, Hans Heinrich Lammer (1879–1962), vor, in dem ihm »der Auftrag des Führers« übermitteln wurde, »auch die Rückführung und Bergung der Flügel des Löwener Abendmahlaltars von Dirk Bouts durchzuführen«.⁶⁰ Auch dieses offizielle Auftragschreiben hat sich nicht erhalten. Sogleich gab Buchner die Nachricht an Otto Kümmel in Berlin weiter, berichtete von der Ankunft des Genter Altars in Neuschwanstein und versprach eine Serie von Abzügen der Zustandsaufnahmen des Altars (»Jch werde in den nächsten Tagen unsere Photographin nach Schloß Neuschwanstein schicken, um den augenblicklichen Erhaltungszustand der Tafeln dokumentarisch festzuhalten«). Ein weiteres Mal bemühte Buchner – wie zur Rechtfertigung – den Topos der zurückzuführenden Raubkunst: »Mit Ihnen begrüße ich es lebhaft, daß endlich das schreiende Unrecht des Versailler-Vertrags, durch das uns die mit guten deutschen Königtalern erworbenen Spitzenwerke der europäischen Kunst geraubt worden sind, wieder gutgemacht wird.«⁶¹

So startete bereits Ende August auch die »Bergungsfahrt« nach Löwen, über die weit weniger Details bekannt sind als über die nach Schloss Pau. Nach zweitägiger Reise wurden die Flügelbilder des Löwener Abendmahlaltars am

29. August übernommen. »Die Übergabe der Bilder vollzog sich reibungslos. Dem Dekan der Peterskirche wurde hierbei ein Schreiben ausgehändigt, in dem es u. a. heisst: »Durch die hohen Verluste an altem Kunstgut infolge der englischen Bombenangriffe auf deutsche Kulturstädte sieht sich die Reichsregierung veranlasst, die vier Flügel des Abendmahlaltars von Dirk Bouts, die auf Grund des Versailler Diktates an Belgien abgeliefert wurden, in ihre Obhut zu nehmen und für die sichere und einwandfreie Bergung in einem nicht luftgefährdeten Gebiet zu sorgen. Es handelt sich um eine vorsorgliche Massnahme, durch die die Entscheidung über das endgültige Besitzverhältnis nicht berührt wird.«⁶² Das wahre Ziel der Überführung der Tafeln nach Deutschland, die Wiederherstellung der Eigentumsverhältnisse vor 1919, wurde dem Dekan demnach ver-

schwiegen. Lediglich die 183×152,2 cm große Mitteltafel beließ man in Löwen.

Nach der Ankunft der Bouts-Tafeln in Neuschwanstein am 31. August wurde wie im Falle des Genter Altars als erstes durch Reinhard Lischka der Zustand untersucht. Dieses Protokoll ist ebenfalls noch in den Akten vorhanden (Dok. 2). Fotografiert wurden die Bouts'schen Flügelbilder nicht. Es ist zu vermuten, dass sie wie die Genter Tafeln in einem Raum im ersten Stock von Schloss Neuschwanstein untergebracht wurden.

Buchner sandte Dankesbriefe für die Unterstützung an den Militärverwaltungschef Eggert Reeder in Brüssel und schloss darin ausdrücklich Oberkriegsverwaltungsrat Heinz Rudolf Rosemann (1900–1977) ein, der im Kunstschutz für die Sicherung zerstörter Baudenkmäler in den besetzten

Abb. 13: Dirk Bouts, »Abraham und Melchisedech« vom Sakramentsaltar in Löwen, ehem. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 72



Abb. 14: Dirk Bouts, »Die Mannalese« vom Sakramentsaltar in Löwen, ehem. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 73



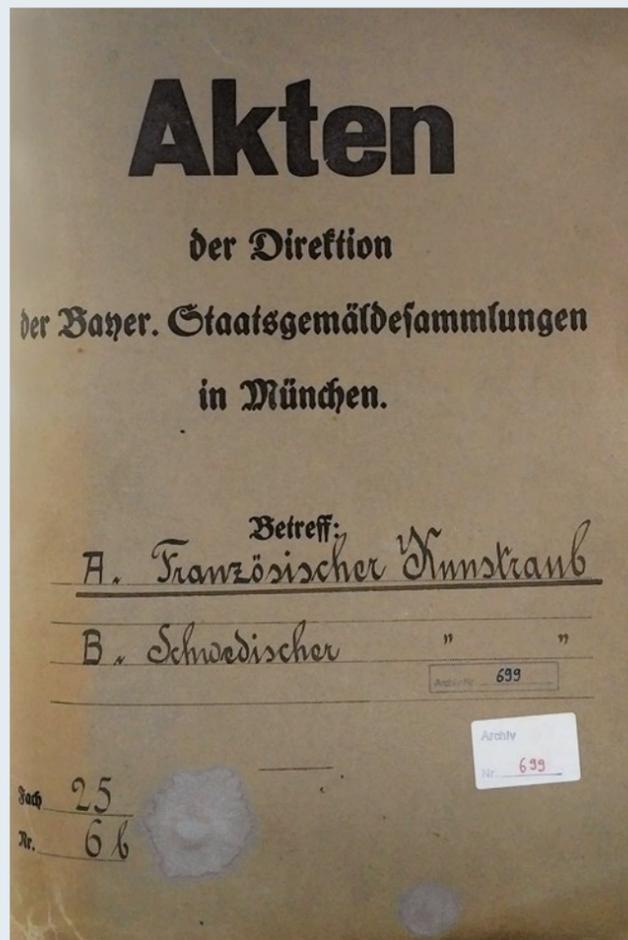


Abb. 15: BStGS, Registratur, Akt 25/6b, Französischer Kunstraub/Schwedischer Kunstraub, Nr. 699

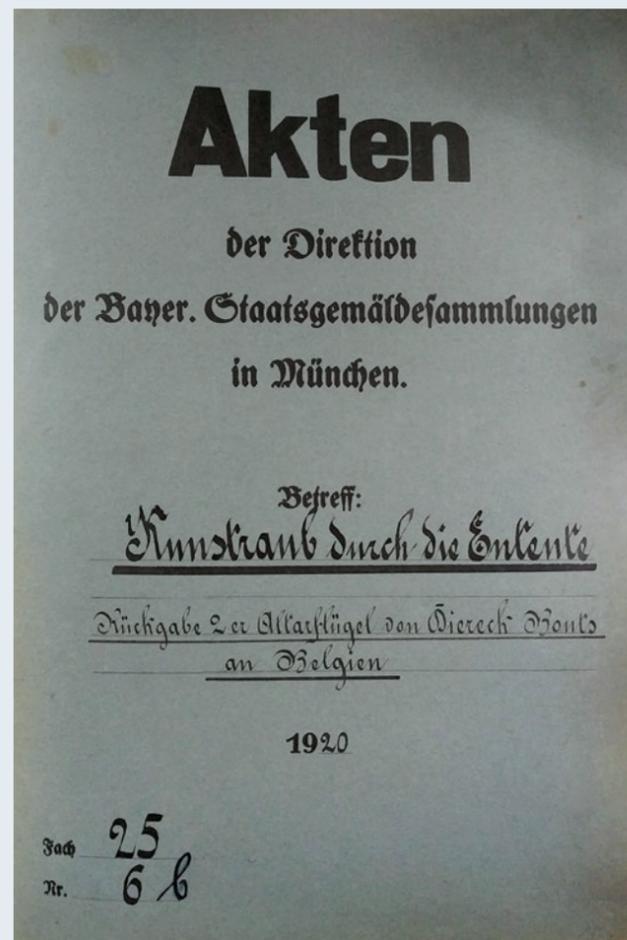


Abb. 16: BStGS, Registratur, Akt 25/6b, Kunstraub durch die Entente, in Nr. 699

Ländern Belgien und Frankreich zuständig war.⁶³ Rosemann wurde in diesem Jahr 1942 zum Professor für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen ernannt und es ist zu vermuten, dass der moderate und eher unmilitärische Ton der Berichte und Briefe Reeders auf ihn zurückzuführen ist.⁶⁴

Die Verbringung der belgischen Kunstwerke nach Neuschwanstein war kein Geheimnis und es wurde auch kein großes Geheimnis daraus gemacht – schon gar nicht von Ernst Buchner, dem der Stolz auf die gelungene Ausführung des »Führerauftrags« in den Briefen der Zeit deutlich anzumerken war.⁶⁵ Eggert Reeder konnte bestätigen, dass sich der Abtransport des Genter Altars herumgesprochen hatte und berichtete Ernst Buchner von der dadurch ausgelösten Beunruhigung auf belgischer Seite.⁶⁶ Der Generalsekretär des Unterrichtsministeriums Marcel Nyns⁶⁷ hatte ihn gebeten, den Altar in Deutschland einer Kommission mit dem Restaurator Van der Veken zugänglich zu machen, um notwendige, in Schloss Pau begonnene konservierende Maß-

nahmen durchzuführen. Dieser Wunsch sei, so Reeder, für die Militärverwaltung zumindest für die Mitteltafeln durchaus nachvollziehbar, da diese bisher belgisches Eigentum gewesen seien. »Eine Bewilligung der Bitte würde zur Beruhigung der Gemüter beitragen und die Möglichkeit geben, der feindlichen Propaganda, die sich früher oder später der Sache bemächtigen wird, wirksam zu begegnen.«⁶⁸ Buchner reichte dieses Schreiben sogleich an die Parteikanzlei in der Münchner Arcisstraße weiter. Da eine Antwort ausblieb, machte er selbst Rosemann auf dessen Nachfrage vom 20. November nur geringe Hoffnung, da Neuschwanstein auch Bergungsort für andere Kunstwerke sei und somit (wie übrigens alle Bergungsorte) der Geheimhaltung unterläge.⁶⁹ Restaurator Van der Veken unternahm daraufhin einen eigenen Vorstoß: Er wandte sich direkt an den ihm wohlbekannten Kunsthändler Walter Andreas Hofer (1893–um 1971) und scheute sich dabei nicht, alle Register reinsten Opportunismus zu ziehen, um an den Altar heranzukommen.⁷⁰

Neuschwanstein

Die Idee, den Genter Altar und die Flügel des Löwener Sakramentsaltars in Neuschwanstein unterzubringen, ging auf Buchner zurück.⁷¹ Das von König Ludwig II. (1845–1886; reg. ab 1864) erbaute Schloss bot eine Zeitlang ideale Voraussetzungen für eine sichere Unterbringung von Kunstwerken. Aufgrund seiner Lage am Alpenrand war es für die Bomber wesentlich schwerer anzufliegen als Gebäude im Flachland. Entsprechend hochkarätig war das Bergungsgut, das von München aus dorthin gebracht wurde. Werke Peruginos und Ghirlandaios, der altdeutsche Heisterbacher Altar, Rubens' Skizzen zum Medici-Zyklus, Gemälde von Hans von Marées und Anselm Feuerbach wie auch der französischen Impressionisten waren hier untergebracht. Gleich am 8. September 1939 gingen 262 Gemälde dorthin, zahlreiche weitere Fahrten mit Hauptwerken der Alten und Neuen Pinakothek, der Neuen Staatsgalerie am Königsplatz, der Schack-Galerie und aus Schloss Schleißheim folgten in den nächsten Wochen und Monaten. Am Ende befanden sich hier mehr als 1300 Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.⁷² Noch heute trägt im Schloss eine Tür die Aufschrift »Bayr. Staatsgemälde Sammlung-München«.⁷³ Die Durchmischung der Bestände unabhängig von Gegenstand und Herkunft war wie die dezentrale Bergung an verschiedenen Orten oberstes Gebot der Kriegsbergung von Kunstgut.⁷⁴ Das Museum Antiker Kleinkunst, damals im Südgang der Alten Pinakothek untergebracht, nutzte Neuschwanstein für Vasen und Terrakotten.⁷⁵ Die Schlösserverwaltung brachte hier 1942 Möbel und Bilder aus der Münchner Residenz unter.⁷⁶ Auch der »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg« (ERR) lagerte hier die geraubten Kunstwerke aus den Sammlungen französischer Juden.⁷⁷

Die Bergungsräume in Schloss Neuschwanstein waren wie auch andernorts rund um die Uhr von Offizianten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bewacht.⁷⁸ Genaue mehrseitige Instruktionen regelten den Alltag und das Verhalten bei besonderen Vorkommnissen wie Brand, Diebstahl oder Fliegeralarm.⁷⁹ Die in Regalen und an den Wänden in Stapeln aufgestellten Gemälde wurden regelmäßig durchgesehen, in gewissen zeitlichen Abständen und im Bedarfsfall suchten Restauratoren die Bergungsorte auf.

Besondere Sorge galt den klimatischen Verhältnissen, die selbstredend nicht ideal sein konnten, jedoch im Rahmen der Möglichkeiten zu gestalten waren: das Verhängen der Fenster oder Bestreichen der Scheiben mit »Kalkmilch« ge-

gen direktes Sonnenlicht, Lüften bei hoher Luftfeuchtigkeit bzw. Aufwischen des Bodens bei Trockenheit waren wirkungsvoller Notbehelf.⁸⁰ Die täglich per Hand ausgefüllten tabellarischen Klimablätter befinden sich noch weitgehend vollständig in den Akten.⁸¹ Sie enthalten Angaben zur Uhrzeit der Messung, zur festgestellten Temperatur und Relativen Luftfeuchtigkeit (RLF) – und zwar vor und nach dem Lüften – sowie allgemeine Bemerkungen zu den Raumklimaverhältnissen im Inneren (»zu feucht«) oder auch zum Wetter (»Regen«), um gegebenenfalls notierte hohe Feuchtigkeitswerte nachvollziehbar zu machen. Auch die Gefährdungssituation also Fliegeralarm oder -sichtung, wurde dokumentiert.⁸²

Angeblich wurde der Altar bei seinem Eintreffen am 8. August 1942 zunächst im Erdgeschoss des Palas untergebracht, er muss aber schon nach wenigen Tagen in den trockeneren ersten Stock verbracht worden sein, wo er auf längere Sicht bleiben sollte.⁸³ Aber auch dort herrschten 78 % RLF bei 15 °C (Abb. 20). Nach den Regularien waren bereits oberhalb von 72 % RLF Gegenmaßnahmen zu ergreifen, wie oben beschrieben.⁸⁴ Im Monatsverlauf August stieg die Luftfeuchtigkeit bis auf 86 % RLF, das Lüften von bis zu zwei Stunden ließ die Feuchte vorübergehend sinken, tendenziell war sie jedoch stets zu hoch. Zum Herbst stabilisierte sich die Luftfeuchtigkeit bis knapp um 70 %, im Frühjahr und Sommer stiegen die Werte wieder. Die Temperaturen bewegten sich in Korrelation zur Außentemperatur zwischen knapp unter 0 °C und maximal 18 °C. Die Bedingungen waren letztlich nicht andere als die von in situ befindlichen Kunstwerken oder – noch heute – in unklimateilten, in historischen Gebäuden befindlichen Zweiggalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.⁸⁵ Nur am Bergungsort Schloss Dietramszell gab es eine Klimaanlage, die zu messbar moderateren Verhältnissen führte.⁸⁶

Nach einer Begehung am 19. April 1943 wurden die Brandschutzmaßnahmen im Schloss Neuschwanstein aufgerüstet. Neue Wasserleitungen wurden gelegt, ein Wasserbehälter mit 500 cbm Fassungsvermögen als »kriegswichtige« Baumaßnahme projektiert. 20 Handfeuerlöcher der Firma »Total« waren bestellt, 10 Wintrich-Schaumlöcher bereits vorhanden. Für die Beleuchtung der Verkehrsräume fehlte noch die Zuteilung neuer Kupferleitungen. Akku-Tragelampen waren bestellt. Die Mindeststärke der Einsatzgruppe wurde auf 9 Mann festgesetzt.⁸⁷

Am 31. Mai 1943 teilte Offiziant Johann Kögel der Direktion mit: »Da in dieser Woche der feuersichere Ausbau des Raumes N. 3 im I. Stock, bestimmt zur Unterbringung des Genter Altars, beginnt, habe ich, um Beschädigungen der



Abb. 17: Hubert Wilm, »Geraubtes deutsches Kunstgut«, in: Münchener Neueste Nachrichten vom 23. Juni 1940, BStGS, Inventarabteilung, Bildakt WAF 72

Bilder beim Transport des Baumaterials zu verhindern, Raum N. 1 und 2 ausgeräumt. Die Bilder von Raum 1 (Feuerstöße) habe ich während der Dauer der Arbeiten in Raum N. 7 (Feuerstöße) untergebracht. Bilder von Raum N. 2 sind über diese Zeit in Raum N. 5.«⁸⁸ Mit den »Feuerstößen« sind die im Brandfall vorrangig zu rettenden Bildstapel (= »Stöße«) gemeint.⁸⁹

Bei seiner Inspektionsfahrt im Herbst desselben Jahres konnte der Restaurator Hermann Lohe (1897–1962) bereits wesentliche Brandschutzverbesserungen feststellen, meldete allerdings auch konservatorische Probleme am Genter Altar, die Lischka jedoch ein Jahr später relativiert bzw. bereits 1942 (Dok. 1) notiert hatte: »22. Okt. 43 Dienstfahrt nach NS. In dem Bergungsraum mit dem Genter Altar sind die Holzteile (ausser Fußboden) mit Asbesth-Platten ver-

schalt worden. Auch der Boden im Stockwerk darüber, der ausserdem mit Eisenplatten abgedeckt wurde. – Die v Eyck'schen Bilder sind mit stark gegilbtem, anscheinend grosse Härte erlangenden Firnis versehen, welcher, (Verkündigungengel!), Neigung hat abzuspringen u. dabei von der Farbschicht eine Lage mit abzureissen. [...] – Wasserleitungsneuanlage im Schlosse selbst ist fertiggestellt, jedoch noch nicht betriebsfähig. Grössere Schaumlöschapparate sind inzwischen aufgestellt worden. Mehrmals wurden Feuerlöschübungen abgehalten. [...]«⁹⁰

Altaussee

Das Jahr 1942 bedeutete für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eine Zäsur in der bis dato erfolgreichen Bergungsstrategie; vermehrt wurden die noch innerhalb Münchens geborgenen Kunstwerke aus der Stadt herausgebracht.⁹¹ Doch auch um die Depots außerhalb der Stadt sorgte man sich angesichts wachsender Fliegergefahr. Im Laufe des Jahres 1943 wuchsen die Zweifel auch an der Sicherheit von Schloss Neuschwanstein.⁹² Man dachte über Alternativen nach, deren es allerdings nicht viele gab. Bislang hatte Buchner eine Unterbringung von Kunstwerken in Bergwerken ausgeschlossen und noch im März 1943 dem Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung kundgetan, dass »Bergwerke vorerst [...] für Leinenbilder, da Holztafelgemälde von selbst ausscheiden, nicht in Frage kommen. Schon die Durchschnittsgrösse der Gemälde würde das nicht zulassen.«⁹³ Bereits gegen Jahresende war angesichts der wachsenden Gefährdung oberirdischer Depots ein Meinungsumschwung feststellbar, zumindest deuten Erkundigungen nach den Erfahrungen anderer Museumsleiter darauf hin.⁹⁴ Eine Begehung des Salzbergwerks Altaussee brachte den Durchbruch: »Die sich steigernde Luftgefahr und die Gefährdung von entlegenen, oberirdischen Depots, die bis vor kurzem als sicher gelten durften, läßt die Bergung unter gewachsenem Boden als die beste und wünschenswerteste Schutzmaßnahme erscheinen, sofern nur die Räume atmosphärisch gesund und nicht zu feucht oder zu trocken sind. Die Räume des Salzbergwerks in Alt-Aussee erfüllen nun die konservatorischen Bedingungen, die bei einer unterirdischen Bergung zu stellen sind, in voll befriedigendem Maße.«⁹⁵ Die dort herrschende relative Luftfeuchtigkeit von 70 % – auch dies nach heutigen Maßstäben zu hoch – sei günstig. Allerdings könnten aufgrund der begrenzten Höhe der Gänge nur mittlere und kleinere

Formate dort geborgen werden. Buchner empfahl jedoch, einen »technischen Konservator dauernd in dem am Eingang des Bergwerks gelegenen Direktionsgebäude [...] unterzubringen. [...] Gewisse Schwierigkeiten für den Transport macht der z. T. ziemlich steile, aber nirgends gefährliche Zufahrtsweg bei Schnee und Eis. Durch Verwendung von Raupenschleppern und Zuziehung von militärischen Hilfskräften wären jedoch diese Schwierigkeiten ohne weiteres zu überwinden.«⁹⁶ Von österreichischer Seite wurde Altaussee bereits seit Herbst des Jahres 1943 als Bergungsort genutzt.⁹⁷ Im kommenden Frühjahr plante Buchner, Werke der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dorthin zu bringen.⁹⁸

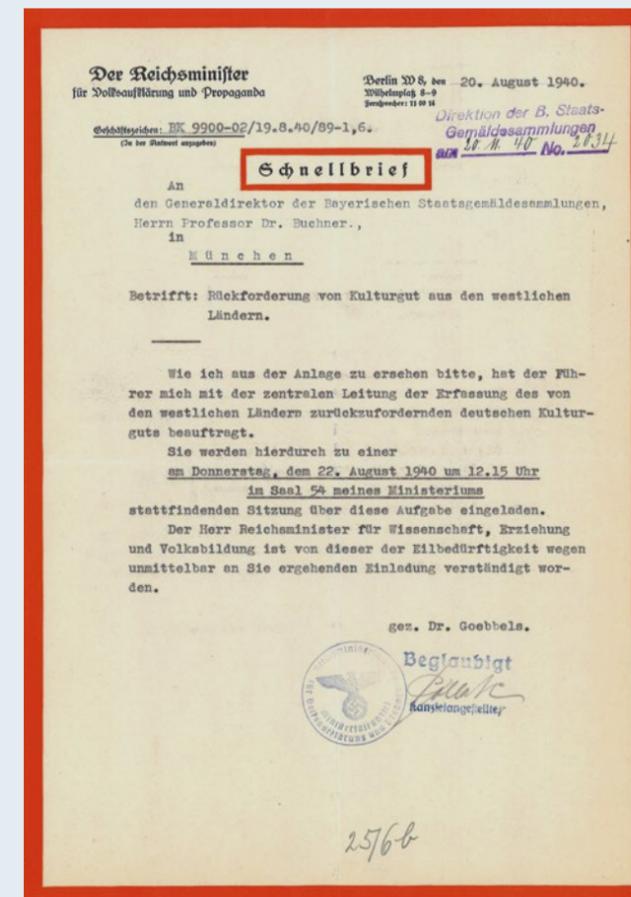
Inzwischen gab es die Weisung Hitlers, alle Kunstwerke, besonders jene, die für das Linzer Museum bestimmt waren, von den bisherigen Bergungsorten nach Altaussee zu verlegen. Als Verantwortliche bestimmte er den Sonderbeauftragten für das Museum Linz – als Nachfolger des 1942 verstorbenen Hans Posse (1879–1942) war das der Dresdner Gemäldegaleriedirektor Prof. Hermann Voss (1884–1969) – und seinen Stellvertreter Dr. Gottfried Reimer (1911–1987); diese beiden hätten über jegliche Einlagerung zu entscheiden, »Eingriffe anderer örtlicher Stellen des Staates oder der Partei in diese Fragen sind unzulässig«, so hieß es; für die Sicherheit werde Gauleiter Eigruber einen Polizei-offizier benennen.⁹⁹

Aus Sicherheits- und klimatischen Gründen drängte Reimer Buchner im Januar 1944 auf Weisung von Ministerialrat Dr. Helmut von Hummel (1910–2012), dem persönlichen Referenten Martin Bormanns und Nachfolger von Dr. Kurt Walter Hanssen (1903–1945) in der Münchner Parteikanzlei (»Führerbau«), um möglichst baldige Überführung der Genter und Löwener Tafeln von Neuschwanstein nach Altaussee, da die Luftfeuchtigkeit im Frühjahr im Salzkammergut »gewaltig ansteigen werde«, während sie im Bergwerk konstant bliebe. Schon jetzt erbat er Anzahl und ungefähre Maße der Gemälde, um die Stellagen vorbereiten zu können, da auch »aus Frankreich mehrere Güterwagen voll Kunstgut mit der Eisenbahn im Anrollen« begriffen waren – Raubkunst des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg.¹⁰⁰ Einen Transport im Winter schloss Buchner jedoch nach Rücksprache mit seinem Spediteur aus.¹⁰¹ Die Verzögerung durch die im April einsetzende Schneeschmelze wird Buchner nicht unlieb gewesen sein, denn in München standen nach den Bombenschäden vom 24./25. April 1944 erneute Bergungsfahrten an.¹⁰²

Trotz einer weiteren Angriffserie – der bis dato schwersten des Krieges – zwischen dem 11. und 16. Juli, nach der

nun auch die Amtsräume in der Alten Pinakothek nicht mehr benutzbar waren,¹⁰³ sollte der Gemäldetransport nach Altaussee in der ersten Augushälfte stattfinden; die Parteikanzlei hatte geeignete Lastkraftwagen in Aussicht gestellt. Nach weiteren, auch technisch bedingten Verzögerungen fand der Transport – offenbar tatsächlich mit Hilfe von durch die Parteikanzlei organisierten Wagen bzw. Zugmaschinen¹⁰⁴ – am 5. September 1944 mit den in Kisten verpackten Genter und Löwener Tafeln sowie 70 Bildern der Schack-Galerie von Neuschwanstein nach Altaussee statt.¹⁰⁵ Die klimatischen Verhältnisse an diesem Tag waren nicht ungünstig: In Neuschwanstein herrschten 19 °C bei einer RLF von 65 %, tags zuvor waren es noch 20 °C bei 70 % RLF gewesen, was im

Abb. 18: Einladung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 20.8.1940, BStGS, Registratur, Akt 25/6b, Nr. 699



Hinblick auf die Luftfeuchtigkeit den Verhältnissen im Salzbergwerk entsprach (Abb. 21).¹⁰⁶

Nach einigen Tagen der üblichen Akklimatisierung wurden die Tafeln von Karl Feuchtmayr und einem Offizianten der Alten Pinakothek in der »sogen. Mineralienkammer« des Bergwerks ausgepackt. Vermeintliche Schäden, »die in den zurückliegenden Monaten und Jahren allmählich entstanden sein dürften«¹⁰⁷ – an anderer Stelle ist konkreter von »Firnabschürfungen« die Rede¹⁰⁸ – sorgten vorübergehend für große Aufregung in Altaussee.¹⁰⁹ Sie erwiesen sich jedoch bei einer späteren Untersuchung durch Lischka als undramatisch bzw. bereits in Neuschwanstein oder in Pau vorhanden (Dok. 3). Ob eine zweifellos vorhandene Grundnervosität im Umgang mit diesem Hauptwerk der altniederländischen Malerei die Verantwortlichen übersensibilisiert hatte, entzieht sich aus heutiger Sicht der Beurteilung. Doch lag Voss und Reimer sehr daran, dass die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen weiterhin die konservatorische Fürsorge für den Genter Altar und die Bouts-Tafeln behielten, »um einen Wechsel der Konservierungsmethoden zu vermeiden« und somit in der Verantwortung zu bleiben. Die Tafeln sollten in der Folge zur besseren Kontrolle in die sogenannte Kapelle verlagert werden, da sie dort einzeln aufgestellt werden konnten.¹¹⁰ Die regelmäßige, wöchentliche Inaugenscheinnahme oblag dem Berliner Restaurator Karl Sieber (1895–1953); einmal im Monat sei die Anwesenheit Lischkas erwünscht, um »notwendig werdende Arbeiten an Ort und Stelle durchzuführen.«¹¹¹ Buchner, Feuchtmayr und Lischka durften die Bergungsräume in Altaussee ab Oktober 1944 nur noch mit einem von Reimer »befürworteten« Lichtbildausweis des »Gendarmerie-Hochgebirgspostenführers« betreten.¹¹²

Vom 26. bis 28. Oktober 1944 hielten sich Lischka, Konservator Andreas Sessig (1884–1951) und Werkführer Franz Durneder (gest. 1950) in Altaussee auf.¹¹³ Während der Untersuchung der belgischen Kunstwerke entstand ein weiteres Protokoll (Abb. 22), das im Anhang abgedruckt ist (Dok. 3).¹¹⁴ Bemerkenswert ist, dass Lischka für die Untersuchung Lampen unterschiedlicher Farbtemperatur benutzte. Zu seiner großen Verärgerung waren an einigen Stellen der Tafeln die Seidenpapierabklebungen entfernt worden und er warnte eindringlich vor weiteren Eingriffen dieser Art, die die Malerei schädigen konnten (Abb. 1–4). Die dadurch freigelegten Partien veranlassten ihn erneut, seinen Zweifeln am Sinn der Sicherungsmaßnahmen Ausdruck zu verleihen. In gleichem Zusammenhang verwahrte sich Lischka energisch gegen das kursierende Gerücht, er selbst habe die



Abb. 19: Der Restaurator Karl Sieber(?) und Helfer beim Verpacken der »Anbetung des Lammes«, Altaussee, 1945, Washington, National Archives, photo no. 239-RC-1-7

Abklebungen in Schloss Pau vorgenommen und dafür Roggenkleister verwendet.¹¹⁵

Zwei Wochen zuvor waren die 17 Abzüge der 1942 entstandenen Fotografien des Genter Altars in zwei Serien nach Altaussee geschickt worden: »Beiliegend erhalten Sie endlich die Photographien der Tafeln des Genter Altars. Da die Aufnahmen im früheren Bergungsort unter besonders schwierigen Umständen angefertigt wurden und da zur Zeit auch das entsprechende Papier nicht zur Verfügung steht, lässt die Qualität leider zu wünschen. Wir bitten Sie, die Serie mit dem Stempel »Vorbilder-Sammlung der Staatlichen Galerien«, versehen mit den Eintragungen Herrn Reimers, an uns zurückzusenden.«¹¹⁶ So geschah es; vier der Abzüge sind hier reproduziert (Abb. 1–4).¹¹⁷ Statt der vermeintlichen Firnisabschürfungen vermerken die – von wem auch immer – mit weichem Bleistift vorgenommenen Einträge jedoch die Partien der entfernten Abklebung.

Zu diesem Zeitpunkt standen die Alliierten bereits auf deutschem Boden. Der Zweite Weltkrieg ging seinem Ende entgegen und mit ihm das Nazi-Regime. Mit Kriegsende wurden der Genter Altar wie auch die Flügelbilder des Löwener Sakramentsaltars durch den Central Collecting Point in München wieder nach Belgien zurückgeführt; auch die hier eingelagerte Raubkunst des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg und die Bilder für die Sammlung Linz wurden von den Alliierten übernommen.¹¹⁸ Die letzten Tage des Genter und des Löwener Altars im Bergwerk Altaussee, die

Erzählungen von Gefährdung und Rettung, werden andersorts geschildert (Abb. 19).¹¹⁹

Ernst Buchner hatte Schuld auf sich geladen und musste sich am Ende des Krieges dafür verantworten. Die aus der Zeitstimmung heraus erklärbaren, wenn auch nicht zu rechtfertigenden Beweggründe – die Wiederherstellung des ehemaligen Eigentums Berliner und Münchner Museen – wurden gegenüber dem Verstoß gegen Artikel 56 der Haager Landkriegsordnung zweitrangig.¹²⁰ Die von Buchner stets bemühte Unterscheidung zwischen Beschlagnahme, »Heimholung«, Sicherung oder Bergung war nun ihrerseits zum Kunstraub geworden. Auf einen Befehlsnotstand konnte Buchner sich kaum berufen, zugute zu halten wären ihm allenfalls die glaubhaften Skrupel die Mittel tafeln des Genter Altars betreffend. Nur zehn Jahre später – man meinte, es sei Gras über die Sache gewachsen – holte der Schatten der Vergangenheit Buchner erneut ein. Während seiner zweiten Amtszeit als Generaldirektor und kurz vor der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek wurde sein Handeln während der Nazizeit in einer scharfen Polemik von Susanne Carwin erneut aufgegriffen und beschäftigte für einige Zeit Presse, Ministerium und Bayerischen Landtag.¹²¹ Eine unvoreingenommene Auseinandersetzung mit Person und Amtsführung des damaligen Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen fällt bis heute schwer.

Abkürzungen

ERR: Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg
BHStA: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BStGS: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München
Dok.: Dokument
NAW: National Archives Washington
RMWEV: Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Berlin
SMUK: [Bayerisches] Staatsministerium für Unterricht und Kultus München

Verzeichnis der verwendeten Dokumente

Alle genannten Archivalien der BStGS befinden sich seit Dezember 2017 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Archiv

– Fach IX Lit. P Nr. 1. Gemälde Erwerb. Reklamation der von den Franzosen i. J. 1800 nach Paris entführten bayer. Kunstschatze und die Erwerbung anderer Kunstwerke in Paris, 1800–1870

– ad Fach IX Lit. P Nr. 1. Gemälde Erwerb. Von den Franzosen i. J. 1800 nach Paris entführte bayer. Kunstschatze und die Erwerbung anderer Kunstwerke in Paris, 1800–1940

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur

- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden aus Privatbesitz während des Krieges 1939–1942, Nr. 543
- Akt 20/3a Allgemeines-Verschiedenes bei Kriegsausbruch 1939, Nr. 544
- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden, Dietramszell 1939–1947, Nr. 552
- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden, Alt-Aussee 1944, Nr. 557
- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden, Neuschwanstein, Teil I, 1939–1946, Nr. 559
- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden, Neuschwanstein, Teil II, 1939–1946, Nr. 560
- Akt 20/3a Sicherstellung von Gemälden, Neuburg a. d. Kammel 1939–1945, Nr. 565
- Akt 20/3a Sammelakt für Temperaturen bei Kriegsausbruch, Teil I, 1939–1945, Nr. 568
- Akt 20/3a Sammelakt für Temperaturen bei Kriegsausbruch, Teil II, 1939–1945, Nr. 569
- Akt 20/4 Geheimakt 1939, Nr. 570
- Akt 25/6b a.) Französischer Kunstraub, b.) Schwedischer Kunstraub, darin enthalten: »Kunstraub durch die Entente« u. a. 1920–1959, Nr. 699
- Akt 32 Ausstellungen, Teil II, 1937, Nr. 1760
- Akt 32 Ausstellungen, Haus der Kunst 1946–1955, Nr. 1801
- Akt 38/3a Versand von Fotos und Katalogen 1943–1945, Nr. 2079
- Akt 60/8 Luftschutz, Teil II, 1933–1945, Nr. 2411
- Akt 60/8 Luftschutz, Teil III, 1917–1960, Nr. 2412
- Akt 61/6 Formulare 1937–1945, Nr. 2426
- Personalakten Ernst Buchner und Karl Sieber

National Archives Washington

NAW, Roberts Commission, RG 239, Box 79

NAW, Records of the Office of Military Government for Germany, Property Division (»Ardelia Hall Collection«), RG 260, File Buchner, Box 178

Dok. 1

»Protokoll über den Erhaltungszustand des Genter Altares, bei Übernahme der Tafeln im Schloß zu Pau am 3. August 1942 und nach dem Transport im neuen Bergungsort.

Am 3. August 1942 wurden im Schloß zu Pau im südlichen Frankreich 10 Kisten mit dem Inhalt von 17 Tafeln des Genter Altares aus den Verwahrungsräumen des Direktors und Konservators Herrn Jean Molle dortselbst in Empfang genommen. Um 11 Uhr vormittags des genannten Tages wurden die Kisten geöffnet und ihr Inhalt besichtigt und geprüft. Die Verpackung war sachgemäß in Kisten vorgenommen worden. Der Aufbewahrungsort einwandfrei.

Die Untersuchung der Tafeln ergab folgendes Resultat: Gefährdete Stellen waren durch Überklebung mit Seidenpapier fachmännisch gesichert. Über den Umfang dieser Maßnahme geben unsere fotografischen Aufnahmen Aufschluß. (Anlage)

Soweit die Bilder aber nicht überklebt sind, wurden an ihnen folgende Wahrnehmungen gemacht.

Mehrere Tafeln sind mit zahlreichen, mehrere Quadratcentimeter großen grauen Flecken bedeckt. Nach Untersuchung handelt es sich um Flecken, die wohl durch stagnierende Luft in den Verpackungskisten auf der Firnißoberfläche entstanden sind. Durch Abletern oder auch durch Regenerierung der Firnißoberfläche lassen sich diese Flecke gut entfernen. Verschiedentlich finden sich Schäden in der Firnißschicht durch Abspringen desselben, sodaß die Malerei an diesen Stellen aus dem im allgemeinen ziemlich stark vergilbten Firniß hell und kühl herausleuchtet. Dies ist besonders der Fall an dem Gemälde des Engels aus der Verkündigung, wo solche Mängel in etwas größerem Umfang im Gesicht und dort besonders an der Stirn festzustellen sind. Kleinere Schäden solcher Art finden sich auch noch an anderen Stellen dieses und verschiedener anderer Gemälde und besonders auf der Darstellung der singenden Engel. Dort besonders über den Köpfen einiger Engel in der Partie des Himmels.

Am Gemälde des Johannes des Täufers, der Tafel neben der Darstellung des Allmächtigen, war ein kurzes Stück einer Leimfuge etwas aufgestanden. Beim Öffnen der Kisten in Pau fand sich auf dem Bild der Maria, das in der gleichen Kiste unter dem Täuferbild verpackt war Wurmmehl, das durch die 2 Bergungsjahre wie eine Linie aus dieser Leimfuge herausgesickert war.

In welchem Zustand sich nun die Gemälde unter der teilweisen Überklebung befinden, kann erst nach Entfernung des Seidenpapiers festgestellt werden. Größere und bedeutende Schäden scheinen sich aber nicht darunter zu befinden. Wir konnten im neuen Bergungsort feststellen, daß sich der Transport dieses hochbedeutenden Kunstwerkes ohne den geringsten Nachteil für dasselbe durch fast 1900 Km Entfernung abgewickelt hat.

Lischka.

Leiter der Konservierungsabteilung an den Bayer. Staatsgemäldesammlungen.¹²²

Dok. 2

»Protokoll über den Erhaltungszustand der 4 Flügeltafeln vom Dierick Bouts-Altar in Löwen vor und nach dem Transport zu ihrem Bergungsort.

Am 29. August 1942 vormittags etwa 9 ¼ Uhr wurden die 4 Tafeln im Münster zu Löwen in Empfang genommen. Sie waren, wie ursprünglich, als Flügelbilder mit dem dazugehörigen Mittel- oder Hauptbild zum Altar vereinigt. Der erste Eindruck zeigte sofort, daß, obwohl alle Tafeln gleichmäßig an mehreren Leimfugen entlang frühere und spätere Restaurierungen erkennen lassen, alle vier Gemälde bei den ehemaligen Besitzern zweierlei Behandlung erfahren hatten.

Denn die zwei Tafeln

»Traum des Elias« und »Passamah«

sind wesentlich gelber im Gesamtton wie die beiden anderen Tafeln. Die Schollenbildung in der Grund- und Malschicht ist hier viel stärker, besonders an den mit Bleiweiß gemalten Teilen wie z. B. am Kleid des Engels im »Traum des Elias«. Die stärkere Vergilbung dieser zwei Tafeln aber ist auf eine viel dickere Firnißschicht zurückzuführen, wie sie im Lauf von Jahrhunderten nacheinander aufgetragen wurde. Allerdings kann ein einmaliger Überzug mit einem aus Bernstein oder Capalharz hergestellter Firnis den gleichen gelben Gesamtton bewirken. Diese Behandlung würde dann auch die starke Schollenbildung und den starken Zug der Schollenränder nach oben erklären. Denn letztgenannte zwei Firnisse sind viel härter und aggressiver wie die aus Damar oder Mastix hergestellten Firnisse.

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen zwei Tafeln sind die beiden Gemälde

»Abraham und Melchisedeck« und »Mannalese«

viel leuchtender und frischer in Farbe und Gesamtton. Man kann annehmen, daß die Firnißschicht einmal abgenommen oder mindestens reduziert wurde. An diesen beiden Tafeln lassen sich verschiedentlich kleinere Aussprengungen aus der Malschicht feststellen. So z. B. an der Tafel »Abraham und Melchisedeck«, an einem Kopf links oben im Haar neben der rechten Schläfe des Mannes. Dann an der Hand und am violetten Unterkleid der links unten knieenden Figur. Desgleichen unterhalb des Konturs rechts oben am Hügel in der Landschaft. In der Tafel »Mannalese« finden sich einige ähnliche, ganz charakteristische Erscheinungen, so am

Haupt der links sich etwas neigenden Figur und an der darüber gemalten Figur in der Brustgegend derselben. Während des Transportes hatten sich, wohl durch die damals gerade herrschende große Wärme und durch plötzliche starke Veränderung der Luftfeuchtigkeit veranlaßt, auf den zwei letztgenannten Tafeln frühere Farbtuschen, von denen einige etwa einen halben Quadratcentimeter groß, die meisten aber viel kleiner waren, grau verfärbt. Durch Untersuchung konnte festgestellt werden, daß die Farben dieser Retuschen weich und gequollen waren. In die nunmehr klebrige Masse, in welcher Wachs und auch Spiritusfirnis enthalten schien, hatte sich Staub gesetzt, der

die graue Erscheinung mit veranlaßte. Durch die Entfernung dieser grau gewordenen Farben mit einem feinen Messerchen konnte fast durchwegs das Original vollkommen und unbeschädigt freigelegt werden. Unter einigen dieser Retuschen befand sich aber ein weitaus kleinerer, ja oft winziger Schaden in der Malerei als die Retusche selbst an Umfang ausmachte. Der Firnis ist dann wie ein Hof um den viel kleineren Schaden durch Lösung der Oberfläche matt geworden. Diese letztgenannten Retuschen gehen meist entlang der restaurierten Leimfugen und überdecken durchweg ähnliche Schäden in der Malschicht, wie sie schon weiter oben auf diese zwei Bilder bezüglich beschrieben wurden. Die vier Tafeln sind nun am 31. August 1942 wohlbehalten an ihrem nunmehrigen Bergungsort untergebracht worden. Leiter der Restaurierungsanstalt [Lischka].¹²³

Abb. 20: Klimabogen des Bergungsorts Neuschwanstein, August 1942, BStGS, Registratur, Akt 20/3a, Nr. 568

I 240
 Ort: Neuschwanstein Aug. 1942.....
 Direktion der B. Staatsgemäldesammlungen am 28. 10. 42 No. 1747

1 9 4 ..	Thermo- Tag, Monat Stundemeter	Hygro- meter	Lüftung von bis	Hygrometer nach Lüftg.	Bemerkungen	
1. Aug 9 ⁰⁰	16	83			Wind in	
2. " 9 ¹⁵	15	81	9	10	76	Abkling
3. " 9 ³⁰	15	78				
4. " 9 ⁴⁵	16	80	16	17	75	
5. " 10 ⁰⁰	15	75				
6. " 10 ¹⁵	15	78				
7. " 10 ³⁰	15	78	16	17	76	
8. " 10 ⁴⁵	15	78	11	16	75	
9. " 11 ⁰⁰	16	80	16	17	78	
10. " 11 ¹⁵	16	80	15	16	76	
11. " 11 ³⁰	17	80	16	17	75	
12. " 11 ⁴⁵	17	80				
13. " 12 ⁰⁰	17	80	15	16	76	
14. " 12 ¹⁵	16	78				
15. " 12 ³⁰	16	80	15	16	75	
16. " 12 ⁴⁵	18	80	15	16	78	
17. " 1 ⁰⁰	16	80	16	17	75	
18. " 1 ¹⁵	16	78	16	17	70	
19. " 1 ³⁰	16	78	16	17	70	
20. " 1 ⁴⁵	16	78	16	17	79	
21. " 2 ⁰⁰	16	84				
22. " 2 ¹⁵	16	83				
23. " 2 ³⁰	16	80	10	16	76	
24. " 2 ⁴⁵	16	81	15	16	77	
25. " 3 ⁰⁰	17	81	15	17	78	
26. " 3 ¹⁵	17	80	16	17	75	
27. " 3 ³⁰	17	85	15	17	79	
28. " 3 ⁴⁵	17	86	15	17	78	
29. " 4 ⁰⁰	17	80	16	17	75	
30. " 4 ¹⁵	17	80	16	17	74	
31. " 4 ³⁰	17	80	10	16	75	

Unterschrift: Carl Kleeberg.

Wesentliche Vorkommnisse sind, soweit die Spalte Bemerkungen nicht ausreicht, auf der Rückseite des Blattes oder auf gesondertem Blatt zu notieren.
 10/3a
 Kleeberg

Dok. 3

»Besichtigung der von uns in A. geborgenen Gemälde aus G... (Altar) und der Tafeln aus L... sowie der Gemälde der Sch.G. / Lischka

In den Tagen vom 26.–28. Oktober 44 wurden die Gemälde des G... Altares und die vier Tafeln aus L... vom Unterzeichneten in Augenschein genommen. Desgl. auch die Bilder der Sch... G. Der Unterstellungsraum scheint für seine gegenwärtige Verwendung mit der dafür geschaffenen Einrichtung sehr gut geeignet zu sein. Dies bestätigen auch die Beobachtungen des Restaurators Herrn S.

Nahezu ideal scheinen nach dessen persönlichem Bericht die Luftfeuchtigkeits- und Temperaturverhältnisse zu sein, die unabhängig von der Jahreszeit immer genau gleich bleiben. D. h. die Temperatur mit 7 Grad Wärme und die relative Luftfeuchtigkeit, mit unwesentlichen Schwankungen von nur einigen Strichen, von 70 Grad [recte: Prozent]. Vor allem die bisher beobachtete Stetigkeit dieser Verhältnisse ist ein ganz wesentlicher Faktor zur guten Erhaltung der Kunstwerke während der Bergung, gleich ob sie aus Holztafeln oder Leinwandbildern bestehen.

So hat denn auch die Untersuchung nach jeder Richtung das befriedigendste Resultat gezeitigt.

Die G... Tafeln sowohl wie die aus L... befinden sich noch in dem gleichen, verhältnismässig guten Zustand wie wir sie s. Z. in Empfang genommen haben. Anhand unserer Lichtbilder konnte an den G... Tafeln festgestellt werden, dass die heutigen nicht bedeutenden Schäden daran schon bestanden, als von uns die Fotos in N. hergestellt wurden. Ebenso wird unser an Ort und Stelle bei Entgegennahme der Tafeln in P. aufgenommenes Protokoll dasselbe bestätigen.

Ort: *Neuschwanstein* September 1944

1 9 4 4	Thermo- meter	Hygro- meter	Lüftung von bis	Hygrometer nach Lüftung	Bemerkungen
1. 10. 00	19	64	-	-	
2. 10. 05	19	64	-	-	
3. 10. 10	19	64	-	-	
4. 10. 15	19	64	-	-	
5. 10. 20	19	65	10-11	10-11	
6. 10. 25	19	65	10-11	10-11	
7. 10. 30	19	65	10-11	10-11	
8. 10. 35	18	65	-	-	
9. 10. 40	18	65	-	-	
10. 10. 45	18	65	-	-	
11. 10. 50	18	65	-	-	
12. 10. 55	16	68	-	-	
13. 11. 00	16	68	10-11	10-11	
14. 11. 05	16	68	-	-	
15. 11. 10	15	68	-	-	
16. 11. 15	15	68	-	-	
17. 11. 20	15	68	-	-	
18. 11. 25	15	68	-	-	
19. 11. 30	15	68	-	-	
20. 11. 35	15	68	-	-	
21. 11. 40	15	68	-	-	
22. 11. 45	15	68	10-11	10-11	
23. 11. 50	15	68	10-11	10-11	
24. 11. 55	15	68	-	-	
25. 12. 00	15	68	-	-	
26. 12. 05	15	68	-	-	
27. 12. 10	15	68	-	-	
28. 12. 15	15	68	-	-	
29. 12. 20	15	68	-	-	
30. 12. 25	15	68	-	-	
31. 12. 30	-	-	-	-	

Unterschrift: *H. Lischka*

Besondere Vorkommnisse sind, soweit die Spalte Bemerkungen nicht ausreicht, auf der Rückseite des Blattes oder auf gesondertem Blatt zu vermerken.

Am 9. Sept. mittags 11⁰⁰ Uhr wurden die Bilder in der Kirche restauriert. Die Bilder wurden hier gemalt.

Am 10. Sept. mittags 12⁰⁰ Uhr wurden die Bilder in der Kirche restauriert. Die Bilder wurden hier gemalt.

Abb. 21: Klimabogen des Bergungsorts Neuschwanstein, September 1944, BStGS, Registratur, Akt 20/3a, Nr. 568

gung der Bilder benützt wurde, bei der dann die Wirkung der Tageslichtbeleuchtung schon wesentlich näher kam. Ich habe deshalb Herrn Durneder gebeten, er möge von unseren Fotoplaten Vergrößerungen der typischsten Schadenstellen in natürlicher Grösse und vor allem in der richtigen Tontiefe herstellen lassen, so dass die Schadenstellen wie in Wirklichkeit viel heller als ihre Umgebung hervorleuchten und nicht in einem grösseren Lichtkomplex durch Zusammenfliessen mit diesem untergehen. Dann haben wir zu jeder Zeit und für alle Fälle möglichst stichhaltige Belege zur Verfügung.

An den Tafeln aus L... hat sich auch nicht die geringste Änderung nachweisen lassen, nachdem sie sich in unserer Verwahrung befanden.

Gemeinsam und mit Eifer haben wir an allen Tafeln nach Blasenbildung oder auch nur nach Stellen, an denen sich Neigung hierzu nachweisen liesse, gesucht. Unsere Bemühungen blieben aber völlig erfolglos.

Es wurden dann die Bilder der Sch.G. in Augenschein genommen. Ausser einigen schon bei der letzten Besichtigung durch Herrn Gen. Dir. Dr. Buchner durch diesen festgestell-

ten und schriftlich festgelegten Schäden verschiedener Art konnten keine weiteren nachgewiesen werden.

Zum Schluss möchte ich noch auf einen Umstand aufmerksam machen.

Von der Tafel der musizierenden Engel, dem Orgelbild, wurde von irgend jemand schon in N. eine etwa 1/5 Quadratmeter grosse Überklebung entfernt. Trotz unser aller Bemühungen konnte an dieser nun freiliegenden grossen Stelle auch nicht der geringste Gund zu einer Überklebung gefunden werden. Trotzdem und wenn uns die Gründe für eine solche Überklebung immer unbekannt blieben, möchte ich dringend abraten, in der Entfernung der Überklebungen fortzufahren, wie dies leider schon an verschiedenen kleineren Stellen ausser der eben genannten grossen geschehen ist. Selbst wenn die Papiere sich abzulösen drohen oder gar platzen sollten, ist es besser sie mit einem andersfarbigen Klebestreifen wieder zusammen zu halten als sie zu entfernen.

Im Zusammenhang damit lege ich grossen Wert auf die folgende Richtigstellung.

Herrn Restaurator Sieber gegenüber soll von Herrn Köppl [d. i. vermutlich Oberpräparator Max Köppl, geb. 1894] s. Z. als ganz bestimmt behauptet worden sein, dass die Überklebungen an den Bildern alle von mir, dem Unterzeichneten s. Z. bei der Abholung in P. gemacht worden seien, und zwar hätte ich Roggenkleister dafür verwendet. Diese unglaublich leichtfertige und völlig erfundene Behauptung wäre natürlich sofort durch Zeugen zu widerlegen, wenn es dessen noch bedürfte, nachdem der Konservator vom Museum in P. es selbst für nötig erachtete, uns davon in Kenntnis zu setzen, dass er die Tafeln alle schon so weit überklebt in Empfang genommen habe und dass dies schon in G. geschehen sein müsse.

Ich komme nur deshalb auf diese Angelegenheit zurück, weil schon vor meiner Anwesenheit in A. dort und von anderen [sic!] Seite geraten und nach Gründen gesucht wurde, weshalb ich diese grosse Überklebung vorgenommen hätte. Die Gründe konnten natürlich nicht gefunden werden, wie schon oben geschildert wurde. Eine sehr grosse Stelle des Bildes ist aber nun mit einer lästigen Kleisterschicht behaftet, die wieder entfernt werden muss, was nur auf feuchtem Weg geschehen kann. Andererseits weiss ich nicht, ob ich bis zu der Zeit, in der die Bilder wieder instand gesetzt werden, noch die Möglichkeit habe zu obiger Richtigstellung.

5.11.44
gez. R. Lischka.«

[Handschriftlicher Zusatz:] »Ich habe vom 26.–28. Okt. 44 als Hilfskraft Prof. Lischka's an der Untersuchung der Tafeln des G... Altars und der 4 Tafeln aus L... teilgenommen und bestätige den von Prof. Lischka in obigem Bericht geschilderten Sachverhalt. / 5. November 1944 / Franz Durneder / Werkführer«.¹²⁴

Dok. 4

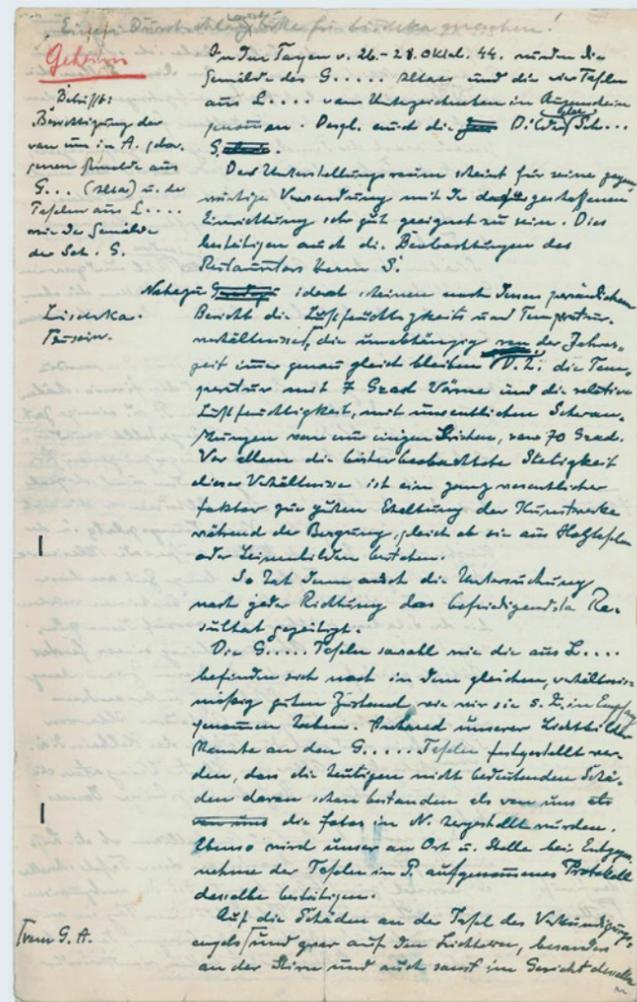
»In der zweiten Juliwoche 1942, etwa am 10. Juli, (soweit ich mich erinnere), erhielt ich in meinem Amtszimmer in der Alten Pinakothek, Muenchen, aus der Reichskanzlei (Muenchen, Fuehrerhaus, Referent: Ministerialrat Hanssen) ein amtliches Schreiben, durch das mir der Auftrag des Reichskanzlers uebermittelt wurde, die in dem Schloss von Pau (Franzoes. Pyrenaeen) verwahrten Tafeln des Genter Altars der Gebrueder van Eyck nach Deutschland zu verbringen und sie in dem vor Luftangriffen besonders gut geschuetzten und daher bereits als Kunstdepot benuetzten Gebirgsschloss Neuschwanstein (bei Fuessen) zu bergen. In dem Schreiben war betont, dass es sich nicht um eine Beschlagnahme, sondern um eine Sicherungsmassnahme vor etwaigen Kriegsschaeden – Pau lag in dem damals noch unbesetzten Gebiet Frankreichs – handle.

Der Auftrag kam mir voellig ueberraschend ohne vorherige Anfrage oder Besprechung. Ob die Initiative zu der Bergung vom Reichskanzler persoendlich oder auf den Rat einer anderen Persoentlichkeit zurueckzufuehren war, ist mir nicht bekannt, habe ich auch spaeter nicht in Erfahrung gebracht. Die Tatsache, dass ich befehls-gemaess einen Auftrag des Reichskanzlers auszufuehren hatte, geht aus einer Reihe in den amtlichen Akten der Bayer. Staatsgemaeldesammlungen noch vorhandenen Schriftstuecken klar hervor. Leider ist das Auftrags-schreiben selbst mit einer Anzahl wichtiger, auf die Bergungsaktion bezueglichen Schriftstuecke, darunter einer Abschrift meines ausfuehrlichen, amtlichen Berichtes ueber die Durchfuehrung der Bergungsfahrt, mit dem gesamten Inhalt meines Schreibtisches bei dem schweren Fliegerangriff am 12. Maerz 1944 mit meiner ganzen Wohnungseinrichtung, von der nichts gerettet werden konnte, vernichtet worden. Ich habe, nachdem ich den Auftrag erhalten, sofort die notwendigen Vorarbeiten fuer den Bergungstransport ueberlegt und in Angriff genommen. In einem in Abschrift erhalten gebliebenen Schreiben vom 13. Juli an die Reichskanzlei (gerichtet an Ministerialrat Hanssen) habe ich die fuer die Durchfuehrung des Transports notwendigen Massnahmen (Auswahl des Begleitpersonals, der konstervatorisch geschulten Fachleute, der noetigen Autos: gefederter Kunsttransportwagen

und begleitender Personenwagen) vorgeschlagen. Fuer den eigentlichen Bildertransport habe ich die trefflich bewaehrte Muenchner Speditionsfirma, Gebrueder WETSCH gewaehlt, die seit Jahrzehnten fast alle wichtigeren Bildertransporte fuer unsere Sammlungen, sowie die oft schwierigen Bergungstransporte waehrend des Krieges mit bestem Erfolg und zu vollster Zufriedenheit durchgefuehrt hatte. Als Begleiter habe ich den Leiter unserer Konservierungswerkstaetten, Hauptkonservator Professor LISCHKA, eine der ersten Kapazitaeten im deutschen Konservierungswesen, und unsern bewaehrten Bilderschreiner und Holzfachmann Werkmeister KOEPEL, sowie als Lenker des Personenwagens den mir befreundeten und als sicheren Fahrer bekannten Hauptmann d. R. Hans FITZ (im Zivil bekannter Dichter und Schauspieler), der fuer diese Aufgabe von seiner Dienststelle (Luftwaffe, Flak) beurlaubt wurde, gewaehlt. Dazu kamen von der Firma Wetsch als besonders erprobter Kunsttransport-Fachmann Fahrleiter STEINBERGER mit einigen gewandten und verlaessigen Packern. Die notwendigen Ausweise, Benzinkarten u. s. w. wurden uns vom Buero der Reichskanzlei (Fuehrerhaus) ausgefertigt bzw. zur Verfuegung gestellt. Die beiden Wagen starteten am 24. Juli zur Bergungsfahrt und erreichten abends Muehlhausen (Elsass), wohin uns Herr ABERT (oder Albert; den genauen Namen weiss sicher mein Begleiter Hans Fitz, Krailling b Muenchen, fruhere Adolf Hitlerstr. 14) als Delegierter der Deutschen Botschaft, Paris, entgegen kam, die von der Reichskanzlei mit den zur Uebergabe des Altars notwendigen Verhandlungen mit der franzoesischen Regierung betraut war. Der orts- und sprachkundige Angestellte der Deutschen Botschaft Abert, im Privatberuf Kunstmaler, sagte uns, dass wir Gaeste der Deutschen Botschaft waeren, und erleichterte und foerderte den Transport, wie er konnte. Er begleitete den Transport, so lange wir uns auf franzoesischem Boden befanden. Der naechste Tag brachte uns nach Dijon, wo wir zur Behebung eines durch den Uebergang von Triebgas zum Benzin veranlassten Motorschadens einen Tag zugeben mussten. Dann ging die durch einige Reifenpannen des Personenwagens unliebsam verlaengerte Fahrt ueber Nevers, Bourges, Tours, Poitiers, Angoulême, Bordeaux nach Bayonne. Am 29. Juli wurde oestlich Bayonne die Grenze zum damals unbesetzten Gebiet Frankreichs ueberschritten und Pau erreicht, wo ich mich bei dem dort liegenden deutschen Kontroll-Stab (Hotel de France) meldete, der fuer unsre Unterbringung und Verpflegung (Kasino des Stabs) sorgte.

Da der mit der Betreuung des in Schloss Pau geborgenen Kunstguts beauftragte Konservator des Museums, Jean MOLLE, verreiste war, mussten wir zwei Tage auf seine Zurueckkunft warten. Als er zurueckgekommen war, lag bei ihm die Weisung der franzoesischen Regierung bezueglich der Uebergabe des Genter Altars noch nicht vor. Ein Telefongespraech des mit der Erledigung dieser Angelegenheiten betrauten Herrn Abert mit Vichy blieb zunaechst ohne Erfolg. Darauf wendete sich Herr Abert an die Deutsche Botschaft in Paris, waehrend ich in einem Fernschreiben an die

Abb. 22: Reinhard Lischka, Protokoll der Untersuchung des Genter Altars in Altaussee, Manuskript, November 1944, BStGS, Registratur, Akt 20/3a, Nr. 543



Reichskanzlei (Muenchen, Fuehrerhaus) ueber die Situation berichtete. Nachdem wir mehrere Tage gewartet hatten, traf, soweit ich mich erinnere, am 3. August ein Telegramm der franzoesischen Regierung (Vichy), signiert von LAVAL, ein, das die Uebergabe des Altars anordnete. Darauf begab ich mich mit Abert und meinen technischen Beamten ins Schloss, das Telegramm der franz. Regierung wurde vorgezeigt und an die Uebernahme des Altars geschritten. Die in Kisten verpackten Tafeln des Altars wurden behutsam herausgenommen und von Professor Lischka eingehend auf ihren Erhaltungszustand untersucht, worueber ein Zustandsprotokoll aufgenommen wurde. Es zeigte sich, dass die Tafeln zur Verhuetung von Farbabblatterungen teilweise mit Seidenpapier ueberklebt worden waren. Sodann wurde ein die einzelnen Tafeln auffuehrendes Uebergabeprotokoll in mehreren Durchschlaegen ausgefertigt, das von dem Konservator des Schlosses Pau und mir wechselseitig unterzeichnet wurde. Darauf wurden die Tafeln wieder behutsam in ihre Kisten verpackt und diese, auf das Sorgfaeltigste gegen Stoss und Druck gesichert, in den Kunsttransportwagen verladen. Am 4. August verliess der Transport, von einem Wagen der franzoesischen Wehrmacht bis zur Grenze des unbesetzten Gebietes begleitet, Pau und fuhr ueber Bordeaux – Angoulême, Poitiers – Tours – Bourges – Nevers, Dijon, Belfort – Lindau – Immenstadt nach Schloss Neuschwanstein. Auf franzoesischem Boden wurde der Transport noch von einem von der Deutschen Botschaft, Paris, beordneten Polizeiorgan in eigenem Wagen begleitet. Bei den Uebernachtungen und auf der Fahrt wurden alle Massnahmen zur Abwendung von Luftgefahr auf das Gewissenhafteste getroffen. Der Transport traf am 8. August in den Vormittagsstunden auf Schloss Neuschwanstein ein. Die Tafeln wurden vorsichtig aus den Kisten genommen und in einem gegen Luftgefahr besonders sicher erscheinenden Erdgeschossraum des Schloss-Hauptbau's geborgen. Sie wurden von Professor Lischka auf das Eingehendste untersucht und ein Zustandsprotokoll aufgenommen mit dem Resultat, dass die kostbaren Tafeln waehrend des Transportes keinerlei Schaden erlitten hatten. Dass gerade die mir unterstehende Verwaltung der bayer. Staatsgemaelde-Sammlungen mit dem mir ganz ueber-raschend kommenden, schwierigen und hoechst verantwortungsvollen Bergungsauftrag betraut wurde, ist vielleicht darauf zurueckzufuehren, dass unsre Verwaltung bereits bei Kriegsbeginn die Bergung der ihr unterstellten Sammlungen mit aller Energie in sorgfaeltig ausgewaehlten, von luft-

gefaehrden Objekten entfernten Kunst-Depots durchgefuehrt hatte und dass die unter Leitung von Professor Lischka stehende Konservierungsabteilung der b. Staatsgemaeldesammlungen sich mit Recht eines hohen Ansehens und ausgezeichneten Rufes erfreuen durfte. Die vorstehenden Angaben sind aus meiner Erinnerung nach bestem Wissen und Gewissen gemacht. / gez.: Prof. Dr. Ernst BUCHNER / 16.VII.45«¹²⁵

- 1 Die Aufnahmebuecher wurden seit Beginn der fotografischen Bestandsdokumentation an den Bayerischen Staatsgemaeldesammlungen um 1910 bis zum Ende der analogen Fotografie um das Jahr 2004/05 gefuehrt; BStGS, Fotoabteilung.
- 2 Thomas Carr Howe jr., Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art, Indianapolis/New York 1946, S. 144-148, 243f. und passim; Ernst Kubin, Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte, Wien 1989, S. 83-87; Johan Lust und Roger H. Marijnissen, De wederwaardigheden van het Lam Gods en de Nazi-Kulturpolitik, in: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie. Klasse der Schonen Kunsten 52, 1992, S. 19-43; Katharina Hammer, Glanz im Dunkel. Die Bergung von Kunstschätzen im Salzkammergut am Ende des 2. Weltkrieges, 3. Aufl., Altaussee 1996, passim; Jonathan Petropoulos, The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany, Harmondsworth 2000, S. 33-37; Helena Pereña Sáez, Ernst Buchner. Eine Annäherung, in: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, hg. von Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger, Weimar 2005, S. 139-160, hier S. 150-153; Stephan Kemperdick, Die Geschichte des Genter Altars, in: Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung, hg. von Stephan Kemperdick und Johannes Rößler, Berlin/Petersberg 2014, S. 9-69, hier S. 64-66; Birgit Schwarz, Alle retten den Genter Altar, in: Der Genter Altar. Der Weg durch Europa 1940-1945. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen, hg. von Stephan Kemperdick, Johannes Rößler und Joris Corin Heyder, Berlin/Petersberg 2017, S. 13-24 (nachträglich aufgenommener Beitrag zum Berliner Kolloquium von 2014).
- 3 Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, [Antwerpen 1980] Königstein 1980.
- 4 Kemperdick 2014 (wie Anm. 2), S. 61-64.
- 5 Robert Skwirblies, »Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte«. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 51, 2009, S. 69-99.
- 6 Ute Stehr, Hélène Dubois, Über die Spaltung und die Restaurierungsgeschichte der sechs Flügel des Genter Altars in Berlin, in: Der Genter Altar 2014 (wie Anm. 2), S. 123-137. Bis dato hatte man sich mit einem Wanddurchbruch beholfen, um die Tafelrückseiten aus dem Nebenraum der Galerie betrachten zu können; siehe Stephan Kemperdick und Johannes Rößler, Der Genter Altar in Berlin 1820-1920. Geschichte einer Wiederentdeckung, in: Der Genter Altar 2014 (wie Anm. 2), S. 71-99, hier S. 95f.
- 7 Dies und das Folgende nach Catheline Périer-D'leteren, Dieric Bouts. The Complete Works. With the assistance of Valentine Henderiks, Brüssel 2006, S. 38f. und S. 273.
- 8 Inv.-Nr. WAF 72 und WAF 73. Grundlegend dazu Gisela Goldberg: Das Schicksal der Sammlung Boisserée in Bayern, in: Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler (Neuzeit und Gegenwart, 8), Bonn 1995, S. 113-125; Dies., Die Sammlung Boisserée 1827 und 1995, in: ebd., S. 228-328 (unveränderter Nachdruck in: Kunst als Kulturgut, hg. von Annemarie Gethmann-

Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov und Elisabeth Weisser-Lohmann, Bd. 1, S. 356–443 und Bd. 2, S. 121–141).

9 Johannes Rößler, Zwischen den Fronten. Der Genter Altar im Ersten Weltkrieg und im Friedensvertrag von Versailles, in: Der Genter Altar 2014 (wie Anm. 2), S. 101–111.

10 Friedensvertrag von Versailles, Artikel 247, in: www.documentArchiv.de/wr/vv08.html (Stand: 15.8.2017). Der Text wurde im Reichsgesetzblatt veröffentlicht.

11 Die Münchner Tafeln wurden am 14. Juni 1920 an den Beauftragten der Rücklieferungs-Kommission ausgeliefert und nach Berlin überführt; Dörnhöffer an das SMUK, 3.7.1920; alle Unterlagen dazu in: BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Der Genter Altar wurde (wie der Bouts-Altar) zunächst in Brüssel präsentiert. 1934 kam es in Gent zu dem mysteriösen Diebstahl der Tafel mit den ›Gerechten Rittern‹, die bis heute, im Altarensemble durch eine Kopie ersetzt, verschollen ist; eine zweite gestohlene Tafel, das Gegenstück mit dem hl. Johannes d. T. wurde alsbald vom Dieb zurückgegeben; Kemperdick 2014 (wie Anm. 2), S. 64f.

12 Rößler 2014 (wie Anm. 9), S. 110.

13 Zahlreiche Dokumente der Jahre 1919–1921, ferner der Jahre 1940–1942 in BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

14 Nach Rößler 2014 (wie Anm. 9), S. 110; in den Münchner Unterlagen konnte dafür kein Beleg gefunden werden.

15 Ebd., S. 101–111.

16 Kunstchronik 42, 1920, S. 816. Zur Reaktion Wilhelm von Bodes (der sich seinerseits vehement für den Kunstschutz im Ersten Weltkrieg eingesetzt hatte) und anderer in Berlin siehe Rößler 2014 (wie Anm. 9), S. 108–110; zur moderaten Reaktion Max J. Friedländers siehe ebd., S. 107.

17 Siehe die Amtlichen Kataloge der Jahre 1920, 1922 und 1925.

18 »Leider mussten die beiden herrlichen Flügeltafeln [...] auf Grund eines Gewaltanspruchs des Versailler Friedensvertrags ohne jede innere Berechtigung 1919 an Belgien ausgeliefert werden, nachdem deutsche Soldaten das in Löwen verbliebene Mittelstück des Abendmahls aus der brennenden Peterskirche gerettet hatten«; Ernst Buchner, Zur Geschichte der Sammlung, in: Ältere Pinakothek München. Amtlicher Katalog, München 1936, S. VIII–LXIV, hier: S. XXXVII.

19 »Solange dieses offenbare Unrecht nicht wieder gutgemacht ist, erscheint die Unterstützung belgischer Ausstellungen durch wertvolle Werke unserer Museen innerlich nicht gerechtfertigt«; Buchner an das SMUK, 2.6.1937, BStGS, Akt 32, Nr. 1760; nach Pereña Sáez 2005 (wie Anm. 2), S. 151.

20 Anja Heuß, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion (zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1999), Heidelberg 2000, S. 273–183; Bénédicte Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 302–308.

21 Savoy 2011 (wie Anm. 20), S. 267–308, hier S. 302–308 (Kapitel »Über Kunstraub schreiben«).

22 Feuchtmayr legte Dillis’ Verhalten als Schwäche aus; mit Schreiben vom 11. Oktober 1815 hatte sich auch das Ministerium Dillis’ Ansicht angeschlossen; nach Feuchtmayr an SMUK, 4.7.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Dokumente und Listen von der Dillis-Zeit bis etwa 1940 im Archiv der BStGS, Fach IX Lit. P Nr. 1 und ad Fach IX Lit. P Nr. 1.

23 Buchner an Braune, 15.8.1940, als Antwort auf Braunes Brief vom 30.7.1940, siehe auch Buchners Brief vom 15.7.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Siehe dagegen Pereña Sáez 2005 (wie Anm. 2), S. 152, oder James A. van Dyke, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Kunstchronik 60, 2007, S. 27–32, hier S. 27.

24 Buchner an das SMUK, 17.7.1940, mit einer Fotografie des Apt-Gemäldes durch Feuchtmayr an das SMUK, 18.7.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Die zugehörige zweite Flügeltafel befindet sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

25 Am 27. Juli war mit Erlass des RMWEV der Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin, Prof. Dr. Otto Kummel (1874–1952), zum »Kommissar für die Sicherung der Museen und des Museumsgutes in den besetzten Gebieten des Westens« ernannt worden; Mitteilung des SMUK, 8.8.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699; siehe Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 273f.; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 18. – Am 13. August wurde den Reichsministerien durch die Reichskanzlei mitgeteilt, dass »der Führer den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels« mit »der zentralen Leitung der Erfassung« verschleppten Kunstgutes beauftragt habe; Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Dr. Lammers an die Herren Reichsminister, 13.8.1940, BStGS, Akt 25/6b, 699; siehe auch Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 277.

26 Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 282; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 15, nach Birgit Schwarz, Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, Darmstadt 2014, S. 146–151.

27 Buchner an Braune, 15.7.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Buchner war vom 20.10.1939 bis zum 1.8.1940 offiziell im Militärdienst, danach »unabkömmlich« gestellt, im Juni und Juli 1940 war er »zu einem Munitionsstab in Mons abkommandiert«; Buchner als »Hauptmann d. R. a. D.« an die 1e. Art. Ers. Abt. 7 in Freising, 23.2.1944, und Buchner an das SMUK, 14.4.1945, BStGS, Personalakt Buchner.

28 Feuchtmayr an SMUK, 5.6.1940, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

29 Ebd.

30 »Ich nehme als selbstverständlich an, daß diese Deutschland geraubten Kunstwerke ihren Eigentümern ganz ohne Rücksicht auf einen etwa später sie allerdings finden und sicherstellen. Löwen und Gent sind in deutscher Hand. Und wenn diese Bilder noch in St. Peter in Löwen und in St. Bavo in Gent sein sollten, so wird ihre Sicherstellung keine Schwierigkeiten machen. Sollten sie, was anzunehmen ist, in Sicherheit gebracht sein, so müßten sie gesucht werden«; Archiv der Staatlichen Museen Berlin, Acta GG Vol. 23 F Nr. 419/40, nach Irene Geismeier, Ein Kunstwerk von Weltrang als Streitobjekt in zwei Weltkriegen, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und

Berichte 28, 1990, S. 231–235, hier S. 234f.; siehe auch Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 13.

31 Ausriss im Bildakt WAF 72. Zur Berliner Presse siehe Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 13.

32 Feuchtmayr an SMUK, 4.7.1940 mit fünf teils großformatigen Beilagen, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Mit Schreiben des SMUK vom 27.6.1940 wurde der Erlass des RMWEV vom 24. Juni 1940 zur umgehenden Prüfung der Abgänge von Kunstwerken aus deutschem Besitz an die »heutigen Gegner«, sprich Franzosen, weitergeleitet.« In diese Berichterstattung sind die nach § 283 [sic!] des Versailler Friedensdiktats abgelieferten Gegenstände nicht einzubeziehen«, so lautete die Weisung des Kultusministeriums. – Ende Dezember 1940 übergab Otto Kummel dem RMWEV seinen Abschlussbericht, der Hitler am 20. Januar 1941 überreicht wurde; Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 276; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 15.

33 Kemperdick 2014 (wie Anm. 2), S. 64f.; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 13.

34 »Der Waffenstillstandskommission ist ein entsprechender Antrag zugegangen«; Militärverwaltungschef Reeder vom Oberkommando des Heeres, Tätigkeitsbericht Nr. 6 vom 18.7.1940, Brüssel, Archief Navorsing- en Studiecentrum voor de Geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog; nach Lust/Marijnissen 1992 (wie Anm. 2), S. 25–29 (Dok. 1, unter Punkt 1 und 5).

35 Ebd.

36 Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 16.

37 Ebd., S. 17.

38 Petropoulos 2000 (wie Anm. 2), S. 33–37, hier Bildlegende S. 35; die Mär von der Bergung des Genter Altars auf einer Chiemseeinsel – Herrenchiemsee wurde von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Bergungsort genutzt, allerdings nur bis April 1941 – bei Hammer 1996 (wie Anm. 2), S. 38 (»Nun reiste der Altar über Paris und München an den Chiemsee und wurde dort auf einer der Inseln geborgen.«) und Bildlegende, S. 201.

39 Bericht von Maurice Dupuis, Konservator vom Museum voor Schone Kunsten, Gent, 16.12.1941, Gent, Archief van het museum voor Schone Kunsten; Lust/Marijnissen 1992 (wie Anm. 2), S. 30–32 (Dok. 2); auch von kleinen Farbausbrüchen ist in dem Bericht die Rede (»op een paar punten waren kleurschilders afgesprongen«). – Jef (Josephus Maria) Van der Veken schuf 1939–1945 auch die Kopie der 1934 gestohlenen Tafel der ›Gerechten Ritter‹; Kemperdick 2014 (wie Anm. 2), S. 66. Siehe auch Dok. 1 und Dok. 3.

40 Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 17.

41 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin, an Buchner, 9.2.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Siehe auch das hier abgebildete Schreiben vom 20.8.1940 zur Sitzung am 22.8.1940, ebd.

42 Bericht über die in der Reichsanstalt der Luftwaffe für Luftschutz in der Zeit vom 8. bis 10. Juni 1942 gehaltenen Besprechungen über Maßnahmen zum Schutze von Kunstdenkmälern, Museums- und Bibliotheksgut, hg. vom Reichsministerium der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe und vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin 1942, darin: Ernst Buchner, Erfahrungen bei der Bergung beweglicher

Kunstwerke, S. 53–56, BStGS, Akt 60/8, Nr. 2412; das Manuskript überstellte Buchner am 26.6.42, ebd., Nr. 2411.

43 »[...] voellig überraschend ohne vorherige Anfrage oder Besprechung« sei der Transportauftrag an ihn ergangen, so Buchner; Dok. 4.

44 Buchner an Museumsdirektor Zimmermann, 6.7.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

45 Ebd. Zur Ernennung Kümmels am 27. Juli 1940 siehe oben, Anm. 25; siehe auch Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 273f.; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 18.

46 Buchner an den Persönlichen Referenten des Reichsleiters Martin Bormann, Ministerialdirigent Dr. Kurt Walter Hanssen, Parteikanzlei (»Führerbau«), Arcisstraße, 7.7.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699: »Durch das Friedensdiktat von Versailles wurden außer den Tafeln des Genter Altars von **Hubert und Jan van Eyck** noch vier Flügeltafeln des Löwener Abendmahlsaltars von **Dirk Bouts** [...] nach Belgien ohne begründeten Rechtstitel entführt [...] Da die zur Zeit in der Peterskirche zu Löwen geborgenen Flügel des Bouts-Altars erhöhter Luftgefahr ausgesetzt sind und im Hinblick auf die Wiedergutmachung des schreienden Unrechts des Versailler Vertrags einer sofortigen Rückführung der Flügeltafeln nichts im Wege steht, erlaube ich mir die Anregung, daß die vier Tafeln nach Deutschland zurückgeführt und an einen der sicheren, keiner Fluggefahr ausgesetzten Bergungsorte des bayerischen Alpenvorlandes verbracht werden.« Möglicherweise war der Altar inzwischen wieder in die Peterskirche zurückgeführt worden (siehe oben). Siehe auch Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 18.

47 Dok 4. – Buchner nennt in dem Bericht den 12. März 1944, ein Irrtum, da es nur am 18. und 20. März 1944 Luftangriffe auf München gab; schwerere folgten am 25. April und besonders ab dem 11. Juli 1944; siehe Richard Bauer, Fliegeralarm. Luftangriffe auf München 1940–1945, München 1987, S. 73–109.

48 Buchner wurde vom 30. Juni bis 31. Juli 1945 in Altaussee von einem Fachkollegen, dem späteren Kurator für europäische Malerei am Metropolitan Museum of Art in New York Theodore Rousseau jr. (1912–1973), verhört, der als Offizier des militärischen Nachrichtendienstes OSS diente.

49 Buchner an Hanssen, 23.7.1942, NAW, RG 260, Box 178; siehe auch Kubin 1989 (wie Anm. 2), S. 289, Anm. 28; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 18. 50 Wenige Monate zuvor hatte Buchner für den von ihm bevorzugten Spediteur Wetsch eine Bescheinigung ausgestellt, mit der er die Notwendigkeit der Anschaffung eines neuen »gut gefederten« Lastkraftwagens zur Durchführung der Bergungsfahrten befürwortete; 14.10.1941, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544. Gewiss wurde dieser für die Fahrt nach Südfrankreich verwendet. – Buchners Wort hatte Gewicht bei den Behörden und er wusste dabei auch seine seit 1933 dokumentierte Zugehörigkeit zur NSDAP gezielt einzusetzen – man muss gestehen: im Hinblick auf die höchst effizient gestaltete Kriegsbergung nicht zum Nachteil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Über die Partei und unter Berufung auf »Führerbefehle« wurde möglich, was auf regulärem »Dienstweg« kaum durchzusetzen gewesen wäre. Noch in den letzten Kriegstagen, am 13.3.1945, habe Hitler Buchner im Führerhauptquartier im Beisein Martin Bormanns »die Sicherung und Erhaltung

unserer Kunstschätze, die er als unbedingt kriegswichtig bezeichnete, besonders ans Herz gelegt und ausdrücklich erklärt, daß das für die Bewachung und Betreuung der Kunstwerke unerläßliche Aufsichtspersonal der Direktion zur Verfügung bleiben müsse«, so Buchner an das SMUK, 27.3.1945; in derselben Angelegenheit auch am 20.3.1945 an das SMUK und an das Landbauamt, hier: mit Bitte um Zuteilung von Kriegsgefangenen für Bergungsarbeiten in der Neuen Pinakothek; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543; siehe Martin Schawe, Vor 50 Jahren. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Jahresbericht 1994, S. 9–27, hier S. 9. Zum Gespräch am 13.3.1945 siehe auch Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 21.

51 Buchner bittet Hanssen am 11.8.1942 um Erstattung der Treibstoffmarken, die die »Fahrbereitschaft Mülhausen« am 8.8.1942 für die Fahrt nach Neuschwanstein (200 Liter für zwei Wagen) zur Verfügung gestellt hatte; BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

52 Buchner an Polizeidirektion München, Abt. Reisepass, 9.7.1942, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

53 Buchner an Hanssen, 23.7.1942, NAW, RG 260, Box 178.

54 Dok. 4.

55 Ebd.

56 Buchner schreibt in seinen späteren Berichten für die Alliierten oft von der Reichskanzlei, wenn er die Münchner Parteikanzlei meint; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 17, deutet dies plausibel als Versuch, sein Handeln als Staatsauftrag und weniger als Parteiauftrag der NSDAP erscheinen zu lassen. Letztlich war in einem gleichgeschalteten Staatswesen das eine kaum vom anderen zu trennen.

57 Karl Feuchtmayr hatte sich bereits mit diesem Ansinnen an die Schlösserverwaltung gewandt, 23.7.1942, NAW, RG 260, Box 178; der Brief trägt das Aktenzeichen 25/6b der BStGS.

58 Die Einträge im Aufnahmebuch der Fotoabteilung tragen das Tagesdatum 13. August 1942; siehe auch Buchner an Kümmel, 10.8.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

59 »Die verflossene Reise, welche ich in Ihrer Begleitung miterleben durfte, bleibt mir unvergesslich./Heil Hitler! Ihr ergebener Will Abert«; Abert an Buchner, 5.8.1942, mit der Bitte um Rücksendung nicht verbrauchter Motorölabschnitte, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699; Buchners Antwort am 10.8.1942, ebd. – Der offizielle Dankesbrief an die Deutsche Botschaft in Paris am 12.8.1942, NAW, RG 260, Box 178.

60 Buchner an Kümmel, 10.8.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699.

61 Ebd.

62 Reeder an das Oberkommando des Heeres, 15.9.1942, nach Lust/ Marijnissen 1992 (wie Anm. 2), S. 33f. (Dok. 3).

63 Buchner an Reeder, 3.9.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Siehe den kurzen Beitrag von Rudolf Rosemann, Luftschutz der Kunstwerke in den besetzten belgischen Gebieten, S. 33f., in: Bericht 1942 (wie Anm. 42).

64 Rosemann trat das Amt erst 1945 an; Wilhelm van Kempen, Die Pflege der Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität zu Göttingen, in:

Universitätsbund Göttingen e. V., Mitteilungen, Jg. 27, 1951, Heft 1, S. 1–23, hier S. 8; freundlicher Hinweis von Thomas Noll.

65 Er versäumt nicht, auch in anderem Zusammenhang (Den »Martin Schongauer-Vortrag werde ich also, falls nicht die englischen Flieger einen Strich durch den Plan machen, in Leipzig am 25. Oktober halten«) – mit beifälllheischender Beiläufigkeit – auf seine Tat hinzuweisen; Buchner an Museumsdirektor Teupser, Leipzig, 28.9.1942, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544; an denselben bereits am 17.8.1942, BStGS, Akt 60/3, Nr. 2402.

66 Reeder an Buchner, 12.10.1942, NAW, RG 260, Box 178. Das Schreiben trägt das Aktenzeichen 25/6b der BStGS.

67 Generalsekretär Marcel Nyns (Lebensdaten unbekannt) war in der Besatzungsverwaltung Belgiens für den Bildungsbereich zuständig.

68 Reeder an Buchner, 12.10.1942, NAW, RG 260, Box 178.

69 Rosemann an Buchner, 20.11.1942, BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699; Buchners Antwort darauf am 4.12.1942, ebd. Die von jedem Mitarbeiter zu unterzeichnende Geheimhaltungsklausel war Bestandteil der »Merkblätter über Gefahrenverhütung an Gemäldegalerien«; BStGS, Akt 61/6, Nr. 2426.

70 »[...] Vor ein paar Jahren war ich in Pau, um weitere Beschädigungen (Abblättern) zu verhindern am ›Lamm Gottes‹ von van Eyck. Im Juli dieses Jahres wurde ich aufgefordert, wieder zurück zu kommen für weitere Wiederherstellungsarbeiten. Daraus wurde jedoch nichts. Kürzlich hörte ich, dass die Bilder seitdem in München aufbewahrt werden, wo sie jetzt besser untergebracht sind. In 1941 hatte ich Frau Hofer aufgefordert, an der Wiederherstellung des Bildes teilzunehmen. Hiermit möchte ich Sie bitten, für mich ein Wort einzulegen, um mich nach München zu bringen, wenn das möglich sein sollte. Das sollte wohl ein angenehmes Zusammentreffen werden. Wie sie wissen, ist van Eyck mein hobby geblieben und ich träume darin immer weiter. / Ich habe inzwischen in der Philosophie interessante Entdeckungen gemacht und bin nun imstande, diesen genialen Meister in einem einfachen (leicht begreiflichen) Licht für jeden begreiflich zu machen. Sobald das kleine Werk erschienen ist, reserviere ich Ihnen die erste Nummer. / Ich benutze die Gelegenheit, Ihnen für 1943 unsere besten Wünsche zu senden. Möchte der grosse germanische Plan für eine Neues Europa zustande kommen, das ist unsere aufrichtige Hoffnung. Hochachtend gez. J. van der Veken.«; J. van der Veken an W.A. Hofer, 18.12.1942, Office of Strategic Services. Art Looting Investigation Unit, APO 413, U.S. Army. Attachments to Consolidated Interrogation Report, Attachment nr 45; Amsterdam, Rijksinstituut voor Oorlogsdokumentatie; nach Lust/Marijnissen 1992 (wie Anm. 2), S. 35f. (Dok. 4). Walter Andreas Hofer [1893–1971[?]] war unter anderem für Hermann Göring tätig; seine Frau war Restauratorin und ebenfalls für Göring tätig; siehe Howe 1946 (wie Anm. 2), S. 133.

71 Buchner an Hanssen, 23.7.1942, NAW, RG 260, Box 178: »[...] schlage ich das feste, äußerst schwierig anzufliegende Schloß Neuschwanstein vor, auf dem bereits eine ganze Reihe von Bildern der bayerischen Staatsgemäldesammlungen geborgen und eine ständige Wache von Museumsbeamten eingerichtet ist.«

72 Buchner an Staatsminister und Reichsverteidigungskommissar Adolf Wagner, 9.9.1939, BStGS, Akt 20/4, Nr. 570; siehe auch die Listen in BStGS, Akt 20/3a, Nr. 559 und Nr. 560.

73 Die Kenntnis verdanke ich Martin Bailey, E-Mail vom 21.12.2011. Für die Bestätigung der noch im Erdgeschoss des Palas in situ befindlichen Tür danke ich Uwe Schatz von der Bayerischen Schlösserverwaltung [E-Mail vom 25.10.2017].

74 Schawe 1994 (wie Anm. 50), S. 9–27, hier S. 11. Zur Kriegsbergung der BStGS siehe auch: Ders., Rubens in Krieg und Frieden, in: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2009, S. 197–208; Ders., 1947 – Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau, hg. von Iris Lauterbach (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 22), München 2010, S. 90–104. – Alle wesentlichen Erlasse sowie Erfahrungsberichte verschiedener Institutionen in: Bericht 1942 (wie Anm. 42). Siehe ferner die Richtlinien für die Durchführung des erweiterten Selbstschutzes im Luftschutz, hg. vom Reichminister der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe, Berlin 1938, mit der Anlage 6 (Museen, Büchereien, Archive etc.), BStGS, Akt 60/8, Nr. 2411.

75 Liste mit Bergungsgut der Antikensammlungen in BStGS, Akt 20/3a, Nr. 560.

76 Schreiben vom 14.4.1942, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 560.

77 Die Nutzung von Neuschwanstein für die Raubkunst des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg (ERR) – als Alternative zu dem möglicherweise zu nahe an München gelegenen Schloss Dachau – geht ebenfalls auf einen Vorschlag Buchners zurück; Buchner an Stabsleiter Bormann, z. H. von Ministerialrat Hanssen, 30.1.1941 (»Betreff: Bergung der in Paris beschlagnahmten Kunstwerke aus jüdischem Besitz«), BStGS, Akt 25/6b, Nr. 699. Schloss Neuschwanstein sei »in Bezug auf Fliegerschutz wohl der sicherste Bergungsort«. Zum ERR siehe Heuß 2000 (wie Anm. 20), S. 95–134.

78 Dienstplan für Neuschwanstein ab 16.12.1940 in BStGS, Akt 20/3a, Nr. 559.

79 Siehe die »Merkblätter über Gefahrenverhütung an Gemäldegalerien«, BStGS, Akt 61/6, Nr. 2426, teils auch im Akt 20/3a, Nr. 560. Nichts sagen die Merkblätter zur Bewaffnung der Aufsicht, doch gibt es mehrere Hinweise darauf: Feuchtmayr an Riedelsheimer in Neuschwanstein, 4.11.1939, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 560; Buchner an die Technische Polizeischule Berlin, 19.5.1942, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544. Noch in den 1950er-Jahren tragen Aufseher im Haus der Kunst Pistolen; Waffenscheine im BStGS-Akt 32, Nr. 1801.

80 Schreiben Feuchtmayrs mit angepassten Vorschriften zum Lüften bei Eintreten wärmerer Witterung, 3.2.1940, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 560. Zum Vorschlag des Bestreichens der Fenster mit Kalkmilch siehe das Schreiben Feuchtmayrs an Oberoffiziant Laub in Neuburg a. d. Kammel, 10.6.1940, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 565.

81 BStGS, Akt 20/3a, Nr. 568, weitere Messwerte anderer Bergungsorte in Akt 20/3a, Nr. 569.

82 Beipielweise am 16.3.1943 in Neuschwanstein: »Fliegeralarm: Samstag nacht, von 23.15 – 1 Uhr. Sonst ohne Neuigkeit. Heil Hitler. Kaiser«; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 568.

83 Siehe Dok. 4. – »Die Bilder bleiben im ersten Stock«, heißt es im Schreiben des Offizianten Kleeberger an Hermann Lohe, 31.8.1942, BStGS, Akt, 20/3a, Nr. 559.

84 Blatt 1 der »Merkblätter über Gefahrenverhütung an Gemäldegalerien«, BStGS, Akt 61/6, Nr. 2426. Trockenheit unter 55% RLF kam so gut wie nicht vor (»Krachen Holztafeln, so ist die Luft zu trocken«).

85 Über die Messgenauigkeit der zur Verfügung stehenden Geräte kann an dieser Stelle kein Urteil gefällt werden. Die Relation und Schwankung der Werte in einem bestimmten Zeitraum ist konservatorisch bedeutsamer als die absoluten Werte.

86 Für Dietramszell ist die Zuweisung von 13.000 RM für den Einbau der Klimaanlage belegt; Staatsministerium des Innern an das Regierungspräsidium München, 14.10.1941, BStGS, Akt 20/4, Nr. 570; am 29.11.1941 meldet Buchner dem Landratsamt die Fertigstellung; ebd. Siehe auch die Datenblätter in BStGS, Akt 20/3a, Nr. 568 und 569.

87 Niederschrift über die Besichtigung des Schlosses Neuschwanstein am 19.4.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 559. Teilnehmer: Ministerialdirigent Helmut von Hummel (als Persönlicher Referent des Reichsleiters Martin Bormann), Prof. Esterer (Finanzministerium). Prof. Voss und Dr. Reimer (Beauftragte für die Galerie Linz), Ernst Buchner, Oberstleutnant Weinmeier (Inspekteur der Ordnungspolizei Wehrkreis VII); Scholz, Dr. Schiedlausky, Dr. V. Ingelheim vom Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, Regierungsrat Dr. Abenthum (Landratsamt Füssen), Oberbaurat Hertwig und Hauptkonservator Dr. Häberlein (Schlösserverwaltung). Weiterer Schriftverkehr aus dem Jahr 1944 zum Thema Notfallbergung ebd. Am 17.10.1944 fand eine Überprüfung der Maßnahmen statt; ebd.

88 Johann Kögel an die Direktion der BStGS, 31.5.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 568. Am 30.6.1943 meldet derselbe: »Der Ausbau des feuersicheren Raumes im I. Stock ist beendet. Ich habe die Bilder auf ihren ursprünglichen Platz zurückgestellt. Der Genter Altar und die 4 Bouts sind jetzt wieder in Raum III untergebracht. Sonst ohne Neuigkeit«; ebd.

89 Ergänzungen zu den »Merkblätter[n] über Gefahrenverhütung an Gemäldegalerien«, Punkt 6; BStGS, Akt 61/6, Nr. 2426.

90 Aktenvormerkung über Dienstfahrten von Konservator Lohe, unter dem 22.10.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544; siehe auch die Auflistung der Dienstreisen Lohes 1939–1942, ebd.

91 Schawe 1994 (wie Anm. 50), S. 17f.

92 Es gab ab 1942 mehrfach Fliegeralarm, im März 1944 wurde das Schloss in mehreren Wellen überflogen; Offiziant Riedelsheimer an Buchner, 2.3.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 559.

93 Buchner an das RMWEV, 9.3.1943, als Antwort auf ein entsprechendes Schreiben von dort vom 1.2.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

94 G. B[rand] an Direktor Dr. Greischel, Magdeburg, Kaiser Friedrich Museum, 20.12.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544. Die Antwort folgte einige Tage später: Über die Bergwerksnutzung müsse von Fall zu Fall entschieden werden, die Erfahrungen der Magdeburger Sammlung mit Steinsalzbergwerken sei jedoch bisher gut; Greischel an die BStGS, 27.12.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

95 Buchner an von Hummel, Parteikanzlei, Arcisstraße, 22.12.1943, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

96 Ebd.; sein Gutachten über Altaussee (vermutlich identisch mit der Stellungnahme vom 22.12.1943) sandte Buchner am 7.1.1944 an Gottfried Reimer, zusammen mit einem Gutachten über die Sammlung Schloss, die 1943 in Frankreich beschlagnahmt worden war und zum Teil im »Führerbau« lagerte, um dem Linzer Museum einverleibt zu werden; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

97 Zuletzt dazu Anneliese Schallmeiner, »Die modernen Nibelungen salzen ihre Schätze ein«. Altaussee als Bergungsort des Instituts für Denkmalpflege, in: Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus, hg. von Pia Schölnberger und Sabine Loitfellner (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, 6), Wien 2016, S. 103–127.

98 Buchner an Direktor Dr. Seiberl, Wien, Landesamt für Denkmalpflege, 11.1.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544. Schon der Winter brachte angeblich konservatorische Probleme an den noch in Neuschwanstein gelagerten niederländischen Kunstwerken mit sich, die hier mangels weiterer Belege nicht weiter zu hinterfragen sind: Am 23. Januar 1944 meldete Offiziant Riedelsheimer kleine Sprünge und Bläschen am Genter Altar; Offiziant Riedelsheimer an die Direktion der BStGS, 23.1.1944; die Temperatur im entsprechenden Raum im 1. Stock betrug zu diesem Zeitpunkt 0°C bei 70–78%. RLF; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 559.

99 »Der Führer wünscht, daß in dem neuen Bergungsort, der gegen Fliegerangriffe eine 100 Proz. Sicherheit bietet, auch alle anderen Vorkehrungen getroffen werden, um jede, auch die unwahrscheinlichste Möglichkeit einer Vernichtung oder Beschädigung dieser unersetzlichen Kunstwerke zu vermeiden«; von Hummel an die Parteikanzlei Berlin, 23.1.1944. Bundesarchiv Berlin, Fragment, in den Unterlagen zu Hermann Voss, mitgeteilt von Andreas Burmester am 31.3.2014. – Ein weiteres, daran anhängendes anonymes Fragment, beginnend mit Seite 4 (bis 8), berichtet am 5. Mai 1943 von einer Besichtigung des Schlosses Neuschwanstein und zeugt von der eifersüchtigen Konkurrenz zwischen dem ERR und den Linz-Beauftragten, namentlich Hermann Voss; aufgrund der genannten Personen wird es sich dabei um die oben genannte Begehung vom 19.4.1943 gehandelt haben (siehe Anm. 87).

100 »Herr Ministerialrat Dr. v. Hummel, welcher im Auftrage des Herrn Reichsleiters Bormann sich in der vergangenen Woche hier an Ort und Stelle über den Fortgang unserer Arbeiten unterrichtete, hat mich gebeten, Ihnen, sehr verehrter Herr Generaldirektor, mitzuteilen, dass er es bei der ungeheuren Kostbarkeit des Objektes sehr begrüßen würde, wenn der in Ihrer treuhändigen Verwahrung am Bergungsort in Schloss Neuschwanstein befindliche **GENTER-ALTER** in allen seinen Teilen und die **Tafeln von Dirk Bouts** schon **recht bald** in diese vorgesehene, absolut bombensichere Unterkunft im Salzbergwerk zu Alt-Aussee überführt werden könnten. Herr Dr. v. Hummel hält einen längeren Aufenthalt in Neuschwanstein bis ins Frühjahr für sehr riskant, was ich Ihnen hiermit auftragsgemäss übermittle. – / Da aus Frankreich mehrere Güterwagen voll Kunstgut mit der Eisenbahn im Anrol-

len begriffen sind und von Herrn Dr. v. Hummel nach Aussee dirigiert wurden, wo mit ihrem Eintreffen etwa Mitte Februar gerechnet werden muss, so werde ich meinen hiesigen Aufenthalt zunächst Anfang der kommenden Woche, also um den 1. Februar, unterbrechen und nach Dresden zurückreisen, um zu diesem Zeitpunkt dann wieder voraussichtlich für länger hier zu sein«;

Gottfried Reimer, z. Z. Bad Aussee, Hotel Post, an Buchner, 24.1.1944 (Unterstreichungen und Versalien im Original), BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544.

101 Buchner an Reimer in Altaussee, 31.1.1944, wie zuvor an Direktor Dr. Seiberl, Landesamt für Denkmalpflege in Wien, am 11.1.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 544. Buchner stellte am 31.1.1944 300 »besonders wertvolle« Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, alles mittlere und kleine Formate, in Aussicht.

102 Reimer an Buchner, 25.4.1944 (»Obwohl wir etwa 30 Kriegsgefangene zum Ausschaufeln eingesetzt haben, dürfte mit einem Freiwerden und Abtrocknen der Strasse kaum vor Ablauf von 4 Wochen zu rechnen sein [...]«), BStGS, Akt 60/8, Nr. 2411. – Buchner an Reimer, 4.5.1944 (»Im Hinblick auf die Fülle von Arbeit und dringenden Bergungsaufgaben, die uns der letzte schwere Terrorangriff auf München gebracht hat, ist die Verschiebung des geplanten Transports nach Alt-Aussee nicht ungünstig. Die Hauptgeschoße der beiden Pinakotheken sind zum größten Teil zerstört, in den Erdgeschoßen wird weiter gearbeitet«), BStGS, Akt 60/8, Nr. 2411. – Nochmalige Nachfrage Reimers am 22.5.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543.

103 Buchner an Ministerialrat von Hummel, Parteikanzlei (»Führerbau«, Arcisstraße), 25.7.1944 (»Unsere Sammlungsbauten sind inzwischen schwer getroffen worden. Ich persönlich habe Wohnung und Habe, aber nicht Mut und Stimmung verloren. / Sehr dankbar wäre ich, wenn nunmehr, da ich meine Münchner Wohnung (mit Fernsprechan schluß) verloren habe, der von mir erbetene Fernsprechan schluß nach Pasing, Prinzregentenstraße 21, wo ich jetzt wohne, hergestellt werden könnte«), BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543. Die Rede war jetzt auch von Bergungsgut aus Dietramszell, dass umzulagern sein sollte (wozu es vermutlich nicht kam). Dies teilte Buchner am 25.7.1944 auch Reimers mit; ebd. Zu weiteren auch technisch bedingten Verzögerungen Anfang August siehe ebd. Im August zog die Direktion der BStGS nach Dietramszell um; Buchner an das SMUK, 25.7.1944, die Antwort darauf am 2.8.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 552. Zum Verlust der Wohnung Buchners siehe auch oben, Anm. 47.

104 Dies bestätigt die Nachfrage von Hummels vom 21.9.1944, in dem jener um rechtzeitige Mitteilung über »weitere Bergungstransporte nach Aussee« bittet, »wegen der Bereitstellung eines Wagens bezw. einer Zugmaschine«; BStGS Akt 20/3a, Nr. 557. Doch blieb es bei der einmaligen Transportfahrt; Feuchtmayr an von Hummel, 27.9.1944, ebd.

105 Am 12. September 1944 quitierte der diensthabende Mitarbeiter des Instituts für Denkmalpflege Wien, Dr. von Hoyos, die Lieferung; Liste im Akt 20/3a, Nr. 557. Kleinere Korrekturen der Liste mit Schreiben Feuchtmayrs vom 15.9.1944; ebd. Die Mitteilung über den von Buchner begleiteten Transport erging am 12.9.1944 an von Hummel; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557.

106 Siehe die Klimadatenblätter, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 568.

107 Reimer an Buchner, 5.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557.

108 Feuchtmayr an Dr. Hoyos in Bad Aussee, 15.9.1944, mit der Ankündigung der Übersendung von je zwei Abzügen der Aufnahmen vom Genter Altar und der Bitte, auf je einem zurückzusendenden Exemplar das Ausmaß der Abschürfungen einzuzeichnen; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557.

109 Zeitgleich mit dem Schreiben an Buchner berichtet Reimer der Parteikanzlei in München von seinem Verdacht, die Schäden könnten auch in deutschem Gewahrsam in Neuschwanstein oder auf dem Transport entstanden sein; Reimer an von Hummel, 5.10.1944; nach Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 20/21.

110 Reimer an Buchner, 5.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557; Schwarz bezweifelt jedoch mit guten Gründen, dass es dazu wirklich kam; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 20.

111 Reimer an Buchner, 5.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557. – Karl Sieber arbeitete ab 16.12.1948 als Restaurator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen; BStGS, Personalakt. Zu Sieber siehe auch Kubin 1989 (wie Anm. 2), S. 193f.

112 Reimer an Buchner, 5.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543.

113 Feuchtmayr an von Hoyos, Villa Bernina in Bad Aussee, 20.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543. – Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 21, zufolge sei Lischka »ein zweites Mal nach Altaussee gefahren«; dies lässt sich anhand der Münchner Unterlagen nicht bestätigen, die nur auf einen planmäßigen Aufenthalt schließen lassen, von dem das im Dok. 3 abgedruckte Protokoll zeugt.

114 Das handschriftliche Konzept (abgelegt im Akt 20/3a, Nr. 557) ging am 6.11.1944 an Feuchtmayr; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543. Am 25.11.1944 bat Lischka, Durneder den Bericht beglaubigen zu lassen, siehe das maschinenschriftliche Exemplar zu Dok. 3; ebd. Ein Exemplar des Lischka-Berichts ging über von Hoyos an Restaurator Sieber, 11.11.1944; Reimer dankt am 21.11.1944; BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557.

115 Die Verwendung von Roggen- oder Weizenkleister war seit 1937 aus Gründen der Ernährungsvorsorge verboten; Technische Mitteilungen für Malerei. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für rationelle Malverfahren 53, 1937, Heft 6, S. 65; Hinweis Renate Poggendorf.

116 Feuchtmayr an von Hoyos, Bad Aussee, 13.10.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 557; inhaltend in dieser Angelegenheit, schrieb Feuchtmayr noch wenige Tage zuvor an von Hoyos, 6.10.1944, BStGS, Akt 38/3a, Nr. 2079.

117 Ob später, wie Lischka laut Protokoll (Dok. 3) wünschte, originalgroße Fotoabzüge der Schadensstellen angefertigt wurden, darf angesichts der von Feuchtmayr beklagten Materialknappheit bezweifelt werden. Am 24. November 1944 fragt Karl Sieber danach; Sieber an Feuchtmayr, 24.11.1944, BStGS, Akt 38/3a, Nr. 2079.

118 Howe 1946 (wie Anm. 2), S. 243f. und 255; Iris Lauterbach, Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, Berlin/ München 2015, S. 123–125 und passim.

119 Um nur die wichtigsten zu nennen: Howe 1946 (wie Anm. 2), S. 154–156; vor allem siehe Kubin 1989 (wie Anm. 2), S. 99–130, zur Rolle Karl Siebers

und anderer ebd., S. 193f. und S. 211–280; Hammer 1996 (wie Anm. 2), S. 128–166; Kemperdick 2014 (wie Anm. 2), S. 65f.; Schallmeiner 2016 (wie Anm. 97), S. 123f.; Schwarz 2017 (wie Anm. 2), S. 21–23. Bei Schwarz (ebd., S. 23) auch der Hinweis auf den Akt des Vandalismus in den ersten Maitagen, bei dem die Tafel Johannes des Täufers an einer Fuge gebrochen sein soll; Karl Sieber hat die Tafel wiederhergestellt.

120 »Das Eigentum der Gemeinden und der dem Gottesdienste, der Wohltätigkeit, dem Unterrichte, der Kunst und der Wissenschaft gewidmeten Anstalten, auch wenn diese dem Staate gehören, ist als Privateigentum zu behandeln. Jede Beschlagnahme, jede absichtliche Zerstörung oder Beschädigung von derartigen Anlagen, von geschichtlichen Denkmälern oder von Werken der Kunst und Wissenschaft ist untersagt und soll geahndet werden.« Abkommen betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs, in: Reichsgesetzblatt 1910, 18. Oktober 1907, S. 107–151, hier zitiert nach: http://1000dok.digitale-sammlungen.de/dok_0201_haa.pdf (18.1.2018).

121 Susanne Carwin, Unter der Sonne des Artikels 131, in: Frankfurter Hefte 11, 1956, S. 789–797; Erwiderung von Ernst Buchner und Kommentare anderer Personen, in: Frankfurter Hefte 1, 1957, S. 71–73; zur Mitteilung des Kultusministeriums in dieser Sache siehe Frankfurter Hefte 4, 1957, S. 298. Eine umfangreiche Materialsammlung dazu im Personalakt Buchner der BStGS. Bei den Vorwürfen ging es auch um die Tauschgeschäfte der 1930er- und 1940er-Jahre, die Honorarzahlung Hitlers von 30.000 RM, aber auch um den Wiederaufbau der Alten Pinakothek und die europaweiten Goodwill-Ausstellungen der Nachkriegszeit – eine Generalabrechnung, in der allerlei miteinander vermergt wurde. Zu den Bilder-Tauschgeschäften siehe zuletzt Andrea Bambi, »Nicht pinakothekswürdig«. Ernst Buchners Museumspolitik und ihre Folgen: Tauschgeschäfte und Ausstellungen in den Pinakotheken 1933–1945, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Jahresbericht 2016, S. 126–135.

122 NAW, RG 260, Box 178; Unterstreichungen nach dem Original.

123 Ebd.

124 Reinhard Lischka, Protokoll vom 5.11.1944, BStGS, Akt 20/3a, Nr. 543. Unterstreichungen nach dem Original. Das handschriftliche Konzept dazu im Akt 20/3a, Nr. 557.

125 Buchner-Bericht vom 16.7.1945 als Attachment E im Detailed Interrogation Report No. 2, 31 July 1945, NAW, RG 239, Box 79; Transkription des Textes auch bei Lust/Marijnissen 1992 (wie Anm. 2), S. 39–41 (Dok. 6). Zur englischen Übersetzung siehe NAW, RG 260, Box 178.

Die Sammlung von Sofie und Emanuel Fohn in der Pinakothek der Moderne

Zwischen Profit und Rettung liegt ein schmaler Grat

Andrea Bambi

Im Verlauf des Jahres 1939 gelang dem in Rom lebenden, aus München und Klagenfurth stammenden Künstlerehepaar Sofie und Emanuel Fohn (Abb. 1) ein ebenso ungewöhnlicher wie schicksalhafter Kunsttausch: Auf der Basis von drei Verträgen aus dem Jahr 1939 erhielten sie für 25 Werke deutsch-römischer Künstler vom Propagandaministerium etwa 450 Werke der ›Entarteten Kunst‹ (Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, druckgrafische Werke und Mappenwerke). Dabei handelte es sich fast ausnahmslos um Kunstwerke der klassischen Moderne, hauptsächlich Grafik aus deutschen Museen, die 1937/38 beschlagnahmt, in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ in München gezeigt wurden und in der Folge ›verwertet‹ werden sollten. Darunter waren Hauptwerke von Max Beckmann, Karl Hofer, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc und Paula Modersohn-Becker. Sofie und Emanuel Fohn gehörten damit zu den privilegierten Privatpersonen, die diese ausgesonderten Werke neben den Kunsthändlern Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller in ihren Besitz nehmen konnten. Während die genannten und dazu ermächtigten Kunsthändler die Gemälde, Plastiken und Zeichnungen für vom ›Deutschen Reich‹ dringend benötigte Devisen im Ausland verkaufen sollten,¹ ließ das Ehepaar die im genannten Tausch und auch danach noch erhaltenen insgesamt über 600 Werke in diverse Museumsdepots in die Schweiz und nach Österreich verbringen. 25 Jahre später, im Jahr 1964, stifteten die inzwischen in Kastelruth bei Bozen lebenden Sofie und Emanuel Fohn davon 15 Gemälde, ein Hinterglasbild, 113 Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen, 95 Druckgrafiken und drei textile Arbeiten den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die seitdem Eigentümer eines der herausragenden Komplexe der klassischen Moderne sind.

Die jeweiligen Werkprovenienzen waren Anlass für die nachfolgenden Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Sammlung von Sofie und Emanuel Fohn. Dabei ist grundsätzlich darauf hinzuweisen, dass sich die Sammlung Fohn aus insgesamt vier verschiedenen Konvoluten zusammensetzt.

Definition der Sammlung: Vier Sammlungskonvolute

1. Klassische Moderne: Frühe Erwerbungen von Sofie Schneider (verh. Fohn) und Emanuel Fohn in Paris; Umfang: mindestens 20 Werke (Grafik und Ölgemälde); Künstler: Max Beckmann, Lovis Corinth, Juan Gris, Erich Heckel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Amadeo Modigliani, Henri de Toulouse-Lautrec, Edvard Munch; Provenienz: Französischer Kunsthandel; Standorte heute: Museum Moderner Kunst, Wien; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München und andere

2. Römische Künstlerrepublik: Erwerbungen aus Privatbesitz von Sofie und Emanuel Fohn in Rom; Umfang: mindestens 100 Werke (Grafik und wenige Ölgemälde); Künstler: Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Jakob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch, Karl Küchler, Johann Friedrich Overbeck, Friedrich Preller, Joseph Rebell, Johann Christian Reinhart, Johann Georg Schütz, Moritz von Schwind, Louise Seidler, Franz R. Unterberger, Bertel Thorwaldsen, Otto Westphal;² Provenienzen: Italienischer und deutscher Privatbesitz, Nachfahren der Künstler, Ludwig Pollack, Emanuel Fohn;³ bekannte Standorte heute: Staatliche Museen zu Berlin; Hamburger Kunsthalle; Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Kunsthalle Mannheim; Städel Museum, Frankfurt am Main; Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Museum Folkwang, Essen; Albertina, Wien⁴

3. ›Entartete Kunst‹: Gemälde, Plastik und Grafik, ab 1939 im Tausch von Sofie und Emanuel Fohn vom Propagandaministerium in Berlin erworben bzw. über Karl Buchholz, Ferdinand Möller, Hildebrand Gurlitt und Bernhard A. Böhmer erhalten;⁵ Umfang: mindestens 623 Nummern;⁶ Künstler: Jankel Adler, Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Max Beckmann, George

Braque, Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Otto Coester, Lovis Corinth, Robert Delaunay, Otto Dix, James Ensor, Anton Faistauer, le Fauconnier, Lyonel Feininger, Roger Fresnay, Xaver Fuhr, Marcel Gromaire, George Grosz, Erich Heckel, Adolf Hoelzel, Karl Hofer, Johannes Itten, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Else Lasker-Schüler, Max Liebermann, August Macke, Franz Marc, Gerhard Marcks, Paula Modersohn-Becker, Amadeo Modigliani, Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlf, Egon Schiele, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Richard Seewald, Gino Severini, Rabindranath Tagore; bekannte Standorte heute: siehe Grafik Abb. 2.

4. Nachlass Sofie Fohn: Gemälde und Grafik, erworben von Sofie und Emanuel Fohn; Umfang: ca. 700 Werke; davon ca. 300 Zeichnungen aus Frankreich (2. Hälfte 19. Jh.), Österreich (20. Jh.), Italien und Ostasien sowie Deutschland (v. a. 19. Jh.), ca. 400 Druckgrafiken aus Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden (19./20. Jh.); Provenienzen: wie Konvolut 3,⁷ nach 1945 im internationalen Kunsthandel, Kunsthaus Zürich; Standort heute: Albertina, Wien⁸

Umfang und Standorte des Bestandes ›Entarteter Kunst‹ der Sammlung Fohn

Die Forschungsstelle »Entartete Kunst« an der FU Berlin wurde 2003 gegründet; sie veröffentlicht seit 2010 die Provenienzen der Werke aus der Aktion ›Entartete Kunst‹ auf ihrer Website und kann heute den Umfang des Fohn'schen Tauschgeschäftes auf mindestens 623 Werke insgesamt präzisieren.⁹ Damit erhielt das Ehepaar Fohn eine Konvolutmenge vergleichbar mit der des Kunsthändlers Ferdinand Möller, der mit diesen Beständen offiziell im Auftrag des ›Dritten Reiches‹ handelte. Tatsächlich befinden sich heute auch an mindestens 19 weiteren Standorten Werke mit der Provenienz Fohn (Abb. 2). Allerdings sind die Standorte bei über 250 Werken noch unbekannt.

Rezeption

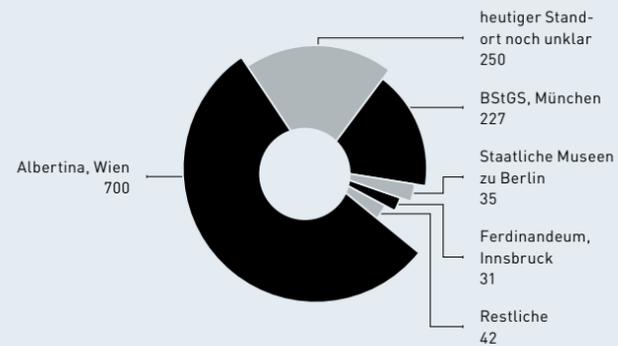
Nach der bis in die 2000er-Jahre tradierten Lesart hatte das Ehepaar Fohn Ende 1938, als die Aktion ›Entartete Kunst‹ in



Abb. 1: Sofie und Emanuel Fohn mit Generaldirektor Kurt Martin vor Beckmanns ›Stilleben mit Fernrohr‹ in der Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, 1964

Deutschland ihren folgensweren Lauf genommen hatte und die Werke in Schloss Schönhausen (Berlin, Niederschönhausen, heute Bezirk Pankow) zur Devisenbeschaffung zur Disposition standen, spontan den Entschluss gefasst, sich für die gefährdeten Kunstwerke einzusetzen. Das Ehepaar galt im Rückblick als Sammler von Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts und als von nicht spekulativen oder gar kommerziellen Gedanken geleiteter Retter von Kulturgut, das mit seiner Stiftung an die Staatsgalerie moderner Kunst (heute Pinakothek der Moderne) 1964 ein Mahnmal gegen totalitäre Politik und für die Freiheit der Kunst setzte.¹⁰ Elisabeth Spörr thematisierte in ihrer Diplomarbeit erstmals finanzielle Beweggründe, die den Tausch begleitet haben könnten, zu dem das Ehepaar selbst zeitlich auffällig wenig berichtete.¹¹ Tatsächlich wurde nur etwa ein Drittel der 1939 eingetauschten Werke in die Münchner Stiftung überführt, wie sich aus den Provenienzen der Werke ablesen lässt. Zwei Drittel der Werke wurden von dem Ehepaar Fohn zu unterschiedlichen Zeitpunkten über den Kunsthandel und über Auktionen veräußert, womit sie mindestens als ›Marchands amateurs‹ zu bezeichnen sind.¹² Die aus heutiger Sicht

Abb. 2: Heute bekannte Standorte der vier Konvolute der Sammlung Fohn



- Albertina, Wien: 700
- heutiger Standort noch unklar: 250
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 227
- Staatliche Museen zu Berlin: 35
- Ferdinandeam, Innsbruck: 31
- Hamburger Kunsthalle: 8
- Kunsthau Zürich: 6
- Museum Moderner Kunst, Wien: 5
- Kunsthalle Mannheim: 3
- Wallraf-Richartz-Museum, Köln: 3
- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden: 2
- Städel Museum, Frankfurt am Main: 2
- LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster: 2
- Museum Folkwang, Essen: 1
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom: 1
- Kunsthalle Bielefeld: 1
- Israel Museum, Jerusalem: 1
- Privatsammlung Italien: 1
- Sammlung Feilchenfeldt, Zürich: 1
- Sammlung Leopold, Wien: 1
- Von der Heydt-Museum, Wuppertal: 1
- Kunsthalle Bremen: 1
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: 1

unproportionale Tauschrelation verbesserte die finanzielle Situation des Ehepaars signifikant. Nach Kriegsende war ihre Kunstsammlung bereits millionenschwer und Sofie Fohn hinterließ 1990 neben weiterem Kunstbesitz ein nicht unbeachtliches Vermögen in Form von Wertpapieren. Zu Recht drängt sich die Frage auf, wie es dem Paar gelingen konnte, so unmittelbar mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Kontakt zu treten.¹³ Schließlich ist zu hinterfragen, inwieweit sie zu Profiteuren des Regimes gehörten. Die Durchsicht der Überlieferung des Sonderstabs MFAA (Monuments, Fine Arts and Archives) zur Sicherstellung von Kulturgut gibt darauf keine Antwort.¹⁴ Zu dem in den Kunstraub der Nationalsozialisten aktiv eingebundenen Personenkreis wurden sie nach 1945 nicht gezählt. Auch eine Parteimitgliedschaft ist zu verneinen.¹⁵ Nachfolgend werden die Biografien des Paares, der Tausch, seine Hintergründe und die Entwicklungen von 1945 bis 1964 erneut beleuchtet und aktualisiert. Neu vorliegendes Quellenmaterial in Form von privater Korrespondenz zwischen Sofie und Emanuel Fohn erhellt und erklärt die tatsächlichen Absichten, die sich mit der weltpolitischen Lage durchaus und mehr als einmal wandeln.¹⁶ Hinzu kommen Erkenntnisse aus Händlerarchiven und Museumsarchiven, die Korrespondenzen mit Sofie und Emanuel Fohn verwahren.¹⁷ So können die Kenntnisse über den Verlauf des höchst komplexen Kunsttauses um grundlegende Informationen ergänzt und damit offene Fragen und Zweifel hinsichtlich der Motivation des Sammlerpaars geklärt werden.

Der Aufbau der Kunstsammlung in Paris

Im bisherigen Narrativ war das Ehepaar der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts zugewandt und besaß eine Zeichnungssammlung, von der es sich spontan trennte, um die »entartete Kunst« ertauschen zu können. 1929 setzt die bislang nicht ausgewertete Korrespondenz der zu diesem Zeitpunkt dreißigjährigen Sofie Schneider (ab 1933 verheiratete Fohn) mit dem inzwischen fast fünfzigjährigen Emanuel Fohn ein und offenbart Erstaunliches über die erste Kunstsammlung des Paares.¹⁸ Tatsächlich besaßen sie bereits im April 1931 eine Sammlung moderner Kunst, die durch Ankäufe in Paris erweitert wurde. Emanuel Fohn machte Vorschläge, die Sofie Schneider begutachtete und dann ablehnte oder akzeptierte. Als vermögende Tochter und Erbin eines Münchener Bauunternehmers war sie es, die ihm dann das Geld anwies. Die Nennung der Künstlernamen in den Briefen

spiegelt wider, dass Sofie Schneider und Emanuel Fohn um 1930 eine avantgardistische Sammlung mit Künstlern der klassischen Moderne aufbauten und diese weitgehend in Paris im dortigen Kunsthandel erwarben.¹⁹ Stetig ermahnte sie ihn, auf Qualität zu achten: »Also: oberster Grundsatz: allerbeste Qualität – Man kennt sie daran, dass man davon gleich im ersten Augenblick erschlagen ist. Wenn man erst auf Umwegen über den Namen dazu kommt ein Kunstwerk zu schätzen ist es schon faul.«²⁰ Sie war durchaus mit großer Leidenschaft bei der Sache, aber auch immer sehr auf den Preis bedacht: »Auf den Klee bin ich sehr gespannt – er ist ja winzig! So viel Qualität auf so wenigen Quadratzentimetern? Das muß eine seltene Geburt sein. Meinst Du, dass Hansi etwas daran verdient hat? Wegen des Juan Gris schreibst Du nicht mehr. Siehst Du keine Möglichkeit einen davon billig zu bekommen? Gris wäre, glaube ich wenigstens, eine bessere Kapitalanlage als Dufy, Modigliani etc. Lieber einen Gris (von einwandfreier Echtheit) als mehrere von den anderen.«²¹

Diese Dokumente belegen nicht nur das Vorhandensein einer eigenen Sammlung mit grafischen Arbeiten von Amedeo Modigliani, Henri Toulouse-Lautrec, Lawrence (?), Edvard Munch, Franz Marc, Erich Heckel, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Lovis Corinth, Paul Klee, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner, sondern auch den Impetus und Charakter des Sammlerpaars, das ganz energisch mit begrenzten, aber auch nicht unbedeutenden Summen am Aufbau der Sammlung arbeitete.²² Zu den großen Werken in Öl in dieser Sammlung gehörte ein nicht mehr identifizierbares Werk von Juan Gris und nicht zuletzt das Werk »Die beunruhigenden Museen« von de Chirico, der in Rom zum Bekanntenkreis des Paares zählte und von dem es durch den Tausch 1939 zwei weitere Werke erhielt. Damit erklärt sich das Rätseln um ein Sammlerpaar, das sich nach der bisherigen Rezeption von der Kunst des 18./19. Jahrhunderts vermeintlich plötzlich auf die klassische Moderne und den Expressionismus verlegt haben sollte. Die klassische Moderne entsprach aber bereits zuvor dem eigentlichen Sammelgebiet des Paares und stellt somit keinen Bruch dar.²³ Das zweite Sammlungskonvolut hingegen entstand erst mit der Übersiedlung des Paares nach Rom.

Biografisches

1976 verfasste Sofie Fohn für sich und ihren Mann Lebensläufe und schickte diese, wohl einer vorangegangenen Aufforderung folgend, an die Redaktion des Thieme-Becker-

Künstlerlexikons in Leipzig.²⁴ Die Biografien in der grundlegenden Publikation von 1990 zu Fohn basieren auf den dort gemachten Angaben. Nachfolgend sollen neuere biografische Erkenntnisse, die für das Tauschgeschäft relevant sind, vorgestellt werden.²⁵

Die Entscheidung, sein Jurastudium abzubrechen und Maler zu werden, hatte Emanuel Fohn gegen den entschiedenen Willen seiner Familie getroffen und sie bedeutete für ihn den Verlust jeglicher finanzieller Unterstützung. Sein umfangreiches malerisches Werk ist heute für die Kunstgeschichte nur noch bedingt von Bedeutung, während zur Zeit der Wiederentdeckung und Erwerbung der Sammlung an deutschen Museen noch Ausstellungen seines Werkes durchgeführt wurden.²⁶ Durch keine wirklich einheitliche Stilrichtung gekennzeichnet, spiegelt Fohns Werk verschiedenste Einflüsse durch die Kunst seiner Zeit. Wichtig waren sein Parisaufenthalt 1930 an der Académie Julian und vor allem das Arbeiten im Atelier von André Lhote. Fohn setzte größtes Vertrauen in das künstlerische Urteil der Journalistin Berta Zuckerandl-Szeps (1864–1945), der Mäzenin von Gustav Klimt, die er in Paris als seine Förderin zu gewinnen versuchte. Tatsächlich sah es aber um den Absatz seines eigenen Werkes nicht gerade rosig aus und im März 1932 verfügte er gerade noch über 100 Francs.²⁷ Im April wechselte er Atelier und Wohnung und zog in die günstigere Wohngegend um die Porte d'Orléans und begann Schülerinnen zu unterrichten, um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Gleichzeitig war er stetig bemüht, seine Kontakte zu verbessern. Er besuchte Museen, Ausstellungen, Vernissagen. Fohn suchte den Kontakt zu dem Kunsthändler und Sammler Wilhelm Uhde (1874–1947), sah Max Beckmanns wichtige Ausstellung in der Galerie de la Renaissance, traf den amerikanischen Sammler und Bruder von Gertrude Stein, Leo Stein (1872–1947), der ebenfalls an der Académie Julian studierte.²⁸ Über den aus Lettland stammenden Bildhauer jüdischer Herkunft Naoum Aronson (1872–1943) war er mit Waldemar George in Kontakt getreten und konnte 1932 in der Galerie Quatre Chemins ausstellen, wo auch schon Georges Rouault, Georges Grosz und Raoul Dufy ausstellten. Mit dieser Ausstellung erzielte Emanuel Fohn im Dezember 1932 endlich einen gewissen Erfolg. Im gleichen Monat heirateten er und Sofie Schneider in Villeneuve-les-Avignon und siedelten 1933 nach Rom über, wo sie in der Via Margutta wohnten. Es gab im faschistischen Italien keine verbindliche Kunstpolitik und zahlreiche deutsche Künstler waren in Rom, Florenz und Capri tätig, ohne wesentlichen Einschränkungen

ausgesetzt zu sein. Auch wenn man nicht von Flucht sprechen kann, so ist doch unübersehbar, dass deutsche Künstler wie Max Pfeiffer-Watenphul oder Eduard Bargheer sich dem in Deutschland herrschenden Druck entziehen wollten, um ungestört ihrer künstlerischen Selbstverwirklichung nachgehen zu können.²⁹ Nikolas Benckiser, späterer Herausgeber der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und zu der Zeit als Korrespondent in Rom tätig und mit dem Ehepaar Fohn befreundet, beschrieb Fohns Werke und charakterisierte sie durch ihre Nähe zu den avantgardistischen Strömungen der Zeit: »In den Jahren, in denen wir gleichzeitig mit den Fohns in Rom waren, hatten sie sich leidenschaftlich für die deutsch-römischen Landschaftsmaler der romantischen Zeit eingesetzt. Aber es war schon, wenn man die Aquarelle sah, die Emanuel Fohn damals aufs Papier warf, klar, dass er selbst alles andere war als ein spät geborener Nazarener und daß vielmehr die Revolution der französischen Malerei im 19. Jahrhundert und alles was sie späterhin auslöste, ihn geprägt hatten. Er war mit Leidenschaft allem Experimentieren vom Kubismus, Expressionismus bis zur abstrakten Malerei zugewandt.«³⁰

Die nationalsozialistische Führungselite hingegen beanspruchte Fohns Werk für sich und die völkische Idee, beispielsweise in der propagandistischen Monatsschrift »Berlin – Rom – Tokio«, die 1942 über Emanuel Fohn als »Ein deutscher Maler in Rom« berichtete. Darin ist von der »Wiederentdeckung deutscher Romantik auf römischen Boden«, von einer »neuen Offenbarung deutscher Kunst« und von einer »Verlebendigung und Vergeistigung südlichen Fluidums, dessen Inbegriff Italien ist« die Rede. Fohns Aquarelle drückten »die uralte deutsche Sehnsucht nach südlicher Schönheit aus«.³¹

Sofie Schneider, verheiratete Fohn, war Malschülerin ihres Ehemannes und betätigte sich journalistisch. Hervorzuheben ist ihr Beitrag 1938 im Sonderheft »Italien« von »Die Neue Linie«, dem Lifestylemagazin des Bauhauses. Die Zeitschrift »erfreute« sich ab 1933 der Gunst der Nationalsozialisten und wurde zunehmend gleichgeschaltet. Unter dem Titel »Das Novecento« gab sie hier einen Überblick über Plastik und Malerei Italiens. Besonders zu erwähnen ist außerdem Sofie Fohns Inneneinrichtung des Deutschen Hauses in der Via Margutta, in dem sich die Bibliothek des Deutschen Vereins in Rom und der Nachlass des Deutschen Künstlervereins in Rom befanden (Abb. 3). Außerdem war es der Sitz der NSDAP, Ortsgruppe Rom. Deren Landesgruppenleiter und Mitglied der SS Otto Butting dankte Sofie Fohn ausdrück-



Abb. 3: Deutsches Haus, Via Margutta, Rom, Inneneinrichtung Sofie Fohn, 1941

lich für ihre Arbeit, denn das Deutsche Haus sei nun das erste im Ausland, das absolut dem Stil und der Würde der NSDAP und damit dem des Deutschen Reiches entspreche.³²

Im faschistischen Rom 1933–1943

In Rom wandte sich Ehepaar Fohn verstärkt dem Handel mit Kunst zu, stets begleitet von finanziellen Engpässen. Emanuel Fohn entwickelte sich zu einem Vermittler österreichischer Kunst in Italien. Er begann mit entsprechenden Institutionen in Rom zu kooperieren, regte eine österreichische Akademie in Rom an und bemühte sich um die Einrichtung eines österreichischen Biennale-Pavillons sowie um österreichische Ausstellungsbeteiligungen in Rom. Sofie Fohn hingegen hatte kleinere Aufträge als Innenarchitektin und schrieb vereinzelt Ausstellungsbesprechungen. Die tatsächliche Auftragslage des Ehepaars war nicht gerade vielversprechend. Als »Marchands amateurs« handelten sie ohne Ladengeschäft, auf eigene Rechnung und als Kommissionäre mit Zeichnungen und Gemälden der sogenannten römischen Künstlerrepublik des 18. und 19. Jahrhunderts. Diese war ihnen durch Emanuel Fohns Engagement für die Wiederentdeckung der in Rom ansässigen deutschen und österreichischen Künstler sehr vertraut und

war Gegenstand zahlreicher Aktivitäten Fohns in Olevano Romano wie Ausstellungsprojekte,³³ das Zustandekommen des Ankaufs der Casa Baldi durch das deutsche Unterrichtsministerium und die Sanierung der Grabstätte von Franz Theobald Horny, um die wichtigsten zu nennen.³⁴

Emanuel Fohn spezialisierte sich unter anderem auf das Werk des Tirolers Joseph Anton Koch, dessen 100. Todestag 1939 in Berlin mit einer großen Ausstellung gefeiert werden sollte.³⁵ Er stand mit Ottaviano Koch, dem Urenkel des Künstlers in direktem Kontakt. Es war Leo Bruhns (1884–1957),³⁶ Direktor der Kunstwissenschaftlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft (vormals und heute Bibliotheca Hertziana) in Rom, der im Sommer 1938 den Direktor der Berliner Nationalgalerie Paul Ortwin Rave (1893–1962)³⁷ auf Emanuel Fohn aufmerksam gemacht hatte und den Kontakt zu dem Malerehepaar herstellte.³⁸ Im Juli 1938 bat Emanuel Fohn der Nationalgalerie erstmals Zeichnungen von Koch, Feuerbach und Marées an.³⁹ Seine Fürsprache bei Koch bewirkte, dass dieser den Nachlass des Künstlers für die Berliner Ausstellung auslieh. Die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft und deren Vermittlung von deutscher Kultur und »deutschem Geist« im faschistischen Italien erweiterten den römischen Wirkungskreis des Ehepaars Fohn deutlich. Hierüber waren sie sozial eingebettet und wurden von Bruhns und anderen mit Kontakten und Aufträgen versehen.⁴⁰ Bruhns bat Rave im Juli 1938 sogar, Fohn preislich wohlwollend zu behandeln, da dieser nur selten eigene Bilder verkaufen könne und seine »überanstrengte Gattin« schwer erkrankt sei.⁴¹ Er bot weiter an, das zu verkaufende Konvolut unter Umgehung des italienischen Zolls durch seinen Arbeitgeber, die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, von Rom nach Berlin zu verschicken. Emanuel Fohn sei selbst im August oder September 1938 in Berlin und so bestünde die Möglichkeit des persönlichen Kennenlernens. Rave und Emanuel Fohn korrespondierten erstmals am 20. Juli 1938 miteinander. Dieser Brief war der Beginn einer Bekanntschaft, die sich zu einem Ereignis von ungeahnter kunstpolitischer Tragweite entwickeln sollte.

Berlin–Rom 1939:⁴² »so war Italien wahrscheinlich ein guter Standort, um das zu sammeln, was aus Deutschland herausgeworfen werden sollte.«⁴³

Die virulente Frage, wie es möglich war, 1939 von Rom aus in Kontakt mit dem Propagandaministerium in Berlin zu

treten und in die auserwählte Position zu gelangen, die durch den nationalsozialistischen Bildersturm entfernten Meisterwerke aus deutschen Museen gegen das wesentlich weniger wertvolle Konvolut von Zeichnungen aus eigenem und fremdem Besitz einzutauschen, beschäftigt die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit der Erwerbung 1964.⁴⁴ Offenbar hatte sich hier eine »Achse« zwischen Berliner und römischen Kulturinstitutionen entsponnen, die die Basis des historisch bedeutenden Tauschgeschäftes bildete.

In der bisherigen Überlieferung wurde Fohns ehemaliger Münchner Studienkollege Adolf Ziegler (1892–1952) als Schlüsselfigur für die Vermittlung Fohns an Rolf Hetsch (1903–1946), Oberregierungsrat in der Abteilung für Bildende Kunst des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, gesehen.⁴⁵ Hetsch inventarisierte und kategorisierte die von Ziegler und seinen Kommissionen beschlagnahmten Werke und war ab August 1938 für deren »Verwertung« und den Kontakt zu den ausgewählten Händlern zuständig.⁴⁶

Sofie Fohn erwähnt ihn mit der Initialie »H« in ihrem Brief an Emanuel Fohn, als dieser in Berlin die zu tauschenden Werke begutachtet: »[...] Ich würde Dir auch bez. N.[Nieder] Sch.[Schönhausen⁴⁷] raten, Dich an die von mir ausgestellten Listen zu halten, nicht wieder mit der Zettelwirtschaft und mit dem Suchen anzufangen. Wenn das alles durchgeht, ist es wirklich genug. Man muß sich auch einmal bescheiden. Wahrscheinlich wirst Du eher etwas abstreichen müssen. Ich bin so gespannt auf Dein rencontre mit H. [Hetsch]! Wie werden Deine Sachen gefallen haben? Und doch bin ich ganz kühl, wenn ich an die Geschichte denke. Se seranno rose, fioriranno! Ich hoffe, dass Du mir zur Befriedigung meiner Neugierde kl. Nachrichten gibst, die ich schon verstehen werde [...]. Ich würde Dir aber raten, gleich zu Anfang den vielbeschäftigten Franz [Hoffmann, Leiter der Abteilung Bildende Kunst beim Propagandaministerium] anzurufen und Dich nicht zu genieren, bei ihm anzufragen, wie es mit der Bez.[ahlung] steht.«⁴⁸

Tatsächlich waren aber Rave und Bruhns die wichtigen Männer im Hintergrund der Tauschaktion, die weitere Unterstützer hatten. Von Eberhard Hanfstaengl (1886–1973), Direktor der Berliner Nationalgalerie bis 1937, ist überliefert, dass auf beiden Seiten von Anfang an Einverständnis darüber bestand, dass das Ehepaar Fohn Treuhänder sei und die Kunst in öffentlichen deutschen Besitz zurückkehren müsse: »Herr Dr. Hanfstaengl glaubt sich zu erinnern, daß es sich bei dem seinerzeitigen Tausch nicht etwa um einen reinen Verkauf gehandelt habe, bei dem Fohns Kunstwerke in wirklich entsprechendem Wert gegen die erworbenen

Kunstwerke abgaben. Es habe seinerzeit bei beiden Parteien Einverständnis darüber bestanden, daß Fohns die erworbenen Dinge gleichsam in eine Art von Treuhänderschaft übernehmen sollten, damit sie einstens, auf welche Weise auch immer, wieder in öffentlichen deutschen Besitz zurückkehren könnten.«⁴⁹

Benno Griebert (1909–2000),⁵⁰ Referent bei der Reichskammer der Bildenden Künste in Berlin, schilderte, wie damals in fast geheimem Rahmen mit Hetsch und Gotthold Schneider (1899–1975)⁵¹ getauscht wurde und klar war, dass Emanuel Fohn wie ein Treuhänder fungieren sollte, da er sich ja im Ausland befand. Damals habe man diese Lösung gewählt, um möglichst viele der beschlagnahmten Kunstwerke zu bewahren, falls die Regierungsstellen doch noch ihren Kunstgeschmack ändern würden: »Im Hinblick auf diese Möglichkeit habe es seinerzeit im Interesse der mit der Abwicklung der entarteten Kunst Beauftragten gelegen (die ja auch schließlich keine Idioten waren), so viel wie möglich Werke der sogenannten »entarteten Kunst« auf die eine oder andere Weise zu erhalten, zu bewahren und in Reichweite zu belassen.«⁵²

Neben Rave spielten Museumsmitarbeiter der Nationalgalerie wie Wolfgang Schöne (1910–1989) und Christian Adolf Isermeyer (1980–2001) sowie Günter Ranft (1901–1945) vom evangelischen Kunst-Dienst eine gewichtige Rolle im Hintergrund und verfolgten umsichtig ein grundlegendes Ziel: Die beschlagnahmten Werke sollten an einem sicheren Ort so lange überdauern, bis sie nicht mehr als »entartet« gelten würden und nach Deutschland zurückkehren könnten.

Isermeyer war nach Forschungsaufenthalten am Kaiser-Wilhelm-Institut seit 1937 an der Nationalgalerie tätig.⁵³ Thomas Hirthe hatte ihn 1990 befragt und er schilderte rückblickend dass er selbst es war, der Fohn bei seinem Besuch 1938 in Berlin über die zum Verkauf stehenden Werke »entarteter Kunst« unterrichtete.⁵⁴ Fohn habe »Himmel und Hölle« in Bewegung gesetzt, um Zugang zu dem Depot in Schloss Schönhausen zu bekommen. Ihm und seiner Frau sei es gelungen, in drei Besuchen Werke einzutauschen und diese noch vor bzw. kurz nach Kriegsbeginn aus Deutschland herauszubekommen. Fohn habe außerdem Tauschwerke von Isermeyer und Nationalgaleriemitarbeiter Wolfgang Schöne erhalten, mit denen er weitere »entartete« Werke ertauschte, die diese dann erhielten.⁵⁵ Isermeyer korrespondierte 1939 mit Leo Bruhns und berichtete über das laufende Tauschgeschäft und die eigentlichen Beweggründe:

»Er [Fohn] hat einen Bildertausch durchgeführt und auf diese Weise verhindert dass moderne deutsche Kunst nicht durch den Handel oder durch eine schamlose Versteigerung ins Ausland geschleppt wird, sondern da bleibt, wo sie hin gehört und wo sie einmal wieder einen ehrenvollen Platz haben soll. [...] Uns ist durch die Eingriffe, die in den letzten beiden Jahren in den künstlerischen und geistigen Bestand unseres Volkes gemacht sind, eine Welt zerstört, an die wir freilich noch glauben und die wir uns bemühen aufzubauen oder doch in ihren Trümmern zu erhalten. [...] Aber zugleich wächst die Liebe zu den Werken, die herabgesetzt sind und gegen die der Unverstand Sturm läuft und die Verehrung und das Verantwortungsgefühl für die wahren Künstler [...]«⁵⁶

Im gleichen Schreiben bat Isermeyer darum, Emanuel Fohn Geld vorzustrecken, da dieser durch die Ankäufe der einzutauschenden Werke mittellos sei. Das Geld wurde demnach für den dritten Tausch benötigt. Am 3. Februar, 14. Juni und 8. Dezember 1939 wurden die bekannten drei Tauschaktionen durchgeführt, die durch Verträge überliefert sind.⁵⁷ Das erste Konvolut vom Februar 1939 umfasste 20 Werke, darunter Gemälde von Lovis Corinth, Otto Dix, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc und Paula Modersohn-Becker sowie Aquarelle und Zeichnungen von Franz Xaver Fuhr, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin und Franz Marc in einem damals festgesetzten Wert von 8.050 Reichsmark. Das zweite Konvolut vom März 1939 hatte einen fiktiven Gegenwert von 4.000 Reichsmark plus einer Summe »X« für Druckgrafik und bestand aus insgesamt 137 Werken (Gemälde und Arbeiten auf Papier sowie einer textilen Arbeit und 87 druckgrafischen Blättern). Den dritten Tauschvertrag unterschrieb Sofie Fohn, die anstelle ihres erkrankten Mannes nach Berlin reiste. Sie ertauschte im Dezember 1939 weitere 5 Gemälde, 55 Aquarelle und Zeichnungen sowie 32 Druckgrafiken in einem Wert von 9.800 Reichsmark plus einer Summe »X« für Druckgrafik und Mappenwerke.⁵⁸ Der damals bezifferte Gesamtwert von knapp 20.000 Reichsmark für geschätzte 450 Werke ergibt einen Durchschnittspreis von 44 Reichsmark pro Objekt, das heißt für ein von einem staatlichen Museen erworbenes zentrales Werk eines Künstlers der klassischen Moderne.⁵⁹ Darüber hinaus fanden weitere »entartete« Werke ihren Weg in die Sammlung Fohn, sodass sich der Gesamtbestand nach heutigem Kenntnisstand auf mindestens 623 Nummern beläuft. Das Künstlerhepaar war also mit einem relativ geringen, unbaren Einsatz in Form von Zeichnungen und Gemälden des 18. und 19. Jahrhunderts zum Eigentümer eines offiziell zwar gering

geschätzten, tatsächlich aber seinerzeit wie heute äußerst wertvollen Kunstbesitzes geworden.

Hinsichtlich der künftigen Eigentümerschaft der eingetauschten Werke wandte sich Sofie Fohn am 30. September 1942 aus Venedig an Rave. Sie wolle ihren gesamten Nachlass regeln und listete wie folgt auf:

»Unser künstlerischer Besitz besteht

1. aus den Werken von der Hand meines Mannes
2. aus meiner eigenen bescheidenen Produktion
3. aus der Ihnen bekannten Sammlung moderner Meister
4. aus einer kleineren Anzahl von Bildern, Handzeichnungen, Aquarellen älterer Meister«⁶⁰

Im gleichen Schreiben fragte sie Rave, ob die Nationalgalerie den Nachlass als Schenkung erhalten möchte und wie die entsprechende testamentarische Verfügung auszusehen habe.⁶¹ Am 20. Oktober 1942 antwortete Rave auf die für das weitere Schicksal der bedeutenden Sammlung entscheidende Frage, dass die Fohns bezüglich der letztwilligen Verfügung einen deutschen oder italienischen Notar aufsuchen möchten. Die Nationalgalerie sei bereit, die Schenkung anzunehmen. Der Text solle so einfach wie möglich gehalten sein. In Kastelruth wurde das entsprechende Testament mit der Bestimmung, dass der Nachlass für die Nationalgalerie bestimmt sei, dem dortigen Dekan übergeben.⁶² Doch zur Übergabe des Nachlasses sollte es nie kommen.

Abb. 4: Oskar Kokoschka, *Dent du Midi*, 1910, Herkunftsmuseum Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Privatsammlung Zürich



Safe Haven

Noch vor dem Abschluss des dritten Vertrags brach mit dem Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg aus und die sichere Unterbringung der Kunstwerke zum Schutz vor Luftangriffen wurde notwendig. Bereits auf dem Rückweg von Berlin nach Rom hatte Sofie Fohn 1939 einem Spediteur namens Neumair Gemälde und Grafiken von Klee, Archipenko und Kandinsky übergeben, die einem bereits bestehenden Depot zugelagert werden sollten.⁶³ Ob dort schon die von ihrem Ehemann eingetauschten Werke lagerten, ist nicht bekannt, ebensowenig, ob Werke nach Italien transportiert wurden.⁶⁴ Im Juli 1943 erreichte der Luftkrieg Rom und im Oktober 1943 führte die SS eine umfassende Judenrazaia in Rom durch, in deren Folge auch Ludwig Pollack, einer der privaten Leihgeber für die Berliner Joseph-Anton-Koch-Ausstellung, nach Auschwitz deportiert und dort ermordet wurde. Mit der alliierten Invasion auf dem Festland und dem Vorrücken der Front verließen die Fohns Rom und waren ab dem 1. Dezember 1943 in Südtirol – in Kastelruth bei Bozen – ansässig. Zum fast identischen Zeitpunkt trafen Kunstwerke mit der Provenienz Berlin ausgerahmt und gerollt sowie in Mappen und Kisten der Firma Gustav Knauer verpackt in diversen Depots in Österreich ein.⁶⁵ Bis 1954 lässt sich der Verbleib der Werke der Sammlung Fohn in Kisten im Ferdinandeum in Innsbruck belegen.⁶⁶ Dort und während des Krieges in Ambras und Schloss Fügen waren durch das Denkmalschutzamt folgende Kisten mit der Provenienz Berlin eingelagert:⁶⁷

- Kiste GK [Gustav Knauer] 1589: Enthaltend ungerahmte Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen von Johann Christian Reinhart, Horace Vernet, Anton Romako, Friedrich Salathé, Giorgio de Chirico, Joseph Anton Koch, darunter 2 Gemälde von Arnold Böcklin, je 1 Gemälde von Franz Richard Unterberger und Ludwig Feuerbach
- Kiste GK 60-2: Enthaltend 3 größere, ungerahmte Ölbilder auf Keilrahmen von Max Beckmann (»Stilleben mit Fernrohr«), Oskar Kokoschka (»Figürliche Komposition«), Karl Hofer (»Maskenball«)
- Kiste Fohn 531: Enthaltend über hundert große Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen von August Macke, Edvard Munch, Karl Schmidt-Rottluff, Christian Rohlf's

Am 4. Januar 1944 schrieb Emanuel Fohn an Dr. Oberhammer am Ferdinandeum und dankte ihm für das Entgegenkommen bei der sicheren Unterbringung seiner Sammlung, da die Bombenangriffe Mitte Dezember furchtbar gewesen



Abb. 5: Franz Marc, Mandrill, 1913, Herkunftsmuseum Kunsthalle Hamburg

seien. Was er bisher nicht einlagern hätte können, befindet sich jetzt noch in der Nähe eines Bahnhofs.⁶⁸

Diesem Innsbrucker Depot lagerten die Fohns nach 1945 weitere Kisten aus der Spedition Wildenhofer in Salzburg kommend mit den Bezeichnungen »F1–F6« zu. Als Provenienz waren Deutschland und Italien angegeben. Zum Inhalt der Kisten war nur vermerkt, dass es sich um gerahmte Ölbilder und Aquarelle handle.⁶⁹ Vereinzelt gibt es Hinweise auf andere Einlagerungsorte; zu nennen sind an dieser Stelle das Kunsthaus Zürich und der Kunsthändler Eberhard W. Kornfeld.⁷⁰ Weder der genaue Zeitpunkt des Abtransports aus Berlin noch die Gesamtzahl der Depots ließen sich bis heute klären.

Die Sammlung nach 1945, »die wir durch alle Gefahren des Krieges auf dem Herzen getragen haben«⁷¹

Der politische Verlauf machte aus der zunächst begünstigten Nationalgalerie in Berlin (damals Ost) bedingt durch Berlin-Blockade, Kalten Krieg und Mauerbau aus Standortgründen, aber auch aus monetären Gründen eine Verliererin: Berlin war nach 1945 keine Option mehr für das Ehepaar Fohn, das zunehmend die bewahrende Aufgabe hingab. 1948 hielt sich Sofie Fohn zum Zwecke der Auflösung von Wohnung und Atelier in Rom auf und korrespondierte mit ihrem Mann hinsichtlich der gemeinsamen Zukunft: »Wir müssen sehen, dass wir lernen, unser Leben mehr auf das Reisen und das Genießen einzustellen, als auf das Besitzen. Besitz ist Ballast, ein Stein am Halse [...] – dabei vernachlässige ich natürlich nichts, was in unserem Interesse sein könnte. [...] Erwähne Dich, dass Du bei den Preisen, die ich Dir schreibe, immer eine Null anhängen musst, wenn ein Punkt daneben ist. Das haben wir doch ausgemacht.«⁷²

Hier wird von Sofie Fohn erstmals ausgesprochen, dass die Rückkehr der Sammlung in ein Museum nicht mehr das

verbindliche Ziel sei, sondern die Sammlung ihrem finanziellen Überleben im Nachkriegsdeutschland dienen solle. Ludwig Grote, Ausstellungsmacher für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Haus der Kunst, hatte das Ehepaar schon 1949 bezüglich Leihgaben für seine Ausstellung zum Blauen Reiter kontaktiert.⁷³ Im Verlauf der Korrespondenz berichtete Emanuel Fohn, dass ihrerseits noch kein Werk veräußert wurde. Sie hätten sich bislang mit dem Gedanken eines Legats zugunsten eines Museums seiner Heimat getragen, der jedoch angesichts der politischen Umstände nicht mehr verfolgt würde. Sollte es Grote gelingen, Kokoschkas »Dent du Midi«, 1910 (ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Abb. 4) zu veräußern, würden sie sich Reisen und Neuerwerbungen leisten können.

Entgegen seiner ursprünglichen Rolle als Behüter begann das Ehepaar also, Kunstwerke aus der Sammlung zu verkaufen.⁷⁴ 1949 ging das Kokoschka-Gemälde nach Zürich in die Sammlung Feilchenfeldt, 1955 und 1956 folgten weitere Werke von Feininger.⁷⁵ Erst vom November 1960 ist ein Schreiben Emanuel Fohns an Leopold Reidemeister, den Generaldirektor der Staatlichen Museen in Berlin, überliefert, der Werke von den Fohns zurückgewinnen wollte, die seine Sammlungen verloren hatten. Emanuel Fohn schrieb ihm in recht deutlichen Worten zurück, dass Berlin als Standort für die Werke angesichts der politischen Entwicklungen nicht in seinem Sinne sei. Er denke an einen würdigen modernen Museumsbau, nicht allzu nahe den Einfallstoren eventueller künftiger Verwicklungen. Konkret seien zwei Standorte im Gespräch, wo die Spitzenwerke mehrerer Museen vereint werden sollten, was sie noch zu Lebzeiten realisieren wollten.⁷⁶ Dass bereits Werke veräußert wurden, erwähnte er Reidemeister gegenüber nicht, im Gegenteil: Er betonte, dass er entsprechende Angebote abgewiesen habe.⁷⁷ 1962 kam es zu weiteren Verkäufen über die Auktionshäuser Karl & Faber und Weinmüller in München.⁷⁸ Bis mindestens in die 1980er-Jahre fanden weitere Verkäufe statt, unter anderem an Roman Norbert Ketterer.⁷⁹

Tatsächlich hatte das Ehepaar Fohn bereits 1958 per Testament München, die Geburtsstadt von Sofie und den Ausbildungsort von Emanuel Fohn, als zukünftigen Standort für die Sammlung festgelegt.⁸⁰

Die Rivalität um das Erbe der Fohns

Im Kreis der in Westdeutschland befindlichen Museen begann das Ringen um den geretteten Bestand, der den

Generaldirektoren der Nachkriegszeit durchweg bekannt war. Als erstes fragte die Hamburger Kunsthalle am 10. August 1953 den »Mandrill« von Franz Marc (Abb. 5) als Leihgabe an, den die Institution im Juli 1937 durch Beschlagnahme verloren hatte.⁸¹ Am 3. November 1954 schrieb das Stedelijk Museum, es folgten Anfragen zu Kokoschkas Werk »Die Auswanderer« von 1916/18 aus Wien, London und Zürich.⁸² Die Fohns erteilten allen Absagen. Mindestens seit Oktober 1959 stand Erhard Göpel aus München, Kunsthistoriker und Verfasser des Werkverzeichnisses von Max Beckmann, mit Sofie Fohn im Kontakt, vorgeblich um einen Katalog zum Werk ihres Mannes zu erstellen, wofür er sich als Autor anbot.⁸³ Außerhalb Deutschlands hingegen waren grafische Werke aus der Sammlung Fohn erstmals 1958 in Wien und in Zürich ausgestellt.⁸⁴ Im Dezember 1962 schrieb Konrad Röthel, Direktor der Städtischen Galerie am Lenbachhaus, an Hans von Herwarth, Bundespräsidialamt Bonn, wegen der möglichen Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an den inzwischen 82-jährigen Emanuel Fohn für dessen Verdienste um die Rettung der Werke aus der Aktion »Entartete Kunst«.⁸⁵ Röthel hatte gerade sehr erfolgreich

den Nachlass von Franz Marc durch Gabriele Münter für die Stadt München gewinnen können. In seiner Begründung schrieb er, dass Fohns Hauptverdienst die Bewahrung der Werke vor dem Verlust gewesen sei. Außerdem wäre aber die Verlagerung der Werke nach Österreich und in die Schweiz bzw. nach Bozen verdienstvoll, da ja die italienische Regierung stark daran interessiert sei, die genannten Werke in Italien zu behalten. Das entsprach allerdings nicht den Tatsachen, da die Sammlung ja seit mindestens 1943 in Österreich eingelagert war. In der Folge entwickelte sich ein vermeintlich freundschaftliches Verhältnis und die geplante Publikation zu dem Werk von Emanuel Fohn war nun nicht mehr Göpels, sondern Röthels Projekt. Allerdings zerschlugen sich Röthels Hoffnungen, die Sammlung für das Lenbachhaus zu gewinnen, kurz darauf. Durch ein Telegramm der Fohns musste er erfahren, dass diese trotz des freundschaftlichen Verhältnisses weiterhin an ihrem Plan festhielten. Sofie Fohn nahm kein Blatt vor den Mund: »Glauben Sie im Ernste, dass man das 83., bzw. 65. Lebensjahr abwartet, um über eine so wichtige Sache wie das zukünftige Schicksal unserer sogenannten »Entarteten« so in der Cocktail Stimmung nach einigen Gläschen Cherry oder Punt e Mes Zusagen zu machen wenn seit Jahren – lange bevor wir Sie kennen lernten – von uns beiden genaueste notarielle Verfügungen getroffen worden sind, die wir nicht umwerfen können und wollen.«⁸⁶ Röthel war ein schlechter Verlierer, er tarockte sogar nach: Wenn sein Manuskript zu Emanuel Fohn in Druck gehen sollte, wolle er zumindest den »Mandrill« von Franz Marc für das Lenbachhaus.⁸⁷

Tatsächlich waren bereits unter dem Generaldirektor Kurt Martin die entscheidenden Weichen gestellt worden. 1958 erwarb er von Sofie Fohn de Chiricos »Beunruhigende Museen« für 50.000 DM, 1961 kaufte er für 2.000 DM von Emanuel Fohn dessen Gemälde »Venedig« und berichtete Göpel 1962 vertraulich, dass er das Ehepaar in Bozen besucht habe.⁸⁸ Zum 25-jährigen Jahrestag der Ausstellung »Entartete Kunst« im Haus der Kunst liehen die Fohns 1962 Kokoschkas Werk »Die Auswanderer«, 1916/18, Max Beckmanns »Stillleben mit Fernrohr« (Abb. 6) und Karl Hofers »Karneval«, 1928, nach München und von nun an verhandelte Martin mit den Fohns über den Verbleib der noch vorhandenen Bestände. Es sollte bis 1964 dauern, bis die Staatsgemäldesammlungen Eigentümer der begehrten Sammlung durch eine Schenkung⁸⁹ wurden, nachdem sie zunächst Georges Braques »La Calanque Temps Gris«, 1907 für 400.000 DM⁹⁰ und »La Gloire«, um 1871, von Gustav

Abb. 6: Max Beckmann, Stillleben mit Fernrohr, 1927, Herkunftsmuseum Museum der bildenden Künste Leipzig, im Schloss Schönhausen, 1938/39, Depot für beschlagnahmte »entartete Kunst«



Doré für 1.200 DM aus dem Fohn-Bestand angekauft hatten. Die Reaktionen darauf waren – wie bereits ange­merkt – durchaus umstritten. Neben Heise äußerte sich auch Ernst Holzinger gegenüber Martins Nachfolger Halldor Soehner. Er kritisierte unumwunden die Tatsache, dass für Berlin vorgesehene und aus Berlin stammende Meisterwerke (37 Nummern) nun Münchner Sammlungsbestand seien und dass von der historischen Rolle der Nationalgalerie Berlin im Kampf um die moderne Kunst vor 1933 und deren Verlusten durch die Beschlagnahme 1937 keine Rede mehr sei. Westdeutsche Museumsdirektoren hätten einander nach dem Krieg fest zugesagt, keine Werke aus der Aktion ›Entartete Kunst‹ zu erwerben, ohne den Herkunftsmuseen das Vorkaufsrecht einzuräumen.⁹¹ Denn das »Gesetz über [die] Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst« vom 31. Mai 1938 war nach Ende des Zweiten Weltkriegs durch die Alliierten nicht aufgehoben worden. Begründet wurde dies damit, dass durch das Gesetz keine Personen verfolgt wurden, vielmehr habe sich die Stoßrichtung des Gesetzes gegen bestimmte Werke gerichtet. Diese Argumentation dürfte allerdings nur ein Grund dafür sein, warum das Gesetz nicht angetastet wurde. Im Zuge der ›Verwertung‹ der Bilder waren diese auf der ganzen Welt veräußert worden. Durch eine Annullierung des Gesetzes wäre diesen Transaktionen die rechtliche Grundlage entzogen worden. Für die Kunstwerke, die im Zuge der Aktion ›Entartete Kunst‹ vom Staat aus öffentlichen Sammlungen Deutschlands entfernt wurden, war außerdem ein anderer Gesichtspunkt entscheidend. Soweit die Werke im öffentlichen Eigentum eines Staates oder der Länder standen, war der Staat auch frei in der Entscheidung, diese zu verkaufen. Rückforderungen staatlicher Museen sind daher rechtlich nicht durchsetzbar.

Rettung und Verpflichtung

Die Bedeutung der Fohn-Schenkung für den Sammlungs­aufbau der Moderne in den Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen nach 1945 kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Durch die Aktion ›Entartete Kunst‹ war der Bestand moderner Kunst signifikant reduziert worden und unter Eberhard Hanfstaengl begann 1945 der Neuaufbau einer Abteilung moderner Kunst.⁹² Vergleichbar mit der Tschudi-Stiftung von 1912⁹³ war sie Ausgangspunkt für weitere bedeutende Schenkungen und Vermächtnisse, die in den 1960er- und 1970er-Jahren den Münchner Samm-

lungsschwerpunkt des Expressionismus ausbauten und singuläre Künstlerpersönlichkeiten wie Max Beckmann und Paul Klee in den Mittelpunkt stellten, ist sie noch heute einzigartig.

Mehr als 25 Jahre nach der Schenkung publizierten die Staatsgemäldesammlungen 1990 die ausführliche Dokumentation der Sammlung, die, so Sofie Fohn, »unseren Namen tragen, als ein Mahnmal gegen jede Art Kunstdiktatur wirken und in ihrer Geschlossenheit und Reichhaltigkeit auch den einfachsten Besucher aufmerksam machen und zum Nachdenken anregen sollte.«⁹⁴ Im Vergleich zu Werkgruppen, die bei anderen ›Verwertern‹ der ›Entarteten Kunst‹ wie Ferdinand Möller, Curt Valentin und nicht zuletzt Hildebrand Gurlitt verblieben, sind der Fohn- wie auch der Böhmer-Bestand⁹⁵ wohl die vollständigsten, die noch heute von der ungeheuren »kulturellen Selbst-Enthauptung«⁹⁶ Zeugnis ablegen. Als Memento mori für den nationalsozialistischen Bildersturm verteilen sich die Werke der Sammlung heute auf den Rundgang der Pinakothek der Moderne in München und die 19 bislang bekannten Standorte. Die Vermittlung ihrer Provenienz ist Verpflichtung und Aufgabe, nicht zuletzt in der Fortsetzung der Dokumentation von 1990 und der transparenten Darlegung aller, sei es noch so zweifelbehafteter, den Tausch begleitenden Details. Die weitere Erforschung der heute noch offenen Fragen hinsichtlich Provenienzen, tatsächlichem Umfang, Transportwegen und nicht zuletzt zur Rezeptionsgeschichte sind mindestens Themen für ein internationales Symposium und fordern die erstmalige Ausstellung des Gesamtkomplexes geradezu heraus.

- Sie waren verpflichtet, die Werke ins Ausland zu verkaufen, gaben sie aber zum Teil auch innerhalb Deutschlands an Händler und Sammler ab oder behielten sie selbst. Vgl. Die Beschlagnahme der ›Entarteten Kunst‹ 1937 und ihre Folgen: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/geschichte/beschlagnahme/index.html (Stand 24.1.2018).
- Listen vom 13.9.1939 über Zeichnungen und Gemälde mit Maßen, Bildtiteln und Wertangaben; vgl. Zentralarchiv Berlin, SMB/ZA I/NG 830 und Thomas Hirthe, Die ehemalige Sammlung Fohn: Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), Die Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Eine Dokumentation, München 1990, S. 82–85.
- Annegret Janda, Werke von Joseph Anton Koch im Tausch gegen »entartete« Kunst. Aus der Geschichte der Nationalgalerie, in: Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen (Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie), Berlin 1989, S. 16–19; Hirthe 1990 (wie Anm. 2), S. 82f. Viele der hier genannten Werke waren bereits 1936 anlässlich der von Emanuel Fohn kuratierten Ausstellung ›Mostra di pittori dell’800 a Olevano Romano‹ ausgeliehen und ausgestellt gewesen. Die bisher in den Publikationen genannten Namen der Eigentümer sind auf Grundlage des Ausstellungskataloges zu erweitern: Mostra di pittori dell’800 a Olevano Romano (Ausst.-Kat. Musei di Roma), Rom 1936.

- Die Provenienzen der eingetauschten Werke sind noch heute Desiderate. Denn diese wurden zunächst über das Reichserziehungsministerium an die Nationalgalerie Berlin verwiesen. Als Entschädigung für Bestandsverluste aus der Aktion ›Entartete Kunst‹ gingen sie an Museen in Berlin, Essen, Hamburg, Köln, Leipzig, Mannheim und München, deren Bestand wesentlich dezimiert worden war. Vgl. Johanna Klapproth, Die Entschädigung der Museen nach der Beschlagnahme »Entarteter« Kunst 1937, unveröffentlichte Masterarbeit FU Berlin 2013.
- Ab Ende 1938 bis zum Abschluss der ›Verwertungsaktion‹ im Sommer 1941 wurde diese vorrangig über vier dazu ermächtigte Kunsthändler abgewickelt: Karl Buchholz und Ferdinand Möller in Berlin, Hildebrand Gurlitt in Hamburg und Bernhard A. Böhmer in Güstrow. Sie waren verpflichtet, die Werke ins Ausland zu verkaufen, gaben sie aber zum Teil auch innerhalb Deutschlands an Händler und Sammler ab oder behielten sie selbst. In jedem Fall mussten sie dafür Devisen aufbringen. Das war nur durch Tauschverträge ähnlich denen mit Fohn zu umgehen. Siehe Die Beschlagnahme der ›Entarteten Kunst‹ 1937 und ihre Folgen, www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/geschichte/beschlagnahme/index.html (Stand 27.1.2018).
- Schriftliche Abfrage der Autorin 2017 bei der Forschungsstelle »Entartete Kunst« und Datenbank-Recherche, vgl. http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus (Stand 16.1.2018). Hier erzielt man 573 Treffer.
- Darunter auch Bestände aus Konvolut 3; vgl. Datenbank »Entartete Kunst«, http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus (Stand 27.1.2018), die Suche nach »Albertina« und »Fohn« ergibt 56 Treffer.
- Vgl. Expressionismus aus der Sammlung Sofie und Emanuel Fohn, Neuerwerbungen der Österreichischen Ludwigstiftung für die Albertina, 2. Teil: Albertina temporär im Akademiehof (Ausst.-Kat. Wien, Albertina), Wien 1998; siehe auch Sammlung online, www.sammlungonline.albertina.at (Stand 27.1.2018), hier 44 Treffer mit der Provenienz Fohn.
- Eine erste Bezifferung des Umfangs wurde vorgenommen von Hans Michael Herzog, Die Sammlung Fohn seit 1939: Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2), S. 106–182. Dokumentiert sind die ehemalige Sammlung Fohn (2. Konvolut) und die Sammlung Fohn seit 1939 (3. Konvolut) sowie Werke, die nicht Teil der Schenkung waren, Werke, die im Kunsthaus Zürich nachweisbar sind und weitere Werke ohne bekannten Standort (alle 3. Konvolut).
- Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2), Vorwort, S. 7–11. Nach dem Tod von Sofie Fohn 1990 konnte die Albertina in Wien für 25 Millionen Schilling 700 Werke aus dem noch vorhandenen Bestand erwerben. Damit wurde 1995 die österreichische Fohn-Stipendienstiftung begründet, die bis heute höchstbegabte österreichische und Südtiroler Studierende fördert. Weitere Gemälde gingen an das Museum für moderne Kunst (mumok) in Wien und das Kunsthaus Zürich. Das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum bekam eine Mappe mit Handzeichnungen von Joseph Anton Koch und anderen Meistern des 19. Jahrhunderts. Der Staat Israel wurde Eigentümer des Gemäldes ›Judenbraut‹ von Jankel Adler. Während der künstlerische Nachlass von Emanuel Fohn an die bayerischen Staatsgemäldesammlungen gegangen war, ging der von Sofie Fohn an den von 1963 bis 2003 bestehenden gemeinnützigen Verein »Stille Hilfe für Südtirol e.V.« zur Unterstützung deutscher Volksgruppen in Südtirol. Diversen Südtiroler Einrichtungen schließlich wurden die Bücher, Malutensilien und Fotoausrüstung des Ehepaars zugesprochen. Die Werke Emanuel Fohns dürfen von den bayerischen Staatsgemäldesammlungen verwertet werden, um so Neuankäufe zeitgenössischer Kunst tätigen zu können.
- Elisabeth Bettina Spörr, Emanuel und Sofie Fohn. Die Sammlung »entarteter« Kunst aus dem Besitz Fohn. Das künstlerische Werk, unpublizierte Diplomarbeit Universität Innsbruck, 2001/02. Hans Michael Herzog monierte diesen Quellenmangel bereits: Hans Michael Herzog, Die Sammlung Fohn – Dokumentation einer Sammlung, in: Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2), S. 13–36, hier S. 23–24.
- Claudia Marwede-Dengg, Sonderformen der Verwertung: Die Tauschgeschäfte mit Emanuel und Sofie Fohn, unpublizierte Seminararbeit

FU Berlin 2015. Marwede-Dengg verweist auf Verkäufe von Fohn an Ketterer, insbesondere bei der Auktion 28./29. Mai 1957 im Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer.

- Spörr 2001/02 (wie Anm. 11), Kap. 3, o.S.
- Lediglich in der Auflistung NARA DN1929. Cases and reports, claims processed by, and general records of the Property Control Branch of the U.S. Allied Commission for Austria (USACA) Section, 1945–1950 befindet sich ein Hinweis auf unbestimmten Besitz von Emanuel Fohn in Kastelruth bei Bozen mit einem Wert von 10.000 Schilling. https://www.fold3.com/search/#query=Emanuel+Fohn&ocr=1&preview=1&t=499,753,859 (Stand 24.1.2018).
- Auskunft des Bundesarchivs an Autorin, 8.12.2009.
- Im Besitz der Familie nach Sofie Schneider befand sich bis 2010 ein kleines Konvolut an Korrespondenz zwischen Sofie Schneider und Emanuel Fohn aus den Jahren 1929 bis 1959, das an die Autorin zur Verwahrung in den BStGS übergeben wurde; nachfolgend bezeichnet als BStGS, Nachlass Schneider.
- Staatsbibliothek Berlin, NL 264, Wolfgang Schöne; Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin, I. Abt., Rep. 6, Bibliotheca Hertziana; Georg Kolbe Museum, Berlin, NL Hermann Blumenthal, Feldpost-Briefe Christian Adolf Isermeyer an Maria Blumenthal, freundliche Hinweise von Hanna Strzoda, Berlin; Ferdinand Möller Archiv, Berlin; ehem. BStGS, Registratur, Ausstellung Blauer Reiter München 1949, Archiv Nummer 1791, Fach 32/1, jetzt Staatsarchiv München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Akte Röthel-Fohn; Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum, zur Einlagerung der Sammlung; Jahresbericht des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft 1938/39; Städel Museum, Frankfurt am Main, Historisches Archiv.
- BStGS, Nachlass Schneider, Korrespondenz Fohn–Schneider, 1929ff.
- »Nun zu den Modiglianis etc. Du kennst meinen Standpunkt, dass nur das beste von den besten meistern das Sammeln verlohnt, [...]. Wenn Du glaubst, dass dies bei dem männlichen Akt der Fall, dann kaufe ihn [...]. Ich werde morgen einen Scheck über Frcs 3.000 senden, damit Du etwas Handgeld für die Einkäufe, Anzahlung hast. Wenn Du in einem dringlichen Fall (wie bei Toulouse Lautrec voriges Jahr) ein Angeld gibst, dann nie mehr als 10–15 %, damit bei einer Berennung [?] nicht so viel verloren wäre. – Paul Klee ist um 4.000 Frcs für uns zu teuer – keine Occasion. Ich bin sicher, dass er so in Deutschland, wo die Krise so groß ist, gelegentlich (wie unserer) viel billiger zu haben ist. Freilich muß man nicht zu Cassirer und den grossen Händlern gehen. An und für sich bin ich sehr dafür, dass wir noch einen Klee kaufen. Ich entnehme aus den Art News, dass seine Arbeiten in Amerika sehr gefallen. Beckmann wird als ›rather too teutonic‹ kritisiert, fällt aber nebst Hofer u. Klee sehr als künstlerische Persönlichkeit auf. Viel Erfolg soll Kokoschka haben. Hast Du Graphik von Munch gesehen?«, Sofie Fohn an Emanuel Fohn, Venedig, April 1931, BStGS, Nachlass Schneider. Hinweise auf diese Bestände geben Kurt Martin, Emanuel Fohn, der Maler, München 1965, S. 36 und Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 13.
- Sofie Fohn an Emanuel Fohn, undatiert, Fragment, BStGS, Nachlass Schneider.
- Sofie Fohn an Emanuel Fohn, Venedig, Mai 1931, BStGS, Nachlass Schneider.
- Spörr und Herzog hatten dies bestritten und den Sammlerschwerpunkt der Fohns in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts gesehen, vgl. Spörr 2001/02 (wie Anm. 11), Kap. 3, o. S. und Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 23.
- Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 24. Hier wird ein Werk von Juan Gris als Teil der Sammlung genannt und auf die Korrespondenz zwischen Sofie Schneider und Emanuel Fohn verwiesen.
- Fohn an Thieme-Becker, 18.9.1976. Teilnachlass Fohn, zusammengestellt anlässlich der Publikation von Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2) und abgelegt unter BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727–2728, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung München.
- Quelle für die nachfolgenden Ausführungen: BStGS, Nachlass Schneider, Korrespondenz Fohn–Schneider, 1929ff.

26 1955 Staatliche Graphische Sammlung München; 1956 Kunstverein Braunschweig, Albertina, Wien, Kölnischer Kunstverein; 1957 Neue Galerie Graz und Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt; 1960 Landesmuseum Münster; 1968 Neue Staatsgalerie München; 1969 Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, Neue Galerie der Stadt Linz, Salzburger Kunstverein; 1970 Künstlerhaus Graz, Neue Staatsgalerie München; 1977 C. G. Boerner Düsseldorf; 1980 Stadtparkasse Dachau; 1981 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

27 Emanuel Fohn an Sofie Schneider, 8.3.1932, BStGS, Nachlass Schneider.

28 Emanuel Fohn an Sofie Schneider, 24.3.1932, BStGS, Nachlass Schneider.

29 Klaus Voigt, Zuflucht auf Widerruf, Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 454.

30 Nikolas Benckiser (1903–1987) an Halldor Soehner, 9.2.1965, ehem. BStGS, Registratur, AZ 24/1 Fohn, jetzt Staatsarchiv München.

31 Ausgabe September 1942, S. 13ff.; zitiert nach Jobst C. Knigge, Die Villa Massimo in Rom 1933–1943, Kampf um künstlerische Unabhängigkeit, Berlin 2013, S. 282.

32 Otto Butting an Sofie Fohn, 10.11.1941, BStGS, Nachlass Schneider.

33 1936 war Emanuel Fohn federführend an der Organisation der Ausstellung ›Pittori dell’800 a Olevano Romano‹ beteiligt, einer Ausstellung im Museum der Stadt Rom (vgl. Anm. 3). Im Casino Massimo al Laterano, Sitz des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, wo er Wandbilder restauriert hatte, organisierte er 1939 eine Ausstellung zu Joseph Anton Koch in Zusammenarbeit mit der Kaiser–Wilhelm–Gesellschaft und konnte sich so als Ausstellungsmacher profilieren.

34 Siehe hierzu Spörr 2001/02 (wie Anm. 11), Kap. 3, o. S.

35 Ausführlichste Schilderung bei Janda 1989 (wie Anm. 3).

36 Ralph-Miklas Dobler, Leo Bruhns und die Bibliotheca Hertziana. Nationalsozialismus, Schließung und Wiedereröffnung, in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Bd. 1: Die Geschichte des Instituts 1913–2013, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, München 2013, S. 74–89.

37 Paul Ortwin Rave verfasste 1949 »Kunstdiktatur im Dritten Reich«, eine Darstellung der Aktion ›Entartete Kunst«, die ganz wesentlich von seinen eigenen Erlebnissen geprägt ist; siehe auch Ulrike Wendland, Paul Ortwin Rave, in: Neue Deutsche Biographie 21, 2003), S. 218f., https://www.deutsche-biographie.de/pnd118749374.html#ndbcontent (Stand 13.2.2018).

38 »Herr Fohn war ganz begeistert von der Möglichkeit, seine Zeichnungen von Koch und die ihm nicht gehörenden, wohl aber ihm anvertrauten schönen Blätter von Feuerbach eventuell von der Berliner Nationalgalerie angekauft zu sehen. Leo Bruhns an Paul Ortwin Rave, 7.8.1938, Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG 873.

39 Leo Bruhns an Paul Ortwin Rave, 7.7.1938, Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG, 873Bl.362.

40 Christian Fuhrmeister referierte 2011 zur Teilnahme des Ehepaars an diversen rassenpolitischen Veranstaltungen, vgl. Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin, I. Abt., Rep. 6, Bibliotheca Hertziana, Nr. 627 und 628, Teilnehmer an Vorträgen. Siehe auch Rüdiger Hachtmann, Wissenschaftsmanagement im »Dritten Reich«. Geschichte der Generalverwaltung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, Göttingen 2007, S. 552. Aufgabe der kulturwissenschaftlichen Abteilung sei es, der italienischen Öffentlichkeit die nationalsozialistische Rassenpolitik zu vermitteln.

41 Leo Bruhns an Paul Ortwin Rave, 7.7.1938. Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG 873.

42 Die Assoziation ist bewusst gewählt und spielt auf die »Achse Berlin–Rom« an, die im »Stahlpakt«, dem militärisch-wirtschaftlichen Bündnis vom Mai 1939 mündete.

43 Nikolas Benckiser (1903–1987) an Halldor Soehner, 9.2.1965, ehem. BStGS, Registratur, AZ 24/1 Fohn, jetzt Staatsarchiv München.

44 Vgl. Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2), S. 24. Carl Georg Heise hatte 1965 in der Neuen Züricher Zeitung die ursprünglichen Motive der Fohns für den Tausch angezweifelt, Schenkung Fohn, in: Neue Züricher Zeitung, 31.3.1965.

45 Vgl. Schulz-Hoffmann 1990 (wie Anm. 2), S. 26.

46 Hetsch war als Sachbearbeiter im Sonderreferat »Entartete Kunst« beschäftigt. Mehr als 20000 Kunstwerke gingen durch seine Hände; Frédérique Régincos, Im Widersprüchlichen vereint: Rolf Hetsch und Bernhard A. Böhmer, in: Meike Hoffmann (Hg.): Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 3), Berlin 2010, S. 55–72.

47 Von 1938 bis 1941 waren im Schloss die wertvollsten der in deutschen Museen beschlagnahmten Kunstwerke eingelagert, vgl. Die Beschlagnahme der »Entarteten Kunst« 1937 und ihre Folgen, www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/geschichte/beschlagnahme/index.html (Stand 13.2.2018).

48 Sofie Fohn an Emanuel Fohn, undatiert, BStGS, Nachlass Schneider.

49 Konrad Röthel an Schwarz, 21.8.1963, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Akte Röthel–Fohn.

50 Nach dem Zweiten Weltkrieg war Benno Griebert ab 1950 zunächst in Konstanz als Kunsthändler tätig; ab 1958 führte er die im selben Jahr aufgelöste Galerie für alte und neue Kunst von Alexander Gebhardt in München weiter. Vgl. http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K28.html (Stand 25.1.2018).

51 Kunstreferent für christliche Kunst und aktiv an der ›Verwertung‹ der »entarteten« Kunst beteiligt; vgl. Hans Prolingheuer, Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz, Köln 2001, S. 35.

52 Konrad Röthel, der Direktor des Münchner Lenbachhauses, versuchte 1963 Genaueres über den 1939er-Tausch zu erfahren und kontaktierte verschiedene Personen; siehe Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Korrespondenz Röthel–Griebert, 1963.

53 Kunstwerke aus der Sammlung Isermeyer wurden im Rahmen der 2002er-Auktionen von Ketterer »Wertvolle Bücher« am 6. und 7. Mai, »Alte und Neuere Meister« am 8. Mai und »Moderne und Gegenwart« am 15. Mai versteigert. Sein Nachlass befindet sich im Schwulen Museum, Berlin.

54 Isermeyer an Hirthe, 31.5.1990, BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727-2728, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung München.

55 1940 kommt es bezüglich dieser Werke zu Unstimmigkeiten vor allem mit Sofie Fohn, siehe Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Wolfgang Schöne, NL 264, K164. Abschrift von Hanna Strzoda, übergeben an Autorin.

56 Christian Adolf Isermeyer an Leo Bruhns, 4.7.1939, Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin, I. Abt., Rep. 6, Bibliotheca Hertziana, Nr. 216, Abschrift von Hanna Strzoda, übergeben an Autorin; Hervorhebung durch Autorin.

57 Auflistungen der getauschten Werke sind überliefert in BStGS, Nachlass Schneider, Korrespondenz Fohn–Schneider, Signatur SMB-ZA, I/NG 863, Vd 809, Bl. 378–385.

58 Zur Preisfestsetzung ausführlich Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 28–30. Die Zahlen dort sind nicht identisch mit denen von Klapproth 2013 (wie Anm. 4), hier wurden letztere verwendet.

59 Das Kaufkraftäquivalent einer Reichsmark wird von der Deutschen Bundesbank bezogen auf die Kaufkraft des Euro zum Stand Januar 2018 für 1939 mit 4,20 Euro angegeben. Pro Kunstwerk entspricht das durchschnittlich 184 Euro.

60 Sofie Fohn an Paul Ortwin Rave, 30.9.1942, Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG 830, Ausstellung Joseph Anton Koch in Rom und Wiederherstellung der Wandbilder im Casino Massimo 1938–1944.

61 Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG 830, Ausstellung Joseph Anton Koch in Rom und Wiederherstellung der Wandbilder im Casino Massimo 1938–1944.

62 Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 32–33.

63 Sofie Fohn an Koellensberger, 8.2.1955, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

64 Eine Kunstverschickung von Berlin nach Rom bestritt Sofie Fohn 1965: »[...] Da wir den Schenkungsplan von Anfang an hatten, wäre es absurd gewesen, die Dinge im Kriegsjahr 1939 nach Rom kommen zu lassen«, Sofie Fohn an Halldor Soehner, 2.4.1965, ehem. BStGS, Altregistratur, AZ 24/1

Fohn, jetzt Staatsarchiv München. Am 1.12.1943 berichtete Sofie Fohn von der Räumung der römischen Wohnung und dem Zurücklassen von diversen Gegenständen, darunter auch Kunstwerke. Vgl. Zentralarchiv, Berlin, Signatur SMB-ZA, I/NG 830, Ausstellung Joseph Anton Koch in Rom und Wiederherstellung der Wandbilder im Casino Massimo 1938–1944, darin 1.12.1943 Sofie Fohn an Paul Ortwin Rave: Als sie Rom verlassen hätten, seien die Einrichtung, Wäsche, Malutensilien, Bücher zurückgeblieben. Geplant gewesen sei eine Aktion zur Bergung deutschen Privateigentums in Rom durch das Kriegsministerium. Geschehen sei jedoch nichts. Die Züge würden noch regelmäßig bis kurz vor Rom verkehren. Die Fohns hätten in Rom noch »durchwegs original antike Sachen und Kunstgut, selten gewordenes Material.«

65 Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg 1943–1962; Bundesdenkmalamt Wien, Ferdinandeum, X25Mi9 und ab 1957 Unterlagen zur Einlagerung im Kunsthaus Zürich vorhanden, Signaturen wurden nicht an die Autorin übermittelt.

66 1962 wurden in 5 Transporten die Kisten mit den aus Berlin stammenden Werken aus dem Ferdinandeum abgeholt. Es verbleiben dort noch die Kisten F1, F2, F3, F 21, F 26 und Fohn 531 mit Werken von Emanuel und Sofie Fohn sowie Passepartouts und Rahmen und zwei Kisten mit den Bezeichnungen »Klagenfurt« und »Münster« mit Aquarellen und Zeichnungen von Emanuel Fohn, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

67 Emanuel Fohn an Oberhammer, 25.11.1954, Abschrift vom 6.12.1954, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

68 Fohn an Oberhammer, 4.1.1944, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

69 Aufstellung vom 8.2.1955, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

70 Sofie Fohn an Kurt Martin, 8.8.1964, BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727-2728, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung München.

71 Emanuel Fohn an Ludwig Grote, 13.8.1949, in Korrespondenz mit Fohn wg. Ausstellung Blauer Reiter München 1949, Teil 8, Archiv Nr. 1791, AZ 32/1, ehem. BStGS, Registratur, jetzt Staatsarchiv München.

72 Sofie an Emanuel Fohn, Rom, 20.6.1948, BStGS, Nachlass Schneider.

73 Vgl. Korrespondenz mit Fohn wg. Ausstellung Blauer Reiter München 1949, Teil 8, Archiv Nr. 1791, Fach 32/1, ehem. BStGS, Registratur, jetzt Staatsarchiv München.

74 Ergänzend ist hier anzumerken, dass nach heutigem Kenntnisstand das Ehepaar Fohn schon vor 1945 einen Teil der Werke, die sie eingetauscht hatten, weiterverkauft hatte; siehe hierzu die Grafik mit den heutigen Standorten der Werke mit der Provenienz Fohn (Abb. 2). Auch die Bestände des zweiten Konvoluts wurden vor 1945 an Dritte veräußert, vgl. z. B. Kunsthandlung Boerner Zusatz 8.5.1941, Auktion bei C. G. Boerner, Leipzig, Kat.-Nr. 257, Abb. 24.

75 Vgl. EK Nummer 15685, Beschlagnahmeinventar »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«. Feiningers Jacht ging 1956 von Feilchenfeldt an Grosshennig und Bollwerk an Ruth Lilienthal in San Francisco. Freundliche Auskunft von Walter Feilchenfeldt an die Autorin, 30.11.2010.

76 Emanuel Fohn an Reidemeister 24.11.1960, BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727-2728, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung München.

77 Siehe hierzu Abb. 2.

78 Belegt durch Transportlisten, Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Korrespondenz Fohn–Oberhammer–Egg, 1943–1962.

79 Sofie Fohn an Roman Norbert Ketterer, 8.2.1980, BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727-2728, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung München.

80 Herzog 1990 (wie Anm. 11), S. 35.

81 BStGS, Nachlass Schneider.

82 Ebd.

83 Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner: Erhard Göpel im Nationalsozialismus – eine Skizze, Online Publikation 2018,

vgl. http://www.zikg.eu/personen/cfuhrmeister/bib-fuhrmeister/webpublishedreference.2018-02-23.5331672063

84 25.10.–30.11.1958, Kunsthaus Zürich. Alle Werke ohne Inventarnummer gehören Fohn.

85 Konrad Röthel an Hans von Herwarth, 12.12.1962, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Akte Röthel–Fohn.

86 Sofie Fohn an Konrad Röthel, 6.11.1963, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Akte Röthel–Fohn.

87 Konrad Röthel an Stresow, 19.3.1964, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungsarchiv, Akte Röthel–Fohn.

88 »Ich war kürzlich in Bozen [...] es bahnen sich weitere Möglichkeiten an, die die Interessen der Bayer. Staatsgemäldesammlungen sehr berühren. Ich muß Sie bitten, dies vertraulich zu behandeln.« Kurt Martin an Goepel, 29.6.1962, ehem. BStGS, Registratur, Archiv Nr. 604, AZ 24/1 Fohn, jetzt Staatsarchiv München.

89 Schenkungsvertrag Fohn vom 15. Juni 1964 zwischen Emanuel Fohn und Kurt Martin. BStGS, Inventarisierungsabteilung, AZ 24/1 Fohn.

90 Vgl. Kaufvertrag vom 13.3.1964, BStGS, Registratur, Archiv Nr. 2727, AZ 32/1990 Fohn Ausstellung. Das Kaufkraftäquivalent einer DM wird von der Deutschen Bundesbank bezogen auf die Kaufkraft des Euro zum Stand Januar 2018 für 1964 mit 2 Euro angegeben; dies entspricht einem Wert von heute 800.000 Euro.

91 Ernst Holzinger an Halldor Soehner, 15.5.1965, Staedel Museum, Historisches Archiv, Akte 632.

92 Vgl. Andrea Bambi, Günther Franke und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Vier Jahrzehnte Bestandsaufbau für die Pinakothek der Moderne, in: Felix Billeter, Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976, Berlin 2017, S. 248; Dies., Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953, in: »So fing man einfach an, ohne viele Worte!« Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, hg. von Julia Friedrich und Andreas Prinzing für das Museum Ludwig, Köln 2013, S. 157–165.

93 Manet bis van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek; Berlin, Nationalgalerie), München 1996.

94 Sofie Fohn an Halldor Soehner, 1.12.1967, ehem. BStGS, Registratur, 24/1 Fohn, jetzt Staatsarchiv München.

95 Die noch vorhandenen Bestände bei Böhmer verwahrt das kulturhistorische Museum Rostock, siehe http://www.kulturhistorisches-museum-rostock.de/sammlungen.html (Stand 27.1.2018).

96 Olaf Peters, Rezension von: Angriff auf die Avantgarde, in: Kunstforum 8, 2007, S. 12.

»Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen«¹

Der ›Expertisenkrieg‹ und die ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ in der Neuen Pinakothek 1930

Johannes Gramlich

Einleitung

Im Jahr 1930 präsentierte Heinrich Thyssen-Bornemisza (1875–1947), Sohn des industriellen Firmengründers August Thyssen (1842–1926), seine ambitionierte ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ erstmals der Öffentlichkeit. Sie umfasste zu diesem Zeitpunkt 428 Gemälde, dazu Kunstgewerbe und Plastiken, mit denen Thyssen-Bornemisza die Entwicklung der europäischen Kunst vom 14. bis ins 19. Jahrhundert nachvollziehen wollte.² Für die temporäre Schau seiner Altmeister-Kollektion wählte er auf Anregung Friedrich Dörnhöffers (1865–1934), Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Räumlichkeiten in der Neuen Pinakothek in München. Die Ausstellung galt als Sensation, da Thyssen-Bornemisza den Großteil seiner Werke bis dahin von der Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt zusammengetragen hatte – und dies im Umfeld der Weltwirtschaftskrise, in der private Kunstsammlungen aus finanziellen Notwendigkeiten eher aufgelöst als aufgebaut wurden. Fachliche Anerkennung und Zustimmung konnte er dennoch nicht in erwartetem Maße einstreichen. Im Gegenteil wurde die Ausstellung von einer kontroversen und heftig geführten publizistischen Debatte begleitet, welche die Qualität und Authentizität der gezeigten Werke infrage stellte, die Integrität von Kunstwissenschaft und -handel in Zweifel zog und zunehmend direkt Kunstexperten und Händler attackierte, die am Aufbau der Sammlung beteiligt gewesen waren. In der Folge musste der Kunsthistoriker August Liebmann Mayer (1885–1944), Hauptkonservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, außerplanmäßiger Professor an der Universität München und als Experte am Aufbau der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ beteiligt, Anfang des Jahres 1931 zurücktreten. Doch selbst das konnte die Debatte nicht befrieden, die sich auch in der NS-Zeit wiederholt gegen einen vermeintlich korrumpierten Kunstbetrieb und dessen Protagonisten richtete. August Liebmann Mayer wurde nach den Anfeindungen wegen des Vorwurfs der Steuerhinterziehung 1933 für einige Monate in Schutzhaft genommen, konnte 1935 mit seiner Familie nach Paris emigrieren, ehe er 1944 im KZ Auschwitz ermordet wurde.³

Der Aufsatz rekonstruiert die Hintergründe und Triebfedern der langwierigen und folgenreichen Debatte, die für antisemitische Verschwörungstheorien anschlussfähig war und durch diese vor wie nach 1933 befeuert wurde; der Text erörtert, warum die Auseinandersetzungen im Zuge der Ausstellung in der Münchner Pinakothek eskalierten und welche Haltung in diesem Zusammenhang die Verantwortlichen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des bayerischen Kultusministeriums auch mit Blick auf den eigenen Mitarbeiter einnahmen.

Vorgeschichte

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert boomte der internationale Kunstmarkt aufgrund der günstigen Weltwirtschaftslage, einer zunehmend technisierten sowohl transnationalen als auch transatlantischen Infrastruktur sowie finanzstarker Kunstinteressenten, die sich vermehrt aus dem zu Wohlstand gekommenen europäischen und amerikanischen Wirtschaftsbürgertum rekrutierten. Die rapide steigenden Preise für Werke bildender Kunst sorgten im Kunstbetrieb für Faszination, aber auch für Unbehagen, da materielle Interessen und der ästhetisch-immaterielle Anspruch der Kunst als unvereinbar galten. In Deutschland verschärfte sich dieser Gegensatz durch die Inflation im Zuge des Ersten Weltkriegs. Die rasante Entwertung des Papiergeldes sorgte für eine allgemeine Flucht in Sachwerte und damit auch in Kunstobjekte, die sich als ein adäquates Mittel zur Kapitalsicherung etabliert hatten. »Es ist nicht mehr, als würden Kunstwerke, es ist, als würden Börsenpapiere gehandelt«,⁴ hieß es seinerzeit so oder ähnlich in etlichen Artikeln zum aktuellen Kunstgeschehen. Dieser Befund verband sich mit teils scharfer Kritik an denjenigen Sammlern, die den Anschein erweckten, nicht aus Liebe zur Kunst, sondern primär aus monetären Erwägungen auf dem Kunstmarkt aktiv zu sein. Die »Sammler von heute« seien »alle Snobs«,⁵ die es vor allem »auf einen namhaften späteren Mehrgewinn« abgesehen hätten.⁶ Der viel beklagte Kunstsammler als Investor und Spekulant harmonierte mit dem Feindbild des Krisen-, Kriegs- und

Inflationsgewinners, das in jener Zeit zum Stereotyp gerann. Dieser Sündenbock für die weit verbreitete materielle Unsicherheit und Not wurde als unmoralisch, ungebildet und egoistisch gezeichnet und fungierte vielfach als Projektionsfläche antisemitischer Vorurteile, die sich in der Weimarer Republik massenhaft verbreiteten und radikalisierten. Die Begriffe »Wucherer«, »Profiteur« und »Jude« bildeten im Wortschatz vieler Zeitgenossen eine Einheit – »eine semantische Assoziationskette von fast archaischer Qualität«.⁷

Mit den steigenden Preisen auf dem Kunstmarkt gewannen schriftliche Gutachten von Kunstexperten, welche die Autorschaft eines Kunstwerks bestimmten und dessen Originalität bestätigten, immens an Bedeutung; diese Expertisen waren umso wertvoller, je renommierter der ausstellende Experte war. Hochwertige Kunstgegenstände galten ohne solche Zertifikate zunehmend als unverkäuflich. Auch Heinrich Thyssen-Bornemisza verlangte nicht selten bis zu vier Expertisen anerkannter Kenner, bevor er sich für den Erwerb eines Werks entscheiden konnte. Waren die Expertisen folglich eine wichtige Quelle von Vertrauen im Kunsthandel und damit eine zentrale Grundlage für erfolgreiche Geschäftsabschlüsse, galten sie um die Jahrhundertwende auch in anderer Hinsicht als hilfreich und nützlich. So waren die begehrten Zertifikate ein probates Mittel, um Verbindungen von Kunstexperten, insbesondere Museumsbeamten zu Händlern und Sammlern herzustellen – durch solche Beziehungen waren die Kunstwissenschaftler über die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt informiert, konnten die Bewegungen von Kunstwerken verfolgen und bekamen zahlreiche Objekte zur Begutachtung vorgelegt und damit Werke zu sehen, die nicht öffentlich zugänglich waren. Zudem konnten Museumsbeamte durch ihre Unterstützung von Sammlern und Händlern nicht selten Zuwendungen und Mäzene für die von ihnen verantworteten Sammlungen gewinnen.⁸

Im Zuge der Inflation und der zunehmenden Flucht in Sachwerte geriet die Praxis der Gutachtenvergabe, das sogenannte Expertisenwesen, allerdings immer stärker in die Kritik; eine entsprechende Debatte setzte 1917 ein und blieb während der NS-Zeit virulent.⁹ Das Verlangen nach schriftlichen Gutachten betrachteten die Zeitgenossen nun vielfach als Beleg dafür, dass Sammler und Händler immer weniger Ahnung von Kunst hätten und auf externe Expertenmeinungen angewiesen seien; zudem, dass sie sich nicht von ästhetischer Qualität und eigenem Geschmack leiten ließen, sondern allein nach großen Namen und sicheren Wertanlagen Ausschau hielten.¹⁰ Kritik und Ablehnung formierte sich darüber hinaus vor allem gegenüber den teilweise



Abb. 1: Meindert Hobbema, Landschaft mit Wasser, um 1660–1663. Heinrich Thyssen-Bornemisza sammelte mit besonderer Vorliebe niederländische Landschaften. Dieses Gemälde war auf der Ausstellung von 1930 zu sehen und gehört bis heute zur Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.

engen Beziehungen, die sich in diesem Zusammenhang zwischen Wissenschaftlern und Händlern etablierten. Dabei richtete sich das Unbehagen insbesondere gegen materielle Interessen, die auf diese Weise mit dem wissenschaftlichen Urteil verknüpft waren – denn fraglos war die Zuschreibung eines Werks von zentraler Bedeutung für die monetäre Bewertung desselben. In diesem Zusammenhang wurde befürchtet, die Kunstexperten könnten in ihrer Wertung beeinflusst oder gar korrumpiert werden und zu eigenem Nutzen unhaltbare Urteile fällen. Schon 1917 hieß es, dass sich »um diejenigen, die im Rufe stehen, private Expertisen gegen Geld zu machen, [...] eine Atmosphäre üblen Rufes [sammelt]«. ¹¹ Es war diese argumentative Grund- und Ausgangslage – für antisemitische Verschwörungstheorien sehr gut anschlussfähig –, die im Laufe der 1920er-Jahre immer schärfere Konturen annahm und im Zuge der Ausstellung von Thyssen-Bornemiszas ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ in der Neuen Pinakothek in München ihre publizistische Eruption erleben sollte.

Kämpferische Debatte um die ›Sammlung Schloss Rohoncz‹

Heinrich Thyssen-Bornemisza begann in den 1920er-Jahren, verstärkt ab 1928 seine umfangreiche Kunstsammlung

aufzubauen; er verwendete darauf einen Großteil seiner Zeit und war stetig auf Reisen, um auf den wichtigen europäischen Kunsthandelsplätzen aktiv sein zu können. Sein regulärer Wohnsitz lag seinerzeit in Den Haag in den Niederlanden. Die Sammlung plante er in einem repräsentativen Thyssen-Haus in Düsseldorf zusammen mit dem Sitz der Unternehmen, die er von seinem Vater 1926 geerbt hatte, unterzubringen und öffentlich zugänglich zu machen. Da sich der Bau dieses Hauses aber immer weiter verzögerte (und letztlich gar nicht mehr realisiert wurde), gewannen Überlegungen an Bedeutung, die Kollektion zwischenzeitlich an anderer Stelle zusammenzuziehen und zu präsentieren. Als Friedrich Dörnhöffer 1929 anregte, die Sammlung

Abb. 2: El Greco (?), Mater Dolorosa, Sammlung Schloss Rohoncz. August Liebmann Mayer schrieb dieses Gemälde El Greco zu; die Zuschreibung wurde später bestritten. Das Werk erbt eine Tochter Heinrich Thyssen-Bornemiszas.



zuerst in der Neuen Pinakothek in München öffentlich zu zeigen, sagte Thyssen-Bornemisza sofort zu – das renommierte Haus schien ihm der geeignete Ort für diesen Anlass zu sein. Der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Thyssen-Bornemisza kannten sich seit 1928, ein Jahr später hatte sich der Sammler an einer Feuerbach-Gedächtnisausstellung in der Neuen Pinakothek beteiligt. Am 30. Juni 1930 fand die feierliche Eröffnung der Ausstellung ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ mit einer Rede des bayerischen Kultusministers Franz Xaver Goldenberger (1867–1948) und hochrangigen Gästen statt.¹²

Während ein Teil der deutschen und internationalen Presse anschließend erwartungsgemäß lobend berichtete und Thyssen-Bornemisza als Kunstfreund und Retter deutschen Kunstbesitzes feierte, mischten sich schnell negative Töne in die Berichterstattung.¹³ Ausgangspunkt der Kritik, die von Anfang an in einem scharfen Duktus vorgetragen wurde, war die Behauptung, dass die Ausstellung viele gefälschte und falsch zugeschriebene Werke enthielte. Wilhelm Pinder (1878–1947), Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München, soll während einer exklusiven Führung für die Münchner Kunstwissenschaftliche Gesellschaft (KWG) von »mehr als 100 Fälschungen, verfälschte[n] Bilder[n] und unmögliche[n] Künstlernamen« gesprochen haben.¹⁴ An diesem Befund konnte die schwelende Debatte über das ›Expertisenwesen‹ anknüpfen und Fahrt aufnehmen. Der Kunsthistoriker Luitpold Dussler (1895–1976), wie Pinder Mitglied der KWG und Privatdozent an der Technischen Hochschule München, gab in einem Artikel im Bayerischen Kurier wenige Tage nach Ausstellungsbeginn die argumentative Richtung vor, die für die weitere publizistische Auseinandersetzung bestimmend sein sollte. In die Sammlung habe sich »eine Menge Mittelgut eingeschlichen [...], wobei die Autorennamen in vielfacher Hinsicht lediglich Kreaturen geschäftstüchtiger Experten sind, die an einer gesicherten und überzeugenden Bestimmung weit weniger Interesse als an dem Honorar seitens der mit ihnen eng alliierten Kunsthändler haben.«¹⁵ An anderer Stelle geißelte Dussler diese engen Verbindungen als unlautere und kriminelle Verschwörung:

»Es soll der nicht zu leugnende Tatbestand rein neutral gestreift werden, daß eine Reihe namhafter Experten ihre Gutachten von dem Grad prozentualer Beteiligung an dem betreffenden Kunstwerk, das sie aus der Taufe heben, abhängig machen, daß einige unter ihnen sich vertraglich mit Firmen festgelegt haben und in festem Solde stehen, und wiederum mehrere einen Ring unter sich bilden, die und die



Abb. 3: Karl Scheffler rief im Sommer 1931 den Expertisenkrieg aus (in: Kunst und Künstler 29/7, 1931, S. 291).

Werke eines bestimmten Meisters nur nach vorheriger gegenseitiger Vereinbarung anzuerkennen bzw. abzulehnen. Da es sich in solchen Fällen immer um einen numerisch sehr kleinen Kreis von Gutachten handelt und diese – dank ihrer Willfährigkeit – allein gebieterisch über das kommerzielle Feld verfügen, so wird mit einer geradezu automatischen Sicherheit die wissenschaftlich anderslautende Meinung mit dem Knüppel behandelt, bis sie gewaltsam erstickt ist.«¹⁶

Es folgte eine ausführliche und kämpferische Debatte in Kunstzeitschriften und der Tagespresse, die sich bis weit in das Jahr 1931 mit der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹, vor allem mit der Praxis der Gutachtenvergabe auseinandersetzte. Sogar vom ›Expertisenkrieg‹ war die Rede.¹⁷ Neben Luitpold Dussler und Wilhelm Pinder gehörten Rudolf Berliner (1886–1967), Kustos am Bayerischen Nationalmuseum, und Hans Tietze (1880–1954), Professor für Kunstgeschichte in Wien, zu den Wortführern aufseiten der Kritiker. Die negativen, teils vernichtenden Beiträge sorgten bei Heinrich Thyssen-Bornemisza und seinem Umfeld für Unruhe und Entsetzen: Der Münchner Kunsthändler Rudolf Heinemann (1901–1975) fürchtete als wichtigster Berater Thyssen-Bornemiszas

seinen finanzstarken Kunden zu verlieren;¹⁸ Friedrich Dörnhöffer sorgte sich als Gastgeber der Ausstellung um sein Renommee und das seiner Pinakotheken; die Stadt Düsseldorf sah die Gefahr, dass der Sammler, verstimmt durch die Anfeindungen, seinen Kunstbesitz nicht ins Rheinland, sondern dauerhaft ins Ausland bringen könne. Auf Empfehlung Rudolf Heinemanns schaltete sich die Stadt Düsseldorf daher Ende 1930 aktiv in die Auseinandersetzung ein. Oberbürgermeister Robert Lehr (1883–1956) initiierte und koordinierte eine Pressekampagne, welche die nationale Bedeutung der Sammlung und die mäzenatischen, ehrenhaften Motive des Sammlers wieder in den Mittelpunkt der Wahrnehmung rücken sollte.¹⁹ Allein die Kritik am ›Expertisenwesen‹, die sich allerdings zunehmend verallgemeinerte und von der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ löste, konnte damit nicht zum Verstummen gebracht werden.

Triebfedern und Folgen der Debatte

Die publizistischen Beiträge sind vor dem Hintergrund der zeitgenössisch verbreiteten Skepsis gegenüber Liberalismus, Kapitalismus und Materialismus zu sehen, die für die ökonomischen Krisen der 1920er-Jahre verantwortlich gemacht wurden und sich in den Augen der Kritiker anschickten, nun auch noch die Kunst zu korrumpieren. Das ›Expertisenwesen‹ galt als ein wichtiges Symptom dieser Entwicklung hin zu einem rein materiellen Kunstverständnis. Die Ausstellung der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ lieferte 1930 den geeigneten Rahmen, das schon lange rumorende Thema öffentlichkeitswirksam zu besprechen. Denn einerseits bot sie tatsächlich Angriffsfläche; auch die Fürsprecher leugneten nicht, dass die Sammlung schwächere Werke und problematische Zuschreibungen enthielt, nach ihrer Auffassung allerdings in deutlich geringerem Maße als von Wilhelm Pinder und seinen Mitstreitern konstatiert. Andererseits versprach die erste Präsentation dieser ambitionierten Sammlung in einem renommierten Haus wie der Münchner Neuen Pinakothek große Aufmerksamkeit. Damit bot sie eine hervorragende Plattform für das, was die Zeitgenossen selbst als »Ränkespiele« bezeichneten.²⁰ Rund ein Jahr zuvor war zudem Wilhelm von Bode (1845–1929), Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Deutschlands bekannteste Autorität auf dem Gebiet der Kunstexpertise, verstorben, der in Berlin und darüber hinaus »offenbar ein Machtvakuum« hinterlassen hatte;²¹ dies eröffnete anderen Kunsthistorikern die Möglichkeit,



Abb. 4: In etlichen Ausgaben publizierte die ›Weltkunst‹ 1930 und 1931 Debattenbeiträge zum ›Expertenwesen‹ (hier Heft 49 aus dem Jahr 1930).

Nejustierungen am Hierarchiesystem der Kunstexperten vorzunehmen. In diesem Zusammenhang waren die Auseinandersetzungen um Anerkennung und Einfluss auch von persönlichen Animositäten und Neid getrieben. Hans Tietze bekundete offenherzig, dass es sich bei der Diskussion über das lukrative ›Expertenwesen‹ um den sozialneidischen »Kampf der Kunsthistoriker ohne Auto gegen die Kunsthistoriker mit Auto« handle.²² Folglich war die Debatte keineswegs allein und ausschließlich von Judenhass getrieben. Fraglos aber konnte sie an antisemitische Vorurteile anknüpfen und wurde durch diese verschärft. So erkannte der Kunsthistoriker Lothar Brieger (1879–1949) anhand der

Debattenbeiträge Wilhelm Pinders, »daß in letzter Zeit« dessen »schönes nationales Gefühl zu einem nicht immer so schönen ›Nationalismus‹, zur Parteidoktrin wurde.«²³ Karl Koetschau (1868–1949), Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, äußerte in einem Brief an Pinder sein Bedauern, dass das »liebe gute Mittelalter« vorbei sei, »sonst würden wir es machen, wie es damals den Juden geschah: jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen und ihm eine gelbe Rosette anstecken.«²⁴ Ernst Heinrich Zimmermann (1886–1971), Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, sprach gegenüber dem bayerischen Kultusministerium von »jüdischen Doktoren, die mehr Händler als Kunsthistoriker seien.«²⁵ Auch der ›Völkische Beobachter‹ schaltete sich ein, mit dem Ziel, das »bayerische Publikum« vor den »Kunstjuden« zu schützen.²⁶ Und Luitpold Dussler berichtete 1938 rückblickend von seiner »Kampftätigkeit auf dem Gebiet des Expertenwesens«, mit der er schon 1930 für die »Ziele[] der Bewegung« eingetreten sei.²⁷

Und tatsächlich zielte die Debatte zum ›Expertenwesen« zunehmend auf einen einzelnen Kunstexperten jüdischer Herkunft, der als Gutachter für einige Werke der ›Sammlung Schloss Rohoncz« in Erscheinung getreten war: August Liebmann Mayer, Hauptkonservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte an der Universität München.²⁸ Ernst Heinrich Zimmermann, der sich in der öffentlichen Debatte zurückgehalten hatte, beantragte am 8. Januar 1931 beim bayerischen Kultusministerium ein Disziplinarverfahren gegen den Experten für spanische Malerei. In seinem Antrag behauptete er, dass die »ganze Diskussion über die Missbräuche bei der Erteilung von Expertisen in den Kunstzeitschriften der letzten Jahre, die Angriffe, die man in München und andernorts gegen die Attributionen der [...] Sammlung Schloss Rohoncz gerichtet hat, [...] zum überwiegenden Teil auf das geschäftliche und jeder Wissenschaft hohnsprechende Verhalten von Professor Dr. August Liebmann Mayer« zurückgehen.²⁹ Zum Beleg ließ Zimmermann einige Beispiele folgen, nach denen Mayer für verschiedene Kunsthändler (jüdischer Herkunft) für den gemeinsamen Profit willfährige und wissentlich falsche Gutachten ausgestellt habe, darunter das Unternehmen Duveen Brothers, das seinerzeit zu den international führenden Kunsthandlungen gehörte, und Rudolf Heinemann, der am Aufbau der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ entscheidend mitgewirkt hatte. Auch Wilhelm Pinder vermutete eine »allerengste Verbindung u. a. Mayer’s [sic] mit [Rudolf] Heinemann-Fleischmann.«³⁰

Anhand der verfügbaren Nachlässe großer Kunsthandlungen – die Unterlagen von Duveen Brothers sind im Getty Research Institute in Los Angeles überliefert – ist erkenntlich, dass die Händler sehr bemüht darum waren, intensive Kontakte zu renommierten Kunsthistorikern zu gewinnen, denen als Faktor für (künstlerische und ökonomische) Kunstwerte sowie als Quelle von Informationen und Vertrauen große Bedeutung auf dem Kunstmarkt zukam. Bekannt ist der geheime Beratervertrag, den Duveen Brothers mit dem amerikanischen Kunstwissenschaftler Bernard Berenson (1865–1959) 1912 abschloss.³¹ Auch zu weiteren kunsthistorischen Autoritäten stand Duveen Brothers in guten Beziehungen, darunter Wilhelm von Bode, Max J. Friedländer (1867–1958) und eben August Liebmann Mayer, dessen Urteil für Transaktionen mit Werken spanischer Meister nahezu unabdingbar war.³² Die umfangreiche Korrespondenz zwischen Duveen Brothers und Mayer belegt deren enge Verbindung, die für beide Seiten lukrativ war. Duveen bekam Hinweise auf verfügbare Werke, konnte stets die Meinung Mayers zu potenziellen Ankaufsobjekten erfragen und wusste, welche Kunstgegenstände Mayer unter welchen Künstlernamen in Kunstzeitschriften, Monografien oder Werkverzeichnissen zu publizieren gedachte. Mayer wiederum erhielt Informationen über das Marktgeschehen, bekam etliche Werke zu sehen und wurde für seine Expertenmeinung bezahlt; dafür besaß er Konten in Deutschland, New York und London, was angesichts der zunehmend restriktiven deutschen Devisenpolitik von großem Wert war.³³ Zwar erscheint die Nähe von Handel und Wissenschaft in diesem Fall tatsächlich als nicht immer frei von gegenseitigen Beeinflussungen – etwa wenn Duveen auf bestimmte Zuschreibungen drängte, wissenschaftliche Veröffentlichungen zu Kunstwerken aus dem eigenen Bestand von Mayer erbat oder forderte und diese teilweise auch vorab zu lesen bekam.³⁴ Allerdings liefert die Korrespondenz keinerlei Anhaltspunkt dafür, dass Mayer wissentlich falsche Gutachten zu gemeinsamem Nutzen erstellt hätte.³⁵

Auch Friedrich Dörrnhöffer kam bei seinen umfangreichen internen Nachforschungen, die er nach Zimmermanns Antrag auf ein Disziplinarverfahren einleitete, zu dem Ergebnis, dass dessen Vorwürfe in den Hauptpunkten ungerechtfertigt waren. Gegenüber dem bayerischen Kultusministerium betonte Dörrnhöffer darüber hinaus mehrfach, dass er das Fachwissen, den Fleiß und die Loyalität seines Mitarbeiters überaus schätze und dass dieser unter den Museumsbeamten in Deutschland in der ersten Reihe stehe.³⁶ Die Gründe für den »Feldzug« gegen Mayer sah der



Abb. 5: Domenico Veneziano, Kniender Mönch mit Kreuzifix, um 1445–1448. Während Luitpold Dussler die Zuschreibung 1930 auf ein »sehr grob organisiertes Auge« zurückführte, befand der Kunsthistoriker Raimond von Marle, dass er dieses Gemälde »ohne Zögern dem Domenico Veneziano zuschreibe[n]« würde. * Bis heute ist es unter diesem Künstlernamen im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid zu sehen.

* Luitpold Dussler, Zur Kritik des Expertenwesens. Die Sammlung Schloß Rohoncz in der Neuen Pinakothek in München, in: Der Kunstwart 43/11, 1930, S. 322–329, hier S. 327; Raimond von Marle, Ein Domenico Veneziano in der Sammlung Rohoncz, in: Der Cicerone 22, 1930, S. 369f., hier S. 369.

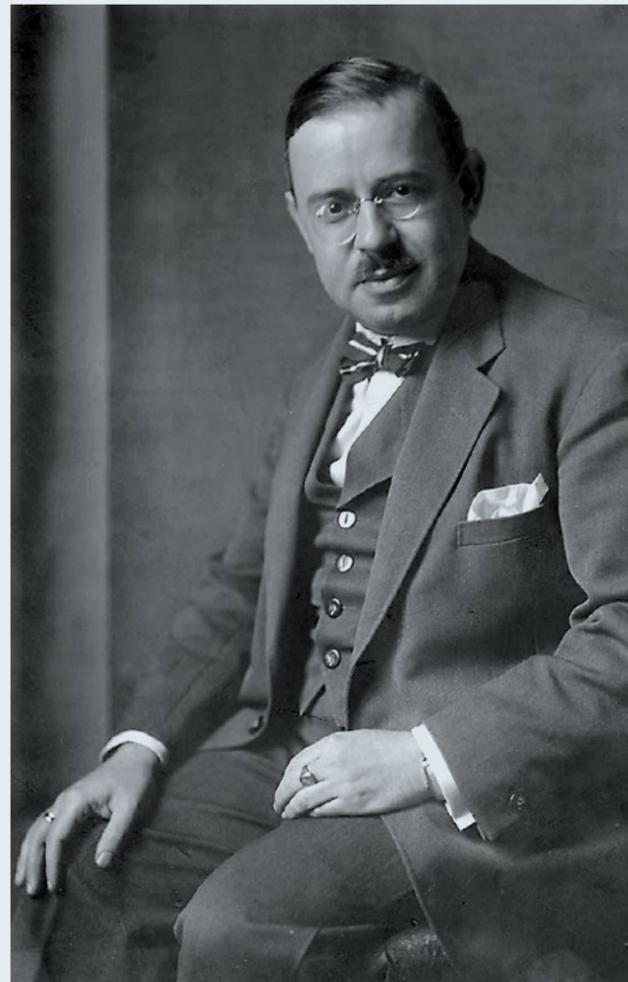
Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen denn auch vor allem in der Missgunst der Kollegen begründet; deren Expertisen seien eben nicht gefragt, »weil sich wohl niemand auf der Welt für ihre Ansichten interessiert hatte und interessieren wird«. ³⁷ Der bayerische Kultusminister Franz Xaver Goldenberger und seine Behörde reagierten ebenfalls irritiert auf Zimmermanns aggressive Klageschrift und bezweifelten, dass dieser nur von »sachliche[n] Beweggründe[n]« getrieben sei. ³⁸

Dennoch blieb die Angelegenheit für August Liebmann Mayer nicht ohne Folgen. Zwar erhärteten sich die potenziell strafrechtlich relevanten Vorwürfe, er habe konspirativ mit verschiedenen Kunsthändlern zusammengearbeitet, nicht. Allerdings musste Mayer eingestehen, dass er gegen Dienstanweisungen aus dem Jahr 1924 verstoßen habe. Diese Anweisungen untersagten es bayerischen Museumsbeamten, sich am Kunsthandel zu beteiligen, und verpflichteten sie, schriftliche Expertisen nur mit Zustimmung ihres Direktors auszustellen. Wenngleich Mayer die notwendige Erlaubnis in vielen Fällen eingeholt hatte, in denen dann auch das Museum anteilig von seinen Honoraren profitierte, musste Dörnhöffer nun feststellen, dass Mayer »in weitaus größerem Maße seine Gutachtertätigkeit ausübte, als mir bekannt war«. ³⁹ Darüber hinaus gab Mayer zu, dass er sich manches Mal prozentual nach dem Schätzwert eines begutachteten Objekts habe bezahlen lassen. Dies konnte als Beteiligung am Kunsthandel gewertet werden, da in solchen Fällen der Marktwert für seine Vergütung ausschlaggebend gewesen war. Vor allem nährte ein solches Vorgehen den Verdacht der Parteilichkeit, da der Gutachter nun an der Urheberschaft möglichst hochwertiger Meister interessiert sein konnte. Eine gewisse Angriffsfläche bot Mayer also durchaus. ⁴⁰ Vor diesem Hintergrund und angesichts der »Angriffe und Verdächtigungen gegen mich von verschiedenen bayer. Beamten und Kunsthistorikern« bat Mayer am 30. Januar 1931 um seine Entlassung aus dem Staatsdienst, die zum 1. März 1931 vollzogen wurde. Damit vermied er ein Disziplinarverfahren, dem er zwar »mit Vertrauen entgegensehen könnte«; den »Aufregungen eines derartigen Prozesses« sah er sich jedoch nicht gewachsen, »zumal schon jetzt meine Nerven infolge der seit Monaten dauernden Hetzereien schwer gelitten haben«. ⁴¹ Das Kultusministerium hatte ihn in einem persönlichen Gespräch unmittelbar vorher davon unterrichtet, dass ein Disziplinarverfahren aufgrund der schwerwiegenden Vorwürfe unabdingbar sei. ⁴²

Mayers Entlassung auf eigenen Wunsch galt in der fortgesetzten öffentlichen Debatte wahlweise als beklagens-

werner Verlust oder als Schuldeingeständnis und Erlösung. Die abschließenden öffentlichen Erklärungen von Friedrich Dörnhöffer und Franz Xaver Goldenberger fielen im Ganzen wohlwollend und versöhnlich aus. Zwar führten beide die Verstöße Mayers gegen die Dienstvorschriften an, die zu dessen Ausscheiden aus dem Museumsdienst geführt hätten. Gleichzeitig fanden sie aber anerkennende Worte für den Mitarbeiter und betonten, dass sich »die tatsächlichen Angaben, auf die jene Anklageschrift begründet ist, als haltlos erwiesen haben«. ⁴³ Im Haushaltsausschuss des bayerischen Landtags bekundete Kultusminister Golden-

Abb. 6: August Liebmann Mayer, um 1932



berger darüber hinaus, dass das Resultat eines Dienstverfahrens »mit Sicherheit nicht etwa die Dienstentlassung, sondern allenfalls nur eine Geldstrafe gewesen wäre«. ⁴⁴ Rund zwei Jahre später, am 13. März 1933, notierte er schließlich in einem internen Vermerk, dass sich die Öffentlichkeit über den »Fall Dr. Mayer« beruhigt habe; Friedrich Dörnhöffer, der sich hinter den Kulissen anhaltende Auseinandersetzungen mit Zimmermann geliefert hatte, war inzwischen in den Ruhestand getreten, der Vorgang schien insgesamt also erledigt. ⁴⁵ Doch hier irrte Goldenberger, der vier Tage später aus dem Amt scheidet musste, da die NSDAP nun auch im Freistaat Bayern Zug um Zug nach der Macht griff. ⁴⁶ Die Nationalsozialisten hatten die Vorwürfe, die August Liebmann Mayer infolge der Ausstellung »Schloss Rohoncz« gemacht worden waren, offenbar nicht vergessen und griffen die Angelegenheit nun wieder auf. Gegen Mayer wurden Ermittlungen wegen des Verdachts auf Steuerhinterziehung aufgenommen – dabei ging es um seine Einkommens- und Vermögenssteuer auch mit Blick auf Honorare für Expertisen. ⁴⁷ Am 24. März 1933 wurde Mayer in Schutzhaft genommen, ⁴⁸ die nach einer Verordnung vom 28. Februar 1933 von Polizei und Gestapo ohne richterliche Kontrolle und also willkürlich verhängt werden konnte. ⁴⁹ Während der Haft versuchte sich Mayer Mitte Juni 1933 das Leben zu nehmen. ⁵⁰ Auf Initiative Friedrich Dörnhöffers wurde er am 11. Juli 1933 aus der Haft entlassen. ⁵¹ Seine Wohnsitze in München und Tutzing wurden durchsucht, sein Vermögen beschlagnahmt. ⁵² Zur Begleichung von Steuerrückständen wurde zugunsten des Finanzamts München auch Mayers Kunstsammlung verkauft. ⁵³ Der »Völkische Beobachter« berichtete nun wieder über den »jüdische[n] Kunstparasit[en]«, der »1930 und 31 Weltberühmtheit als »Expertisenschwindler« erlangt« habe. ⁵⁴ Die heftigen Auseinandersetzungen um die »Sammlung Schloss Rohoncz« waren für August Liebmann Mayer folglich der Beginn einer langen Odyssee gewesen, die 1944 im KZ Auschwitz mit seiner Ermordung endete.

Im Zusammenhang mit dem Strafverfahren gegen Mayer leitete die Münchner Polizeidirektion im Mai 1933 auch eine Untersuchung gegen Rudolf Heinemann »wegen Verdachts des Betrug[es] [Bilderfälschung]« ein – die Vermutung einer kriminellen Vereinigung von Heinemann und Mayer war offenbar noch lebendig. Das Verfahren gegen Heinemann, der 1934 in die Schweiz emigrieren konnte, wurde allerdings eingestellt – die »in diesem Zusammenhang erfolgte Beschlagnahme von Original-Expertisen, von Ölgemälden usw. wurde inzwischen wieder aufgehoben«. ⁵⁵

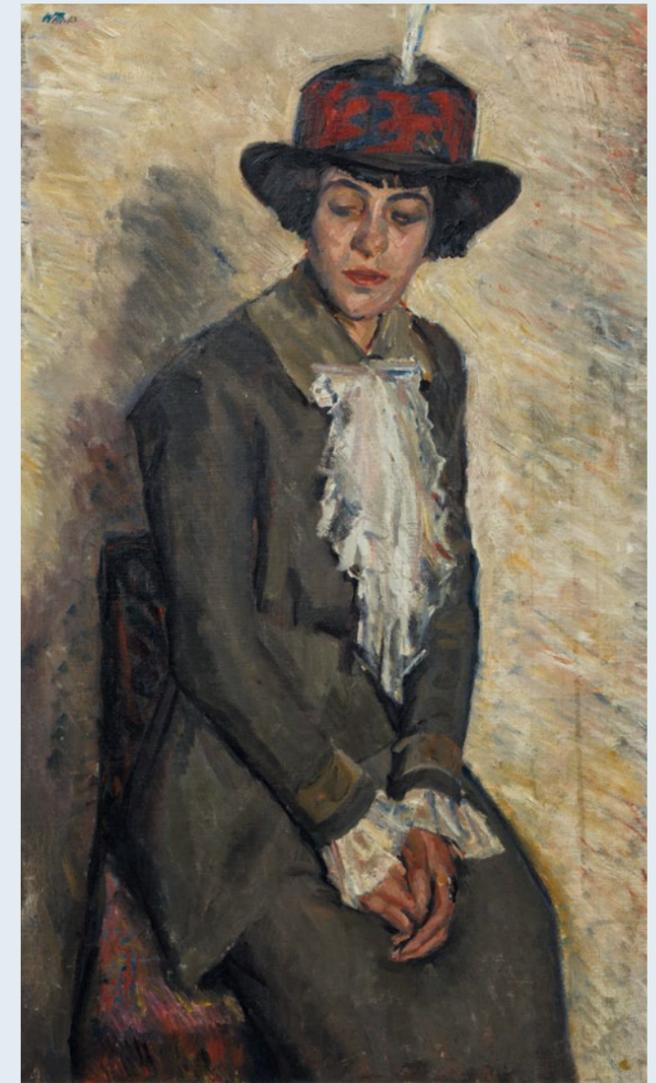


Abb. 7: Wilhelm Thöny, Auf einem Stuhl sitzende Dame, 1913. Dieses Gemälde gehörte zur Sammlung August Liebmann Mayers; im Jahr 1981 gelangte es als Hinterstellung in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, von denen es im Jahr 2010 an eine Tochter Mayers restituiert wurde.

Ausblick

Über die »Sammlung Schloss Rohoncz« und August Liebmann Mayer hinaus blieb das Thema der Gutachtenvergabe virulent. Schon Ende 1930 wurde auch Max J. Friedländer vorgeworfen, er würde zu einzelnen Kunsthandlungen enge und unzulässige Verbindungen pflegen. Friedländer war ebenfalls jüdischer Herkunft und nach Wilhelm von Bodes Tod die zentrale kunsthistorische Autorität in der Reichshauptstadt. Die publizistischen Angriffe auf ihn flammten Ende 1932 erneut auf. ⁵⁶ Sie galten darüber hinaus der Preußischen Kulturverwaltung und weiteten sich immer offensichtlicher zu einem ideologisch aufgeladenen »Kampf um die Kunst« aus. ⁵⁷ Auch Hans Tietze, der nach dem

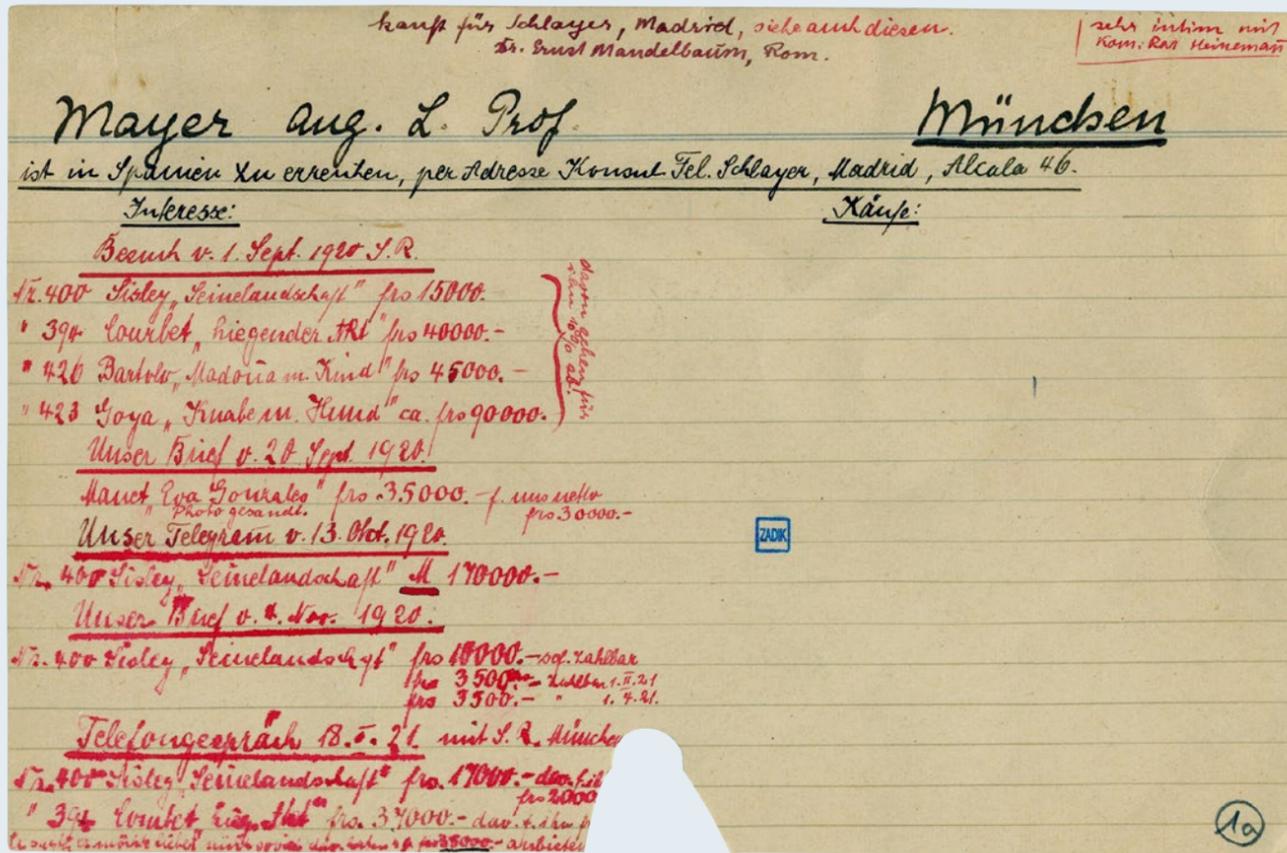


Abb. 8: August Liebmann Mayers Kundenkarte bei der Galerie Thannhauser, München/Berlin. Die Karte zeigt, dass sich Mayer für den Erwerb von Kunstwerken interessierte, als Mittelsmann für andere Sammler agierte und dass er »sehr intim« mit Heinemann gewesen sein soll.

»Anschluss Österreichs« 1938 in die USA emigrierte, bemerkte nun die »radauantisemitischen Auslassungen« in der Debatte.⁵⁸ Aufgrund des Berufsbeamtengesetzes, nach dem Beamte »nicht arischer Abstammung« in den Ruhestand zu versetzen waren,⁵⁹ wurde Friedländer im Juni 1933 als Direktor der Berliner Gemäldegalerie abgesetzt.⁶⁰

Kurioserweise traf die Kritik am »Expertenwesen« schließlich auch Ernst Heinrich Zimmermann, der maßgeblich zur Entlassung Mayers aus dem Staatsdienst beigetragen hatte. Zimmermann war im Oktober 1936 als Nachfolger Friedländers an die Berliner Gemäldegalerie gewechselt. Für eine Versteigerung aus Berliner Museumsbesitz musste er ein Jahr später Teile der Katalogeinträge zusammenstellen. Neben den Beschreibungen der Werke leitete er auch dazugehörige Expertisen an das Auktionshaus weiter, die unter anderen von August Liebmann Mayer und Max J. Friedländer stammten. Als einige der Zuschreibungen auch aus dem Ausland kritisiert worden waren, bemerkte Reichswissenschaftsminister Bernhard Rust (1883–1945), es sei »im 5. Jahr der nationalsozialistischen Revolution undenkbar, dass eine Irreführung der gesamten Öffentlichkeit obendrein mit jüdischen Empfehlungen gedeckt wird«.⁶¹ Ende März 1938 wurde Zimmermann darauf-

hin vom Museumsdienst suspendiert, erst ab Juni 1940 war er wieder als Direktor der Gemäldegalerie tätig.⁶² Es dauerte weitere vier Jahre, ehe die »Weltkunst« im April 1944 das endgültige Aus des »Expertenwesens« ausrief – der Grund sei »einfach die Tatsache, dass die »diplomierten« Experten immer mehr von der Bildfläche abgetreten sind«.⁶³

1 Karl Koetschau an Wilhelm Pinder, 16.1.1931, Stadtarchiv Düsseldorf (StAD), IV 3895.
 2 Vgl. Sammlung Schloss Rohoncz (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek), Bd. 1: Gemälde, Bd. 2: Plastik und Kunstgewerbe, hg. und bearb. von Rudolf Heinemann-Fleischmann, München 1930. Das namengebende Schloss Rohoncz in Ungarn (gehörte ab 1919 zu Österreich) war bis 1919 der Hauptwohnsitz von Thyssen-Bornemisza und seiner Familie; auch nach dem Umzug in die Niederlande blieb das Schloss in Familienbesitz.
 3 Zu August Liebmann Mayer und seinem Schicksal in der NS-Zeit liegen quellenreiche Untersuchungen vor, vgl. Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, August Liebmann Mayer (1885–1944). Success, failure, Emigration, Deportation and Murder, in: Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933–1945 (Contact Zones, 2), hg. von Ines Rotermond-Reynard, Berlin u. a. 2015, S. 139–159; Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung, in: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, hg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald, Berlin 2008, S. 405–429; Teresa Posada Kubissa, August L. Mayer. Ein bedeutender Kenner spanischer Kunst. Leistung und Schicksal, in: Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen (Ausst.-Kat. Hamburg, Bucerius Kunst Forum; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Budapest, Szép-

müvészeti Múzeum], hg. von Matthias Weniger, München u. a. 2005, S. 170–175; Dies., August L. Mayer. Ein Experte der spanischen Kunst in München, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980 (Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 2), hg. von Christian Drude und Hubertus Kohle, München u. a. 2003, S. 120–130; Dies., August L. Mayer y la Pintura Española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez, Madrid 2010.
 4 Curt Glaser in: Der Kunstmarkt 14/5, 1917, S. 21–23, hier S. 22.
 5 Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920, S. 23.
 6 Hans Tietze, Urheberrecht und Wertzuwachsanteil für den bildenden Künstler, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 55/23, 1920, S. 458–464, hier S. 461.
 7 Martin H. Geyer, Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne, München 1914–1924, Göttingen 1998, S. 280.
 8 Wilhelm von Bode, Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, suchte aus diesem Grund ganz bewusst die Nähe zu den wohlhabenden Sammlern und Händlern der Reichshauptstadt, vgl. Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005; Manfred Ohlsen, Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel, 2. Aufl., Berlin 2007.
 9 Einen ersten Beitrag in dieser Hinsicht lieferte Hans Tietze, Sollen kunsthistorische Expertisen honoriert werden?, in: Kunstchronik 28/26, 1917, Sp. 265–268.
 10 So war die Rede davon, dass die »grauenhafte mit der Expertisiererei verbundene Materialisierung, die aus der Degradierung der Kunstwerke zu Spekulationsobjekten entstanden ist, diese Degradierung immer weiter treibt«, vgl. Wilhelm Pinder, Unverkäufliche Wissenschaft, in: Frankfurter Zeitung, 13.2.1931.
 11 Tietze 1917 (wie Anm. 9), Sp. 265.
 12 Johannes Gramlich, Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900–1970), Paderborn 2015, S. 240–243.
 13 Presseauschnittsammlungen zu der gesamten Debatte finden sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (vormals BStGS, Registratur, Nachlass Haberstock, Presseartikel zur Kunst, Conv. IV, Neue Nr. 120) sowie im Stadtarchiv und der Stadtbibliothek München, vgl. Fuhrmeister / Kienlechner 2015 (wie Anm. 3), S. 146f., Anm. 27.
 14 Zitiert nach Gramlich 2015 (wie Anm. 12), S. 246.
 15 [Luitpold] D[ussler], Sammlung Schloss Rohoncz. Ausstellung der Neuen Pinakothek, in: Bayerischer Kurier, 4.7.1930.
 16 Luitpold Dussler, Zur Kritik des Expertenwesens. Die Sammlung Schloß Rohoncz in der Neuen Pinakothek in München, in: Der Kunstwart 43/11, 1930, S. 322–329, hier S. 324.
 17 Karl Scheffler, Expertenkrieg, in: Kunst und Künstler 29/7, 1931, S. 291f.
 18 Rudolf Heinemann leitete die Münchner Galerie Fleischmann, nicht die Galerie Heinemann, mit deren Inhabern er aber verwandtschaftlich verbunden war, vgl. Gramlich 2015 (wie Anm. 12), S. 220–222.
 19 Ebd., S. 249f.
 20 Ebd., S. 250f.
 21 Simon Elson, Der Kunstkenner Max J. Friedländer. Biografische Skizzen, Köln 2016, S. 291.
 22 Zitiert nach ebd. Mit Verweis auf Götz Aly gehen auch Fuhrmeister / Kienlechner davon aus, dass Neid ein Motiv der Kontroverse war; vgl. Fuhrmeister / Kienlechner 2015 (wie Anm. 3), S. 148f.
 23 Lothar Brieger, Krise in der Kunstwissenschaft. Der Kunsthandel und die Gelehrten, in: BZ am Mittag, 10.3.1931. Wilhelm Pinder begrüßte während der NS-Zeit das »Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung und Lehre« und stand der NS-Ideologie und dem Regime auch darüber hinaus nahe, zitiert nach Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 418; vgl. auch Daniela Stöppel, Wilhelm Pinder (1878–1947), in: Das Institut für Kunstgeschichte in München 1909–2009, hg. von ders. und Gabriele Wimböck, o. J.

[2010], S. 40–45; Magdalena Bushart, Dienststreifen in Zeiten des Krieges. Wilhelm Pinder als Kulturbotschafter des Deutschen Reiches, in: Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, hg. von Magdalena Bushart, Agnieszka Gasior und Alena Janatková, Köln u. a. 2016, S. 185–210. Birte Pusback konstatiert auch Differenzen zwischen Pinders Auffassungen und der NS-Ideologie; vgl. Wilhelm Pinder. Ein umstrittener Vermittler deutscher Kunst, in: Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, hg. von Joseph Imrode und Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 205–222.
 24 Karl Koetschau an Wilhelm Pinder, 16.1.1931, StAD, IV 3895.
 25 Ernst Heinrich Zimmermann, Germanisches Nationalmuseum, an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 2.2.1931, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), MK 44803.
 26 Jüdische Kunstexperten an der Arbeit, in: Völkischer Beobachter, 2.5.1931.
 27 Luitpold Dussler an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 19.1.1938, zitiert nach Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 416, Anm. 31.
 28 In Ausst.-Kat. München 1930 [wie Anm. 2], Bd. 1: Gemälde, wird bei 27 Werken auf Literatur oder die Expertise von Mayer verwiesen, bei rund der Hälfte dieser Werke wurde seine Ansicht noch durch weitere Expertenmeinungen bekräftigt. Insofern dürften mehr seine vermeintlich kriminellen Verbindungen zu wichtigen Kunsthändlern Anlass zur Kritik gewesen sein, zumal Mayer bei verschiedenen Kollegen offenbar schon länger im Verdacht stand, sich auf fragwürdige Weise zu bereichern (vgl. Presseauschnittsammlung, siehe Anm. 13).
 29 Ernst Heinrich Zimmermann an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 8.1.1931, BayHStA, MK 44803.
 30 Wilhelm Pinder an Karl Koetschau, 12.1.1931, StAD, IV 3895. Der schriftliche Nachlass von Rudolf Heinemann und seiner Kunsthandlung ist nicht auffindbar; Untersuchungen, welche die Polizeidirektion München 1933 gegen Heinemann einleitete, erhärteten den Verdacht nicht, vgl. S. 173.
 31 Vgl. u. a. Colin Simpson, The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen, London 1987.
 32 So hieß es in der internen Kommunikation von Duveen Brothers beispielsweise: »In our opinion undoubtedly by Master [Diego Velázquez], but we cannot of course buy unless Dr. Mayer passes it«, Duveen Brothers, Filiale New York an Paris, 10.10.1925, in: Getty Research Institute (GRI), Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3.
 33 Vgl. die Korrespondenz in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3 u. 4, Box 486, Folder 1.
 34 Beispielsweise telegraphierte Joseph Duveen an Mayer, 25.5.1926: »Have purchased Velasquez your recommendation very pleased [...] Please publish it Burlington Magazine immediately«, in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 2. An anderer Stelle heißt es in der internen Kommunikation von Duveen Brothers, Filiale Paris an New York, 13.12.1930: »Spoke Dr. Mayer who will write whatever we want, therefore have nothing to fear [...]«, GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 5.
 35 Vielmehr beklagten Duveen Brothers mehrfach, dass Mayer in seinen Urteilen schwankend und unberechenbar sei: »Since Mayer's return to Munich, he has changed his mind again and thinks that now it can only be by Mazo [...]. I do not know what to make of such a man. He seems so vacillating in his views!«, Duveen Brothers, Filiale Paris an New York, 14.1.1926, in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3.
 36 Friedrich Dörnhöffer an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 31.1.1931, BayHStA, MK 44803.
 37 Ebd. Auch Mayer selbst führte die Verleumdungen gegen seine Person auf den Neid der Kollegen zurück, so schrieb er an Joseph Duveen am 11.2.1931: »Meanwhile a group of jealous colleagues, in first line Zimmermann-Nurnberg, and second-rate people like Dr. R. Berliner [...] and Professor Pinder [...] made a campaign against me and poisoned the Ministry people in such a way that I am leaving the State Service 1st of March.« GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

38 Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an Theodor Lewald, 8.4.1931, BayHStA, MK 44803. Zur Haltung Dörnhöffers und Goldenbergers in dieser Sache vgl. auch Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 411.

39 Friedrich Dörnhöffer an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 17.1.1931, BayHStA, MK 44803.

40 Dies war auch Duveen Brothers bewusst, die am 5.3.1931 intern kommunizierten, dass Mayer »has made a great deal of money during the last few years through his expertising and also a little surreptitious dealing«, GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

41 August Liebmann Mayer an Direktion der BStGS, Friedrich Dörnhöffer, 30.1.1931, BayHStA, MK 44803.

42 Das Kultusministerium hatte Mayer dabei versichert, dass es der Sache unvoreingenommen begegne und die Unschuldsvermutung gelte. Gleichfalls hatte es zu bedenken gegeben, dass es ein langwieriges und umfangreiches Verfahren werden würde, das in Kreisen der Universität um Wilhelm Pinder wohl eher missgünstig begleitet und bewertet werden würde, vgl. Ministerialdirektor Hendschel, handschriftliches Protokoll, 30.1.1931, BayHStA, MK 44803.

43 Friedrich Dörnhöffer, Zum Ausscheiden August L. Mayers aus dem bayer. Staatsdienst, BayHStA, MK 44803 (um den 20.3.1931 herum wiedergegeben in verschiedenen Tageszeitungen).

44 Museumsbeamte und Kunsthandel. Minister Dr. Goldenberger zur Angelegenheit Dr. Mayer, in: Münchner Neueste Nachrichten, 26.3.1931.

45 Goldenberger notierte dies, weil er damit begründete, ein internes Verfahren gegen Zimmermann nicht weiterzuverfolgen, das in dieser Sache offenbar eröffnet worden war, vgl. Franz Xaver Goldenberger, handschriftlicher Vermerk, 13.3.1933, BayHStA, MK 44803.

46 Zu Goldenberger vgl. BayHStA, MK 35308.

47 Duveen Brothers ließen eine Anfrage nach ihren Zahlungen an Mayer aus Sicherheitsgründen unbeantwortet, denn die »information for which they are asking would be used to keep him [Mayer] in prison«, vgl. Duveen Brothers, Filiale Paris an London, 28.4.1933, GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

48 Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 414 und Dies. 2015 (wie Anm. 3), S. 148.

49 Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat, 28.2.1933, RGBl. I S. 83; die Gestapo sah sich durch diese Verordnung befugt, »die Verhängung von Schutzhaft nicht nur gegen aktive Staatsfeinde, sondern z. B. auch aus erzieherischen Gründen, gegen Kritiker der Regierung der nationalen Erhebung, gegen Miesmacher usw.« zu verhängen, zitiert nach

Lothar Gruchmann, Justiz im Dritten Reich 1933–1940. Anpassung und Unterwerfung in der Ära Gürtner (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 28), 3. Aufl., München 2001, S. 537f.

50 Entweder am 13. oder am 15.6.1933, vgl. Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 415 und Dies. 2015, S. 148.

51 Dies. 2008, S. 415 und Dies. 2015, S. 148.

52 Dies. 2008, S. 414–416 und Dies. 2015, S. 148. An Joseph Duveen schrieb Mayer am 23.5.1934: »I have lost everything, and the fine, about which we had already a conversation, is now pronounced, concerning the foreign money. I have been fined to 2.600 Mark.« GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

53 Vier Gemälde aus Mayers Sammlung sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangt; sie konnten im Jahr 2010 an Mayers Tochter restituiert werden, vgl. Andrea Bambi, Provenienzforschung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Eine Zwischenbilanz, in: Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, hg. von der Koordinierungsstelle Magdeburg, Magdeburg 2010, S. 259–275, hier S. 262–265.

54 Ein jüdischer Kunstparasit in Schutzhaft, in: Völkischer Beobachter, 28.3.1933.

55 Polizeidirektion München an Polizeipräsidenten Berlin, 8.1.1934, in: Staatsarchiv München, Pol.Dir. 13685.

56 Vgl. Elson 2016 (wie Anm. 21), S. 291–325.

57 Max Osborn, Kampf um die Kunst, in: Vossische Zeitung, 2.11.1932.

58 Hans Tietze an Max J. Friedländer, 21.12.1932, zitiert nach Elson 2016 (wie Anm. 21), S. 313.

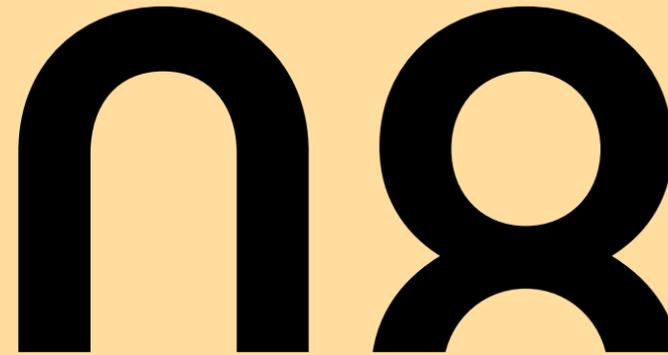
59 Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, 7.4.1933, RGBl. I S. 175.

60 Kathrin Iselt, »Sonderbeauftragter des Führers«. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln u. a. 2010, S. 60.

61 Bernhard Rust an Otto Kümmel, 25.10.1937, zitiert nach Petra Winter, Vom Kläger zum Beklagten? Der Direktor der Gemäldegalerie Ernst Heinrich Zimmermann, in: Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, hg. von Jörn Grabowski und Petra Winter, Köln u. a. 2013, S. 271–285, hier S. 276f.

62 Ebd., S. 275 u. 282f.

63 W[erner] R[ichard] D[eusch], Kunstsammeln ohne Expertise, in: Weltkunst 18/4, 1944, zitiert nach Fuhrmeister / Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 421.



Anhang

Chronik

12. Januar 2017 – Pinakothek der Moderne

Reset. Talks Podiumsdiskussion *Wovon wir reden, wenn wir von Fotografie reden. Überlegungen zur Fotografie als musealem Sammlungsobjekt im digitalen Zeitalter* mit Joachim Brohm, Marjen Schmidt, Thomas Seelig. Einführung und Moderation: Inka Graeve Ingelmann

19. Januar 2017 – Pinakothek der Moderne

Vortrag Mishka Henner im Rahmen der Ausstellung *Fotografie heute: distant realities*

26. Januar 2017 – Pinakothek der Moderne

Reset. Talks Podiumsdiskussion *Was macht der Nationalsozialismus mit Kunst und Künstlern? Was machen wir mit der Kunst des Nationalsozialismus?* Mit Olaf Peters Einführung und Moderation: Oliver Kase

27. Januar 2017 – Museum Brandhorst

Eröffnung der Ausstellung *Wade Guyton: Das New Yorker Atelier*

4. Februar 2017 – Pinakothek der Moderne

Instawalk #StadtLandBild im Rahmen der Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften*

8. Februar 2017 – Pinakothek der Moderne

Vortrag Sabine Rewald: *Max Beckmann in New York*

18. Februar 2017 – Neue Pinakothek

Karen Pence, die Ehefrau des US-Vizepräsidenten Mike Pence, besucht die Neue Pinakothek

10. März – Alte Pinakothek

Die Säle X bis XIII mit der italienischen, französischen und spanischen Barockmalerei sind nach dreijähriger baubedingter Schließungszeit wieder geöffnet

11. März 2017 – Pinakothek der Moderne

Nachtmusik der Moderne. Komponistenporträt Kaija Saariaho

13. März 2017 – Alte Pinakothek

Schließung der Säle IV–VI im Obergeschoss

17./18., 24./25., 31. März/1. April 2017 – Museum Brandhorst

Postapokalyptischer Realismus. It's After The End of the World. Don't You Know That? Performance- und Vortragsreihe mit Juan Atkins, Jacky Connolly, Helmut Draxler, Hassan Khan, Anja Kirschner, Nina Könnemann, Dana Luciano, Inka Meißner, Robert Müller, Georgia Sagri, Michael Smith, Peter Wächtler, Tanja Widmann, Jutta Zimmermann

6. April 2017 – Pinakothek der Moderne

Bilddiskurs oder Bilderrauschen. Podiumsdiskussion im Rahmen der Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften* und der begleitenden Instagram-Aktion #StadtLandBild mit Helena Grebe, Christian Gries, Anke von Heyl, Antje Lange und Simone Förster

23. April 2017 – Alte Pinakothek

Ende der Ausstellung *Neue Nachbarschaften III* in den Kabinetten 1–7 mit ausgewählten Werken aus den geschlossenen Sälen

27. April 2017 – Alte Pinakothek

Eine Delegation des flämischen Parlaments unter Leitung ihres Präsidenten Jan Peumans besucht die Alte Pinakothek

24. Mai 2017 – Museum Brandhorst

Eröffnung der Ausstellung *Kerstin Brätsch. Innovation*

19. Juni 2017 – Museum Brandhorst

Filmscreening und Podiumsdiskussion Alexander Kluge & Kerstin Brätsch im Gespräch mit Matthias Mühling im Rahmen der Ausstellung *Kerstin Brätsch. Innovation*

20. Juni 2017 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *Fabienne Verdier meets Sigmar Polke. Talking Lines*

29. Juni 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Eva Leitolf *Kritische Grenzerzählungen*; Einführung und Moderation: Inka Graeve Ingelmann

29. Juni 2017 – Neue Pinakothek

Erster Teil der Aktenabgabe an das Bayerische Hauptstaatsarchiv

1. Juli 2017 – Pinakothek der Moderne

Nachtmusik der Moderne. Komponistenporträt Hans Abrahamsen

6. Juli 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Wolfgang Laib *Die unbesteigbaren Berge*. Einführung und Moderation: Corinna Thierolf

20. Juli 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Adeela Suleman *Don't Despair*; Einführung und Moderation: Bernhart Schwenk

21. Juli 2017 – Alte Pinakothek

Restitution des Werkes *Die Auferweckung des Lazarus*, um 1530/40, Süddeutscher Meister an die Erbenngemeinschaft nach James von Bleichröder

24. Juli 2017 – Alte Pinakothek

Seine Majestät König Carl XVI. Gustaf und ihre Majestät Königin Silvia von Schweden besuchen mit Ludwig Spaenle, Bayerischer Staatsminister für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst die Alte Pinakothek

14. September 2017 – Pinakothek der Moderne

Studientag *Ästhetiken der Reproduktion* mit dem Lehrstuhl für Philosophie I Ästhetische Theorie der Akademie der Bildenden Künste und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München mit Sebastian Egenhofer, Julia Gelshorn, Marietta Kesting, Matthias Krüger, Inka Meißner, Regine Prange, Daniela Stöppel, Tobias Vogt u. a.

21. September 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Laure Prouvost *Stong Sory Vegetables*. Einführung und Moderation: Bernhart Schwenk

28. September 2017 – Pinakothek der Moderne

Festvortrag Bernd Stiegler, Universität Konstanz, *Jürgen Wilde zum 80. Geburtstag*

5. Oktober 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Fabienne Verdier *Mélodie du Réel*. Einführung und Moderation: Corinna Thierolf

6. Oktober 2017 – Pinakothek der Moderne

Tagung *#MusMuc17. Museen im digitalen Raum. Chancen und Herausforderungen*

8. Oktober 2017 – Pinakothek der Moderne

TOGETTHERE_XPERIENCE. Ein Aktionstag im Museum für alle anlässlich des 15-jährigen Jubiläums der Pinakothek der Moderne

14. Oktober 2017

Während der 19. Langen Nacht der Münchner Museen besuchen 12781 Gäste die Pinakothek der Moderne, die Neue Pinakothek, das Museum Brandhorst und die Sammlung Schack

15. Oktober 2017

Preview *Botticellis Farben sind zurück!* Mit Andreas Schumacher, Jan Schmidt und Wibke Neugebauer

20. Oktober 2017 – Museum Brandhorst

Eröffnung der Ausstellung *Seth Price – Social Synthetic*

21. Oktober 2017 – Museum Brandhorst

Künstlergespräch mit Rita Kersting und Seth Price im Rahmen der Ausstellung *Seth Price – Social Synthetic*

25. Oktober 2017 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *Araki.Tokyo*

11. November 2017 – Pinakothek der Moderne

Nachtmusik der Moderne. Komponistenporträt Per Norgård

7. Dezember 2017 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Vortrag Lena Fritsch *Provokativ und Sexy: Zur japanischen Fotografie der 1970er-Jahre* im Rahmen der Ausstellung *Araki.Tokyo*. Einführung und Moderation: Inka Graeve Ingelmann

11./12. Dezember 2017 – Neue Pinakothek

Zweiter und letzter Teil der Aktenabgabe an das Bayerische Hauptstaatsarchiv: Archiv und Registratur mit Akten von etwa 1780 bis 1980, Personalakten, Kassabücher, Mobileninventare und Besucherbücher des 19. Jahrhunderts, Journale seit 1805

13. Dezember 2017 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *a good neighbour_on the move* in Kooperation mit der 15. Istanbul Biennale

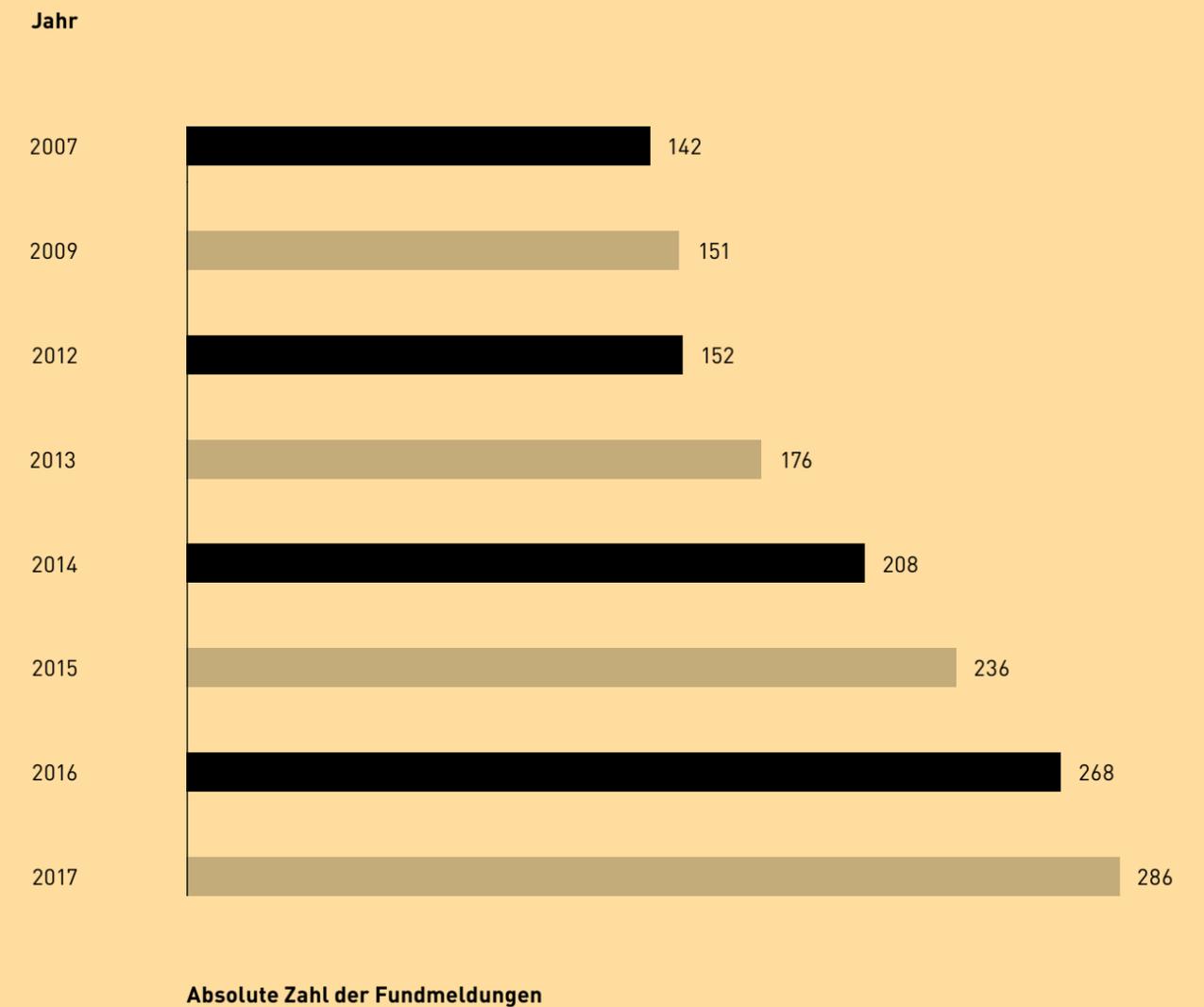
17. Dezember 2017 – Pinakothek der Moderne

Tôkyô monogatari (Die Reise nach Tokio), 1953 von Yasujirô Ozu. Film-Matinee im Rahmen der Ausstellung *Araki. Tokyo*

Finanzen

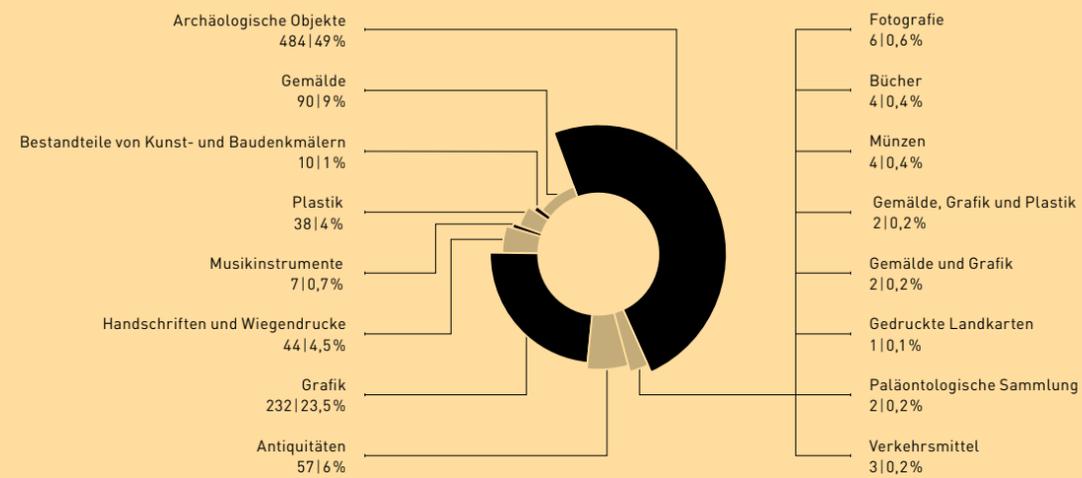
Haushaltsansätze		12.894.253,02 €
Erlöse Museumsbetrieb	Sondereintritt 80%	141.825,16 €
	Kulturveranstaltungen	78.380,53 €
	Sonntageintritt	345.728,99 €
	Werktagseintritt	1.525.027,90 €
	Garderobengebühren 80%	47.854,80 €
	Veröffentlichungen	177.902,60 €
	Foto- und Filmaufnahmen	80.060,65 €
	Filmeinnahmen (Presseabt.)	11.502,46 €
	Einnahmen Foto/Repro	68.558,19 €
	Mieteinnahmen (80%)	169.403,03 €
	Shopeinnahmen (80%)	106.216,86 €
	Bearbeitungsgebühren Leihverkehr	17.060,60 €
	Einnahmen Doerner Institut	12.551,34 €
Verfügungsbetrag		15.596.265,48 €
Drittmittel 2016		5.004.210,71 €
Gesamt		20.600.476,19 €
Gehälter (ohne Drittmittel)		15.520.459,21 €
Drittmittelgehälter		300.209,19 €
Gesamt		15.820.668,40 €

Raubkunst – Fundmeldungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei www.lostart.de



Ausfuhrgenehmigungen (nach VO [EG] 116/2009) und Kulturgutschutzgesetz

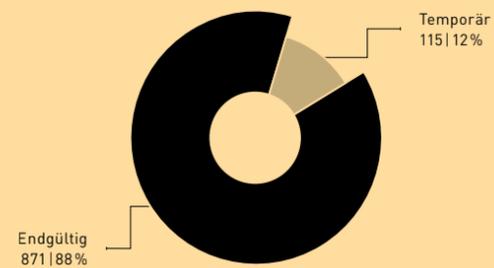
ANTRÄGE NACH SACHGEBIETEN
(Zahlen und %)



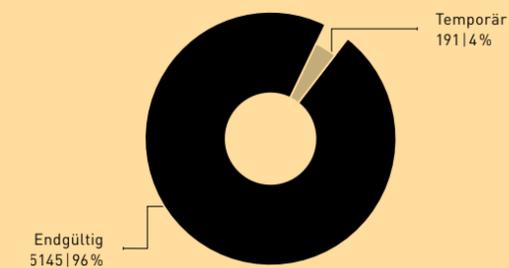
AUSFUHREN IN DRITTLÄNDER UND IN DIE EU
Anträge (Zahlen und %)



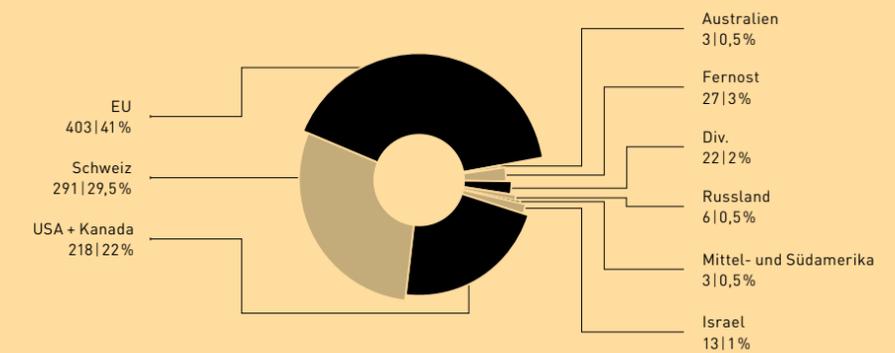
TEMPORÄRE UND ENDGÜLTIGE ANTRÄGE
Anträge gesamt (Zahlen und %)



TEMPORÄRE UND ENDGÜLTIGE ANTRÄGE
Anzahl der beantragten Objekte (Zahlen und %)



DESTINATION DER ANTRÄGE
Zielländer



Berichterstattung in den Medien

KENNZAHLEN IM ÜBERBLICK 1.1.–31.12.2017

Meldungszahl	1827
Reichweite	561 090 910
(Die Reichweiten für TV- und Hörfunkbeiträge sind hier nicht berücksichtigt)	
Verbreitete Auflage	109 064 449
Top-Medium nach Anzahl	Süddeutsche Zeitung, München
Top-Medium nach Reichweite (nur Print- und Onlinemedien)	Bild Online

Quelle: Landau Media AG

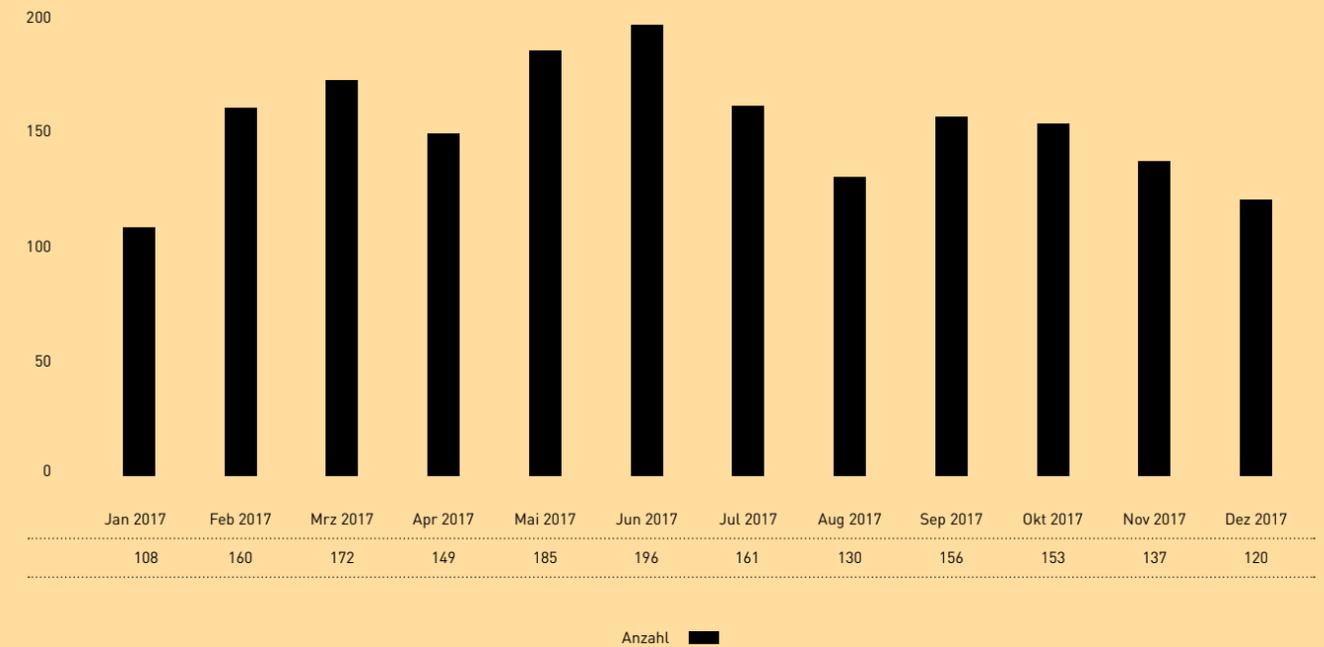
TOP 10 DER MEDIEN

Medium	Anzahl	Medium	Reichweite
Süddeutsche Zeitung, München	91	Bild Online	45 270 879
Münchener Merkur	74	Süddeutsche Zeitung Online	42 573 775
SZ Extra	58	Frankfurter Allgemeine Zeitung	33 198 392
Abendzeitung	56	Süddeutsche Zeitung, (B)	31 627 238
Süddeutsche Zeitung, (B)	46	Focus Online	31 213 352
TZ	44	Münchener Merkur	28 614 992
BR Online	40	SZ Extra	23 511 914
Frankfurter Allgemeine Zeitung	35	Süddeutsche Zeitung, München	23 495 984
Bayern-online.de	29	Zeit, Die	23 052 507
in München	26	Focus	14 148 063

Quelle: Landau Media AG

Zeitlicher Verlauf der Berichterstattung

Die Berichterstattung verteilt sich gleichmäßig über die Monate. Im Mittel werden monatlich 152 Meldungen veröffentlicht. Im Juni wird am häufigsten berichtet (11% der Meldungen).

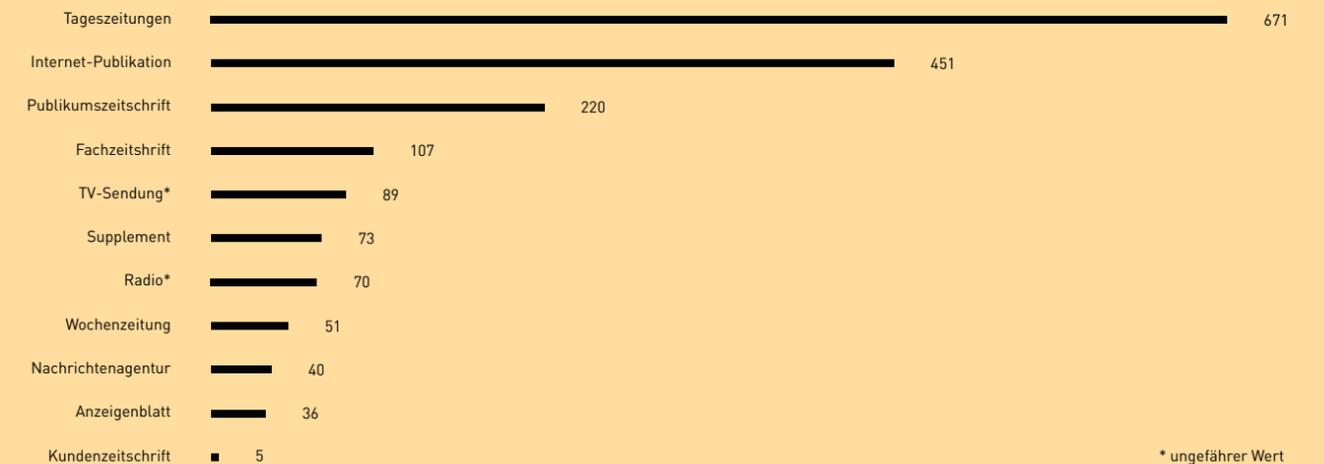


Medienarten

Zahlreiche Beiträge werden in Tageszeitungen veröffentlicht (37% der Meldungen insgesamt).

An zweiter Stelle stehen Veröffentlichungen auf redaktionellen Online-Portalen mit 25%.

Publikumszeitschriften bilden das Schlusslicht innerhalb der Top Drei, mit 12% der Artikel insgesamt.



* ungefährender Wert

Regionalität der Berichterstattung

Entsprechend der hohen Artikelfrequenz auf redaktionellen Onlineportalen und in Publikumszeitschriften sind überregionale Beiträge die häufigste Form der Berichterstattung (47%).

Das stärkste Bundesland ist Bayern mit 41% der Gesamtbeiträge.



SOCIAL MEDIA 2017 | ÜBERBLICK

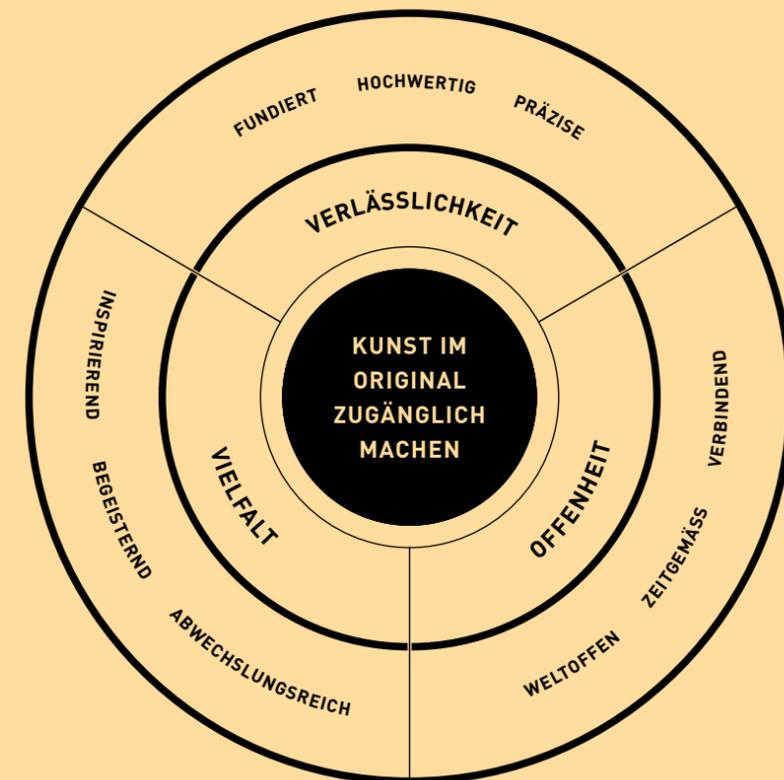
Stand: 04.1.2018

Logo	Name	URL	Aktuelle Nutzerzahlen
	Facebook	www.facebook.com/pinakotheken	16 236 »Gefällt mir«-Angaben
	Twitter	www.twitter.com/pinakotheken	6826 Follower
	Instagram	www.instagram.com/pinakotheken	9663 Abonnenten
	Vimeo	www.vimeo.com/pinakotheken	Nutzerzahlen werden über die Website der Pinakotheken generiert
	Youtube	www.youtube.com/user/pinakotheken	
	Website	www.pinakothek.de	599 568 Besucher
	Online-Collection	www.sammlung.pinakothek.de	281 417 Aufrufe 41 801 Nutzer

Das Markenmodell der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

Das neue Markenmodell der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entfaltet um einen Markenkern herum verschiedene handlungsleitende Eigenschaften.

»Kunst im Original zugänglich machen« beschreibt das Ziel, die in 500 Jahren gewachsenen, umfangreichen Bestände der europäischen Kunstgeschichte vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart in den Pinakotheken in München, aber auch an vielen weiteren Orten in Bayern in den Staatsgalerien erlebbar zu machen. Vielfalt bestimmt dabei die abwechslungsreichen und inspirierenden Sammlungen, die Besucher begeistern können. Damit dies geschieht, bildet Offenheit ein weiteres Leitmotiv. Die Weltoffenheit des Hauses soll alle Menschen verbinden, indem Barrieren abgebaut und Schwellen überwunden werden können. Das verlässliche Museum generiert fundierte, hochwertige und präzise Forschungsergebnisse.



Öffentliche Angebote Kunstvermittlung

846 Führungen insgesamt mit 13 089 Teilnehmenden, d. h. durchschnittlich 15

davon	Termine	Teilnehmende	Durchschnitt
Ausstellungsführungen	113	1221	11
Kuratorenführungen	109	1725	16
Überblicksführungen	189	4260	23
Themenführungen	181	2637	15
Cicerone AP	51	1178	23
Kunst international AP, PdM	119	1131	10
Inklusionsführungen Gebärde, Sehbehinderung	13	124	10
Känguruführungen PdM (Eltern mit Babys)	9	71	8
Kinderführungen	4	31	8
Familienführungen	12	175	15
30 Minuten – ein Werk (PdM)	46	536	12

73 Workshops insgesamt mit 1479 Teilnehmenden, d. h. durchschnittlich 21

Erwachsenenworkshops	14	125	9
Familienworkshops	11	113	10
Kinderworkshops	4	44	11
Jugendworkshops	19	144	8
Kinder können Kunst...	25	1071	43
YES, WE'RE OPEN!	68	1377	20

Insgesamt 1163 Angebote mit 19 280 Teilnehmenden

Über den Besucherservice angemeldete Gruppen und Führungen 2017

Gruppenanmeldungen mit eigener Führung/ohne Führung	3054	67366	22
Vermittelte Führungen	514	9627	19
Eventführungen	44	1310	30

Insgesamt 3612 bearbeitete Termine mit 78 303 Teilnehmenden

Mitarbeiter

Stand 31. Dezember 2017

Generaldirektor

Dr. Bernhard Maaz

Kunsthistorische Referate

Dr. Andrea Christine Bambi
Provenienzforschung; Kulturgüterausfuhr;
Olaf Gulbransson Museum, Tegernsee

Patrizia Dander

Kunst der Gegenwart im Museum Brandhorst;
Hausreferentin Museum Brandhorst

Dr. Bernd Ebert

Holländische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts,
deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 16. bis Ende
des 18. Jahrhunderts; Staatsgalerie Bayreuth

Dr. Simone Förster

Sammlung und Archive der Stiftung Ann und
Jürgen Wilde

Dr. Inka Graeve Ingelmann

Fotografie und Neue Medien; Fotosammlungen
Siemens und Allianz; Stiftung Ann und Jürgen Wilde;
Fotografien vor 1945; allgemeine Belange der
Pinakothek der Moderne

Dr. Elisabeth Hipp

Französische und spanische Malerei bis Ende des
18. Jahrhunderts; Staatsgalerien Ansbach und Ottobeuren;
Dauerleihverkehr bis Ende des 19. Jahrhunderts

Dr. Joachim Kaak

Malerei und Plastik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-
derts; Hausreferent Neue Pinakothek; Bibliothek und
Vorbildersammlung; Stellvertreter des Generaldirektors

Dr. Oliver Kase

Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; Max
Beckmann Archiv; Sammlungen Fohn und Theo Wormland;
Ankäufe im Rahmen des Programms der Bayerischen
Staatsregierung für Künstler und Publizisten

Dr. Mirjam Neumeister

Flämische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts;
Staatsgalerie Neuburg an der Donau; Pinakotheks-Verein

Dr. Herbert W. Rott

Malerei und Plastik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts;
Hausreferent Sammlung Schack; Sammlung Dietmar
Siegert; Betreuung der wissenschaftlichen Volontäre der
staatlichen Museen und Sammlungen

Dr. Martin Schawe

Altdeutsche und altniederländische Malerei; Haus-
referent Alte Pinakothek; Staatsgalerien Aschaffenburg,
Augsburg (Staatsgalerie in der Katharinenkirche), Bam-
berg, Burghausen und Füssen; Münchner Jahrbuch
der bildenden Kunst; Stellvertreter des Generaldirektors

Dr. Andreas Schumacher

Italienische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts;
Staatsgalerien Würzburg und Schleißheim

Prof. Dr. Bernhart Schwenk

Kunst der Gegenwart; Sammlung Theodor und Woty
Werner; Dauerleihverkehr ab 20. Jahrhundert;
Programmplanung Pinakothek der Moderne; PIN. Freunde
der Pinakothek der Moderne e. V.

Dr. Corinna Thierolf

Kunst ab 1945; Staatsgalerie im Glaspalast Augsburg;
Sammlung Prinz Franz von Bayern, Sammlung Stoffel;
American und International Patrons of the Pinakothek

Direktionsassistentz/Sekretariate

Beatrice Anacker

Mag. phil. Susanne Engelsberger

Isabell Gruber M. A.

Mareike Hetschold

Birgit Keller M. A.

Ilona von Mariassy M. A. (seit 16. April 2017)

Sylvia Pongratz M. A.

Referat Presse und Kommunikation

Tine Nehler M. A., Leitung
Jette Elixmann M. A.
Bianca Henze
Julia Kaufmann M. A.
Antje Lange M. A.
Sarah Stratenwerth B. A.
Elisabeth Strobel B. A.

Referat Besucherservice und Kunstvermittlung

Jochen Meister M. A., Leitung
Regina Bertsch M. A. (Elternzeit; seit 1. November 2017)
Margit Eberhardt
Dr. Simone Ebert (seit 1. Februar 2017)
Monika Fischer (seit 1. August 2017)
Dr. Polina Gedova
Julia Göllner M. A. (seit 1. Dezember 2017)
Anja Kiendl
Réka Nagy (seit 1. Dezember 2017)
Anke Palden M. A.
Stephanie Syring M. A. (1. Februar bis 1. September 2017)
Waltraud Tannenber M. A. (Elternzeit)
Stephanie Waldschmidt M. A. (Elternzeit)

Sofie Eikenkötter M. A.: Projektassistenz *Kunst und Spiele*
Réka Nagy (seit 1. Dezember 2017): Projektassistenz *Kinder können Kunst...*
Julia Breinbauer (1. Oktober bis 31. Dezember 2017):
Projektassistenz *Kinder können Kunst...*

Referat Vermietungen und Veranstaltungen

Barbara Siebert M. A., Leitung
Katarina Jelic B. A.
Nadia Khatschi-Barnstein
Anja Kiendl B. A. (seit 1. November 2017)

Referat Publikationen und Datenbank, Jahresbericht

Dr. Christine Kramer

Stabsstelle Ausstellungs- und Projektkoordination

Jessica Huber

Stabsstelle Baukoordination

Katja Doblaski

Registrar

Verena Rayer M. A.
Simone Kober M. A.
Maria Espinosa Rodriguez

Referat Inventar und Dokumentation

Dr. Claudia Albrecht

Kulturgüterausfuhr

Susanne Engelsberger (seit 1. Mai 2017)
Isabell Gruber (seit 1. Januar 2017)

Referat Fotoatelier

Haydar Koyupinar, Leitung
Sibylle Forster
Johannes Haslinger
Margarita Platis
Nicole Wilhelms

Fotothek

Gabriele Göbl

Bibliothek

Isa Geistreiter, Leitung
Peter Gruber
Dipl.-Bibl. Stephan Priddy (seit 15. Januar 2017)
Eduard Simbürger

Wissenschaftliche Volontäre

Dr. Nino Nanobashvili (seit 1. Juni 2017)
Dr. Benjamin Sommer (bis 30. April 2017)
Dr. Franziska Stöhr (bis 31. Oktober 2017)

Wissenschaftliche Mitarbeiter auf Zeit

Dr. Nadine Engel, Ausstellungsprojekt *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* (seit 15. Januar 2017)
Dr. Johannes Gramlich, Provenienzforschung, Projekt *Überweisungen aus Staatsbesitz*
Dr. Susanne Hoppe, Ausstellungsprojekt *Utrecht, Caravaggio und Europa*
Dr. Annette Kranz, Forschungsprojekt *Florentiner Malerei*
Tonio Kröner, M. A., Museum Brandhorst
Dr. Ilse von zur Mühlen, Provenienzforschung, Projekt *Erwerbungen nach 1945* (seit 1. Juli 2017)
Dr. Andreas Plackinger, Ausstellungsprojekt *Renaissance and Reformation* (bis 30. Juni 2017)

Johanna Poltermann, Provenienzforschung, Projekt *Klassische Moderne*
Anna Volz M. A., Stiftung Ann und Jürgen Wilde
Anja Zechel M. A., Provenienzforschung, Projekt *Erwerbungen 1933–1945*
Dr. Christiane Zeiller, Max Beckmann Archiv

Mitarbeiter auf Zeit

Alexandra Röckel M. A., Projekt *Französische Malerei* (seit 1. Dezember 2017)
Peter Roth, Projekt *Revision der Dauerleihgaben* (seit 1. Dezember 2017)

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee

Sandra Spiegler M. A.
Eva-Maria Winter M. A.

Doerner Institut

Direktion

Dr. Andrea Funck (seit 1. Oktober 2017)

Assistenz/ Abteilungssekretariat

Ruth Krauß

Abteilung Restaurierung

Dipl.-Rest. Eva Ortner M. A.
Stellvertreterin der Direktorin des Doerner Instituts;
Leitung der Restaurierungsabteilung; bauliche Angelegenheiten Staatsgalerien; Dauerleihgaben der Kunst bis 1900

Dipl.-Rest. Jan Schmidt

Leitender Restaurator für die Alte Pinakothek; Betreuung der Bibliothek und Koordinierung der wissenschaftlichen Volontäre des Doerner Institutes

Dipl.-Rest. Ulrike Fischer

Restauratorin für die Alte Pinakothek

Dipl.-Rest. Katharina Roudil

Restauratorin für die Alte Pinakothek

Dipl.-Rest. Martina Kupser

Projekt-Restauratorin *Florenz und seine Maler*

Dipl.-Rest. Renate Poggendorf

Leitende Restauratorin für die Neue Pinakothek und Sammlung Schack; Archiv des Doerner Institutes (Restaurierungsdokumentation)

Florian Schwemer

Leitender Restaurator für die Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne sowie für die Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast Augsburg und das Olaf Gulbransson Museum Tegernsee; Dauerleihgaben der Kunst nach 1900

Mag. Art. Irene Glanzer

Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

Dipl.-Rest. Maike Grün

Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

Mag. Art. Eva Müller-Artelt

Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

Elisabeth Bushart

Leitende Restauratorin für das Museum Brandhorst

Dipl.-Rest. Heide Skowranek

Restauratorin für das Museum Brandhorst

Dipl.-Rest. Michaela Tischer

Restauratorin für das Museum Brandhorst

Dr. Melanie Bauernfeind

Restauratorin für Präventive Konservierung; Fachplanung Sanierung, Umbau, Neubau; Kulturgutschutz

Nikolaus von Killinger

Brandschutzbeauftragter; Kulturgutsicherung; Mitarbeiter für die Präventive Konservierung und Kulturgutschutz

Dipl.-Rest. Carola Sauter

Restauratorin für die Staatsgalerien (außer Glaspalast Augsburg) und für Dauerleihgaben in Liegenschaften mit Staatsgalerien

Dipl.-Rest. (F. H.) Andreas Weißer
Restaurator für Neue Medien

Johannes Engelhardt
Restaurator und Vergolder der Rahmen, Betreuung
Rahmendepot und Inventarisierung

Wissenschaftliche Volontäre

Dipl.-Rest. Elisabeth Fugmann (seit 9. Januar 2017)
Dipl.-Rest. Iris Masson
Dipl.-Rest. Valerie Müller

Abteilung Museums- und Ausstellungstechnik

Wolfgang Wastian
Abteilungsleitung der Museums- und Ausstellungstechnik
sowie der Depots; Koordinierung der Schreinerei

Heino Kahrs
Stellvertreter des Abteilungsleiters der Museums- und
Ausstellungstechnik; Teamleitung Museums- und Aus-
stellungstechnik in der Neuen Pinakothek und Sammlung
Schack

Dieter Stracke
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik in
der Alten Pinakothek

Nele Müller
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik für
Staatsgalerien und Dauerleihgaben

Ilona Koroma
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik in
der Pinakothek der Moderne

Norbert Schölzel
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik im
Museum Brandhorst

Gerhard Wagenpfeil
Museums- und Ausstellungstechnik; Leitung
der Schreinerei

Frank Barthel, Anlieferung Neue Pinakothek
Steven Crane

Jürgen Geissler
Angelika Harböck
Agnieszka Jagodzinska-Kapfer
Adrian Keleti, Medientechnik
Heike Kraus (Elternzeit)
Ralph Kreßner
Frank Kreuder, Schreinerei
Christian Meyer
Ricardo Luna Pineda (Elternzeitvertretung)
Olivia Rube, Schreinerei
Michal Szoltys
Ruggero Tedeschi
Diego Sanchez Villasante
Thomas Virks

Abteilung Naturwissenschaften

PD Dr. Heike Stege
Leitung naturwissenschaftliche Abteilung; Strahlenschutz-
beauftragte, Laserschutzbeauftragte, Farbmittelanalytik

Dipl.-Rest. Jeanine Walcher
Kunsttechnologische Untersuchungen

Andrea Obermeier
Farbmittelanalytik; Archiv des Doerner Institutes
(Untersuchungsberichte und technische Aufnahmen)

Christoph Steuer
Farb- und Bindemittelanalytik; Materialsammlung
des Doerner Institutes

Dr. Patrick Dietemann
Bindemittelanalytik; Beauftragter des Arbeitgebers für
Arbeitsschutz und Arbeitssicherheit im Doerner Institut

Ursula Baumer
Bindemittelanalytik; Sicherheitsbeauftragte gemäß
§ 22 SGB VII

Dipl.-Rest. Jens Wagner
Bildgebende Untersuchungsverfahren

Dr. Wibke Neugebauer
Post-doc-Stelle der Schoof'schen Stiftung

Stipendiaten

Dr. Clarimma Sessa
Stipendiatin der Humboldt-Stiftung

Örtliche Verwaltung

Leitung

N. N.

Assistenz

Angela Fontanarossa (seit 1. August 2017)

Gregor Lindermayr, Stellvertreter der Leitung
der Örtlichen Verwaltung der Bayerischen Staats-
gemäldesammlungen
Rosemarie Bader
Bernhard Czyns
Thomas Kellberger
Bernhard Muschler
Robert Voggenreiter

Hausverwaltung und Betriebstechnik

Johann Strobl, Leiter der Hausverwaltung sowie
der Betriebs- und Sicherheitstechnik, Referent
für Bauangelegenheiten

Rufat Aliyev
Peter Bruckmeier
Ludwig Burkhardt
Nicolas Busch
Thomas Enkel
Stefan Friedemann
Hermann Fronauer
Rainer Habelmann
Andreas Helmbold
Horst Hoinko
Marko Ilic (seit 1. November 2017)
Bernhard Kraus
Alfred Krause
Hermann Kreitmeier
Thomas Lerchl
Otto Simonis
Eduard Springer
Friedrich Wiesheu

Reinigungspersonal

Hülya Akin
Vassiliki Antonopoulou
Jovanka Bagaric
Elisabeth Ettl
Silvia Hammerer
Ayse Hasanoglu
Mileva Mesic
Siriyawathie Rau
Brigitte Scheer
Vesna Smajlovic

Sicherheitszentralen und Pforten

Gerard Essaka, Koordinator für den Sicherheitsdienst
Fath Al-Qamree
Daniel Arenz
Hermann Bentlage
Christian Biemesmeier
Riccardo Böhm (seit 1. April 2017)
Sefket Cinel
Burak Colak
Konstantinos Dimengelis (seit 1. Februar 2017)
Dieter Dippl
Joachim von Dungen
Silke Faßl (bis 30.06.2017)
Giuseppe Federico
Monika Feldhoff
Alessandra Galli (seit 1. November 2017)
Anton Greiner
Marcus Haedelt
Thomas Haupt
Steffen Hemman
Richard Herbst
Helmut Herz
Rüdiger Jung
Jürgen Jungkurth
Eric Kaiser
Dimitrios Kalesoglou
Erwin Kamm
Hans Kloskowski
Hans-Jürgen Knigge
Wolfgang Kraus
Ivan Kurka
Daniel Laske (seit 1. November 2017)
Martin Link
Oliver Lorenz

Christof Mallet (seit 15. Mai 2017)

Carmine Marino

Klaus Morath

Andy Morris

Andreas Müller

Fanny Nunes Campos

Efstathios Papadopoulos

Rudi Reinicke

Adnan Safa

Robert Schwärzli

Maximilian Schweinberger

Aram Simon Murad

Shairzai Muhammad Salim (seit 23. September 2017)

Michael Steiner (seit 13. September 2017)

Marion Steinmüller

Johann Stöckl

Rainer Verch

Vyacheslav Volovyk

André Walther-Rupprecht

Thomas Weber

Christine Weyer

Nailja Zakirova

Aufsichts- und Kassendienst

René Arndt, Oberaufsicht Museum Brandhorst

Helga Czysz, Oberaufsicht Pinakothek der Moderne

Annika Grube, Oberaufsicht Neue Pinakothek

Evelyn Herzig, Oberaufsicht Sammlung Schack

Manfred Jansen, Oberaufsicht Alte Pinakothek

Marica Pavicic, Oberaufsicht Pinakothek der Moderne

Gottfried Ramböck, Oberaufsicht Pinakothek der Moderne

bei Sonderveranstaltungen (Referat Vermietungen und Veranstaltungen)

Dieter Scheer, Oberaufsicht Alte Pinakothek

Alexander Steitz, Oberaufsicht Neue Pinakothek

Matthias Sütfels, Oberaufsicht Museum Brandhorst

Sabine Anders, Olaf Gulbransson Museum Tegernsee

Roswitha Bachar

Inna Bartel

Norbert Benke

Michael Bensch

Karina Biringer

Harro Bodler

Corinna Brüderl

Badema Catic

Svitlana Ewald

Monika Faigl

Shafiqa Ghafoory-Faizi

Franz Goedecke

Petra Gwosdzig-Jans

Petra Heilander

Margit Heindl

Djalal Hemati

Helana Hubert

Kesorn Kammholz

Rainer Kändler

Edeltraud Karglseder

Jenny Kurzweil

Viktor Landau

Zsofia Lembanisz

Frank Leutheusser

Hans-Friedrich Linnebrügge

Susanne Lochner

Grit Lorenz

Sandra Maccan

Bernhard Mangstl

Waltraud Manske

Max Matthes

Tursun Muhammad

Belen Nestl

Killian Nichelmann

Stefan Penn

Nadezda Praxentaler

Stefan Rauch

Michael Regul

Christine Reinnert

Josef Reischl

Kathrin Reiter

Franziska Rettenböck

Sabine Roscher

Marina Rysina

Eleni Sarri

Karl-Heinz Schmidt

Hendrick Shagaa

Alexander Shimanowski

Oleksandr Spivak

Daiva Stadler

Anna Starosz-Masiewicz

Ivan Stoyanov

Jürgen Sturm

Elena Susa Aliye Tan-Swertz

Robert Tietz

Zewdu Tsige

Heiko Ulrich

Peter Weimer

Anneliese Widdmann

Karl Wiesbeck

Klaus Wolf

Hannelore Zsoldos

Jozsef Zsoldos

Zentrale Dienste der staatlichen Museen und Sammlungen

Die nachfolgenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sind organisatorisch bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angesiedelt und für sämtliche Staatliche Museen und Sammlungen tätig.

Leitung der Zentralen Dienste der staatlichen Museen und Sammlungen, Beauftragte/r für den Haushalt Kap. 1579

N. N.

Assistenz

Elfie Höfling

Juristisches Referat der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD I)

Sylvia Marx, Leitung

Stephanie Niederalte, Justiziarin (seit 1. Februar 2017)

Haushaltsreferat der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD II)

N. N., Leitung

Susanne Blaszczyk

Jasmin Ebert (seit 1. Dezember 2017)

Gabriele Göbl

Sabine Johannsen

Robert Mielcarski

Gabriele Prager

Than Ma Vu

Gunar Wittich

Personalverwaltung der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD III)

Herbert Seidler, Leitung

Roberta Belloni

Andrea Brandmair

Tatjana Kaschner

Judith Kohlschmid (seit 1. Oktober 2017)

Rebekka Schardt (seit 1. Juni 2017)

Kristina Wieland

Maria Wojta

IT-Servicezentrum der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD IV)

Dipl. Ing. Lars Raffelt, Leitung

Jan Bilz

Marco Fuhrmann

Michael Pöttinger

Konrad Dichtl

Dirk Steigner

Stefan Wied (seit 1. September 2017)

Ausgeschiedene Mitarbeiter

Bianca Albrecht (1. September 2017)

Nicolas Busch (1. August 2017)

Manfred Derksen (1. Januar 2017)

Silke Faßl (1. Juli 2017)

Thomas Enkel (1. August 2017)

Silvia Kempf (1. Dezember 2017)

Anja Leps (15. November 2017)

Nicole Losch-Maute (14. Januar 2017)

Dr. Andreas Plackinger (1. Juli 2017)

Rudi Reinicke (1. November 2017)

Anita Schlett (1. April 2017)

Rainer Verch (1. Oktober 2017)

In den Ruhestand verabschiedete Mitarbeiter

Gottfried Bauer (1. September 2017)

Prof. Dr. Andreas Burmester (1. April 2017)

Ayse Hasanoglu (1. August 2017)

Mileva Mesic (1. April 2017)

Otto Simonis (1. August 2018)

Aliye Tan-Swertz (1. November 2017)

Verstorbene Mitarbeiter

Helmut Galler (14. August 2017)

Gabriele Stutzenstein (10. Juni 2017)

Adressen und Öffnungszeiten

Stand: 31. Dezember 2017

MÜNCHEN

Alte Pinakothek

Barer Straße 27, 80799 München

T +49 89 23805-216

Europäische Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts

Täglich außer MO 10.00–18.00, DI 10.00–20.00

Neue Pinakothek

Barer Straße 29, 80799 München

Eingang Theresienstraße

T +49 89 23805-195

Europäische Malerei und Skulptur

des 18. und 19. Jahrhunderts

Täglich außer DI 10.00–18.00, MI 10.00–20.00

Pinakothek der Moderne

Barer Straße 40, 80333 München

T +49 89 23805-360

Internationale Malerei und Skulptur

des 20. und 21. Jahrhunderts

Täglich außer MO 10.00–18.00, DO 10.00–20.00

Museum Brandhorst

Theresienstraße 35 a, 80333 München

T +49 89 23805-2286

Internationale Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

Sammlung von Udo und Anette Brandhorst

Täglich außer MO 10.00–18.00, DO 10.00–20.00

Sammlung Schack

Prinzregentenstraße 9, 80538 München

T +49 89 23805-224

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts

Sammlung des Grafen Schack

Täglich außer MO und DI 10.00–18.00

Am ersten und dritten MI im Monat 10.00–20.00

ANSBACH

Staatsgalerie in der Residenz

Promenade 27, 91522 Ansbach

T +49 981 953 839-0

Europäische Barockmalerei

Täglich außer MO

1. April bis 30. September 9.00–18.00

1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00

ASCHAFFENBURG

Staatsgalerie im Schloss Johannisburg

Schlossplatz 4, 63739 Aschaffenburg

T +49 6021 38657-0

Gemälde der ehemaligen kurmainzischen

Sammlungen, Tafelbilder Lucas Cranachs d.A.

Wegen Generalsanierung bis auf Weiteres geschlossen.

AUGSBURG

Staatsgalerie Altdeutsche Malerei in der

Katharinenkirche

Maximilianstraße 46, 86150 Augsburg

Eingang Schaezlerpalais

T +49 821 51035-0

Schwäbische Malerei der Spätgotik

Täglich außer MO 10.00–17.00

Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast

Beim Glaspalast 1, 86153 Augsburg

T +49 821 324 4155

Wechselnde Präsentationen zur Kunst

des 20. und 21. Jahrhunderts

Täglich außer MO 10.00–17.00

BAMBERG

Staatsgalerie in der Neuen Residenz

Domplatz 8, 96049 Bamberg

T +49 951 51939-0

Kölnische und fränkische Malerei der Spätgotik,

Barockmalerei

Täglich

1. April bis 30. September 9.00–18.00

1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00

BAYREUTH

Staatsgalerie im Neuen Schloss

Ludwigstraße 21, 95444 Bayreuth

T +49 921 75969-0

Holländische und deutsche Malerei

des Spätbarock

Täglich außer MO

29. März bis 30. September 9–18 Uhr

1. Oktober bis 28. März 10–16 Uhr

BURGHAUSEN

Staatsgalerie in der Burg

Burg 48, 84489 Burghausen

T +49 8677 4659

Bayerische und österreichische Malerei

der Spätgotik

Täglich

30. März bis 3. Oktober 9–18 Uhr

4. Oktober bis 29. März 10–16 Uhr

FÜSSEN

Staatsgalerie im Hohen Schloss

Magnusplatz 10, 87622 Füssen

T +49 (0)8362 940 162 (Kasse)

und +49 (0)8362 903 191

Schwäbische und Allgäuer Gemälde und Skulpturen

des 15. und 16. Jahrhunderts

1. April bis 31. Oktober Täglich außer MO 11.00–17.00

1. November bis 31. März FR bis SO 13.00–16.00

NEUBURG AN DER DONAU

Staatsgalerie im Residenzschloss

Residenzstraße 2, 86633 Neuburg an der Donau

T +49 8431 64430

Flämische Barockmalerei

Täglich außer MO

1. April bis 30. September 9.00–18.00

1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00

OTTOBEUREN

Staatsgalerie in der Benediktinerabtei

Sebastian-Kneipp-Straße 1, 87724 Ottoberuren

T +49 8332 7980

Schwäbische Malerei aus ehemaligen Stiftsbeständen

Zugang über das Klostermuseum

Palmsontag bis Allerheiligen 10.00–12.00 und 14.00–17.00

Uhr (Karfreitag und Karsamstag geschlossen)

26. Dezember bis 6. Januar 10.00–12.00 und 14.00–16.00 Uhr;

in den übrigen Zeiten wird für Gruppen nach Absprache

geöffnet; bitte telefonisch anmelden.

SCHLEISSHEIM

Staatsgalerie im Neuen Schloss

Max-Emanuel-Platz 1, 85765 Oberschleißheim

T +49 89 3158720

Meisterwerke der europäischen Barockmalerei

in Ergänzung zur Alten Pinakothek

Täglich außer MO

1. April bis 30. September 9.00–18.00

1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00

TEGERNSEE

Olaf Gulbransson Museum

Im Kurgarten 5, 83684 Tegernsee

T +49 8022 3338

Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik

von Olaf Gulbransson

Täglich außer MO 10.00–17.00

WÜRZBURG

Staatsgalerie im Nordflügel der Residenz

Residenzplatz 2, 97070 Würzburg

T +49 931 355170

Venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts

Täglich

1. April bis 31. Oktober 9.00–18.00

1. November bis 31. März 10.00–16.30

Besucherzahlen

	2017
München	
Alte Pinakothek	210 132
Neue Pinakothek	239 333
Pinakothek der Moderne	328 311
Museum Brandhorst	147 890
Sammlung Schack	14 193
Ansbach	
Staatsgalerie in der Residenz	18 578
Aschaffenburg	
Staatsgalerie im Schloss Johannisburg / seit 2015 wegen Sanierung geschlossen	0
Augsburg	
Staatsgalerie Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche	23 226
Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast	4 980
Bamberg	
Staatsgalerie in der Neuen Residenz	35 016
Bayreuth	
Staatsgalerie im Neuen Schloss	19 953
Burghausen	
Staatsgalerie in der Burg	72 582
Füssen	
Staatsgalerie im Hohen Schloss	27 122
Neuburg an der Donau	
Staatsgalerie im Residenzschloss	30 793
Ottobeuren	
Staatsgalerie in der Benediktinerabtei	7 010
Schleißheim	
Staatsgalerie im Neuen Schloss	39 046
Tegernsee	
Olaf Gulbransson Museum	11 401
Würzburg	
Staatsgalerie in der Residenz	206 529
Gesamt	1 436 095

Abbildungen

Seite 16 / 17 © Daniel Knorr / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 29, 30 / 31 © Charles Duprat / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Seite 46 © Joachim Brohm / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 47 © Victor Vasarely / VG Bild-Kunst Bonn, 2018

Seite 48 © Katharina Fritsch / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 49 © Olaf Metzel / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 51 © Jörg Sasse / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 40 / 41, 52 / 53 © Eva Leitolf

Seite 54 © Johannes Grützke / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 55 © Fritz Winter / VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Seite 56 © Courtesy of the artist, Braverman Gallery (Tel Aviv) and Andrea Meislin Gallery (New York) © Ilit Azoulay

Seite 57 © Monika Baer

Seite 59 © Franz Radziwill / VG Bild-Kunst Bonn, 2018

Seite 61 / 62 © Kerstin Brätsch, DAS INSTITUT

Seite 72 / 73 © Katharina Grosse / VG Bild-Kunst, Bonn 2018, © Luc Tuymans, courtesy David Zwirner, New York / London und Zeno X Gallery, Antwerpen

Seite 102 / 103 Foto: Felix Kagelmacher

Seite 108 / 109 © Wayde Guyton / Kelley Walker
Foto: Steffen Heinicke

Seite 114 / 115 © Nachlass Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen

Seite 120 / 121 © Wade Guyton, Foto: Ron Amstutz

Seite 132 / 133 © 2018 The Andy Warhol, Foundation for the Visual Arts / ARS, New York

Seite 136 © Nachlass des Künstlers, Courtesy Kalfayan Galleries, Athen / Thessaloniki

Seite 154 © Washington, National Archives

Seite 159 © Rheinisches Bildarchiv, Köln

Seite 161 © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Seite 167 © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Seite 171 © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Seite 172 © ABCfoto Madrid

Seite 174 © Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, A 077_XIX_8 Galerien Thannhauser

Impressum

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2018

Herausgeber

Bernhard Maaz

Redaktion

Christine Kramer

Lektorat *Institutionsgeschichte und Provenienzforschung*

Tanja Bokelmann, München

Gestaltung

Schmid/Widmaier, München

Lithografie

CR Mediateam

Druck und Bindung

Gotteswinter und Aumaier GmbH

ISBN

978-3-9816500-5-1

Umschlagmotiv

Eugène Delacroix (1798–1863): *Zwei Pferde vor einem Stall*, um 1825/27 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München

Titelmotiv

Blick aus der neuen Lounge in der Pinakothek der Moderne auf die Sammlung Moderne Kunst mit Werken von Eugen Schönebeck und Francis Bacon

Abbildungen

Falls nicht anders vermerkt: Alle Aufnahmen Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Sibylle Forster, Johannes Haslinger, Haydar Koyupinar, Margarita Platis, Nicole Wilhelms)

Wir haben uns bemüht, alle Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen vom Museum abgegolten.

