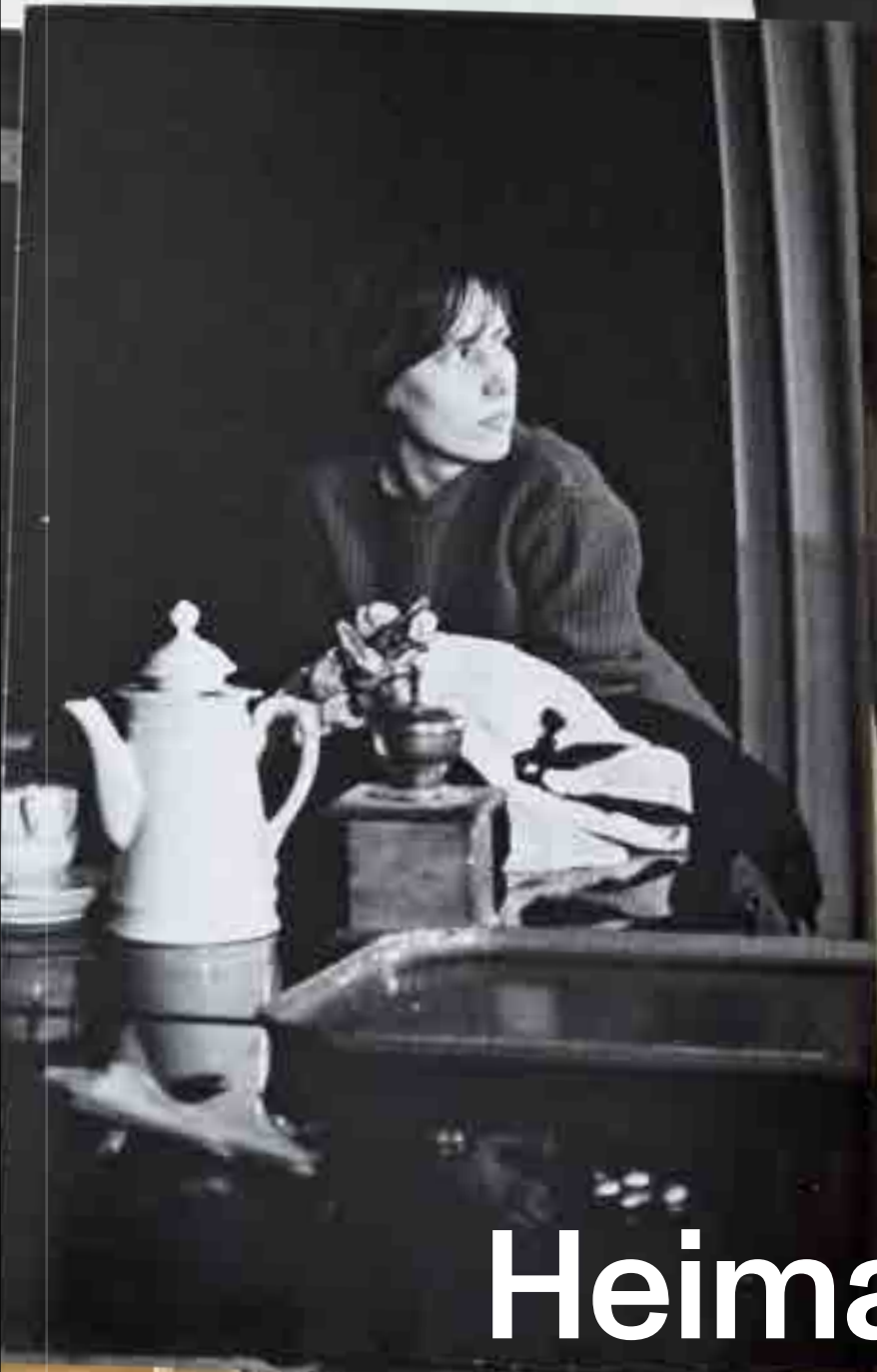


Arsprototo

Das Magazin der
Kulturstiftung der Länder
2/2021



Heimaten

Aus den Ländern



Thema



25. November 1976: Der Liedermacher Wolf Biermann bei einem Konzert in der Olympischen Basketball-Halle in München, kurz nachdem er während seiner Konzertreise in der BRD auf Einladung der IG Metall von der DDR ausgebürgert worden war

Heimaten

Wer über Heimat spricht, gibt Auskunft über Abkunft oder Herkunft, über Ankunft oder auch Zukunft. Es berührt die eigenen Wurzeln, geistige, geografische oder familiäre. Wolf Biermann hat darüber gesungen, über Heimat und deren Verlust; einer, der die Heimat zugunsten der Wahlheimat verließ und zum „In-die-Heimat-Vertriebenen“ wurde, wie er später sagte. Das Utopische als geistige Heimat hat Joseph Beuys mit ihm geteilt: die Vision,

mit Kunst die Gesellschaft zu einem Besseren zu führen. Auch solch eine geistige Heimat kann verloren gehen, wie Biermann sang: „die heile Heimat Utopie“ wurde ihm später zum „Kinderglauben“. Von verlorener oder ersehnter Heimat erzählt die Ständige Ausstellung im Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung in Berlin. Sie zeigt auch, wie nach dem Verlust der alten anderswo eine neue Heimat möglich ist. **Seite 20**



Christoph Dieckmann

Die SED-Mediendoktrin sah Journalisten als Propagandisten. Der 1956 in Rathenow/Brandenburg geborene Pfarrerssohn Christoph Dieckmann wurde nicht, wie erträumt, Sportreporter, sondern Filmvorführer und studierte dann Theologie. 1978 begann er publizistisch zu schreiben – erst Filmkritiken in Kirchenzeitungen, ab 1987 auch über Rockmusik und Literatur für die kulturpolitische Wochenzeitung „Sonntag“ (seit Ende 1990 „Freitag“). 1991 wird Dieckmann politischer Reporter im Berliner Büro der „Zeit“, der einzige ostdeutsche Autor dort über einen langen Zeitraum. Als „Chronist des Ostens“ will er das Politische in der Alltagswelt porträtieren, schreibt übers Abhängigsein, über vergessene ostdeutsche Geschichte, aber auch über Dynamo Dresden und die Stasi-Geschichte des Fußballers Torsten Gütschow. Und gleich zu Beginn einen Text über Wolf Biermann, 1992: „Der Pyromane“, in dem er den Liedermacher scharf für seine Freund-Feind-Rhetorik kritisiert. Dieckmann, selbst vielfach mit Preisen ausgezeichnet und erfolgreicher Buchautor („Woher sind wir geboren. Deutsche Welt- und Heimreisen“, 2021) zeichnet für Arsprouto ein differenziertes Porträt des streitlustigen Schriftstellers Wolf Biermann. **Seite 32**

Roland Berbig

1994 erschien im Christoph Links Verlag der Band „In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung“. Mitherausgeber war damals Roland Berbig, der bis zu seiner Emeritierung Professor für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin war. Forschungs-

Autoren

schwerpunkte Berbig sind die Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Nachkriegsliteratur sowie Theorie und Praxis der Edition von Nachlässen. Er hat u. a. zu Hölderlin, Heinrich Heine, Theodor Storm, Günter Eich, Ilse Aichinger und Peter Rühmkorf publiziert. Bereits lange im Vorstand tätig, ist Berbig heute Vorsitzender der Theodor Fontane Gesellschaft in Neuruppin. Zuletzt erschien von ihm: Auslaufmodell DDR-Literatur. Essays und Dokumente (Hg., 2018). Für die Kulturstiftung der Länder begutachtete Roland Berbig den Vorlass von Wolf Biermann zur Vorbereitung der Erwerbung für die Staatsbibliothek zu



Berlin. Für Arsprouto wurde daraus jetzt eine spannende Reise durch das bewegte Leben und vor allem Schreiben des von der DDR ausgebürgerten politischen Liedermachers. **Seite 20**

Christiane Hoffmans

Über Joseph Beuys ist viel gesagt und viel geschrieben worden. Bis in den letzten Winkel haben Wissenschaftler, Kunstkritikerinnen, Politiker und Museumsleute Aspekte der Werke des Künstlers ausgelotet und interpretiert. Das hat Christiane Hoffmans nicht abgehalten, zum 100. Geburtstag des ebenso berühmten wie umstrittenen Künstlers eine etwas andere Biografie zu schreiben. Für „Joseph Beuys. Der Jahrhundertkünstler“ hat die promovierte Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin mit Freunden, Weggefährten, Politikern und Künstlerinnen gesprochen – unter anderem mit Ute Klophaus, Bazon Brock, Otto Schily, Sonja Mataré und Beuys' Taxifahrer Karl Heß. Dass die Autorin sich Beuys auf eine so ungewöhnliche Weise nähert, ist in ihrem Hauptberuf begründet, denn seit vielen Jahren arbeitet sie als Kulturredakteurin der „Welt am Sonntag“. Interviews zu führen, gehört zu ihrem professionellen Werkzeug. Die direkte Begegnung mit Menschen ist ihre Leidenschaft. In den vergangenen Jahren hat Christiane Hoffmans intensive Gespräche



mit Künstlerinnen und Künstlern wie Gregor Schneider, Katharina Sieverding, Thomas Schütte oder Sean Scully geführt. Für Arsprouto hat sie untersucht, welche Bedeutung der Begriff Heimat für Joseph Beuys hatte – und ist dabei sogar auf mehrere Arten von Heimat gestoßen. **Seite 58**

Bülent Gündüz

Die Begeisterung für Geschichte und Kultur der Großregion Saar-Lor-Lux wurde dem 1971 in Saarbrücken geborenen Sohn einer Norddeutschen und eines Türken vielleicht nicht in die Wiege gelegt, doch nach der Adaption von Sprache und Genüssen im Kindesalter dürfte Bülent Gündüz früh bewusst gewesen sein, welchen Schatz die Region bereithält. Nach dem Studium absolvierte der Kunsthistoriker ein Volontariat beim Kunstmagazin ArtsJournal und war dort auch Redakteur. Seit 2001 arbeitet er freiberuflich als Kunstkritiker für Tages- und Wochenzeitungen sowie Kunstmagazine und schreibt Essays zu Kunst und Künstlern des 20. und 21. Jahrhunderts. Er veröffentlicht außerdem Bücher zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Immer stärker interessiert sich Bülent Gündüz inzwischen auch für die Kunstszene der Großregion und publiziert hierzu. Seit 2019 ist er gewähltes Mitglied des Kunstkritikerverbandes AICA. Für Arsprouto berichtet er von der Restaurierung des „Saarbrücker Rathauszyklus“, den Anton von Werner Ende der 1870er-Jahre für den Ratssaal des Alten Rathauses in Saarbrücken schuf. **Seite 102**



Editorial



Prof. Dr. Markus Hilgert, Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder

Blinde Flecken?

Liebe Leserinnen und Leser,

selten ist es mir so schwergefallen, einen passenden Einstieg in das Editorial von Arsprouto zu finden: „Heimaten“ – dieser dekonstruktivistische Plural! Als ob es nicht schon schwer genug wäre, über das Wort „Heimat“ im Singular zu schreiben! Wenige andere Begriffe im Deutschen sind so aufgeladen, so schillernd und zugleich so existenziell im ursprünglichen Wortsinn. Existenziell deswegen, weil jeder Mensch auf die Frage, was für sie oder ihn Heimat bedeutet, in der Regel eine Antwort geben kann: ein Ort, ein anderer Mensch oder andere Menschen, ein Geruch vielleicht, eine Landschaft, ein Gedicht. Existenziell aber auch in dem Sinne, dass man es sofort intuitiv spürt, wenn man eine oder die Heimat verloren hat, wenn man heimatlos geworden ist. Viel zu viele Menschen haben diese Erfahrung gemacht und machen sie noch. Mit Schaudern und Traurigkeit denke ich an die unzähligen Kinder, die Alten, die Schwachen und Kranken sowie die Frauen und Männer überall auf der Welt, die in diesen Tagen oft wieder bei erbarmungsloser Kälte in seelenlosen Lagern ausharren, in der Hoffnung darauf, dass man ihnen die Chance auf eine neue Heimat zubilligt.

Als die Kulturstiftung der Länder gegründet wurde, ging es – selbstredend nur implizit – auch um eine Heimat, diejenige Heimat nämlich, die sich in Werken von Kunst und Kultur ausdrückt. Natürlich nicht irgendwelche Werke, sondern solche, an denen sich Geschichten erzählen lassen. Natürlich nicht irgendwelche Geschichten, sondern solche, die in all ihrer Vielfalt stellvertretend stehen können etwa für eine Region, eine Generation, eine Tradition oder eine Revolution. Beim Durchblättern der Korrekturfahnen für das vorliegende Heft gab es



Wandtuch der französischen Delegation der Weltjugendfestspiele in Ost-Berlin, nach einem Entwurf von Pablo Picasso, 1951; Berlin, Deutsches Historisches Museum

denn auch diesen einen Moment, in dem mir klar wurde, dass ich auf die Frage nach meiner eigenen Heimat auch mit dieser Ausgabe von Arsprouto antworten könnte: Amalia Augusta vor dem Weihnachtsbaum (S. 9), die Rezepte, Weinetiketten und Menükarten aus der Sammlung Birsner (S. 14), Schloss Erbach (S. 48), die Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung (S. 40) und natürlich Biermann und Beuys (S. 20 bzw. S. 58). Gerade an Person und Werk Wolf Biermanns lässt sich die gesamtdeutsche Geschichte der letzten acht Jahrzehnte mit außerordentlicher Facettenvielfalt und Detailschärfe nacherzählen: Wenn ich an ‚meine‘ Heimat denke, dann kommen darin auch immer Wolf Biermann und seine Lieder vor.

Zugleich nagt an mir immer dieselbe Frage: Ist das alles? Wo sind unsere blinden Flecken? Was wollen wir nicht sehen? Wer „Heimat“ kulturell definiert – und das Wort dazu noch im Plural verwendet –, muss auch das Wagnis eingehen, möglichst die gesamte Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen darin zu integrieren. Andernfalls kann das Wort „Heimat“ schnell zu einem begrifflichen Instrument der Abgrenzung oder Diskriminierung werden.

Sollten Sie, liebe Leserinnen und Leser, bei der Lektüre dieses Heftes einige dieser blinden Flecken entdecken, sind wir Ihnen dankbar, wenn Sie uns darauf aufmerksam machen! Vor allem aber wünschen wir Ihnen zum Jahresausklang eine friedvolle und frohe Zeit, dort, wo für Sie Heimat ist.

Ihr

Inhalt

Erwerbungen

- 9 **Prinzessin Amalia Augusta von Anhalt-Dessau vor einem Weihnachtsbaum**
von Johann Friedrich August Tischbein
- 10 **Schreibtisch für König Friedrich Wilhelm IV.**
von Friedrich August Stüler
- 12 **Sammlung Münchner Schmuck**
- 14 **Sammlung Ernst Birsner**
- 16 **Boxkampf für direkte Demokratie**
von Joseph Beuys
- 48 **Erbachs Erbe**
Eine Kulturgeschichte aristokratischen Sammelns im Odenwald
von Johannes Fellmann
- 58 **Zwischen Hitlerjugend, Identitätskrise und Utopie**
Die vielen Heimaten des Joseph Beuys
von Christiane Hoffmann



- 32 **Februar 1988: der Liedermacher Wolf Biermann, die Sängerin und Schauspielerin Eva-Maria Hagen, ihre Tochter Nina Hagen und der DDR-Regimekritiker Ralf Hirsch (v.l.n.r.), bei einer Solidaritätsveranstaltung für ausgewiesene DDR-Bürgerrechtler in Hamburg**

Aktuelles

- 110 **Kriegsverluste deutscher Museen**
Band 3 der Schriftenreihe „Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern“
von Britta Kaiser-Schuster
- 115 **KULTUR.GEMEINSCHAFTEN**
Erste Projekte des Förderprogramms für digitale Content-Produktion in Kultureinrichtungen

Ausstellungen

- 77 **Künstlerfreunde**
Die Kunsthalle Bremen präsentiert Édouard Manet erstmals im Dialog mit den Werken seines Freundes Zacharie Astruc
von Jennifer Scheibel
- 82 **Here We Are!**
Das Vitra Design Museum in Weil am Rhein nimmt die Rolle der Frauen in der Geschichte des Designs in den Blick
von Jenny Berg

Thema

- 21 **Deutsch-deutscher Chronist**
Der Dichter und Liedermacher Wolf Biermann gibt seinen Vorlass in die Staatsbibliothek zu Berlin
von Roland Berbig
- 32 **Menschenkind im Feuersturm**
Begegnungen mit Wolf Biermann
von Christoph Dieckmann
- 40 **Versöhnung als Haltung**
Gundula Bavendamm im Gespräch mit Hans-Georg Moek über die neue Ständige Ausstellung der Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung

- 86 **Genosse Frauenverschlinger**
Das Museum Ludwig in Köln thematisiert mit dem „geteilten Picasso“ das Bild des Künstlers in der BRD und der DDR
von Merle von Mach

Restaurierungen

- 102 **Kunst als zeitgenössische Quelle**
In Saarbrücken wird der Rathauszyklus von Anton von Werner restauriert
von Bülent Gündüz



- 48 **Antike und neuzeitliche Vasen aus der Sammlung von Franz I. Graf zu Erbach-Erbach (1754–1832)**



- 77 **Édouard Manet, Tama, der japanische Hund, um 1875, 61×50 cm; National Gallery of Art, Washington D. C.**

- 108 **Köhlers Kreuz**
In Bad Langensalza konnte ein Altarkreuz von Johann Heinrich Köhler restauriert werden
von Nora Landsberg

Partner der KSL

- 66 **Die Ernst von Siemens Kunststiftung**
- 70 **Die Kunststiftung NRW**

Rubriken

- 44 **Helfen Sie mit**
Die Kunstmuseen Krefeld möchten eine kostbare barocke Kammerorgel von Jacob Engelbert Teschemacher restaurieren
- 92 **Neue Bücher**
- 93 **Freundeskreis/Service**
- 94 **Kunst und Kultur in den Ländern**
Zahlen und Fakten zur Kulturstiftung der Länder 2021
- 116 **Impressum/Social Media/Bildnachweis**
- 117 **Förderer der Erwerbungen, Ausstellungen und Restaurierungen in diesem Heft**

Erwerbungen

Erwerbung/Sachsen-Anhalt

1797 O Tannenbaum!

Es ist wohl eine der frühesten Darstellungen eines geschmückten Christbaumes in adligem Kontext: Das Porträt von Johann Friedrich August von Tischbein (1750-1812) – Hofmaler am Dessauer Schloss – zeigt im lebensgroßen Format die vierjährige, älteste Tochter des Erbprinzen Friedrich von Anhalt-Dessau (1769-1814), die hochwohlgeborene Amalia Augusta (1793-1854). Das für die Räumlichkeiten des Residenzschlosses Dessau geschaffene Werk konnte, nachdem es 1937 in den Harz und 1945/56 nach Moritzburg Halle/Saale gelangte, nun mit Fördermitteln der Kulturstiftung der Länder in seine Heimat Dessau zurückkehren. Das Gemälde gesellt sich nun in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau zu anderen Werken Tischbeins. Bereits vor zehn Jahren konnte dort – ebenfalls mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder – Tischbeins Ganzfigurenbildnis der Erbprinzessin Christiane Amalie, der Mutter von Amalia Augusta, angekauft werden. Vereint können die regional und historisch bedeutsamen Porträts von Mutter und Tochter nun in der Dauerausstellung der Anhaltischen Gemäldegalerie präsentiert werden.

Johann Friedrich August Tischbein,
Prinzessin Amalia Augusta von
Anhalt-Dessau vor einem Weihnachtsbaum, 1797, 125,5 × 90,5 cm;
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

1850

Kunstvoller Zeitzeuge

Jagdschloss, Krankenhaus, Museum – all diese Funktionen hatte das Jagdschloss Letzlingen in den letzten Jahrhunderten inne. Das einzige Hohenzollernschloss in Sachsen-Anhalt, welches im 16. Jahrhundert den Namen „Hirschburg“ trug, geriet durch das Desinteresse einiger Hohenzollern an der Jagd lange Zeit in Vergessenheit. Erst mit Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) kehrte wieder Leben in das Schloss zurück und es wurde durch Friedrich August Stüler im neugotischen Stil umgebaut: Vom deutschen Reichskanzler Otto von Bismarck bis zum Zaren Alexander II. von Russland reicht die Gästeliste. Beim Wiederaufbau durfte auch ein passendes Schlossinventar nicht fehlen. Architekt Stüler entwarf um 1850 einen opulenten Schreibtisch für das Wohnzimmer Friedrich Wilhelms IV., an dem gewiss auch dessen Ehefrau Elisabeth ihre Korrespondenz führte und ebenso die diesem König nachfolgenden preußischen Monarchen ihre Briefe schreiben sollten. Der Letzlinger Schreibtisch befand sich noch bis 1920 im Jagdschloss, danach galt er lange als verschollen. Aufgetaucht im Kunsthandel, musste der Schreibtisch aufgrund seines desolaten Zustands umfangreich restauriert werden. Erst 101 Jahre später fand er zurück in seine Heimat: Das Jagdschloss Letzlingen, gelegen am Rand der Colbitz-Letzlinger Heide bei Magdeburg, freut sich über die Rückgewinnung des Schreibtisches, der durch die Unterstützung der Kulturstiftung der Länder wieder in seine ursprüngliche Umgebung ziehen konnte.

Friedrich August Stüler,
Schreibtisch für König
Friedrich Wilhelm IV., um 1850,
182 × 159 × 78 cm;
Jagdschloss Letzlingen



Video

Sehen Sie das Grußwort
von Generalsekretär
Prof. Dr. Markus Hilgert zum
Ankauf des Schreibtisches:
[www.kulturstiftung.de/
schreibtisch-jagdschloss-
letzlingen/](http://www.kulturstiftung.de/schreibtisch-jagdschloss-letzlingen/)



1885–1930 Stil-Ikonen

Die originelle Gestaltung, das Wiederaufgreifen historischer Stile und Techniken, die Ornamentik und die Natur als Vorbild: All das findet sich in den 198 Schmuckstücken, die aus der Sammlung der Kunsthistorikerin und Kunsthändlerin Dr. Beate Dry-von Zezschwitz (*1940) stammen. Unter den Münchner Kostbarkeiten, die die Sammlerin über 40 Jahre lang zusammengetragen, finden sich Broschen, Arm-bänder und Armreifen, Gürtelschließen und -anhänger, Krawatten-, Mieder- und Hutnadeln sowie Hals-, Revers- und Blusenschmuck aus der Zeit von 1885 bis 1930. Die Goldschmiedekunst aus dem Münchner Stadtraum gewann zunehmend an Bedeutung und konnte sich mit einem eigenen Stil etablieren. Eine Sammlung von diesem Umfang mit einer derart regionalen Ausprägung: eine Rarität. Die Schmucksammlung, deren Ankauf von der Kulturstiftung der Länder gefördert wurde, befindet sich nun im Münchner Stadtmuseum und wurde der Öffentlichkeit bereits mit einer Ausstellung vorgestellt.

Aus der Sammlung Beate Dry-von Zezschwitz (v.l.n.r.): Max Strobl (Entwurf), Georg Sanktjohann's Erben (Ausführung), Anhänger, um 1912; Silber, getrieben, Spiral- und Kordeldrahtbelötung, Türkis, Perlen; Martin Seitz, Gudrun Seitz (Fassung), Ring, um 1950; Steinschnitt, Lagenstein, Negativschnitt, Gold, gegossen, getrieben, gelötet; Carl Cosmus (Entwurf zugeschrieben), Bijouteriefabrik Jakob Agner (Ausführung), um 1908; Silber, gestanz, teiloxidiert, Rubine, Türkis; Max Olofs (Entwurf), Werkstätte Scheidacker und Olofs (Ausführung), Brosche, um 1922; Messing, getrieben, gelötet; Theodor Heiden, Brosche „Münchner Kindl“, 1908; Silber, gegossen, ziseliert, teilweise vergoldet, Türkis; Unbekannt, Brosche „München 1888“; Weissmetall, gestanz, emailliert; Karl Rothmüller, Brosche, um 1910; Gold, gegossen, gelötet, Türkis, Perlen; Alwin Schreiber, Anhänger, um 1912; Elfenbein, geschnitzt, gesägt, Türkis, Silber; Sofie Burger-Hartmann, Brosche, 1898; Silber, getrieben, verbödet; Friedrich Schmid-Geiler, Rundplättchen als Ein- oder Auflage für Schmuck, um 1934; Gold, Goldgranulation; Nikolaus Thallmayr (Entwurf), Werkstätte Eduard Schöpflich (Ausführung), Gürtelschließe, 1899; Silber, gegossen, ziseliert, gelötet



Video

Sehen Sie das Grußwort von Generalsekretär Prof. Dr. Markus Hilgert anlässlich der Erwerbung der Sammlung Münchner Schmuck: www.kulturstiftung.de/sammlung-muenchner-schmuck-im-muenchner-stadtmuseum/



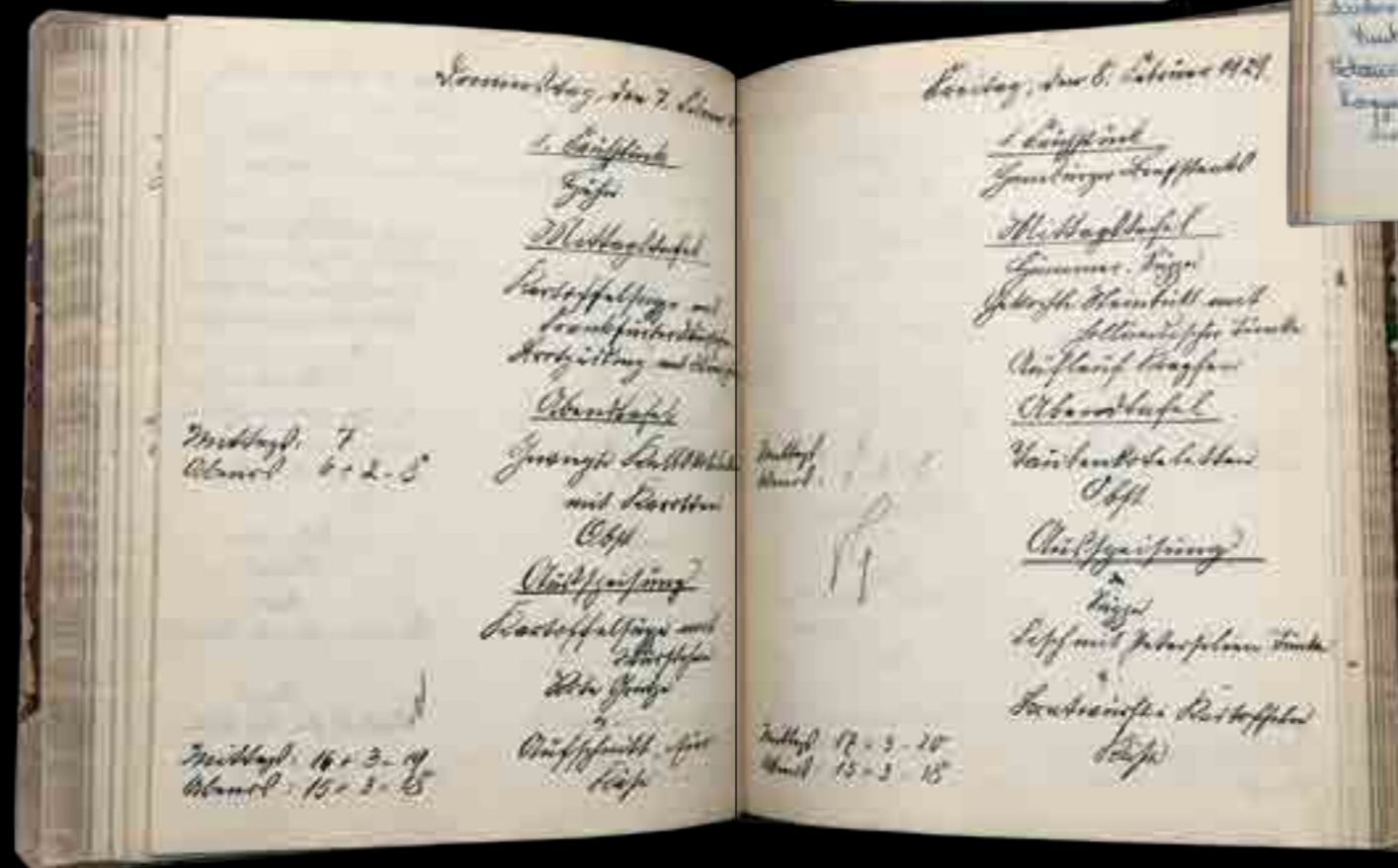
1950 Historische Kost

Sammeln lässt sich eigentlich alles. Bei Ernst Birsner waren es Kochbücher, Rezepte, Weinetiketten, Menükarten von Schiff-fahrten und aus Hotels. Kein Wunder, dass Birsner sich das Feld der Kulinarik zur Aufgabe machte, denn er selbst war professioneller und passionierter Koch. Nach Stationen in verschiedenen europäischen Restaurants leitete er ab 1961 das Kochstudio des Burda-Verlags. Birsner erinnerte sich noch an die Speiseabfolge seines ersten Menüs für die Familie Burda, die „Gänseleber, Fasanenbrüsten und Mandarinen-creme“ gewesen sein soll. Es folgten Rezepte für die Zeitschriften des Verlags sowie eigene Publikationen. Die Sammelleidenschaft Birsners erwachte in den 1950er-Jahren: Was mit einem antiquarischen Kochbuch begann, gipfelte schließlich im Menübuch von Queen Elisabeth II. oder Speisekarten der Zarenfamilie. Auch das erste jemals gedruckte Kochbuch durfte nicht fehlen. Die Kollektion des 2015 verstorbenen Gastronomen umfasst über 30.000 kulinarische Dokumente, deren Schwerpunkt auf Menükarten von deutschen und europäischen Höfen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts liegt. Sie bietet nicht nur Einblick in die persönlichen und regionalen Vorlieben der letzten Jahrhunderte, sondern ist auch ein wichtiger Bestandteil europäischer Kulturgeschichte. Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) konnte nun mithilfe der Kultur-stiftung der Länder Birsners einmaligen Kulinarik-Kosmos erwerben. In der SLUB werden bereits einige Bestände zur historischen Kochkunst verwahrt. Mit dem Erwerb einer der größten Privatsammlungen zur Geschichte der Kochkunst und Esskultur im deutschsprachigen Raum kann die SLUB nun einen neuen Schwerpunkt in ihren Beständen bilden.



Bildergalerie

Zum Ankauf der Sammlung Birsner durch die SLUB Dresden hat sich die Kulturstiftung der Länder fünf Speisen der historischen Menükarten genauer angeschaut. Hier finden Sie die Menüs und nachgekochten Gerichte: www.kulturstiftung.de/spesen-wie-die-koenige-geschichte-der-kochkunst/



1972

Aktion: Demokratie

Am 8. Oktober 1972 stieg Joseph Beuys (1921–1986) in den Ring, um für sein politisches Ideal – die direkte Demokratie – einzustehen. Sein Herausforderer: der 19-jährige Künstler Abraham David Christian (*1952), Verfechter des Parteienstaats. Als dieser bereits am ersten Tag der legendären *documenta 5* keinen Ausweg aus einem Streitdialog mit dem älteren Künstler sah, rief er: „Komm' Beuys, lass uns einen Boxkampf machen.“ Nur mit Jeans bekleidet, gingen die beiden Männer mit rostbraunen Lederhandschuhen aufeinander los. Gewonnen hat den Dreirundenkampf am Ende Beuys „wegen der direkten Treffer für die direkte Demokratie“, wie der Ringrichter Arnold Herzfeld, als Künstler Anatol bekannt, verkündete. Joseph Beuys verstand Museen als Ort permanenter Konferenz. In der Konsequenz diskutierte er während der hundert Tage mit allen Besucherinnen und Besuchern des Fridericianums, die über direkte Demokratie sprechen wollten. Aktionen wie diese setzten



den nötigen Impuls, waren ausreichend provokant, um die von Beuys gewünschten Diskussionen anzustoßen. Fünf Meter lang ist die Vitrine aus Zink, in der vier Boxhandschuhe, der Kopf- und Kinnschutz, den Christian trug, und das Hanfseil, das als Ring fungierte, arrangiert sind. Beuys nahm die Anordnung der von Jörg Schellmann ersteigerten Requisiten 1980 selbst vor. Er ergänzte sie um Schnipsel aus einer Tageszeitung mit serbisch-kyrillischer Typografie und stempelte das Papier mit seinem „Braunkreuz“. Über verschiedene Stationen in Galerien und privaten Sammlungen gelangte das Werk 2006 schließlich in den Besitz der Waddington Custot Galerie in London. Von dieser konnte das Frankfurter Museum für moderne Kunst die Aktionsplastik mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder erwerben (siehe auch ab Seite 58 in diesem Heft).

Joseph Beuys, Boxkampf für direkte Demokratie, 1972, 40 × 515 × 30,5 cm; Museum für Moderne Kunst MMK, Frankfurt am Main

Wolf Biermann als Preußischer Ikarus
auf der Weidendammer Brücke in
Berlin, 1973; Fotografie von Roger Melis

Thema Heimaten



Blick in den Vorlass: Diplom Wolf Biermanns
von der Humboldt-Universität zu Berlin
im Fach Philosophie ohne Datum und
Unterschrift. Der im Jahr 1963 durch DDR-
Behörden verweigerte Studienabschluss
Biermanns in Philosophie wurde erst
im Jahr 2008 nachträglich anerkannt

Thema Heimaten/Berlin

Deutsch- deutscher Chronist

Der Dichter und Liedermacher Wolf Biermann
gibt seinen Vorlass in die Staatsbibliothek zu Berlin
von Roland Berbig



Warum, um alles in der Welt, greift ein Gemeinwesen tief in die Tasche, um zu erwerben, was sich in einem Dichterleben an Papier angesammelt hat? Warum richtet es Magazine ein, in die es diese Blätterberge verfrachtet: archiviert und katalogisiert? Wer hat davon Nutzen und welchen? Diese Fragen, so lächerlich sie manchem erscheinen, sind ernst zu nehmen – und sie sind in jedem Fall immer wieder zu stellen. Auch in diesem: Es geht um den Vorlass des Liedermachers, Schriftstellers, Essayisten und Dichters Wolf Biermann. Er steht im 86. Lebensjahr. Sein Werk ist umfangreich, sein Privatarchiv nicht minder. Vor einigen Jahren sah sich Biermann gezwungen, es in einer Bank zu deponieren, man war in sein Haus eingebrochen. Übertriebene Ängstlichkeit, zu belächelnde Sorge? Mitnichten. Denn das in zahllose Kisten Verstaute birgt in nuce die Signaturen des vergangenen Jahrhunderts. Auf den ersten Blick ähneln sich alle Vor- und Nachlässe, auf den zweiten nicht. Je genauer das Auge mustert, umso gravierender die Unterschiede. Wolf Biermanns Vorlass ist singulär, wenn nicht spektakulär.

Was bewahrt einer auf, der November 1936 in eine Hamburger Arbeiterfamilie geboren wurde – dessen Vater, Jude und Kommunist, wegen Sabotage erst ins Gefängnis, dann nach Auschwitz und nie wieder zurückkommt – der mit seiner Mutter 1945 nur knapp das bombardierte, brennende Hamburg überlebt – der 1953 vom Westen in den Osten geht, um im Geiste seines Vaters erzogen und erwachsen zu werden – der dort zum Liedermacher und verboten wird – den die Behörden der DDR 1976, da ist er vierzig, ausbürgern – der Anfang der achtziger Jahre eine Wende seiner Weltsicht erfährt – der zunehmend begreift, wie weit seine jüdischen Wurzeln in die Geschichte zurückreichen und Gegenwart sind – und der bis auf den Tag nicht aufhört, sich dem Sog der Zeit aus- und ihm das Seine entgegenzusetzen: sozial, politisch, kulturell, literarisch. Was, noch einmal, bewahrt ein solcher Mensch von sich, von seinem Schreiben auf?

Aus dem April 2017 existiert ein „Wolf Biermann Archiv“-Dossier, ein 117-seitiges Bestandsverzeichnis. Auf dem Deckblatt steht der Vermerk, dies sei eine Übersicht bis Umzugskiste 110. Nicht aufgeführt seien die E-Mail-Korrespondenzen seit 1997 und die Arbeiten am Computer seit 1986. Mit wie vielen Kisten insgesamt zu rechnen sei, bleibt ungesagt. Kiste für Kiste möchte man öffnen, Listen ausbreiten, Titel neben Titel stellen. Notenberge machen den Auftakt. Gleich sticht ein Wort ins Auge: „unveröffentlicht“. Der erste aufgeführte Titel: „Freue Dich! (Deutsche Weihnacht, ich bin Jude)“. Nichts verfänglicher, als bei Sichtung solcher Bestandsverzeichnisse gleich am Anfang hängen zu bleiben. Man liest weiter „Oft wenn ich im Hörsaal sitz ...“ und möchte am liebsten sogleich die Spur verfolgen. Doch zwingt man sich zum Weiterblättern und merkt rasch: Hier öffnen sich Biermann'sche Welten auf neue, unerwartete Weise. Arbeiten, von denen man nichts weiß, stehen neben Vertrautem, Unbekanntes neben Bekanntem. Wie an einem Geländer handelt man sich durch eine Art Gebäude mit langen Fluren. Von ihnen gehen Türen ab, hinter denen der Ertrag von über sech-



Der Liedermacher Wolf Biermann, damals ein noch unbekannter Sänger, bei einem Fernsehauftritt im Studio IV des Deutschen Fernsehfunks in Berlin-Adlershof am 4. November 1961

zig Jahren Dichten und Komponieren, Notieren und Konzipieren lagert. Auf dem Boden nicht viel mehr als Kreidepfeile, die grobe Richtungen angeben. Zwar hat man einen Grundriss in den Händen, wird aber doch unwiderstehlich hierhin und dorthin gezogen. Das Verzeichnis unter dem Arm überlässt man sich der Willkür eines Streifzugs. Schiefgehen kann bei der Fülle nichts.

Eine rote Mappe ist überschrieben „Fliegen mit fremden Federn“ und versammelt Lieder aus aller Herrgotts Länder, die Biermann vertont hat. Muss man sich daran stören, dass in einem Vorlass von Chronologie keine Spur ist, dass die Gattungen durcheinandergelassen und Manuskripte neben Typoskripten liegen, Handschriftliches neben Getipptem? Überhaupt nicht – schon gar nicht, wenn erst einmal eine Vorstellung vom Ganzen gewünscht wird. Doch sie will nicht leicht gelingen. Schon hat man mehrere Kisten aufgeklappt. Alle enthalten Materialien zu frühen dramatischen Arbeiten, etwa den „Fünftager“ unter dem Titel „DIE FAMILIE“, beiliegend ein Ausschnitt aus der Tageszeitung Neues Deutschland vom 26. Februar 1961 – „Wir hatten die Frage aufgeworfen: Wie kommen die Deutschen in die neue Zeit? Eines ist klargeworden: nicht ohne die SED!“ – und die Liste der „personae dramatis“. Sie spricht für sich: „Anna

Thema Heimaten/Berlin

[durchgestrichen: Emma Biermann], Martha Dietrich [durchgestrichen: Oma Meume], Wolf Biermann, Brigitte Soubeyran [...]. Handelt es sich hier noch um einen eher schmalen Bestand, ist der zu Biermanns Mauer-Stück „Berliner Brautgang“ ganz anders dimensioniert: eine Mappe 560 Blatt, die zweite ebenfalls weit über 500 und eine dritte sogar ca. 1.000 Blatt. Dazu eingeklebte Fotos von den Proben mit Jürgen Gosch und Petra Hinze. Dieses Stück sollte über die Bühne des Studententheaters „bat“ gehen und landete nach Verbot 1963 auf der Probephöhne der Schauspielschule „Ernst Busch“.

Doch schon lockt ein nächster Titel: „Biermanns Erbauungsbüchlein. Eine moderne Blütenlese mit feinen Illustrationen im klassischen Stil von Horst Hessel“ mit dem Impressum Husselische Verlagsbuchhandlung Berlin 1967. Nein, nichts Gedrucktes, alles maschinenschriftlich, aber in Leder gebunden, Format 10 x 15 cm. Der nicht gedruckt werden durfte, suchte früh, seiner poetisch-kompositorischen Arbeit Buch-ähnliche Gestalt zu verleihen. Die Originalmanuskripte seiner Gedichtbände, ob „Die Drahtharfe“ (1965 im Westberliner Verlag von Klaus Wagenbach) oder „Mit Marx- und Engelszungen“ (1968 im selben Ver-

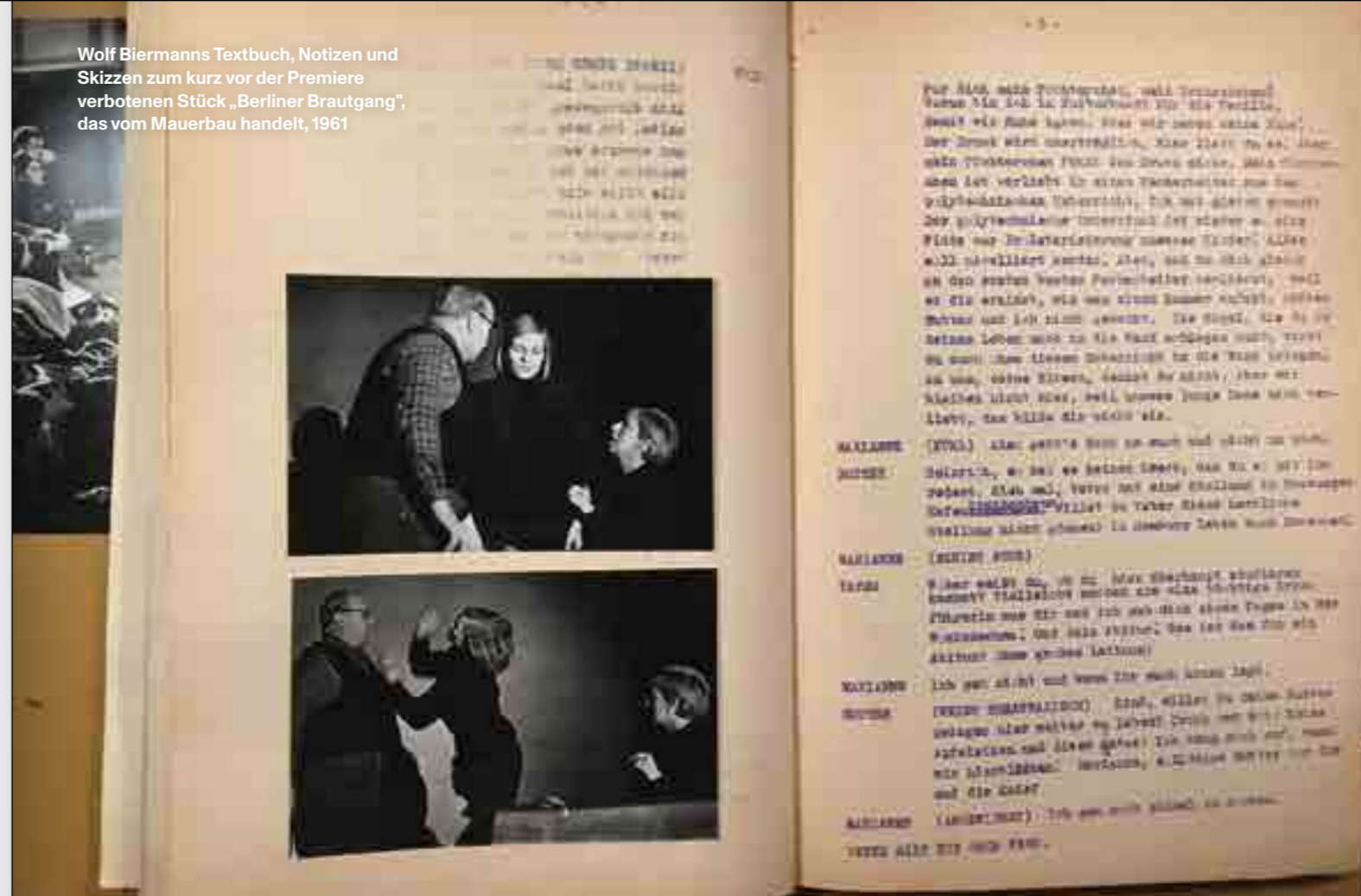
lag), haben Vorläufer in solchen Mischformen. Das Materielle dieser Bestände erzählt eigene Geschichten. Sie sind so wirklich wie die Texte legendär sind und längst Literaturgeschichte. Pars pro Toto. Unter dem Gebot, sich nicht an Einzelnem zu verliehen, schiebt man einige Kisten beiseite, um dann doch hängen zu bleiben an einer, in der alte Tonbänder aus der DDR-Zeit Biermanns verpackt sind. Dann Zeitungsausschnitt-Mappen ohne Ende über lange Zeiträume und aus allen Ländern der Welt.

Wer vermutet, der Sammelschwerpunkt dieses Archivs liege hauptsächlich auf den Anfangsjahren, ist eines Besseren zu belehren. Biermann archivierte konsequent und hält es so bis heute. Zum frühen Biermann der fünfziger Jahre gesellt sich der mittlere, in dessen Zentrum die Ausbürgerung aus der DDR 1976 stand, und zu diesem der älter werdende in den achtziger und neunziger Jahren und endlich der altgewordene Künstler nach 2000. Jedes Schreibvorhaben bis in die unmittelbare Gegenwart hat seinen eigenen Platz im Vorlass gefunden, unzählige Inseln, die, kartografisch gesprochen, einem Atlas gleichen, der die Arbeitswelten Biermanns abbildet. Dem während der DDR-Jahre öffentliche Medien blockiert wurden, eroberte



Im Marx-Engels-Auditorium der Ostberliner Humboldt-Universität: Der Liedermacher Wolf Biermann trägt auf dem VI. Parteitag der SED am 8. Januar 1963 zwei Balladen vor

Wolf Biermanns Textbuch, Notizen und Skizzen zum kurz vor der Premiere verbotenen Stück „Berliner Brautgang“, das vom Mauerbau handelt, 1961



Blick in den Vorlass: Fotografien von Jochen Moll zu den Proben von Wolf Biermanns später verbotener Aufführung seines Stücks „Berliner Brautgang“, ca. 1963

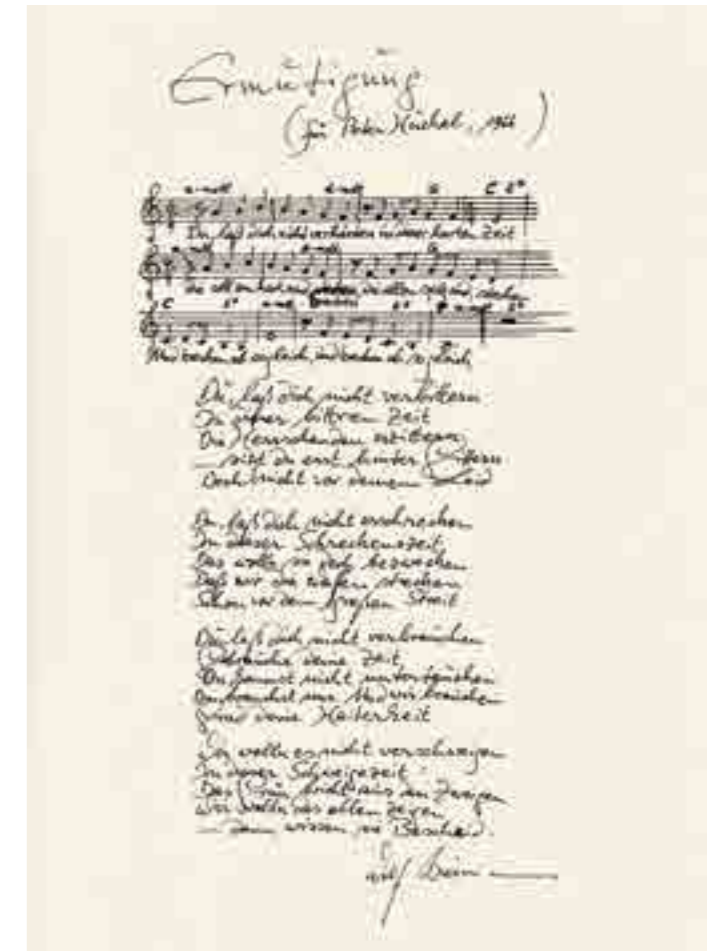


Thema Heimaten/Berlin

sich im Westen die medialen Möglichkeiten zurück. Er lernte sie zu handhaben – und zu dokumentieren. Biermann begriff früh – weitaus früher als die meisten seiner schriftstellernden Zeitgenossen – die Notwendigkeit eines persönlichen Archivs. So ungeordnet der biografische Weg lange Jahre von West nach Ost zurück nach West scheint, so geordnet die Materialien, die ihn dokumentieren. Wir haben es mit einem Sammler zu tun, und zwar einem Sammler, der von Wert und Wichtigkeit der eigenen schöpferischen Existenz überzeugt ist, lebens- wie werkgeschichtlich. Tausende Blätter, handgeschrieben und getippt, erlauben die Entstehung seiner Texte zu rekonstruieren. Bemerkenswert, wie Biermann seit Anfang der sechziger Jahre wieder und wieder Gedichtbände konzipierte. Ablehnungen feuerten ihn an, er besserte, stellte um, ergänzte mit Neuem. Kein Plakat, das vernichtet wurde, kein Programmheft, das nicht Aufnahme fand, keine Konzertnotiz, die nicht ihren Aufbewahrungsort bekam. Ihr Wert erschöpft sich nicht allein im Dokument. Biermanns Neigung, spontan, aus dem Augenblick heraus, seine Eindrücke des frisch Erlebten zu notieren, haben die Drucke in Unikate verwandelt: und zu einer authentischen Informationsquelle.

Doch damit nicht genug. Von Kindesbeinen an gezwungen, sich polaren politischen und weltanschaulichen Spannungen auszusetzen, nahm Biermann sein Leben und das seiner Familie als exemplarisch wahr. Ihr Schicksal war symptomatisch. Diese Sicht begründete sein Schreiben, justierte es. Nichts hat den sich weitverästelnden Vorlass nachhaltiger geprägt als dieses Bewusstsein und nichts dessen Wert entschiedener qualifiziert. Das spiegelt die umfangreiche Korrespondenz. Sie namentlich aufzulisten – unmöglich und unsinnig. Sie verlangt eine inhaltliche wie eine strukturelle Analyse. Ihr weitgespanntes Netz ist so fein gesponnen, dass sich die langen Namenslisten zunehmend wie ein Prominentenlexikon aus Literatur, Kultur und Politik lesen. Viele der Korrespondenzen leugnen ihren literarischen Charakter nicht. Alles Schreiben tendiert bei Biermann dazu, Teil des Werks zu werden.

Über die Qualität eines Nach- respektive Vorlasses entscheidet die Daseinswachheit dessen, der ihn verantwortet. Wie genau nimmt er es mit den Zeugnissen, die dieses Dasein bestimmen? Im Falle von Biermann – sehr. Stichproben: Wer danach sucht, wird seine Zeichnungen zu ersten Gitarrengriffen ebenso entdecken wie den Entwurf zu seinem allerersten Lied „Das Mädchen mit dem sehr roten Kleid“. Er kann die Verträge mit dem „Berliner Ensemble“ und der „Distel“ wägen und die Rede „Ich begrüße die zum heutigen Befreiungstag versammelten Widerstandskämpfer gegen Faschismus“ lesen, die der 16-jährige Schüler am 12. April 1952 an einer Hamburger Schule hielt. Ihm wird der Bezugsberechtigungsschein für Speisekartoffeln der Deutschen Demokratischen Republik 1964/65 in die Hände fallen wie die Mitgliedskarte bei den „Falken“ 1948, der in der sowjetischen Besatzungszone verbotenen sozialistischen Jugendbewegung, die Fahrerlaubnis, das Merkblatt zum Able-



1965 wird Wolf Biermann mit einem Totalverbot belegt und darf in der DDR weder publizieren noch auftreten. 1966 schreibt er für seinen Freund, den Schriftsteller Peter Huchel, das Lied „Ermutigung“. Das Lied verbreitet sich durch illegale Tonband-Kopien im Untergrund der DDR und wird zur heimlichen Hymne vieler politischer Häftlinge

gen des Staatsexamens an der Humboldt-Universität oder ein Konvolut von über 400 Seiten zu Biermanns Diplomarbeit über den Philosophen Max Bense. Auch hier wieder nichts als Pars pro Toto. Es muss einer umfassenden Präsentation vorbehalten bleiben, eine Gesamtübersicht zu geben.

Doch bevor wir zu dem wahrscheinlich alles überblenden Teil dieses Vorlasses kommen – den Tagebüchern –, soll schnell noch eine Kiste aufgeklappt werden, die kostbarstes Gut enthält: Biermann hat alles gerettet, was von seiner Großmutter, die „Oma Meume“ in seinen Liedern, und von Emma Biermann, seiner Mutter, erhalten ist. Nein, dabei handelt es sich nicht um Skurrielles aus Wohnstube oder Küche. Diese Zeugnisse vergegenwärtigen die historischen und lokalen Räume, aus denen Biermann stammt und ohne die er nicht wäre, was er geworden ist. Mit ihnen wird das Hamburg seiner Kindheit und Jugend ausgeleuchtet. Sie begründen den Kommunisten, der er war, und sein Judentum, das unaustauschbar ist. Tief wurzelt es in der Geschichte und ist aufgehoben in Versen Heines: „Es dringt in alle Ohren, / Und durch die Ohren ins Herz; / Ich habe gewaltig

beschworen / Den tausendjährigen Schmerz.“ Biermanns Mutter ist in der Dichte dieser Dokumente lebendig, eine Person voller Kraft und Herzengüte, engagiert im Politischen wie für ihren Sohn, Mutter und Freundin zugleich. In einem gebundenen, liebevoll gestalteten Buch sind sie charakterisierende Äußerungen gesammelt. Tagesnotizen von ihr haben sich erhalten und eine unerwartete, umfangreiche Korrespondenz, etwa ein Brief an Peter Weiss vom 28. Dezember 1965, in dem sie die Entscheidung, Biermann in den Osten zu schicken, aus ihrer Sicht erläutert. Ob Robert Havemann, Klaus Wagenbach oder Hans Mayer: Emma Biermann war geschätzte und ernstgenommene Partnerin der politischen, literarischen und privaten Welt ihres Sohnes. Dieser Bestand im Bestand – ein *document humaine*.

Der 4. Dezember 1954 ist in Biermanns Werkgeschichte ein historisches Datum: An diesem Tag erfolgte der erste Eintrag in ein Tagebuch. Er lautet:

12. Klasse Nervenarzt, gute Freunde A / Ina Maretzki [Freundin] – etwas Musik – / Photographie – das ist Wolf Biermann. / Ich habe keine Lust zu lernen. Hier / ist alles so eng. Wenn das Abi blos / erst vorbei ist – Dann nach Berlin! / Ein neues Leben.

Von da an hat Biermann mit mustergültiger Regelmäßigkeit in Kladden und Tagebüchern unterschiedlichen Formats notiert, was ihm widerfuhr: bis in die Gegenwart. In einem Rhythmus von etwa zwei, drei Monaten wird das Tagebuch-Archiv um einen neuen, in schwungvoll-schöner Schrift verfassten Band erweitert. Mittlerweile ist die Zahl 200 überschritten. Das Format wechselte in den Jahrzehnten, aber nicht erheblich (zwischen A4 und A5, Kladden-ähnlich, vergleichbar alten Rechnungs- oder Kassenbüchern), nie unter 100 Seiten, in der Regel weit darüber. Nie ist ‚die Welt‘ bloße Staffage. Ihre Wirklichkeit ist wirklich, das Ich hat sich ihr zu stellen und gewinnt aus der Stellung sein Eigenes. Dieses aufregende Widerspiel gestaltet das Tagebuch: im Eingelegten, Eingeklebten, im historischen Dokument und in jedem notierten Wort. Der Diarist verfügt über ein ausgezeichnetes Gedächtnis. Zunehmend wird er zum Chronisten – und zwar zum Chronisten seiner eigenen Existenz und der Zeit in den Konturen, wie sie ihm begegnet. Das Ich nimmt sich in seinen Wandlungen wahr: ohne Überhebung, so brachial kritisch wie im Selbstkritischen unbändig.

29. November 1965

Wenn die Herrschenden mir anraten, das Land die DDR lieber zu verlassen, weiß ich, daß sie selbst verjagt werden müssen. Da ich kein Lügner bin, halte ich meine Ideen für richtig; an dem Grad ihrer Verwirklichung messe ich die Prozesse, deren Teil ich bin, ich bin also genau so borniert wie meine Gegner, ich bin so verbort [!] wie sie und so verbissen. Ich bin Geschichte wie sie, wir haben einander verdient.

Diese Diarien archivieren „gelebte Zeit“ – von Mitte der fünfziger Jahre bis auf diesen Tag: und immer an deren Schnitt- und Reißstellen. Druckte man ein Personenregister der Diarien, es

ergäbe ein dickleibiges Who's who seiner Ära. Alle, mit denen Biermann zu tun hatte, kommen zu Wort, ausnahmslos. Pointierte Kurzporträts stehen neben punktgenauen Zitaten, präzise Begegnungsdaten und -umstände neben heißen Debatten – von Ostberlin bis Jerusalem, von Hamburg bis Paris. Diese Tagebücher sind ein Ereignis. Sie, die dem Vorlass gleichsam Gerüst und eigenständiges Bauwerk sind, garantieren dem Vorlass dauerhaft Nutzwert und anhaltende Aufmerksamkeit. Biermanns Entscheidung, sie mit seinem Vorlass der öffentlichen Hand zu übergeben, ist ein Glücksumstand.

Nun gilt es, das Erworbene in ein kulturelles und politisches Gedächtnis- und Gedenkkonzept der Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland einzubinden, um es ‚zu besitzen‘. Man darf träumen: Was wäre, wenn es gelänge, die ehemalige Wohnung Biermanns in der Chausseestraße zu einem kulturtouristischen und bildungspolitischen Anlaufpunkt zu etablieren? Was, wenn sich von dort Fäden zu weiteren Bestimmungsorten zögen? Die Weichen sind gestellt, unsere Erwartung hoch – mit guten Gründen. ■

Staatsbibliothek zu Berlin
Unter den Linden 8, 10117 Berlin
www.staatsbibliothek-berlin.de

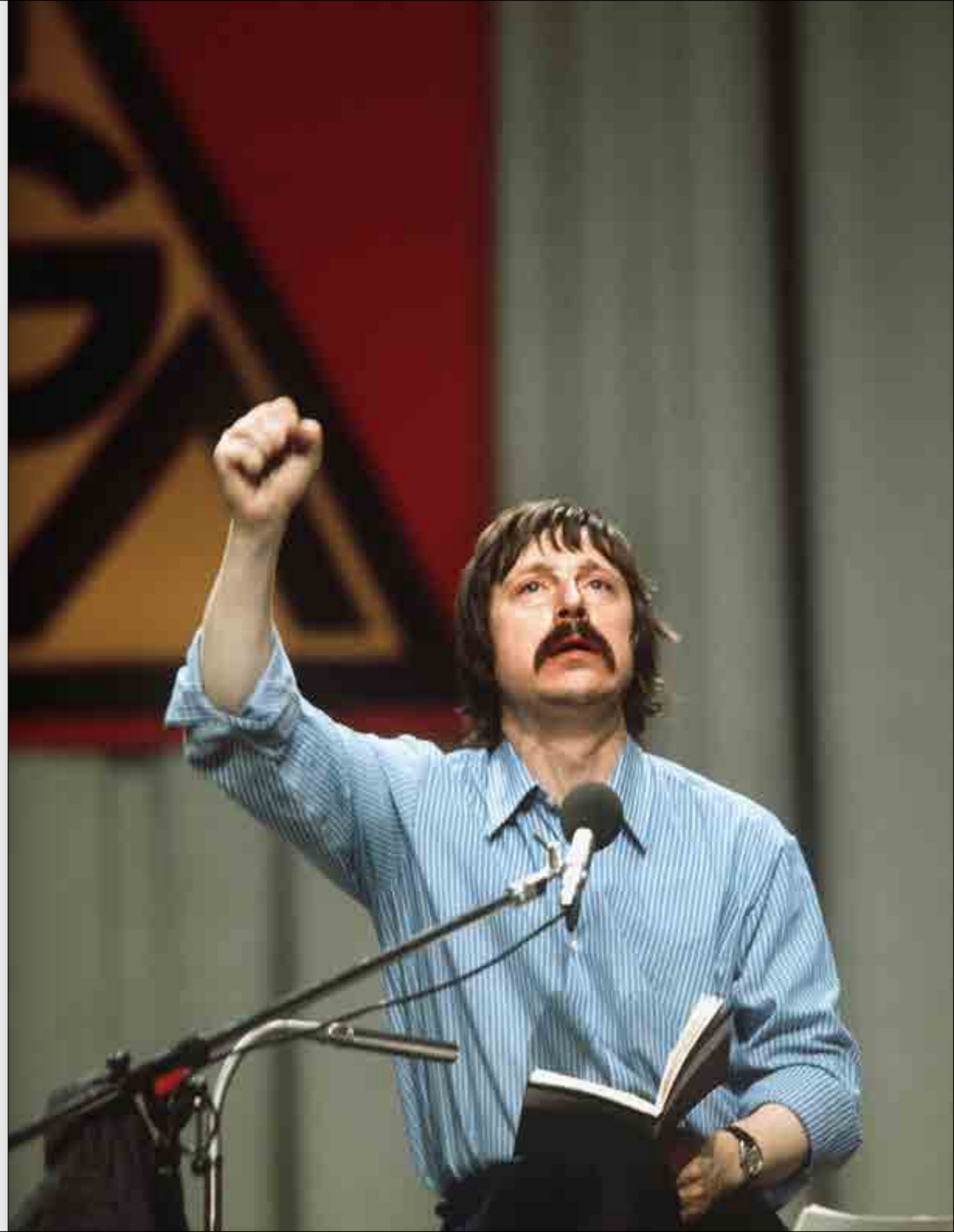
Die Staatsbibliothek zu Berlin besitzt Nachlass- und Autographensammlungen von herausragender Bedeutung. In der Handschriftenabteilung werden heute über 1.000 Nachlässe aus fünf Jahrhunderten von Persönlichkeiten aus allen Bereichen des geistigen, kulturellen und wissenschaftlichen Lebens aufbewahrt und erschlossen. Viele der wichtigsten deutschen Wissenschaftler sind mit geschlossenen Nachlässen, Teilnachlässen, ihrer Korrespondenz, umfangreicheren oder exemplarischen Sammlungen ihrer Werke ebenso vertreten wie große deutsche Schriftsteller und Dichter. Die Bandbreite der Sammlungen reicht von den Gebrüdern Grimm, Heinrich Schliemann, Charlotte Kestner-Buff, Theodor Fontane, Joseph von Eichendorff über Alexander von Humboldt, Clara Viebig, Jutta Petzold bis zu Thomas Mann. Eigenhändige Dokumente gehören seit der Gründung 1661 zum Bestand der Bibliothek.

Als siebzehnjähriger Schüler beginnt Wolf Biermann Tagebuch zu schreiben. Sie wurden ihm, wie er selbst sagt, „zur Balancierstange auf dem Hochseil des Lebens“. Aus Angst vor Beschlagnahmung bittet Biermann 1975 seinen Freund Reimar Gilsenbach, einen Teil der Bücher zu verstecken. Nach Biermanns Ausbürgerung bleiben die Bücher in der DDR, erst nach dem Mauerfall kann Gilsenbach sie zurückgeben. Somit sind die Bücher auch Zeugnis der deutschen Wiedervereinigung



Menschen- kind im Feuersturm

Begegnungen mit Wolf Biermann
von Christoph Dieckmann





Wolf Biermann, während seines Auftritts in der Sporthalle in Köln am 13. November 1976. Es war sein erstes Konzert auf einer bundesdeutschen Bühne seit Ostern 1965. Das Konzert wurde vom Westdeutschen Rundfunk live übertragen. Der Künstler, der zu der Zeit in der DDR Auftrittsverbot hatte, war von der Jugendorganisation der IG Metall und von einer Bochumer Studentengruppe eingeladen worden

Das alte Band ist bestens erhalten, wie mein dazugehöriges DDR-Gefühl: erschrockene Verblüffung. Am 28. Juli 1974 saß ich in Sangerhausen am elterlichen Röhrenradio und hörte den „5-Uhr-Club“ auf NDR 2. Mein polnisches Tonbandgerät war fangbereit, doch diesmal füllte sich die ORWO-Spule nicht mit westlichen Rockmusik-Preziosen. Aus Hamburg empfang ich die rabiate Kunst eines Ostberliner Bardens: parteifeindlichen Spott, derbe Pasquillen, sarkastische Balladen mit Drehleier und Flamenco-Gitarre. Der Dissident klang höhnisch („In China hinter der Mauer“), schweinisch („Von mir und meiner Dicken in den Fichten“), seelentief wahr. Unlängst war ich aus der sozialistischen Lehrausbildung geflogen und bitterte weltfeindlich vor mich hin. Da sang der Kerl in der Kiste:

*Du, laß Dich nicht verhärten
In dieser harten Zeit
Die allzu hart sind, brechen
Die allzu spitz sind, stechen
Und brechen ab sogleich*

Galt diese „Ermutigung“ ihm selbst? Seit 1965 litt der Dichtersänger Wolf Biermann unter Auftritts- und Publikationsverbot. Kein Buch, keine Schallplatte von ihm erschien je in der DDR. Seine Autobiografie erzählt ein doppeldeutsches Leben. 1953 wurde der sechzehnjährige Hamburger Kommunistenjunge Karl Wolf Biermann, dessen jüdischer Vater in Auschwitz ermordet worden war, von der klassenbewussten Mutter ins bessere, das sozialistische Deutschland geschickt. Er muckte auf, er eckte an. Der Stalin-Glaube kam ihm bald abhanden – noch lange nicht die rote Religion. Er dichtete, sang und nannte sich „Liedermacher“, nach seinem Idol, dem „Stückeschreiber“ Bertolt Brecht. Auch der Epigone lavierte zwischen Ideal und Ideologie, bis sein poetischer Kommunismus mit dem Kommandismus des SED-Staats kollidierte. Das Zerwürfnis begann mit dem Gedicht „An die alten Genossen“ (1963). Biermann wurde ausgegrenzt und schikaniert; totschweigen ließ er sich nicht. Seine Dichtung verlegte Klaus Wagenbach in Westberlin. Drüben erschienen auch drei heimlich aufgenommene Langspielplatten, die Kronjuwelen seines Werks: „Chausseestraße 131“ (1968), „Warte nicht auf bessere Zeiten“ (1973) und „aah – ja!“ (1974). In der DDR kursierten verrauschte Bandkopien und abgetippte Texte, doch insgesamt war Biermann nur Eingeweihten bekannt. Er saß in der Chausseestraße 131, seiner bohemischen Ostberliner Höhle, und wartete auf bessere Zeiten – elf ewige Jahre.

1971 stürzte Erich Honecker Walter Ulbricht. Der neue Parteichef, in den sechziger Jahren als SED-Sekretär für Sicherheit und Kader ein Hardliner erster Sorte, gerierte sich nun als Freund der Jugend. Männliches Haupthaar durfte wachsen, Rockmusik galt nicht länger als dekadenter Schüttelkrampf des Spätkapitalismus. West-Medien, erklärte Honecker, könne man „ein- und wieder ausschalten“. Er dekretierte: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf



Bundespräsident Joachim Gauck, Bundeskanzlerin Angela Merkel und Wolf Biermann bei dem Empfang anlässlich des 80. Geburtstags des Liedermachers im Schloss Bellevue am 21. November 2016 in Berlin

dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben.“ Freilich prüfte die Staatsmacht dieses Fundament.

Das Tauwetter währte bis zur Mitte des Jahrzehnts. Am 22. September 1975 wurde die höchst populäre Leipziger Klausrenft-Combo verboten, wegen unsozialistischer Texte. Die Kulturbehörde informierte die Musiker, „daß Sie auf Grund dieser Tatsachen nicht mehr existieren“. Am 18. August 1976 verbrannte sich vor der Zeitzer Michaeliskirche der pietistische Pfarrer Oskar Brüsewitz, neben seinem Trabanten mit der Losung: „Die Kirche in der DDR klagt den Kommunismus an! Wegen Unterdrückung der Kirchen in Schulen an Kindern und Jugendlichen.“ Lustvoll verhöhnte das SED-Zentralorgan „Neues Deutschland“ den „Pfarrer“, der nicht alle fünf Sinne beisammen hatte: „Ob er unter seinem General, zu dem er heimkehren wollte, Gott oder den BND verstand, wollen wir hier nicht näher erörtern.“

Definitiv endete Honeckers Halbliberalismus mit der Ausbürgerung von Wolf Biermann. Völlig überraschend durfte der Staatsschädling auf Einladung der IG Metall nach Köln reisen. Am 13. November 1976 sang und sprach er viereinhalb Stunden vor achttausend Bundesdeutschen, für seine Verhältnisse gemäßigten Tons. Am 17. November verkündete das „Neue Deutschland“: „Mit seinem feindseligen Auftreten gegenüber der deutschen Demokratischen Republik hat er sich selbst den Boden für die weitere Gewährung der Staatsbürgerschaft der DDR entzogen.“ War man denn Bürger dank obrigkeitlicher Gunst?

Die ARD entschloss sich zu einer Großtat der Fernsehgeschichte. Am späten Abend des 19. November sendete sie das komplette Konzert. Wir besaßen keinen Fernseher. Ich erlebte Biermanns Epochenschau bei einer evangelikalischen alten Dame,

die oben im elterlichen Pfarrhaus wohnte und diese Sternstunde der Menschheit wohl nicht als Erleuchtung empfand. Ich wurde überwältigt. Zwei Lieder verschmilzt die Erinnerung: „Das Land ist still – noch“ und „Die alte Stadt Lissan“, die seit Menschengedenken von der Seefahrt träumt.

*Am Peenestrom, am Peenestrom,
da liegt ein Wrack aus Holz und Stein,
seit fünfmal hundert gleichen Jahrn,
die alte Stadt Lissan.*

*Die Fischköpfe faulen im Sommerglast,
der Kirchturm ist ein stolzer Mast,
die Bäume machen den Wind,
Doch nie kommt die Stadt vom Festland los
auf große Fahrt, das kommt wohl bloß,
weil keine Segel da sind.*

Dann aber reißt die Stadt sich frei. Wirft sich ins Sturmgebräus. Klaut durch die Lüfte, hinaus auf Meer. Juchhe! Doch wann? In dreizehn Jahren.

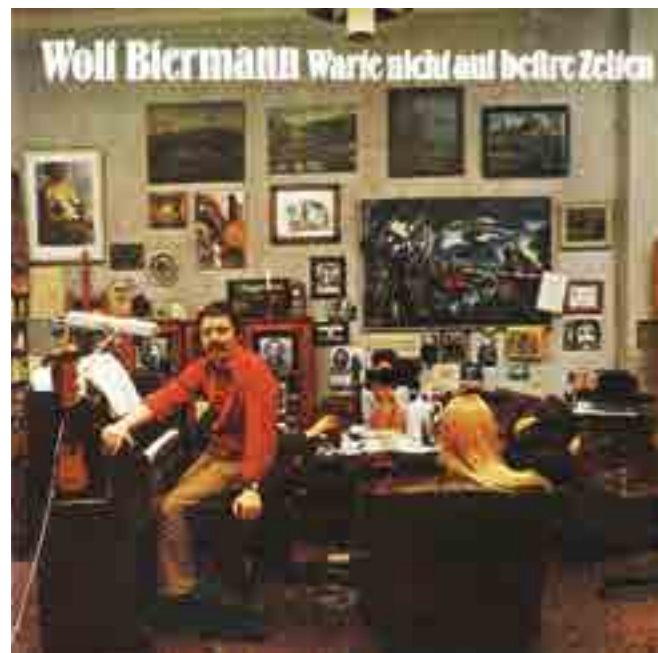
Nach dieser Fernsehacht war die DDR ein anderes Land. Schlagartig kannten Millionen Biermann – und ihren Staat. Eine Protest-Resolution namhafter Autoren, initiiert von Biermanns frühem Förderer Stephan Hermlin, durcheilte die Republik und wurde hundertfach unterschrieben. Dagegen organisierte und druckte die SED-Macht Anti-Biermann-Stimmen. Man erkannte, wer welchen Geistes war. Man maß mit der Wahrheitselle; die Unterzeichner der Resolution gehörten fortan zum moralischen Adel. Man prüfte jeden, auch sich selbst: Staatsfrömmeling oder

freier Mensch? Dieser Riss durch die Gesellschaft heilte nie wieder. Biermanns Misshandlung bewirkte einen West-Exodus verehrter Artisten. Der Mansfelder Kupferkumpel, die Chemiarbeiterin im Leuna-Kombinat konnten auf Biermann verzichten, doch als 1977 der Volksgott Manne Krug ausreiste, war „das unverbrüchliche Miteinander von Partei- und Staatsführung und werktätigen Massen“ unlegbar im Eimer. Das Regime hatte auf Biermann gezielt und sich selbst getroffen.

Wie es dem Geschassten drüben erging, erzählt Biermann in seiner Autobiografie. Letztlich habe die Untat der SED-Politbürokraten ihm Glück gebracht. Er wurde wieder Hamburger, er sah und traf die Welt, er fand seine Eheliebste Pamela, er verlor den kommunistischen Glauben, den er seinem ermordeten Vater zu schulden glaubte. Nach dem Tod seines Ersatzvaters Robert Havemann 1982 habe ihm Manès Sperber den Weg aus dem „Zynismus einer heillosen Hoffnungslosigkeit“ gewiesen: Wer wirklich Kommunist war, müsse nach Abermillionen kommunistischer Morde das Scheitern dieser Paradieshoffnung eingestehen. Der Rebell Biermann wurde zum Renegaten. Ich fand das begreiflich. Mir hatte der unbeugsame Mensch imponiert, nicht der schwarmrote Bekenner.

Dann kippte Honeckers Regime. Am sensationellen Umbruch in der DDR nahm Biermann heftig Anteil – von draußen. Im „Spiegel“, in der „Zeit“ lief er zu publizistischer Hochform auf. Am 4. November strömten Hunderttausende auf den Ost-Berliner Alexanderplatz und feierten, wie sich fünf Tage später zeigte, das große Finale der Friedlichen Revolution. Wolf Biermann war nicht dabei; die DDR-Grenzbehörden wiesen ihn zurück. Zwei Dutzend Redner traten auf. Jens Reich sprach „ein letztes freundliches Wort, vielleicht können wir bei einer anderen Veranstaltung Erich Loest oder Wolf Biermann dabeihaben. Vielleicht können wir die Leute dabeihaben, die nicht mehr bei uns sind, weggegangen sind und wiederkommen möchten.“

Am 1. Dezember 1989 war es soweit. Wolf Biermann, zutiefst gerührt, sang in der kahlen Leipziger Messehalle II und erwärmte bei minus fünf Grad fünftausend Menschen. Ost- und Westfernsehen übertrugen. Ich saß in Berlin vor einer kleinen Schwarzweiß-Flimmerkiste und freute mich auf den kommenden Abend, meine erste leibhaftige Begegnung mit dem sagenhaften Mann. Am 2. Dezember gastierte Biermann im Berliner Haus der Jungen Talente, inmitten von DDR-Liedermachern, Dissidenten und Wendepolitikern. Die unwiederbringliche Versammlung sang und palaverte fünfeinhalb Stunden lang: Bettina Wegner, Barbara Thalheim, Eva-Maria Hagen, Stephan Krawczyk, Gerhard Schöne, Bärbel Bohley, Jürgen Fuchs, Steffen Mensching & Hans-Eckardt Wenzel, Matthias Görnandt, Wolfgang Templin, Friedrich Schorlemmer, Lutz Bertram, Jürgen Eger, Gerulf Pannach, Toni Krahl, Gregor Gysi, Dietmar Keller – und Wolf Biermanns Mutter Emma. Ihr Sohn erklärte zur Freude des Publikums, es sei ihm all die Jahre gut gegangen. Er sang „Melancholie“, „Ermutigung“, „Und als wir ans Ufer kamen“. Und ein neues Kinderlied:



Das Plattencover seiner zweiten Langspielplatte „Warte nicht auf bessere Zeiten“ zeigt Wolf Biermann in seiner Wohnung in der Chausseestraße 131 in Ostberlin, 1972; Fotografie von Roger Melis



Wolf Biermann in seiner Wohnung in der Chausseestraße an seiner Erika-Schreibmaschine, 1975



v.l.n.r.: Die Liedermacher Christian Kuhnert, Gerulf Pannach, Wolf Biermann und der Schriftsteller Jürgen Fuchs Ende August 1977 in West-Berlin. Am 26. August 1977 hatten die Behörden der DDR die Liedermacher Christian Kuhnert und Gerulf Pannach sowie den Schriftsteller Jürgen Fuchs aus der Haft entlassen und nach West-Berlin abgeschoben



Wolf Biermann wird bei einer Protestaktion am 16. Juli 1983 in Bonn festgenommen. Er hatte sich zusammen mit u. a. Lukas Beckmann, Geschäftsführer der Grünen, und der Grünen-Abgeordneten Petra Kelly wegen der drohenden Abschiebung eines türkischen Regimegegners in einem Käfig an den Zaun des Kanzleramtes gesperrt



Wolf Biermann, 2019

*He he Gorbi
Hoffnung, die ich heg
Mütterchen, mein Rußland
Macht sich auf den Weg
Oi oi Mama
Blast mal in die Glut
Feuerchen, du wärmst mich
Und das macht mir Mut*

Dann predigte er, lange: Er glaube nicht an Gott, aber fürchte sich vor Menschen, die an nichts glauben. Das Wort Wiedervereinigung könne er nicht ertragen, vor allem nicht das WIEDER. Zwei Deutschländer sollten sich im edlen demokratischen Wettstreit messen. Das hässliche Entlein DDR möge das Fliegen lernen, ohne die Bleigewichte der Bürokratie am Hintern. Und raus aus dem Teufelskreis der Rache! Wer Menschen zum Schwein stempelt, sprach Biermann, der will auch abschlichten, der hat das Messer schon hinterm Rücken.

Es war schon tiefe Nacht, kurz vor halb zwei. Eva-Maria Hagen rief: Wolf, es reicht!

Leider missachtete der Nichtpazifist und Polemiker seine eigene Mahnung. In Biermanns Freund-Feind-Rhetorik firmierten Gegner durchaus als Schweine. Im September 1991 wurde ich politischer Redakteur der „Zeit“. 1992 las ich im „Spiegel“ (Nr. 39) schockierende Biermann-Sätze: „Falls im Grauen des Morgenrauens, wenn die Diktatur gestürzt ist und das neue demokratische Recht noch nicht gilt, der Pöbel schreit: Hängt das Pack auf – dann gehöre ich zum Pöbel. [...] Wer hängt die Aristokraten an die Laterne? [...] So eine verbrecherische Triebabfuhr im Affekt mindert den gefährlichen Selbsthaß des demoralisierten Volkes.“ Ich schrieb eine entsetzte Erwiderung: „Der Pyromane“ („Die Zeit“ Nr. 42/1992). Damals war Biermann medial allgegenwärtig. Er verlangte sein altes Berliner Nest zurück, doch in der Chausseestraße 131 wohnte nun durch aberwitzigen Zufall Hanno Harnisch, der Pressesprecher der PDS. Darüber wollte ich schreiben. Aufgeregt rief ich Wolf Biermann an. Er brüllte

los: HUNDESCHEISSE hätte ich über ihn produziert, SO EINE HUNDESCHEISSE, DA HALTE ICH NICHT NOCH DEN TELLER HIN! Mir war klar: In spätestens fünf Sekunden würde der Hörer aufgeschmissen.

Herr Biermann, sagte ich, da ich nun gleich aus Ihrer Leitung fliege, möchte ich rasch noch sagen, was Sie für mich in der DDR bedeutet haben: den Inbegriff eines mutigen Menschen. Außerdem war Ihr Rauswurf der erste Nagel im Sarg der DDR.

In Hamburg wurde nicht aufgelegt. Der Teilnehmer bezähmte sich und sprach, derlei habe er bereits des Öfteren vernommen; vielleicht stimme es gar. Er taute auf und wurde warm, dann lachte er. Wir plauderten eine Dreiviertelstunde. Die Chausseestraßen-Wohnung, sagte er, interessiere ihn weniger als Unterkunft; es gehe um die politische Bedeutung dieser Räume. Elf Jahre habe er dort gegessen, mit Schiss und trotzdem tapfer. Zum Abschied empfing ich die Weisung, offen durchs Leben zu schreiten. Nicht hinter jedem Strauch lauere ein Mörder.

Jahre später interviewte ich Wolf Biermann. Die Erst- erfahrung wiederholte sich: erst Gebuller, dann ein bekömmliches Gespräch. Diesmal ärgerte ihn meine vermeintliche Deutungshoheit über ostdeutsche Themen in der „Zeit“. Es fiel ihm schwer, dass die Geschichte unseres Landes nach 1976 ohne ihn weiterging. Wolf Biermanns Ehrgeiz ist Eifersucht nicht fremd. In meinem Folk-Rock-Kosmos konnte ich ihn nie verorten. Er war und blieb Solitär. „Chronischer Allesalleinmacher“ nennt er sich selbst. Ich fragte, ob er je in einer Band spielen wollte. Nein, allein sei er immer am stärksten gewesen. Die elf Verbotsjahre mussten ihn vereinzeln; andererseits brauchte sein Widerstand genau diesen theatralisch Ungezähmten, der seiner Herrschaft vor den Thron schiss und verkündete, er sei der wahre Linke. Noch immer streitet Biermann mit lutherischer Rauflust, doch eine Drachentöter-Rolle wie in der DDR fand er nie wieder – zum Glück, gemäß Brechts „Galilei“: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.“

Brechts Gegenspieler Gottfried Benn erklärte, selbst der größte Poet überlebe bestenfalls in einem Halbdutzend Gedichte. Nun denn: Mein Biermann-Survival-Kit enthält „Ermutigung“, „Das Barlach-Lied“, „Noch“, „Warte nicht auf bessere Zeiten“, „Die Ballade von der alten Stadt Lassa“ und „Ich möchte am liebsten weg sein und bleibe am liebsten hier“. Bewegt hat mich, in Biermanns Verdeutschung, auch „Dos lid vunem ojsgehargetn jidischn volk“, Jizchak Katzenelsons „Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk“. Seit dem siebzehnten Lebensjahr führt Wolf Biermann penibel Tagebuch. Eigentlich wollte er diese zweihundertbändige Chronik als Grundstock seiner Autobiografie nutzen, doch dann schrieb er „Warte nicht auf bessere Zeiten“ weitgehend frei: 530 Seiten Welt- als Biermann-Geschichte. Am innigsten erzählt er sein vorprominentes Leben. Erregt liest man von Hamburgs Zerbombung in der Todesnacht zum 28. Juli 1943. Damals, sagt Biermann, seien die Zeiger seiner Lebensuhr festgeschmolzen. Für immer bleibe er sechseinhalb Jahre alt: das Kind im Feuersturm. ■



Wolf Biermann 1967 im Kreis seiner Freunde in Berlin: Robert Havemann, Helga-Maria Novak, Fritz Rudolf Fries, Kurt Bartsch, Sarah und Rainer Kirsch, Wolf Biermann, Gerd Loschütz, Christoph Borkowski (v.l.n.r.); Fotografie von Roger Melis

Gundula Bavendamm spricht über ihren persönlichen Heimatbegriff und erläutert, wie die neue Ständige Ausstellung des Dokumentationszentrums Flucht, Vertreibung, Versöhnung einen Beitrag zu einem respektvollen gesellschaftlichen Dialog leisten will
Das Interview führte Hans-Georg Moek

Versöhnung als Haltung

Blick in die Ständige Ausstellung des Dokumentationszentrums Flucht, Vertreibung, Versöhnung



Hans-Georg Moek: In der Ausstellung im Dokumentationszentrum der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung dreht sich alles um das Thema und die Folgen von Zwangsmigrationen in Europa im 20. Jahrhundert, zentral auch um die Flucht und Vertreibung von 14 Millionen Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Ständige Ausstellung wurde jetzt eröffnet. Vorangegangen ist eine 20-jährige kontroverse Diskussion. Was ist an diesem Thema so sensibel, so kontrovers, dass die Eröffnung so lange gedauert hat?

Gundula Bavendamm: Es ist durchaus üblich, dass es bei schwierigen und schmerzhaften, ja komplexen Erinnerungsthemen Generationen dauern kann, bis zu diesen Themen Erinnerungsorte entstehen können. Das ist auch in vielen anderen Ländern so. In Deutschland ist die Situation nochmal eine besondere: Das Thema Flucht und Vertreibung der Deutschen zielt auf den Kern unseres historischen Selbstverständnisses. Wir sind seit langem aus Gründen, die in unserer Geschichte liegen, daran gewöhnt, in dieser Opfer-Täter-Dichotomie zu denken und verorten uns selbst zuerst auf der Täterseite. Allein dass wir als Stiftung und Dokumentationszentrum sagen, es gibt eben auch deutsches Leid und deutsche Opfer im und nach dem Zweiten Weltkrieg, ist für manche eine Provokation. Es werden Ängste berührt, dass etwas in eine Schiefelage geraten könnte. Unsere Aufgabe war daher, ein Angebot zu machen: zu zeigen, dass es historische Kausalitäten gibt zwischen dem deutschen Vernichtungskrieg im Osten und dem Holocaust und einer Folgeentwicklung, an deren Ende dann die Vertreibung der Deutschen steht. Wir haben das sehr klar gemacht und insofern glaube ich, dass sich unsere Arbeit hier im Dokumentationszentrum gut sehen lassen kann.

Das Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung soll jetzt zum zentralen Ort der Auseinandersetzung mit diesem Thema werden –

für Betroffene, für deren Nachkommen, aber auch beispielsweise für Schulklassen. Wie würden Sie denen das Konzept Ihres Hauses erklären?

Im Zentrum steht bei uns tatsächlich das Thema Flucht und Vertreibung. Dieser historische Kern ist uns aufgegeben: die Erinnerung an das Schicksal der Deutschen im und nach dem Zweiten Weltkrieg. Davon ausgehend stoßen wir viele aktuelle Themen und universelle Fragen an, die im Zusammenhang mit Flucht und Vertreibung stehen. Das Thema ist ja leider topaktuell und wird auch in Zukunft ein Megathema sein. Wir bieten in unseren Ausstellungen auch Workshops an, die einzelne Aspekte herausgreifen. So beschäftigen wir uns zum Beispiel mit dem Gegensatz von „wir“ und „ihr“: Welche Vorurteile, welche Ängste führen dazu, dass viele Menschen – auch man selbst – in diesen Kategorien denken? Und wozu kann es in historischen Zusammenhängen im Extremfall führen, wenn eine Bevölkerungsgruppe diskriminiert oder vertrieben wird? Das sind auch Themen, an denen junge Menschen nicht vorbeikommen und das vielleicht auch gar nicht wollen. Dabei haben wir auch versucht, die Ständige Ausstellung medial zeitgemäß aufzustellen und für die Augen und Sehgewohnheiten der jungen Generation interessant zu machen.

Der Titel dieses Heftes ist „Heimaten“ – ein Begriff, mit dem Sie sich auch intensiv beschäftigen. Was ist für Sie Heimat?

Heimat ist für mich ganz persönlich der Ort, an dem ich geboren bin. Das ist in der Nähe von Hamburg, wo meine Eltern leben, wo meine Vorfahren auf den Friedhöfen liegen. Das ist meine Heimat.

In Ihrer Ausstellung können Besucher selbst ihre persönliche Definition des Begriffs beitragen. Da werden Familie und Freunde oder Orte genannt, aber etwa auch der Geruch von frischer Wäsche oder feuchter Erde, der für manche Menschen ein Gefühl von Heimat hervorruft. Gibt



Dr. Gundula Bavendamm, Direktorin der Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung

es überhaupt irgendein übergreifendes Verständnis von Heimat?

Ja, das ist das Faszinierende an diesem Begriff. Ich persönlich mag ihn sehr und ich finde es auch immer wieder interessant zu sehen, dass dieser Begriff in anderen Sprachen als Lehnwort verwendet wird, weil er so eigentümlich ist. Der Begriff ist zunächst sehr deutungs offen. Die Familie wird tatsächlich sehr, sehr oft als erstes genannt, aber es gibt auch ganz andere Antworten auf diese Heimatfrage. Ich glaube, allen gemeinsam ist aber der Aspekt der tiefen Verwurzelung, die eine besondere Qualität hat. Eine tiefe Verwurzelung in sich selbst und in einer bestimmten Gegend, in einem bestimmten sozialen Zusammenhang. Das ist, glaube ich, ein zutiefst menschliches Bedürfnis, das auch im Zeitalter der Globalisierung keineswegs aus der Mode gekommen ist.

Also ist Heimat ein Synonym für ein Bedürfnis oder möglicherweise eine Erinnerung, dass da mal irgendwann etwas heil war?

Das kann sein, es gibt natürlich auch einen Romantisierungsaspekt von Heimat. Aber ich glaube, dass vielleicht sogar Menschen, die Heimat so verstehen wie ich, anerkennen können, dass diese

Heimat nicht heil war. Trotzdem ist es eben diese Heimat. Das muss sich nicht ausschließen, aber es gibt sicherlich auch Tendenzen im Leben und Älterwerden – das kenne ich auch von mir –, manches, das eher unangenehm war, irgendwo abzulegen und sich dann lieber an die schönen Dinge zu erinnern.

Es gibt in Deutschland durchaus viele sogenannte Heimatstuben von deutschen Flüchtlingen, Vertriebenen und Aussiedlern. Auch Sie stellen in einer Vitrine Gegenstände aus, die aus der alten Heimat, also den Vertreibungsgebieten, mitgebracht wurden. Mir kam da das Lied „Heimat“ von Johannes Oerding in den Sinn: „Oh Heimat. Ich trag dich immer, immer bei mir, wie'n Souvenir.“

Das ist eine schöne Assoziation, die wir da bei Ihnen wachgerufen haben. In der Tat: Wir zeigen eine Heimatstube, aber tatsächlich nur zu einem Zehntel. Es handelt sich um eine sudetendeutsche Heimatstube aus der ehemaligen Tschechoslowakei in einer wandfüllenden Vitrine, in der wir etwa 250 von 2.500 Exponaten zeigen. Diese sehr kleinteiligen und sehr unterschiedlichen Exponate verweisen auch auf die Frühphase des Museums als Wunderkammer: Sie finden alles vom Glas über ein Waschbrett, andere Dinge des täglichen Bedarfs bis hin zu geologischen Gesteinsproben, Postkarten usw. Die Provenienz der Gegenstände ist sehr bunt. Das sind teilweise Dinge, die Vertriebene und Flüchtlinge tatsächlich mitnehmen konnten. Aber es gab auch in der frühen Nachkriegszeit eine kleine Industrie, die Souvenirs noch mal neu produziert hat. In der Realität werden diese Heimatstuben oft tatsächlich auch als Bauernstuben, als regelrechte Erinnerungszimmer eingerichtet. Das haben wir hier nicht gemacht, sondern uns eher für einen ethnografischen Zugriff entschieden.

Neben Flucht und Vertreibung trägt Ihr Haus außerdem den Begriff „Versöhnung“ im Namen. Wie findet sich das in Ihrer Ausstellung wieder?

Ja, auch über den Versöhnungsbegriff haben wir hier im Haus viel gesprochen. Er ist uns mitgegeben, und ich glaube, dass das im Grundsatz sehr gut ist. Wir haben oft für uns gesagt, die Begriffe „Flucht“ und „Vertreibung“ zeigen das Thema an und der Begriff „Versöhnung“ die Haltung. Das soll man aber bitte nicht missverstehen in dem Sinne, dass hier irgendetwas verordnet wird. Wir wollen einen Raum schaffen, in dem über Flucht und Vertreibung gesprochen und Erinnerungen ausgetauscht werden können, wo man aber auch gerne unterschiedlicher Meinung sein kann. Alleine das ist, glaube ich, ein Beitrag zu einem respektvollen gesellschaftlichen Dialog. Ich denke, dass wir ein Haus sind, in dem spürbar wird, was es für einen Menschen bedeutet, seine Heimat zu verlieren, und zwar insbesondere auch gegen seinen Willen, durch Gewalt, die von einer fremden Macht ausgeübt wird. Das ist eine Ohnmachtserfahrung, die das ganze Leben überschatten kann – auch mehrere Generationen. Und insofern können wir vielleicht so auch einen Beitrag zur Versöhnung leisten, indem man einfach nachdenklicher aus diesem Hause geht und offener für die Erfahrungen von anderen ist. Dass auch das Schicksal etwa von Flüchtlingen und Vertriebenen nichts ist, was man auf die leichte Schulter nehmen sollte. Im Gegenteil: Unabhängig von den konkreten historisch-politischen Kontexten haben diese Menschen unsere Empathie verdient.

Was bedeutet Versöhnung im Zusammenhang mit Flucht und Vertreibung?

Ich würde sagen, es gibt drei Ebenen der Versöhnung. Einmal so etwas wie eine innere Versöhnung: Kann ich selbst meinen Frieden mit einer Erfahrung oder einem Thema machen? Dann gibt es einen gesellschaftlichen Versöhnungsprozess, da sind wir mit dieser Institution mittendrin. Und es gibt einen zwischenstaatlichen Versöhnungsprozess oder Verständigungsprozess, der in der Zeit nach Ende des Kalten Krieges erfreulicherweise

große Fortschritte gemacht hat. Denken wir etwa an den Zwei-plus-Vier-Vertrag, die endgültige Anerkennung der Oder-Neiße-Linie als Ostgrenze des wiedervereinigten Deutschlands und die Freundschaftsverträge, die auf der Basis dieser Anerkennung mit Polen und Tschechien geschlossen werden konnten.

In der Ständigen Ausstellung und in verschiedenen persönlichen Zeugnissen Betroffener wird auch deutlich, dass man Heimat auch wiederfinden oder woanders finden kann. Etwa in der Einbindung in eine andere Gesellschaft und in einem Ankommen nach Flucht und Vertreibung.

Ja, richtig. Wenn man nochmal zu der basalen Unterscheidung zwischen Genozid und Vertreibung kommen möchte, dann ist es bei der Vertreibung eben so, dass die allermeisten Menschen sie überleben und deswegen danach eine Integrationsgeschichte haben. Und worum geht es in der Integration? Eben genau um die Frage, ob es einem Individuum gelingt, seinen Platz nochmal woanders zu finden. Und ob eine Gesellschaft in der Lage ist, auch große Gruppen von Menschen aufzunehmen und ihnen einen Platz zu bieten. Das ist ein ganz großes Thema für uns. Da kommen auch wieder die verschiedenen Vorstellungen von Heimat ins Spiel. Es ist sehr interessant, genau hineinzuhorchen, welche Worte manche Vertriebene und Flüchtlinge verwenden, wenn sie über den Prozess sprechen. Nicht jeder würde den Ort, den er dann gefunden hat, wieder „Heimat“ nennen, sondern vielleicht zwischen Heimat und Zuhause unterscheiden, etwa: „Meine Heimat ist und bleibt Aleppo, aber mein Zuhause ist Berlin.“ Und so ähnlich würde das vielleicht auch eine deutsche Vertriebene sagen. Andere aber würden sagen: „Ostpreußen, das war mal, mit dem Kapitel haben wir abgeschlossen. Das ist Geschichte und wir sind jetzt seit zwei oder drei Generationen in Salzgitter zu Hause und da ist jetzt unsere Heimat.“ All das sind die vielen Schattierungen, die wir ernst nehmen wollen.



Oben: Gegenstände aus einer sudetendeutschen Heimatstube

Mitte: Das im expressionistischen Stil 1926 erbaute Deutschlandhaus vis-à-vis des Anhalter Bahnhofs, heute Standort des Dokumentationszentrums Flucht, Vertreibung, Versöhnung

Unten: Das erste Geschoss der Ständigen Ausstellung des Dokumentationszentrums Flucht, Vertreibung, Versöhnung

Liebe Frau Bavendamm, vielen Dank für das Gespräch!

Vielen Dank für die Einladung, es hat mir Freude gemacht.

Hans-Georg Moek ist Leiter Kommunikation der Kulturstiftung der Länder.

**Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung
Stresemannstraße 90, 10963 Berlin
Telefon 030-206 29 98-0
www.flucht-vertreibung-versoehnung.de**

Dr. Gundula Bavendamm ist Historikerin und arbeitete u. a. als Kuratorin am Deutschen Historischen Museum in Berlin sowie am Museum für Kommunikation Frankfurt. Von 2010 bis 2016 leitete sie das Alliiertenmuseum in Berlin. Seit 2016 ist sie dort Direktorin der Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung und baute das gleichnamige Dokumentationszentrum auf, das im Juni 2021 eröffnet wurde.



Interview im Podcast

Hören Sie das vollständige Interview mit Gundula Bavendamm zum Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung: www.kulturstiftung.de/podcasts/ oder auf iTunes und Spotify



Helfen Sie mit! Neue Töne im Museum

Die Teschemacher-
Orgel von 1755 aus der
Sammlung der Kunst-
museen Krefeld

Helfen Sie mit / Nordrhein-Westfalen

Die Kunstmuseen Krefeld möchten eine kostbare barocke Kammerorgel von Jacob Engelbert Teschemacher restau- rieren

Im März 1939 fand im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum ein Kammerkonzert des Kollegium Musicum Krefeld statt. Der Anlass für diese Veranstaltung war die spektakuläre Neuerwerbung einer 1755 entstandenen spätbarocken Hausorgel, ein Werk des namhaften Elberfelder Orgelbauers Jacob Engelbert Teschemacher. Als Solist war der Organist Ernst Kaller, Professor für Kirchenmusik an der Folkwang Hochschule Essen, eigens eingeladen worden. Werke von Bach, Corelli und Händel kamen zur Aufführung. Die Orgel wurde „in ihren verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten als Solo - und Begleitinstrument“ vorgeführt. Mit dem Ankauf dieses kostbaren Instruments von der Nürnberger Cembalofirma Neupert erfuhr die Sammlung Angewandter Kunst des Kaiser Wilhelm Museums einen bedeutenden Zuwachs. Schließ-

lich war das Haus 1896 als Museum für Kunst und Kunstgewerbe gegründet worden. In der älteren Literatur zum Werk Teschemachers findet sich eine vermutete Zuschreibung als „Hausorgel von der Leyen“, ein Krefeld-Bezug, der heute zweifelhaft erscheint und nicht konkret nachgewiesen werden kann. Belegbar ist lediglich ein vierzehntägiger Aufenthalt Teschemachers in Krefeld zum Aufbau der neuen Orgel der Mennonitenkirche im Jahr 1767. In einem Brief gibt er „bej H[er] Henrich van der Leyen“ als Adresse an. Somit kann man nicht ausschließen, dass es infolge dieser Verbindung auch zur Anfertigung einer Hausorgel für die vornehme Krefelder Seidenindustriellenfamilie Von der Leyen kam.

Die Orgel selbst lässt sich hingegen zweifelsfrei dem Œuvre des Orgelbauers zuordnen. Die Gestaltung, technische Details sowie Signaturen auf den Pfeifen belegen dies eindeutig. Vergleichbare Orgeln befinden sich z. B. in Kansas (1750), Essen-Werden (1750) und in Wassenberg (um 1755). Es handelt sich um ein einmanualiges Werk mit fünf Registern (Gedakt 8', Fleut traver 4', Prinzipal 2', Violine 2', Oktava 1') und geteilter Schleife, d. h. Bass- und Diskantlage sind separat registrierbar. Das Instrument ist spielbar.

Der jetzige Zustand der Orgel geht auf eine Renovierung von 1973 durch den

Kevelaer Orgelbauer Romanus Seifert zurück. Das Klangbild entspricht jedoch nicht mehr dem Original. Eine eingehende Untersuchung und Zustandsdokumentation durch die Bonner Firma Klais Orgelbau im Jahr 2016 zeigt die aktuellen klanglichen Defizite des Instruments, aber auch das große Potenzial einer möglichen Restaurierung: Nachweisbare Veränderungen der technischen Substanz und der Intonation des Instruments sollen restauratorisch zurückgeführt werden, damit die ursprüngliche Raffinesse der Orgelbaukunst Teschemachers wieder erfahrbar werden kann.

Der Erwerb der Orgel stellt rückblickend ein sammlungsgeschichtliches Kuriosum dar. Bis heute ist sie das einzige Musikinstrument in der Krefelder Sammlung geblieben, deren Schwerpunkt auf der Kunst aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt. Das Orgelwerk war seit Jahrzehnten in verschiedenen Depots des Museums eingelagert und wurde lange nicht mehr aktiv genutzt.

Liebe Arsprototo-Leserinnen und -Leser, bitte helfen Sie mit Ihrer Unterstützung dem Kaiser Wilhelm Museum bei der Restaurierung seiner wertvollen Kammerorgel, damit sich ein lang gehegter Wunsch des Hauses erfüllt und die Orgel im Rahmen von Konzerten solo oder auch in Kombination mit anderen Instrumenten wieder gespielt werden kann. Damit verbunden ist die Idee, neue Interessenten für das Museum zu gewinnen und hierfür wortwörtlich alle Register der facettenreichen Sammlung zu ziehen. ■
Sebastian Köhler M.A. ist Restaurator an den Kunstmuseen Krefeld.

Kunstmuseen Krefeld,
Kaiser Wilhelm Museum
Joseph-Beuys-Platz 1, 47798 Krefeld
Telefon 02151-97558-0
www.kunstmuseenkrefeld.de

Wir bitten Sie, liebe Leserin und lieber Leser, um Unterstützung für die Kunstmuseen Krefeld. Spenden Sie für die Restaurierung der barocken Kammerorgel von Jacob Engelbert Teschemacher und überweisen Sie unter dem Stichwort „Teschemacher-Orgel“ auf das Konto des Museums. Überweisungsträger finden Sie im Heft nach der Seite 118. Vielen Dank!



Blick ins Innere der Orgel

Statue des römischen Kaisers Hadrian im
ersten Raum der Antikensammlung von
Schloss Erbach mit Ergänzungen des
Bildhauers Alexander Trippel (1744–1793),
2. Jh. n. Chr.; Schloss Erbach

Erwerbungen





Rittersaal im Erdgeschoss von Schloss Erbach, eingerichtet 1805 von Graf Franz I. (1754–1823), auf dem steigenden Pferd Schenk Erasmus in Turnierrüstung, ein Vorfahr Franz I., um 1500; Schloss Erbach

Erwerbung/Hessen

Eine Kulturgeschichte aristokratischen Sammelns im Odenwald
von Johannes Fellmann
mit Fotografien von Leo Seidel

Erbachs Erbe

Oktober 2005, Schloss Marienburg: Die „Welt“ währte sich wie auf einer Art „Edelflohmarkt“: Ritterrüstungen, Porzellane, Waffen, Möbel und Ahnenporträts dicht an dicht, wie in einer Verkaufsaufstellung präsentiert. Sehnsüchtig schienen die vielen Objekte auf neue Eigentümer zu warten in den 130 Zimmern und Salons. Auf jemanden, der sie vor dem Zerfall, der Zerstörung oder vor dem Versinken in Staub rettet. Auch aus den Kellern und von Dachböden wurden die Kostbarkeiten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert zusammengetragen: Alles muss raus – vom Ahnenbildnis bis zum abgestoßenen Fauteuil. Noch nicht lange ist es her, dass in den Flussauen der Leine dieses Kulturdenkmal ausverkauft wurde. Das Auktionshaus Sotheby's brachte auf Schloss Marienburg bei Hannover die Kunstschatze und Kulturgüter der Welfen unter den Hammer – im Auftrag der Söhne von Herzog Ernst-August von Hannover, die damit eine Stiftung zur Rettung der Schlossimmobilien finanzieren wollten.

Was so manchem damals als cleverer Coup der Schloss-eigentümer erschien, entsetzte die meisten Denkmalschützer und Kulturfreunde. Es gilt als Fanal, dass es der öffentlichen Hand damals nicht gelang, den Verkauf dieses Ensembles von Kunstwerken und Kulturgütern eines der ältesten noch existierenden Hochadelsgeschlechter zu verhindern. Aus ihrem kulturhistorischen Gesamtkontext wurden die beziehungsreichen Objekte entfernt und somit jede weitere Präsentation oder wissenschaftliche Untersuchung des Ensemblecharakters unmöglich. Vom „Ausverkauf des kulturellen Erbes“ und dem „Verkauf der Geschichte Niedersachsens“ war zu lesen. Am Ende stand ein Umsatz von 44 Millionen Euro, dem Dreifachen des Schätzwerts der Auktion.

Eine Blaupause für dieses Vorgehen hatte zuvor bereits das Haus Baden geliefert: Auch der Markgraf trennte sich von Möbeln, Kunstwerken und von der wertvollen Kunstkammer. Objekte aus Silber, Gold, Elfenbein und Bronze kamen 1995 zur Versteigerung, um die Verschuldung der Markgräfinchen Badischen Hauptverwaltung auszugleichen. Am Ende war das Neue Schloss auf dem Florentinerberg in Baden-Baden leergefegt, die Kunstschatze des Hauses Baden, 1919 aus anderen Schlössern dort zusammengefasst, verloren. Das Land Baden-Württemberg konnte 2007 unter öffentlichem Druck durch eine Einigung wenigstens verhindern, dass auch wertvolle Leihgaben aus der Badischen Landesbibliothek zum Verkauf abgezogen wurden.

Eine vergleichbare Zerteilung wollten die politisch Verantwortlichen im hessischen Erbach von vornherein verhindern: Das in seiner heutigen Form im 18. Jahrhundert unter Einbeziehung der Vorgängerbauten entstandene Schloss ist der Stammsitz der Grafen von Erbach. Gegen Widerstand der Opposition, trotz Haushaltssperre und unter Protest des Steuerzahlerbundes entschied man sich 2005, das Schloss und den Großteil der gräflichen Sammlung mit Waffen, Jagdtrophäen, Antiken, Porzellanen samt einer weitgehend erhaltenen Innenausstattung der Salons und Säle für 13,3 Millionen Euro in öffentliches Eigentum zu übernehmen. Der Ensemblecharakter von Schloss



Johann Adam Schlesinger, Graf Franz I., 1785; Schloss Erbach

Erbach erschien schützenswert, da sich bis auf die Bibliothek die historischen Bestände weitgehend erhalten hatten. Unlängst konnten mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und weiterer Förderer schließlich auch die im Eigentum der Familie verbliebenen Gemälde der Ahnengalerie und die ausführlichen Kataloge der Sammlungen gesichert werden. Wichtig nicht zuletzt deshalb, weil der sogenannte Oraniersaal bis heute für die Besucher eine Überraschung bereithält: Hier sind dreizehn Barockbildnisse von Mitgliedern des Hauses Oranien-Nassau zu sehen, die durch Eheschließungen im 17. Jahrhundert ihren Weg nach Erbach fanden. Darunter befinden sich Meisterwerke u. a. der bedeutenden Maler Anthonis van Dyck und Gerard von Honthorst.

Muss die öffentliche Hand verhindern, dass solche Sammlungen zerrissen werden? Können sie vor dem Verkauf ins Ausland geschützt werden, etwa durch die Eintragung in die Liste national wertvollen Kulturguts, wie geschehen in Erbach? Müssen die Länder sich dann für die Finanzierung einer Erwerbung einsetzen? Wie können hohe Ankaufssummen vor der Öffentlichkeit legitimiert werden? Immer wieder stehen die Landesregierungen vor der schwierigen Entscheidung: Sollen adlige

Römische Kopie nach einem griechischen Original: Büste Alexander des Großen aus dem 2. Jh. n. Chr. im ersten Antikenzimmer. Graf Franz I. erwarb die Büste des berühmten Feldherrn auf einer Italienreise 1791 in den Ausgrabungsstätten von Tivoli; Schloss Erbach



Zuvor Ahnengalerie von Schloss Erbach, seit 1847 Hirschgalerie: der große Saal im Obergeschoss mit bis zu 350 Jahre alten Geweihen. Die Holzdecke gehörte ursprünglich zum säkularisierten Kloster Roth in Oberschwaben



Antonius van Dyck, Graf Johann VIII. von Nassau-Siegen, um 1630; Schloss Erbach

Antikenkatalog „Beschreibung meiner Wohnzimmer“: In 12 Prachtbänden beschrieb Graf Franz I. seine Sammlungen, die der Hofkünstler Johann Wilhelm Wendt (1747–1815) mit prächtigen Illustrationen versah, 1808; Schloss Erbach



Sammlungen, insbesondere auch in ihrem ursprünglichen Kontext, erhalten werden? Verbunden sind damit meist erhebliche Investitionen in Bauwerk und Präsentation. Virulent wurde das Thema auch im Nachgang der deutschen Wiedervereinigung: Im Zusammenhang mit Restitutions an die in der sowjetischen Besatzungszone enteigneten Eigentümer in Ostdeutschland waren etliche, auch in Museen übernommene Bestände aus Sammlungen des Adels betroffen. Nach über zehn Jahren Verhandlungen zwischen Land und Erbgemeinschaft wurden beispielsweise über 250 Objekte der „Sammlung Herzogliches Haus Mecklenburg-Schwerin“ für Schloss Ludwigslust erhalten. Auf Schloss Burgk an der Saale in Thüringen gab es eine Einigung mit den Nachfahren: Dort kann der überwiegende Teil der wertvollen, seit dem Mittelalter gewachsenen Innenausstattung weiter besichtigt werden. Die Kulturstiftung der Länder hatte in beiden Fällen maßgeblich die Verhandlungen moderiert.

„Eine Erhaltung im entsprechenden Kontext ist für einen großen Teil von Objekten die einzige Möglichkeit, da ihre Bedeutung und ihre Aussagekraft in der Vereinzelung kaum noch erkannt werden und den Einzelobjekten oft kein großer Wert zugeschrieben wird. Gleichzeitig stehen die Masse derartiger Bestände und deren Heterogenität häufig einer musealen Erhaltung im Weg“, erklärt Ulrike Sbresny, die zur Bedeutung von Adelsammlungen promoviert hat. „Die Bedeutung derartiger Sammlungen liegt aus meiner Sicht in den zahlreichen ihnen eingeschriebenen Bindungen zwischen Menschen und Objekten sowie zwischen den Objekten untereinander.“

Doch was sind beliebige „Ansammlungen“, was landesgeschichtlich wertvolles Kulturgut? „Nur im Ausnahmefall ist bekannt (oder gar von der Denkmalpflege inventarisiert), was sich in den zahlreichen Schlössern und Gutshäusern, die sich noch in adligem Besitz befinden, an Kulturgut erhalten hat. Unendlich viele Stücke versickern ohne Provenienzzangabe im Kunsthandel und scheiden für eine kunstsoziologische Analyse, die ihren ‚Sitz im adligen Leben‘ in den Blick nimmt, somit aus“, beklagte der Historiker Klaus Graf bereits 2005 anlässlich der Ausstellung zu aristokratischen Sammlungen „Schatzhäuser Deutschlands“ im Münchner Haus der Kunst. Graf attackierte dabei auch den „Pretiosen-Fetischismus“ von Museen, der sich nur an „Spitzenwerken“ und Erstklassigem orientiert.“

Graf plädiert dafür, die Geschichte des adligen Sammelns einzubetten in die Konjunktoren der damaligen Erinnerungskultur, also auch die Zusammenhänge mit bürgerlichen Sammlungen zu untersuchen. Jagdtrophäen seien beispielsweise mit in die wissenschaftliche Betrachtung zu nehmen, und der Historiker macht auf die Ausdifferenzierung innerhalb des Adels aufmerksam. Ahnengalerien hält Graf als Teil der ursprünglichen Ausstattung der Schlösser auch aus Denkmalschutzgründen für bewahrenswert. Die Wissenschaft schließlich solle sich weit mehr als bisher in die Diskussion um das aristokratische Kulturerbe einmischen, konstatierte Graf angesichts des wiederholten Ausverkaufs des Hochadels.

Im Odenwald gibt es zum Glück Erbgraf Franz I. von Erbach-Erbach (1754–1823): Er ist der Superstar der Familiengeschichte, verkörperter Garant gegen jeden Zweifel an der landesgeschichtlichen Relevanz von Schloss und Sammlung. Gebildet, weltoffen, den Ideen der Aufklärung zugewandt, wird er die kleine Grafschaft mit Europa vernetzen. Er wird sein bescheidenes Reich aus den Schulden führen, wirtschaftliche Reformen durchsetzen. Zugleich baut er eine der bedeutendsten privaten Antikensammlungen seiner Zeit auf, förderte die Bildung seiner Landsleute, initiiert gar erste Ausgrabungen, um den römischen Schutzwall Limes zu erforschen. Denn bei seinen Besuchen in Neapel und Pompeji war Graf Franz die immense kulturpolitische Bedeutung von systematischen Ausgrabungen vor Augen geführt worden.

Als junger Mann hatte Franz sehr zum Ärger seiner verwitweten Mutter aber zunächst keine große Lust auf das Regieren, sondern machte seine erste Grand Tour, die beliebte Bildungsreise der geistig-sozialen Eliten mit dem Ziel Ewige Stadt. Die Antike zu studieren anstatt zu regieren, Intellektuelle und Künstler kennenzulernen statt Bauern und Bittsteller zu empfangen, Rom und seine weltberühmten Kulturrorte in der glänzenden

Sonne zu genießen statt im Nebel des Odenwalds Hirsche zu erlegen: Für den jungen Franz war Vasen-Shopping in Neapel erst einmal attraktiver als sich im heimischen Erbach über die leere Staatskasse zu ärgern.

Als Schlüsselfigur gilt sein Erzieher, ein Mann mit bestem Ruf: Christian Friedrich Freund von Sternfeld (1730–1803), angelockt von der Grafen-Mutter mit trickreichen Versprechungen. Englisch, Französisch, Italienisch lernt der Erbgraf bei ihm. Bei anderen Schulmeistern Geschichte, Latein, Diplomatie, Genealogie, Münz- und Wappenkunde. Mit 15 Jahren geht es zum Studium nach Straßburg, u. a. Staats- und Altertumswissenschaften beim Goethe-Lehrer Johann Daniel Schöpflin (1694–1771) stehen auf dem Curriculum. Franz besucht Voltaire und trifft Jean-Jacques Rousseau. Sein Lehrer Freund von Sternfeld, Anhänger staatsreformerischer Ideen, sorgte dafür, dass Franz während eines neunmonatigen Besuchs in Paris 1772/73 mit zahlreichen Intellektuellen der Aufklärung zusammentraf, so etwa mit Denis Diderot, mit dem er für einige Tage nach Amsterdam reiste. Der Marquis de Mirabeau beeinflusste mit seinen neuen staatstheoretischen Vorstellungen die später von Franz angestoßenen Reformen in der heimischen Grafschaft.



Blick ins zweite Antikenzimmer mit der Sammlung römischer Büsten. Im Vordergrund sitzend Kaiser Trajan. Er wurde bereits in der Antike als Optimus Princeps (bester Herrscher) angesehen und war Graf Franz' Vorbild für den eigenen Regierungsstil

Im Audienzzimmer von Schloss Erbach, das einem Raum im Marcellus-Theater in Rom nachempfunden wurde: Fester Bestandteil der Raumausstattung ist das aus Kork gebildete Denkmal mit der Büste des Drusus und die dahinter angebrachte Ruinenarchitektur mit den darauf präsentierten römischen Waffen und Helmen. Die Installation gemahnt an die Vergänglichkeit des einstmaligen großen römischen Reiches, zu dem auch der Odenwald gehörte. Am Fuß des Sockels arrangiert sind Funde aus den von Franz initiierten Limesausgrabungen



Von der ungeduldigen Mutter nach Erbach zurückbeordert, trat Franz I. 1775 die Regierung an, begann beherzt mit Reformen in der stark verschuldeten Grafschaft durch die Förderung der Landwirtschaft und mit Sparprogrammen. Neu ausgebaute Handelswege belebten die Wirtschaft, flankiert von weiteren Maßnahmen zur Freizügigkeit und erleichterten Zollabwicklungen. Das regionale Handwerk kurbelte er durch die Ansiedlung von neuen Technologien an, eine eigene Sparkasse ermöglichte Kredite jenseits des Kapitalmarkts. Auch in der Bildungspolitik bewies Franz Weitsicht, hob die Besoldung der Lehrer an und gründete zahlreiche Schulen neu.

Viele seiner Bekanntschaften aus Kultur und aufgeklärter Geisteswelt traf Graf Franz später bei einer zweiten großen Reise wieder, zu der er bald aufbrach. Museumsleiter, Politiker und einflussreiche Sammler wurden zu wichtigen Freunden und Beratern, vom Antikenboom-Initiator Sir William Hamilton bis hin zum Goethe- und Herder-Cicerone, dem Kunstagenten Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793). Mit ihrer Unterstützung begann Franz, systematisch und mit wissenschaftlichem Anspruch zu sammeln und die Innenausstattung des Schlosses zu gestalten. Sein Interesse galt, neben der Antikenbegeisterung, insbesondere auch den historischen Geweihen, damals ein den Antiken und der Kunst ebenbürtiges Sammlungsgebiet. 500 außergewöhnlich starke Reh- und 155 abnorme Hirschgehörne, für die er sogar aus tschechischen Sammlungen ankauft, kamen so nach Erbach. Franz gestaltete den Stammsitz der Familie zu einem Gesamtkunstwerk um, von der Tapiserie bis zum Besucher-Hocker folgt alles seinem bis ins Detail ausgetüftelten Plan, den Blick geschult durch seine Reisen durch Europa. Von klassizistischen Stuckdekorationen, exquisiten Seidentapeten bis zu feinsten Möbeln nach antikem Vorbild: Die Hadriansvilla in Tivoli steht Pate oder besichtigte europäische Höfe, aber auch die kurfürstliche Antikensammlung im nahen Mannheim.

Erfahrene Ausgräber und Kunsthändler unterstützten Franz bei seinen ersten Ankäufen für die geplante Antikensammlung: Mit drei Statuen und 31 Büsten, etruskischen und unteritalienischen Vasen, Bronzen und Münzen der Kaiserzeit kehrte die Reisegesellschaft von der zweiten Grand Tour zurück. Drei sogenannte Römerzimmer entstanden in Erbach nach Entwürfen des mitreisenden Hofarchitekten und Malers Johann Wilhelm Wendt (1747–1815). Auch den Rittersaal lässt Franz von Wendt gestalten, über zwei Geschosshöhen eingebaut, überwölbt von einem der ersten in Europa bekannten neugotischen Sternrippengewölbe: Die Sammlung, die Franz hier ausstellte, zählt zu den bedeutendsten Deutschlands und zeigt u. a. historische Waffen, Sättel der Renaissance und Rüstungen von Franz von Sickingen und Gustav Adolf von Schweden.

Franz I. setzte sich mit seinem komplexen Gestaltungswillen jedenfalls von der breiten Masse des Adels ab, wie sie sein Zeitgenosse Goethe verspottete: „Die Leute, mit denen ich umgeben war, hatten keine Ahnung von Wissenschaften; es waren deutsche Hofleute, und diese Klasse hatte damals nicht die



Schloss Erbach im Odenwald mit Marktplatz und dem Denkmal von Graf Franz I., 2021

mindeste Kultur.“ Ganz im Gegenteil, Adelssammlungs-Experte Klaus Graf schätzt die Bedeutung von Franz I. hoch ein: „Er war einer der berühmtesten Antikensammler des späten 18. Jahrhunderts und gilt als Pionier der provinziäl-römischen Archäologie.“ Dass Franz I. kein, wie noch bis Anfang 2000 teilweise angenommen, laienhafter Antikenschwärmer war, belegte mittlerweile auch ein Forschungsprojekt. Dabei konnte man u. a. auf das mehr als 2.000 Seiten umfassende, vielbändige Katalogwerk zurückgreifen, das Franz I. selbst zu sämtlichen Artefakten seiner Sammlung anfertigte. Den „außerordentlich kenntnisreichen, nicht selten sogar ausgesprochen wissenschaftlichen Umgang mit seinen Antiken“ stellte dabei die Archäologin Caterina Maderna fest. Anlässlich des 200. Todesjahres von Graf Franz soll 2023 eine Fachtagung die Bedeutung der Sammlungen und deren Rezeption untersuchen, um die Grundlagen für die spätere Neukonzeption von Schloss Erbach und die möglichen Vermittlungsebenen zu erarbeiten und auszuloten.

Die Nachfahren von Graf Franz nahmen im Schloss in den folgenden Generationen noch diverse Umgestaltungen vor, vielfach sind diese ausführlich dokumentiert worden. Somit werden heute beim Besuch auf Schloss Erbach vier Jahrhunderte aristokratischen Lebens in allen Details erlebbar. Mit der nun abgeschlossen vollständigen Erwerbung dieses Ensembles wird aus einer bedeutenden privaten Kollektion ein nationales, öffentliches Kulturerbe. ■

Johannes Fellmann ist Redakteur von Arsprото.

Leo Seidel war Schüler von Roger Melis am Letzte Verein. Er lebt und arbeitet als Fotografin in Berlin, sein Spezialgebiet sind europäische Schlösser und Gärten.

**Gräfliche Sammlungen Schloss Erbach
Schlosshof
Marktplatz 7, 64711 Erbach im Odenwald
Telefon 06062-809360
www.schloss-erbach.de**

Zwischen Hitlerjugend, Identitätskrise und Utopie

Die vielen Heimaten des Joseph Beuys
von Christiane Hoffmans



1972 wurde Joseph Beuys auf der documenta 5 in Kassel vom 19-jährigen Kunststudenten Abraham David Christian zu einem Boxkampf herausgefordert, den Beuys nach drei Runden gewann



Joseph Beuys, Boxkampf für direkte Demokratie, 1972
(Detail), 40 × 515 × 30,5 cm; Erwerbung mit Unterstützung
der Kulturstiftung der Länder für das Museum für
Moderne Kunst in Frankfurt am Main im Jahr 2018

Als der Bordfunker Joseph Beuys am 16. März 1944 mit einem Kampfflugzeug über der Krim abstürzte, war er bereits seit vier Jahren Teil der Truppe. Freiwillig hatte er sich kurz vor dem Abitur gemeldet und war in die Luftwaffe eingetreten. Im Nachhinein erklärte Beuys seinen Wunsch zur Luftwaffe zu gehen, mit seinem „starken naturwissenschaftlich-technischen Interesse“. Eine solche Aussage lässt sich als Sieg der nationalsozialistischen Erziehung werten, die es darauf angelegt hatte, Soldaten zu formen, die bereit waren für „Heimat“ und „Vaterland“ zu sterben. Die insgesamt fünf Jahre, die Beuys für Nazi-Deutschland kämpfte, bedeuteten für den jungen Mann körperliche und seelische Extremsituationen. Es waren einschneidende Erfahrungen, die einen fundamentalen Einfluss auf sein späteres Leben, seine Kunst und sein Verhältnis zum Begriff Heimat hatten.

Ausgangspunkt für sein Verhältnis zu Heimat und Vaterland war die nationalistische und seit 1933 nationalsozialistische Propaganda, der Joseph Beuys als Kind (1933 war er erst 12 Jahre alt) in der Schule und in der Hitlerjugend ausgesetzt war. Ob er als Jugendlicher an den Zielen des NS-Staates zweifelte, ist nicht überliefert. Er hat sich dazu nie explizit geäußert.

Spätestens nach dem Ende des Krieges, der Offenlegung der Gräueltaten der Nazis, der Ermordung von mehr als sechs Millionen Juden und anderer vom NS-Regime verfolgter Menschen, musste Beuys das Bild, das er sich von seinem Vaterland gemacht hatte, in Frage stellen. Gepaart mit den traumatischen Erlebnissen seiner mehrfachen Flugzeugabstürze war das eine explosive, schwer aufzulösende Mischung. Auf der einen Seite stand Beuys' soldatischer Einsatz für das „Dritte Reich“ – auf der anderen die neue Herausforderung, sich in einer demokratischen Bundesrepublik Deutschland zurechtzufinden.

Antworten auf dieses Spannungsfeld sind in seinem Werk, seinen öffentlichen Auftritten und Reden angelegt, wie jener berühmten Rede „Sprechen über Deutschland – Reden über das eigene Land“, die er 1985 in den Münchner Kammerspielen gehalten hat. Deutlich wird in diesen verbalen Erklärungsversuchen Beuys' generelle Unfähigkeit, das eigene Denken und Tun nachvollziehbar und argumentativ klar zu formulieren. Es sind vielmehr seine Aktionen und einzelne Werke, die Auskunft geben über seine Haltung.

Nachdem Beuys aus der britischen Kriegsgefangenschaft in seine zu 80 Prozent zerstörte Heimatstadt Kleve zurückgekehrt war, verfolgte er von dort aus sein Ziel, Künstler zu werden. Pragmatisch suchte er den Kontakt zu Künstlern vor Ort, die ihn in das Einmaleins der von den Nazis verfeimten, modernen Kunst einführten. Schon am 15. April 1946, nur zwei Monate nachdem die Kunstakademie in Düsseldorf wiedereröffnet hatte, nahm Beuys sein Studium auf. Auch an der Akademie standen nach zwölf Jahren NS-geprägter Kunst die Zeichen auf Wiederanknüpfung an die klassische Moderne. Beuys' Lehrer Ewald Mataré hatte, wie viele seiner avantgardistischen Professoren-Kollegen – unter anderen Paul Klee und Heinrich Campendonk –, die Akademie während der NS-Zeit verlassen müssen.

Ewald Mataré lehrte seine kleine Studentengruppe die abstrakte Gestaltung figürlicher Themen. Beuys folgte ihm. Seine Frauenskulptur „Torso“ aus dem Jahr 1948 lehnt sich deutlich an die von Mataré favorisierte kubisch-expressionistische Formensprache an. Wie auch die in den folgenden Jahren entstandenen Kreuze und Grabmale. Bis Ende der 1950er-Jahre gab er die formale Nähe zu Mataré nicht auf. Vielleicht auch deshalb, weil sein Verhältnis zu Ewald Mataré am Anfang weit mehr war als das eines Schülers zu seinem Lehrer. Beuys hatte ein Atelier am Wohnhaus seines Lehrers in Meerbusch-Büderich und plauderte häufig mit Matarés Tochter Sonja. Hier fand der Student so etwas wie Familienanschluss. Kein Wunder, dass Beuys 1980 als schon renommierter Künstler mit den vier großen Fotografien „Mein Kölner Dom“ an seine Zusammenarbeit mit Mataré an den Domtoren erinnerte. In der frühen Schaffensphase waren Mataré und seine Kunst ein Stück Heimat für Beuys.

Das war nicht unproblematisch, denn wollte Beuys mit seiner Kunst seinen Lebensunterhalt bestreiten und sich ein Renommee erarbeiten, musste er sich um ein Alleinstellungsmerkmal kümmern. Andere Künstler taten das mit Erfolg. 1958 preschten die Künstler Otto Piene und Heinz Mack mit ihrer ZERO-Idee vor. Sie propagierten keck eine neue Stunde Null, schufen kinetische Objekte, Licht-Säulen und Feuerbilder. Mit Sicherheit hat Beuys beobachtet, mit welcher Emphase die jüngeren Kollegen in Düsseldorf loslegten. Sie wagten den Bruch mit der Tradition. Beuys war vorsichtiger. Zwar gab es Anzeichen für eine andere Seite des Künstlers, die sich im kleinen Format, in den Arbeiten auf Papier zeigte. Die Zeichnungen aus jenen Jahren, die luziden Aquarelle wie „o. T. 1959“ mit Formen, die in Auflösung zu sein scheinen, lassen erahnen, welches Entwicklungspotenzial Beuys' Kunst damals bereits hatte.

Der Abschied von seiner Kunst als Mataré-Schüler kam sicher anders als Beuys es sich vorgestellt hatte. Es war eine anhaltende Krise, die ihn ab 1954 nach beendetem Studium erfasste. In jenem Jahr musste er sein Atelier in der Akademie aufgeben, finanziell stand er auf wackeligen Füßen, die Studienhilfe war ausgelaufen, Aufträge hatte er kaum.

In dieser Zeit des deutschen Wirtschaftswunders und eines mit Verve einsetzenden Kunstmarktes stand Joseph Beuys unheimatet und als Künstler unbeachtet da. Ab dem Jahreswechsel 1954/1955 stellte er seine selbstverständlichen Handlungsgewohnheiten in Frage. Er verließ seine Wohnung nicht mehr, aß kaum noch, arbeitete nicht. Die äußeren Belastungen einer unsicheren Existenz wurden übermächtig, und die grausamen Erlebnisse im Krieg und möglicherweise auch die Infragestellung der eigenen Rolle als Soldat forderten Raum. Die von vielen Interpreten als Depression beschriebene Zeit dauerte rund drei Jahre. Es handelte sich möglicherweise um eine posttraumatische Belastungsstörung, die ausbrach, als Beuys ein neues Leben als Künstler perspektivlos schien. Der Künstler selbst benannte „die Kriegserlebnisse“, vor allem den Absturz mit seinem Flugzeug, als eine Ursache für seine Krise. Eine andere war



Installationsansicht mit „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ von Joseph Beuys auf der documenta 6 1977 in den Räumen des Fridericianums in Kassel. Das Werk befindet sich heute im Louisiana Museum in Humlebæk, Dänemark

seine aufgelöste Verlobung. Diese schwierigen Jahre sollten sich als entscheidend erweisen für die Etablierung des Avantgarde-Künstlers Joseph Beuys. Nach der Überwindung seiner Krise fand er zu einer stabilen Identität, aus der heraus er ab Anfang der 1960er-Jahre eine neue ästhetische Formensprache mit bisher für die Kunst unbekanntem Materialien wie Fett und Filz entwickelte. Beuys trat ins Rampenlicht. Er schuf einen „erweiterten Kunstbegriff“, der ihm ermöglichte, durch Aktionen, Reden und Diskussionen sein Welt- und Gesellschaftsbild öffentlich zu propagieren. Von da an formte er aktiv seine eigene intellektuelle Heimat. Auch wurde ab 1961 seine finanzielle Situation deutlich besser. Er trat die Professur für monumentale Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf an.

Zwei Jahre später war es dann soweit: Zehn Minuten reichten aus, um der Welt klarzumachen, dass der Professor mit Hut eine neue Kunstrichtung und eine bis dato völlig unbekannte, neue, vielfach als „schamanistisch“ und „esoterisch“ apostrophierte Weltansicht propagierte. Beuys betrat an jenem Abend die Bühne der Akademie-Aula und führte die „Sibirische Symphonie 1. Satz“ auf. Er nahm einen toten Hasen, befestigte ihn an einer Schiefertafel und präparierte ein Klavier mit Ton, in den er kleine Äste steckte. Klavier und Hasen verband er mit Draht. Dann riss er dem Tier sein kleines Herz heraus. „Das ist alles“, kommentierte er die Aktion später einsilbig.

Vielleicht noch wichtiger als die Provokation war seine Rettungsgeschichte – also jene Erzählung, der zufolge er nach seinem Flugzeugabsturz auf der Krim von Tataren gefunden, „in ihre Hütte genommen“ und von diesen mit Fett und Filz geheilt worden sei. Die Geschichte, in der Beuys im Kreis der Tataren Schutz, Pflege und Geborgenheit – also eine besondere Form

von Heimat – gefunden habe, deckt sich nicht mit der Wirklichkeit. Tatsächlich wurde der verwundete Soldat in einem Lazarett gepflegt. Dass Beuys sein Leben lang an der Tataren-Variante festhielt, könnte mehrere Gründe haben. Zum einen hatte sie positive Auswirkungen auf die Marke Beuys. Ein Künstler, der Anfang der 1960er-Jahre mit so „ärmlichen“ Materialien wie Fett und Filz arbeitete, war auf dem Kunstmarkt schwer durchsetzbar. Wenn dieser aber einen nachvollziehbaren Grund für die Wahl seiner künstlerischen Mittel hatte, dann war das eine Art Legitimation. Aber noch eine weitere Erklärung wäre möglich: Nach schweren Verletzungen könnten „stundenlang, oft tagelang anhaltende traumatische Szenen erlebt werden“, schreibt der Beuys-Interpret und Psychologe Hartmut Kraft in seinem Buch „Joseph Beuys. Intuition 1968“. Diese Zustände – sogenannte Oneiroide – sind komplexe Träume, bei denen der Erlebende sich als wach empfindet und die er auch im Nachhinein nicht vom Wachzustand unterscheiden kann. Beuys hat also, folgt man dieser Theorie, das Bild einer Heilung bei den Tataren für sich als Wirklichkeit angenommen.

Was auch immer der Auslöser für die Legendenbildung war: Nach dem Ende der Krise waren seine Werke meist eng vernetzt mit seiner Biografie und seiner Vorstellung von der Gestaltung einer Gesellschaft, in der er leben wollte. Etwa die „Badewanne“ aus dem Jahr 1960, ein Objekt, ein Ready-made im Sinne Marcel Duchamps, das Beuys weiter entwickelte. Hier benutzte er erstmals Materialien wie Heftpflaster, Klebeband, Mull, Fett, Kupferdraht, die auch seinen weiteren künstlerischen Fortgang bestimmen würden. Beuys wurde damit zu Beuys.

1976 vertritt er Deutschland bei der Biennale in Venedig. Auch hier entscheidet er sich für eine biografische Verbindung zu



Joseph Beuys, Boxkampf für direkte Demokratie, 1972 (Detail), 40 × 515 × 30,5 cm; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

seiner Heimatstadt Kleve. Die „Straßenbahnhaltestelle“ nimmt Bezug auf seine Kindheit in Kleve, genauer gesagt auf die Straßenbahnhaltestelle „Am Eisernen Mann“. Das Werk besteht aus einer 8,60 Meter langen, rostigen Straßenschiene und einem Kanonenrohr, auf dessen Mündung ein gusseiserner Kopf mit aufgerissenem Mund steckt. Es basiert auf einem barocken Denkmal, das den Liebesgott Cupido auf dem Kanonenrohr zeigt. Errichtet hatte es der klevische Statthalter Prinz Johann Mauritz von Nassau-Siegen 1654. Während Mauritz von Nassau-Siegen sein Denkmal als Mahnmal für den Achtzigjährigen Krieg verstand, widmete Beuys es durch den schreienden Kopf in ein Mahnmal des Grauens um. Das Werk ist Johannes Cloots (1755–1794) gewidmet, jenem Aufklärer und Revolutionär, der in Kleve auf Schloss Gnadenthal geboren wurde und der die Idee, einer radikalen, freien Gesellschaft vertrat. Beuys sah sich in der Rolle von Cloots, des „Redners des Menschengeschlechts“. Dafür spricht seine Signatur „Joseph Anacharsis Clootsbeuys“.

Wie genau Joseph Beuys' Menschengeschlecht im Nachkriegsdeutschland aussehen sollte, lässt sich bei dem Anthroposophen Rudolf Steiner (1861–1925) finden. Beuys bildete die Gesellschaftsordnung Rudolf Steiners nach. Dessen Gesellschaftsentwurf beruht auf einem hierarchisch geordneten Modell, in welchem jeder Mensch sich nach seinen Fähigkeiten frei entfalten können sollte.

Allerdings enthalten Steiners Schriften antisemitisches und völkisches Gedankengut, an dem sich Beuys jedoch offenbar nicht störte. Die Zusammenhänge zwischen Beuys' Werk und Rudolf Steiner hat Hans Peter Riegel in seinem Buch „Beuys. Die Biografie“ 2013 untersucht. Demnach habe Beuys sich von Steiner selbst auserwählt gesehen, dessen Mission fortzuführen. Er habe die Vortragsweise Steiners benutzt, dessen Diktion, Schreibstil und er habe wie Steiner auf Tafeln gezeichnet. Steiner wurde Beuys' neue Heimat – eine Art Utopia.

Dennoch: Das Beuys-Jahr 2021 mit den vielen Ausstellungen und Gesprächszirkeln hat auch dazu geführt, den Blick auf den politischen Beuys zu erweitern und zu differenzieren. Die Ära der unkritischen Adoration vieler Interpretinnen und Interpreten darf damit hoffentlich als abgeschlossen gelten.

Obwohl in Beuys' Denken und Reden esoterisches Gedankengut zu finden ist, gibt es darin auch wesentliche neue Aspekte. Ganz oben auf der Agenda steht die Schaffung einer neuen Gesellschaft, seine „soziale Plastik“. Diese Vorstellung lässt sich am besten erklären mit seiner Arbeit für die Kasseler documenta 6, 1977. Hierfür richtete er 100 Tage lang das Büro der Free International University for Interdisciplinary Research ein und installierte parallel die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“. Inmitten dieser Installation – ein Motor pumpte Honig durch transparente Schläuche in den Raum – diskutierten Besucherinnen und Besucher mit Beuys über aktuelle Themen wie Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Frauenrechte.

Beeindruckend an dieser Arbeit ist die Form des Kunstwerks, das sich wie selbstverständlich aus den ausgestellten Objekten

und den diskutierenden Menschen zusammenfügte. Beuys ließ jeden, der sich mitteilen wollte, zu Wort kommen. Beuys' Methode, die Kunst aus ihrer materiellen Gebundenheit zu lösen und in einen gesellschaftlichen Diskurs zu überführen, wurde hier eindrucksvoll vorgeführt. Diese Aktion war für die Diskussionskultur der Bundesrepublik Deutschland ein wichtiger Beitrag – und ein bedeutendes Vermächtnis des Künstlers.

Dass er für den Kampf für seine Vorstellung von Demokratie auch einmal in den Boxring stieg, ist in seinem Werk „Boxkampf für direkte Demokratie“ dokumentiert. In der schmalen, fünf Meter langen Zinkblech-Vitrine befinden sich Aktionsrelikte des Boxkampfes zwischen Joseph Beuys und dem damaligen Kunststudenten Abraham David Christian: Vier Boxhandschuhe, der Kopf- und Kinnschutz von Christian, das Hanfseil, das als Ring funktionierte, und eine Zeitung, gestempelt mit Braunkreuz. An diesem 8. Oktober 1972 zeigte Joseph Beuys der Kunstwelt, dass er „überaus kämpferisch“ sein konnte.

Für die Museen ergibt sich aus Beuys' Arbeitsweise das Problem, dass die Relikte seiner Aktionen deren partizipativen Teil nicht abbilden können. Wenn die Aktion beendet ist, wenn die Teilnehmerinnen und Teilnehmer die Beuys-Veranstaltung verlassen haben, dann ist das Kunstwerk vollbracht – und gleichzeitig nicht mehr existent. Der Motor der „Honigpumpe“ ist heute nur noch ein Relikt. Nur wenige Werke wie „Palazzo Regale“ (1985) oder „The pack (Das Rudel)“ (1969) oder „Nasse Wäsche Jungfrau I“ (1985) sind skulpturale Einzelgänger, die ohne den Künstler und sein Publikum bestehen. Und nicht zu vergessen, der wunderbare „Darmstädter Block“, ein Werkkomplex, in dem sich 290 Arbeiten aus der Zeit von 1949 bis 1972 befinden – darunter Objekte wie „Grauballemann“, „Jungfrau“ und „Stuhl mit Fett“.

Beuys ging es stets um Bewegung, um eine Veränderung und Verbesserung der Gesellschaft und jedes Einzelnen. Dass die Kunst nicht in der Lage war, ad hoc eine neue Gesellschaft zu initiieren, war ihm bewusst. Daher engagierte er sich auch bei der Partei Die Grünen, war sogar einer ihrer Begründer. Allerdings ohne Erfolg. Die Grünen wollten keinen Bundestagsabgeordneten Beuys und teilten ihm bei der Bundestagswahl 1976 einen hinteren Listenplatz zu. Deutschland nach seinen Vorstellungen zu verändern, blieb ihm versagt.

Letztlich scheiterte Beuys mit seiner Vorstellung, seine Ideen-Kunst in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit zu implementieren. Doch Bestand hat sein Werk, dessen Bedeutung vor allem in der ästhetischen Neuorientierung und in der Erweiterung des Kunstbegriffs als „Sozialen Plastik“ liegt.

Seine letzte Heimat fand Beuys in der Nordsee. Am 14. April 1986 übergab Kapitän Nagel die Asche an das Meer. ■

Museum für Moderne Kunst MMK
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
Telefon 069 - 21230447
www.mmk.art



Joseph Beuys (1921–1986) wäre in diesem Jahr 100 Jahre alt geworden, Arspröto nimmt dieses Jubiläum zum Anlass, sich Künstler und Werk aus verschiedenen Perspektiven anzunähern: So entdeckt Christiane Hoffmans auf den vorangegangenen Seiten in der Biografie des Künstlers Joseph Beuys, dass Heimat nicht nur das geografische Zuhause bedeutet. Und wir zeigen auf dieser Seite eine Auswahl aus drei Jahrzehnten Förderungen der Kulturstiftung der Länder von Erwerbungen zentraler Arbeiten von Joseph Beuys, die seitdem der Öffentlichkeit und der Wissenschaft dauerhaft zur Verfügung stehen und mit dazu beitragen, Beuys' Werk und Wirkung immer wieder neu zu hinterfragen und zu untersuchen.

Joseph Beuys, Szene aus der Hirschjagd, Block Beuys Raum 2, 1961; Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Joseph Beuys, Raumansicht auf Vitrinen mit Installation „The Pack (Das Rudel)“; 1969; Neue Galerie, Kassel, erworben 1993 mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder



Joseph Beuys, Auschwitz-Demonstration (Vitrine), Block Beuys, Raum 2, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, erworben mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder



Block Beuys, Raum 2, Filanzug, 1970; Hessisches Landesmuseum Darmstadt



Das Erdtelefon, 1967; Block Beuys, Raum 2, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Partner der KSL: Die Ernst von Siemens Kunststiftung



Ernst Barlach, Schwangeres Mädchen, 1924,
Höhe 86,4 cm; Albertinum / Skulpturensammlung,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Bild der Frau

Ernst Barlachs Skulptur „Schwangeres Mädchen“ kommt ins Albertinum in Dresden von Christa Sigg

Was mag in dieser jungen Frau vorgehen? Die müden Augen hat sie geschlossen, Erschöpfung liegt auf ihrem Gesicht. Und dann ist da diese Wölbung unter dem Tuch, das fast den ganzen Körper einhüllt und zum schützenden Kokon wird. Ein Mädchen, das die Kindertage kaum hinter sich gelassen hat, erwartet ein Kind, und man ahnt die matt gewordene Verzweiflung nach durchweinten Nächten. „Guter Hoffnung“ oder gar glücklich zu sein, sieht anders aus, selbst bei Ernst Barlach, der mit dem „Schwangeren Mädchen“ im Jahr 1924 eine seiner typisch schlichten Holzfiguren geschaffen hat.

Dass dieses außergewöhnliche Werk nun dank des finanziellen Engagements der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Hermann Reemtsma Stiftung im Albertinum in Dresden steht, ist dagegen eine besonders erfreuliche Fügung. Auf dem Kunstmarkt zählen Barlachs Holzskulpturen zu den absoluten Raritäten, zumal mit nachvollziehbarer Provenienz. Von den erhaltenen 85 Arbeiten befindet sich das Gros in öffentlichen Sammlungen. Und dass nun das „Schwangeres Mädchen“ einigermaßen überraschend in der März-Auktion des Londoner Kunsthause Christie's aufgetaucht ist, hat mit dem Sanierungskurs der Deutschen Bank zu tun. Seit 1983 befand sich in deren hochkarätiger Kunstkollektion das einst von Barlachs Kunsthändler Paul Cassirer an den Krefelder Fabrikanten Hermann Lange verkaufte Werk.

In Dresden schließt jetzt die nicht einmal 90 Zentimeter hohe „Kindfrau“ nach über 80 Jahren eine beträchtliche Lücke. Das „Frierende Mädchen“, eine vergleichbare Skulptur Barlachs, wurde 1937 im Zuge der nationalsozialistischen „Säuberungsaktionen“ als „entartete Kunst“ beschlagnahmt. Und diese gestisch zurückhaltenden Figuren sind einander nicht nur durch den wärmenden Überwurf und ihre ovale Silhouette sehr ähnlich. Frontal und starr stehen sie mit beiden Füßen auf der Erde oder besser auf ihrer Plinthe – und mehr noch: Sie könnten Geschwister sein. Die in der Oberflächenbehandlung etwas rauere „Frierende“, die sich den Rockzipfel wie ein Taschentuch unters Auge hält, mag bereits 1917, also sieben Jahre früher entstanden sein. Aber die Frauen eint auch das Schicksal.

Das Leben meint es jedenfalls nicht gut mit ihnen, und die Misere ist zum Greifen. Sei sie bedingt durch die Kälte eines letzten Kriegswinters, mit der vielleicht ein Darben ohne rechte Bleibe einhergeht. Sei es das erwartbare Abrutschen von den sowieso schon untersten Stufen einer Gesellschaft, in der dann gerne vom „gefallenen Mädchen“ gesprochen wurde, um sich in scheinmoralischer Ausgrenzung zu üben. Barlach überlässt solche Deutungen freilich dem Betrachter, aber natürlich sind es

seine ureigensten Motive, die hier zu ihrem berührenden Ausdruck kommen. Und das ganz ohne Larmoyanz.

Der 1870 geborene Künstler hatte sein Studium an der Dresdner Akademie schon zehn Jahre hinter sich, als er 1906 auf einer Reise durch Russland zu seinem Stil und zu seinen Themen findet. Die Landschaft in der Ukraine fasziniert ihn, doch vor allem nimmt er die Armut wahr. Barlach zeichnet unzählige mittellose, elende oder bekümmerte Menschen, darunter Bettler, Blinde, Kauernde.

Die Umrisse werden einfacher zugunsten einer teils blockhaften, stark abstrahierenden und damit verallgemeinernden, zeitlosen Darstellung. Dazu kommt die Verhüllung, die zu einer zweiten Haut wird und zugleich von anatomischen Details immer weiter Abstand nimmt. In diesem Zusammenhang versteht man, weshalb Barlach das Aktzeichnen während seiner gesamten Ausbildung als „Zumutung“ empfunden hat. Seit dieser künstlerischen Erweckung in Russland greift er aber auch verstärkt zum Holz, das bei aller Wertschätzung der mittelalterlichen Schnitztradition längst aus dem Kanon der akademischen Materialien gefallen war.

Er muss sich die Arbeit mit Holzhammer und Stechbeitel also selbst beibringen. Jahre später, 1911, wird Barlach dem befreundeten Münchner Verleger Ernst Reinhard Piper zwar selbstironisch von der „Holzhackerei“ berichten, doch der Künstler hat zweifellos seinen Stoff gefunden – im doppelten Sinne. Seine vermeintlich niederen Sujets der ausgestoßenen, einsamen Randfiguren erfahren durch die schlichten Hölzer eine adäquate Umsetzung. Und nicht von Ungefähr orientieren sich um die Jahrhundertwende auch Gauguin, Picasso oder die Brücke-Künstler an der mittelalterlichen und der außereuropäischen Schnitzkunst.

Weder Stein noch Bronze können Barlachs Absichten so stimmig vermitteln, insofern befördern die seit der Nachkriegszeit in schier endloser Zahl reproduzierten Kleinbronzen ein völlig falsches Bild. Dieser vielseitig talentierte Mann ist Holzbildhauer aus Überzeugung, man darf diese Entscheidung auch als mehr oder weniger bewussten Rückbezug auf eine Kunst vor jeder Antiken-Renaissance begreifen. Und das „Schwangeres Mädchen“ in seiner abschirmenden „Mandorla“ ist dafür ein herausragendes Beispiel.

In seinem Œuvre beschäftigt sich Barlach auf ganz unterschiedliche Weise mit den Frauen. Entsprechend der damals üblichen Rollenvorstellungen sind das immer wieder Mütter – zur eigenen pflegte er ein geradezu symbiotisches Verhältnis –, Arbeiterinnen und gebückte Bäuerinnen, in den früheren, noch im Jugendstil verhafteten Werkphasen auch die Damen der Gesellschaft und sogar Femmes fatales, Furien und Träumerinnen. Genauso wenig schreckt er vor Tabuthemen wie der ungewollten Schwangerschaft zurück, die ihn gerade in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre umzutreiben scheint. Sein lediges Hausmädchen Anna erwartet 1922 ein Kind, und es entstehen gleich mehrere Zeichnungen, die dieses Motiv aufgreifen.



Ernst Barlach, Schwangeres Mädchen, 1924; Albertinum / Skulpturen-sammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

weiter, könnte man selbst die von Kupplerinnen „feilgebotenen“ Mädchen in diesem Kontext sehen. In einer Lithografie aus dem Entstehungsjahr der Mädchen-Skulptur öffnet eine geschäftstüchtige Alte das Tuch über der Brust einer nackten jungen Frau, die sich illusionslos trübe in ihr Schicksal begibt.

Mitte der 1920er-Jahre ist Barlach auf einem Höhepunkt angelangt, er erfährt breite Zustimmung, und in einer von der Katastrophe des Ersten Weltkriegs immer noch traumatisierten Gesellschaft trifft er mit seinen gepeinigten Kreaturen einen Nerv. Sei es 1922 mit dem ersten Ehrenmal einer Schmerzensmutter für die Gefallenen in Kiel oder mit dem schwebenden Engel im Güstrower Dom von 1927. Jedem kriegslüsternden Heroismus erteilt diese Kunst eine unmissverständliche Absage.

Dass sich das Blatt in den kommenden Jahren dann doch wenden sollte, darauf war Barlach allerdings nicht gefasst. Noch 1924 hatte ihn Joseph Goebbels als besten Bildhauer Deutschlands bejubelt, keine zehn Jahre später wurde er zur Zielscheibe nationalsozialistischer Hetze. Daran konnte auch das Unterzeichnen des „Aufrufs der Kulturschaffenden“ nichts ändern, die sich 1934 vom Verdacht des Kulturbolschewismus befreien und in „Vertrauen und Treue“ zu Adolf Hitler stehen wollten. Ein fataler Fehler, mit dem einige den Kopf aus der Schlinge zu ziehen oder zu profitieren versuchten.

Barlachs Denkmälern fehlt das Kämpferische, Siegreiche. Schwache und Leidende taugen nicht zur NS-ideologischen Feier des Herrenmenschen. 1937 belegt ihn die Reichskammer der Bildenden Künste mit einem Ausstellungsverbot, und von den rund 17.000 Kunstwerken, die die Nazis aus Museen und öffentlichen Sammlungen entfernen lassen, sind allein 381 Arbeiten von Ernst Barlach. Diese Schmähung deprimiert ihn zu tiefst, und er wird sich davon nicht mehr erholen. Im Oktober 1938 stirbt der Künstler in Rostock an einem Herzinfarkt.

Dass das „Schwangeres Mädchen“ nun quasi als Ersatz für seine frierende Schwester nach Dresden ins Albertinum gefunden hat, ist das tröstliche Ende einer bitteren Geschichte – und ein ausnehmend schöner Nachtrag zur großen Barlach-Retrospektive vor einem Jahr. Im Saal der Expressionisten ist die junge Frau zwischen Gemälden von Carl Lohse und Ernst Heckel farbvoll geborgen. Auch das dürfte ganz im Sinne ihres Schöpfers sein. ■

Christa Sigg ist Kulturjournalistin und Kunstkritikerin bei der Abendzeitung München.

Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Tzschirnerplatz 2, 01067 Dresden
Telefon 0351 - 49 14 2000
<https://albertinum.skd.museum>

Dabei sticht ein Blatt heraus, das Hermann F. Reemtsma, Barlachs langjähriger Sammler und Mäzen, bei ihm direkt erworben hat. Die linke von „Zwei schwangeren Frauen“, die ihren Weg stumm und in sich gekehrt nebeneinander hergehen, könnte eine allererste Skizze für die Mädchen-Skulptur sein. Zumal sie einen vergleichbaren Überwurf trägt, den sie ebenso unter der linken Schulter zusammenhält.

Und schließlich ist Barlach selbst Vater eines Sohnes, für den er sich mühsam das Sorgerecht erstritten hat. Mit der Mutter Rosa Schwab, einer einfachen Näherin, sah er keine gemeinsame Zukunft, und so war er kurz vor der Geburt im Sommer 1906 offenbar ohne Skrupel nach Russland aufgebrochen. So, als wollte er sich erst einmal aus der Affäre und letztlich aus einer Verantwortung ziehen, die er später umso entschiedener gesucht hat. Auch aus Reue?

Dass alles sind Spekulationen, und man muss diese Umstände nicht zwingend mit dem „Schwangeren Mädchen“ in Beziehung bringen. Aber sie drängen sich ja doch auf. Und Barlachs Verhältnis zu Frauen ist von Anfang an ein enttäuschendes, schwieriges, vertracktes – seine jugendliche Flucht in die Literatur erstaunt jedenfalls nicht. Und er musste fast 60 Jahre alt werden, um in der Bildhauerin Marga Böhmer die Liebe seines Lebens zu finden. Für ihn vernachlässigt sie ihre Karriere, das darf man nicht vergessen. Bei aller Skepsis des ewigen Junggesellen begreift Barlach aber auch die schwache Position vieler Frauen und nicht zuletzt das Leid, das mit der ungewollten Mutterschaft verbunden sein kann. Geht man noch einen Schritt



Ernst Barlach, Rast, 1924, 53,5 × 27,1 cm; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Ernst Barlach, Das Opfer (Die Kupplerin), 1924, 36 × 17,5 cm; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Ernst von Siemens Kunststiftung

Erwerbungen, Ausstellungen, Restaurierungen und Bestandskataloge fördert die EvSK. Bei Auktionen oder Verhandlungen sind es die kurzfristige Reaktionszeit des fachkundigen Stiftungsrates und die Möglichkeit von zinslosen Vorfinanzierungen, die prominente Ankäufe ermöglichen: so die Elfenbeinsammlung Winkler für das Liebieghaus Frankfurt oder den Mars Giambolognas für die Kunstsammlungen Dresden.

Interview im Podcast

„Was macht die Ernst von Siemens Kunststiftung?“ Hören Sie das Interview mit dem Generalsekretär Dr. Martin Hoernes: www.kunststiftung.de/partner/ oder auf iTunes und Spotify



Ernst Barlach, Zwei schwangere Frauen, nach rechts schreitend, 1922, 34,4 × 26,4 cm; Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg

Partner der KSL: Kunststiftung NRW



Wuppertaler Literatur Biennale 2018, Lesung mit Josefine Rieks und Mona Ameziane, 10. Mai 2018; Wuppertal



Auf dem Literatürk-Festival 2017 in Essen



Szene aus dem Stück „Ur-Heidi – Eine Heimsuchung“ des Theaterkollektivs KGI: Büro für nicht übertragbare Angelegenheiten im Ringlokschuppen Ruhr



Zu Gast auf dem Literatürk-Festival 2021: Dietmar Dath

Ohne das breite Engagement der Kunststiftung NRW könnte Vieles nicht stattfinden von Stefan Koldehoff

Kultur entsteht zu allererst im Kopf: Ein Bild, eine Performance, ein Theater- oder Musikstück, ein literarischer Text – sie alle sind zunächst nicht mehr als die Idee einer Autorin oder eines Künstlers. Schon das Nachdenken darüber, welchen Inhalt und welche Form der eigene künstlerische Blick auf die Welt und ihre Gesellschaft haben könnte, bedeutet aber eine Anstrengung und damit nicht selten auch einen finanziellen Aufwand – auch wenn von der Realisierung, der Umsetzung in eine konkrete Form, noch lange keine Rede ist. Sie aber ist natürlich das Ziel. Ohne die Aufführung, das Buch, die Ausstellung findet der eigene Beitrag zur Kultur keine Verbreitung. Er erreicht keine Öffentlichkeit, kann keine Strahlkraft entwickeln und auch nichts in anderen Köpfen bewirken.

Die Kunststiftung NRW mit Sitz in der Landeshauptstadt Düsseldorf hat schnell verstanden, dass in diesem Zusammenhang die weltweite Corona-Pandemie seit dem Frühjahr 2020 eine unermessliche Bedrohung für die Kulturwelt und ihre Ideen sein würde: Wer durch fehlende Auftrittsmöglichkeiten und Ausstellungen kein Einkommen mehr hat, muss nach anderen Jobs suchen und kann es sich nicht leisten, neue Projekte zu entwickeln. Dadurch könnte, so die Erkenntnis, auf eine zunächst unabhärbare Zeit nicht nur die Existenz vieler Künstler und Künstlerinnen, Ensembles und Institutionen gefährdet sein. Auch die wichtigen Impulse und intellektuellen Anregungen, die sie alle immer wieder der Gesellschaft geben, standen auf dem Spiel. Generalsekretärin Andrea Firmenich und ihre vier Bereichsleiterinnen und -leiter haben deshalb ebenfalls sehr früh damit begonnen, dieser Gefahr nach Kräften entgegenzusteuern – mit Geld, aber auch mit sichtbarer Solidarität und Wertschätzung. Dabei war das ursprünglich gar nicht deren Aufgabe. Die in den Statuten der Stiftung beschriebene Aufgabe, „herausragende, wegweisende und nachhaltige Vorhaben in den Bereichen Literatur, Musik, Performing Arts und Visuelle Kunst mit Bezug zu Nordrhein-Westfalen“ zu fördern, hatte aber sehr plötzlich eine ganz neue und wichtige Bedeutung bekommen.

„Wir wollten uns sehr zeitnah etwas überlegen, das Kulturmenschen konkret hilft und gleichzeitig Wertschätzung zum Ausdruck bringt“, erinnert sich Andrea Firmenich, die die Stiftung seit 2019 leitet. „Und tatsächlich haben uns Künstlerinnen und Künstler aus allen Bereichen schon bald bestätigt, dass wir schnell und unbürokratisch reagierten. Fast noch wichtiger war aber die Rückmeldung: Wir merken, dass ihr an unserer Seite steht.“ Schon im Mai 2020 wurde ein erster Sonderfonds in

Höhe von 600.000 Euro zur Verfügung gestellt. Gefördert wurden damit 150 herausragende künstlerische Ideen zum Thema „Begrenzt – Entgrenzt. Zeit für eine Zeitenwende“. Als niemand wissen konnte, wie lange Bühnen, Museen, Galerien geschlossen bleiben würden, ging es allein darum, frei und professionell arbeitenden Künstlerinnen und Künstler mit Wohnsitz im Bundesland die gedankliche Auseinandersetzung mit der Krisensituation zu ermöglichen. Die Ideen konnten in eine Präsentation oder Dokumentation münden – mussten es aber nicht. 1.131 Anträge gingen allein innerhalb der ersten vier Wochen ein.

Schon der zweite Corona-Sonderfonds

Das Theaterkollektiv „KGI – Büro für nicht übertragbare Angelegenheiten“ mit Sitz in Bochum zum Beispiel erhielt die Unterstützung zunächst für eine umfangreiche Ideenskizze. Im Rahmen der Themenreihe „Eingrenzen, Angrenzen, Ausgrenzen“ zum Schweigen über den Nationalsozialismus in den Familien von Täterinnen und Tätern bis in die Gegenwart hatte die Regisseurin und Autorin Maria Vogt das Stück „Die Spitze des Fleischbergs“ entwickelt. Vorausgegangen waren unter anderem mehrere Schreibwerkstätten und Gespräche mit Frauen aus verschiedenen Generationen zum deutschen Muttermythos, zu Themen wie Reproduktion und faschistischem Gedankengut.

Im Rahmen eines zweiten Sonderfonds der Kunststiftung NRW, für die die Antragsfrist erst am 31. Dezember 2021 abläuft, wird nun auch die Inszenierung selbst gefördert: 2022 soll die Produktion im Ringlokschuppen Ruhr in Mülheim zu sehen sein. 1,5 Millionen Euro stehen in dieser zweiten Runde des Sonderfonds noch einmal zur Verfügung für „Künstlerinnen und Künstler, Ensembles, Institutionen, mit denen wir schon länger zusammenarbeiten und bei denen es nun um die Umsetzung geht. Es war ungeheuer wichtig, dass wir sie unterstützt haben. Jetzt geht es um das solidarische Bekenntnis: Wir stehen zu unserem Wort und zu unseren Finanzzusagen“, so Andrea Firmenich.

Ein Publikationsfonds, Unterstützung für Kunstvereine bei der Verbreitung ihrer Jahressgaben, Streamingmöglichkeiten für Solistinnen und Solisten: Nach der Möglichkeit, überhaupt künstlerische Ideen entwickeln zu können, geht es jetzt darum, sie trotz anhaltender Pandemiesituation auch sicht- und hörbar für Alle zu machen. Eine Dauerförderung ist dafür in den Regularien der Kunststiftung NRW ebensowenig vorgesehen wie die Finanzierung von Infrastruktur. Wenige regelmäßig unterstützte Projekte wie die Christoph-Schlingensief-Gastprofessur für Szenische Forschung an der Ruhr-Universität Bochum oder die Thomas Kling-Poetikdozentur an der Universität Bonn bilden die Ausnahme. Vor allem aber geht es um herausragende Einzelprojekte – nicht um mildtätige Hilfe, weil sie die Kunst nicht wirklich ernst nehmen würde und zugleich nicht satzungsgemäß wäre.

An der Seite der Kultur

Das am Beginn des 11. Jahrhunderts entstandene Liesborner Evangeliar ist eine der ältesten vollständig erhaltenen Handschriften Westfalens; Museum Abtei Liesborn

Unten: Aus dem Liesborner Evangeliar: Beginn des Lukasevangeliums mit der Ankündigung von der Geburt Johannes des Täufers, um 1000; Museum Abtei Liesborn



Entschieden wird autonom

Trotzdem haben neben den freien Künstlern auch hoch angesehene Institutionen wie das Europäische Übersetzer-Kollegium im niederrheinischen Straelen, das Ensemble Musikfabrik in Köln oder öffentlich finanzierte Museen die Möglichkeit, Zuschüsse zu beantragen. 11 Millionen Euro stehen dafür seit 2021 jährlich zur Verfügung; das Geld stammt ausschließlich aus Mitteln, die das Land durch Gewinne aus dem staatlich lizenzierten Lottospiel einnimmt. Vergeben werden sie allein durch die Fachleute in der Stiftung, die nicht selten auch externen Sachverständigen mit einbeziehen. „Unsere Entscheidungen fallen autonom und unabhängig“, erklärt Andrea Firmenich. „Da redet uns politisch niemand rein, auch nicht aus dem Ministerium für Kultur und Wissenschaften, zu dem wir im Sinne der Kulturszene im Land dennoch eine sehr gute Beziehung pflegen. Qualität ist unser wichtigstes Kriterium.“

Im vergangenen Jahr profitierten davon unter anderem die Literatur-Biennale in Wuppertal, das Literatur-Film-Festival in Münster und das von Essen aus digital ausgerichtete Literatur-Festival. Gefördert wurden die Konzertreihe „KlosterKlaenge“ in Merten und das Internationale Düsseldorfer Orgel-Festival, zwei Theaterproduktionen an ungewöhnlichen Orten im Stadtzentrum während des Beethovenjubiläums in Bonn und die Krefelder Tage für modernen Tanz sowie Ausstellungen von Mittelalter bis Gegenwart und Niederrhein bis Ostwestfalen.

Rund 700 bis 800 Anträge gehen inzwischen jährlich in der Landesstiftung, die 1989 gegründet wurde, ein. Ungefähr die Hälfte davon wird positiv beschieden – nicht immer allerdings in der gewünschten Höhe. Zu vielen Wünschen gibt es deshalb vorab Gespräche auf Augenhöhe. Als beispielsweise ein Museum selbst nicht ganz glücklich mit seinem Ausstellungskonzept war und neben Unterstützung auch um Rat bat, schlug die Kunststiftung vor, die eigentlich retrospektiv angelegte Idee

doch bis in Moderne und Gegenwart weiter zu denken. Der Vorschlag ging auf, die Ausstellung fand statt – mit Förderung durch die Kunststiftung NRW.

„Unsere vier Bereiche – Literatur, Musik, Performing Arts und Visuelle Kunst – stehen völlig gleichberechtigt nebeneinander“, erläutert Andrea Firmenich die Vergabepolitik ihres Hauses, an dessen Spitze seit Juli 2021 als ehrenamtlicher Präsident Thomas Sternberg steht. „Aber natürlich haben verschiedene Kunstformen auch verschiedene Bedürfnisse. Eine Autorin, ein Autor benötigt meist weniger Geld für ihre/seine Arbeit als eine Ausstellung mit internationalen Leihgaben oder ein Musikprojekt wie das Acht-Brücken-Festival in Köln – allein schon vom organisatorischen Aufwand her. Für die Beurteilung dieser Projekte spielt das aber keine Rolle – höchstens bei der Höhe der bewilligten Mittel. Einen Tänzer oder eine Musikerin für ein neues Projekt recherchieren und forschen zu lassen, ist letztlich genauso wichtig wie die Frage, welche Exponate ein Kunstverein mit hohen Transport- oder Aufbaukosten noch zusätzlich zeigen möchte.“

Zusammenarbeit mit Kommunen und dem Bund

Und dann gibt es da noch die Wünsche von Museen, den Ankauf neuer Werke zu unterstützen. In diesem Bereich stimmt sich die Kunststiftung NRW häufig mit der Kulturstiftung der Länder ab, denn nicht selten werden die entsprechenden Rechnungen vom jeweiligen Träger, dem betroffenen Bundesland – etwa über seine Kulturstiftung – und dem Bund aufgeteilt. Das Landesmuseum Bonn etwa konnte im Jahr 2020 Fotografien von Jürgen Klauke, die Stiftung Insel Hombroich Papierarbeiten aus dem Nachlass von Erwin Heerich erwerben. Auch konnten die Kulturstiftung der Länder und die Kunststiftung NRW vor ein paar Jahren den Ankauf einer rund 1.000 Jahre alten liturgischen Handschrift fördern: Das kulturhistorisch bedeutende Liesborner Evangeliar konnte 2017 zurück nach Westfalen kehren, wo es sich nun im Museum Liesborner Abtei befindet.

Manchmal habe sie allerdings das Gefühl, sagt Andrea Firmenich beim Verabschieden, dass die enormen Möglichkeiten der Stiftung noch gar nicht überall im Land gesehen würden – ganz gleich, ob es um Projekt- oder Recherechförderung, um die Unterstützung bei Aufführungen oder Ankäufen geht: „In Nordrhein-Westfalen gibt es eine so große Kulturszene mit freien Künstlerinnen und Künstlern, Museen, Theatern, Institutionen wie in keinem anderen Bundesland, und ohne uns könnte Vieles nicht stattfinden. Die Menschen müssen aber auf uns zukommen.“ Von sich aus könnten weder sie noch ihre Mitarbeiter tätig werden. Eines aber sei sicher: „Wenn auch in manchen Kommunen schon laut darüber nachgedacht wird, nach der Pandemie die öffentlichen Mittel für Kunst und Kultur zu kürzen: Bei uns ist da nichts zu befürchten.“ ■

Stefan Koldehoff ist Kulturredakteur des Deutschlandfunks.

Kunststiftung NRW

Als größte unabhängige Förderstiftung des Landes fördert die Kunststiftung NRW wegweisende künstlerische Vorhaben in den Bereichen Literatur, Musik, Performing Arts und Visuelle Kunst mit Bezug zu Nordrhein-Westfalen. Die Stiftung mit Sitz in Düsseldorf legt dabei großen Wert auf einen offenen Dialog mit den Kunst- und Kulturschaffenden. Mit einem Jahresetat von nahezu 11 Millionen Euro unterstützt sie jährlich zwischen 350–400 künstlerische Projekte. www.kunststiftungnrw.de

Interview im Podcast

„Was macht die Kunststiftung NRW?“ Hören Sie das Interview mit Dr. Andrea Firmenich, Generalsekretärin der Kunststiftung NRW: www.kulturstiftung.de/partner/ oder auf iTunes und Spotify

Kunststiftung NRW



Zacharie Astruc, Schlafende Frau
in einem Künstlerinterieur
(Somnambule Szene), 1871;
Fonds Musée de l'Opéra, Vichy

Ausstellungen





Édouard Manet, Porträt Émile Zola, 1868; Musée d'Orsay, Paris

Künstler- freunde

Die Kunsthalle Bremen präsentiert den Maler Édouard Manet
erstmals im Dialog mit den Werken seines Freundes Zacharie Astruc
von Jennifer Scheibel

Er sei einer „der größten Künstler unserer Zeit“ und im Pariser Salon „das Glitzern, die Inspiration, die kraftvolle Würze und die Überraschung“. So schrieb der Dichter und Kunstkritiker Zacharie Astruc (1833-1907) in seinen Besprechungen von Manets Werken über den Wegbereiter der Moderne, seinen Freund Édouard Manet (1832-1883). 1868 wiederum bedankte sich Manet für eine von Astrucs Kritiken mit den Worten „Meine Zuneigung zu Ihnen gibt mir die Gewissheit, dass dieses Gefühl auf Gegenseitigkeit beruht. Zudem weiß ich, dass Sie wissen, was wirklich gut ist, und dass Sie, sobald es Ihnen möglich sein wird, meinem übertriebenen Stolz Genüge tun werden. Ich drücke Ihnen die Hand. Ihr getreuer Édouard Manet.“ Zacharie Astruc war der erste Kritiker, der Manets Skandalbild *Frühstück im Grünen* (1863) verteidigte. Jahrzehntelang pflegten die beiden Künstler eine enge Freundschaft, ihre Korrespondenz zwischen 1863 und 1882 ist erhalten. Die Kunsthalle Bremen widmet mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder dieser Freundschaft nun die Ausstellung „Manet und Astruc. Künstlerfreunde“. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht das Gemälde *Das Bildnis des Zacharie Astruc* (1866) von Édouard Manet. Mit dem Gemälde verwirklichte Manet ein neues Konzept des Intellektuellenporträts: Der Porträtierte und gemeinsame Interessen von Künstler und Modell stehen im Fokus. Mit über 120 Gemälden, Skulpturen und Arbeiten auf Papier aus der ganzen Welt stellt die Kunsthalle neben Manet auch die bislang kaum bekannte Künstlerpersönlichkeit Astruc einem breiten Publikum vor. Denn der heute vor allem als Autor und Kunstkritiker wahrgenommene Franzose arbeitete auch als Maler und Bildhauer.

Das Bildnis des Zacharie Astruc

Bereits 1909 erwarb die Bremer Kunsthalle das *Bildnis des Zacharie Astruc* für ihre Sammlung. Heute ist es eines der Hauptwerke der Kunsthalle, die einen der bedeutendsten Bestände französischer Kunst des 19. Jahrhunderts besitzt. Das Werk war eine der frühesten Erwerbungen der Kunst Manets in ganz Deutschland, ein Meilenstein der modernen Museumspolitik. Gustav Pauli (1899-1914), der damalige Museumsdirektor der Kunsthalle, setzte sich im Besonderen für die frühen Ankäufe der französischen Moderne ein und erfuhr damit Aufmerksamkeit weit über Bremen hinaus.

Der Ausgangspunkt der Ausstellung – *Das Bildnis des Zacharie Astruc* – behandelt mehrere Themen, welche beide Künstler, Manet und Astruc, begeisterten und die sie gemeinsam diskutierten. Neben Astruc malte Manet Federn und Bücher als Zeichen für dessen Tätigkeit als Kunstschriftsteller. Ein dünnes Heft neben Astruc, versehen mit Schriftzeichen, dient als Hinweis auf die damals aufkommende Japanmode, die rote Schärpe um seinen Bauch ist eine Anspielung auf die Gürtung der Toreros und steht für die Spanienbegeisterung der beiden Künstler. Das im Gemäldehintergrund angedeutete Saiteninstrument charakterisiert Astruc als Musiker und Komponisten, der neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker auch Musik-

kritiken publizierte. Das Gemälde trägt zudem die Widmung „Dem Dichter Z. Astruc / sein Freund Manet 1866“, zu finden auf dem japanischen Album zur Linken Astrucs. Mit einem Querformat wählte Manet ein eher ungewöhnliches Format für ein Porträt. Ebenso ungewöhnlich für die damalige Zeit ist die Ausgestaltung: Manet verband das Bildnis Astrucs mit einem Stillleben (Bücher, Feder, Zitrone und Tablett am linken Bildrand) und einer Genreszene. Das Bildnis zeigt somit deutlich mehr als ein reines Porträt – es vereint die wichtigsten Inspirationsquellen der Künstler wie japanische Kunst und die Kultur Spaniens und gilt somit als ein Manifest der künstlerischen Moderne.

Ein Atelier im Batignolles-Viertel

Die Außergewöhnlichkeit des Intellektuellenporträts von Astruc erkannten auch die Zeitgenossen. 1870 machte der Künstler Henri Fantin-Latour (1836-1904) es zum Thema seines Gemäldes *Un Atelier aux Batignolles*. Es zeigt Manet, wie er dabei ist, Astruc zu malen, umringt von Künstlern und Intellektuellen wie Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet und Émile Zola. Henri Fantin-Latour veranschaulichte mit diesem Gruppenporträt das Netzwerk, zu dem die beiden gehörten.

Japan

In der Ausstellung widmet die Kunsthalle Bremen den beiden Hauptthemen des Bildnisses – Inspiration aus Japan und Spanien – je einen eigenen Raum. Astruc war ein früher Liebhaber der japanischen Kunst, die zur damaligen Zeit noch neu in Europa war. In Paris galt er als Vorreiter für ihre Rezeption. Er sammelte Alben japanischer Holzschnitte, publizierte als Erster in Frankreich über die japanische Kunst und war eines der Gründungsmitglieder der geheimen JING-LAR-Gesellschaft, in der man sich über japanische Kultur austauschte, vor allem aber die gemeinsame republikanische Gesinnung stärkte. Ausgestellt werden neben originalen japanischen Arbeiten aus dem Übersee-Museum Bremen auch von Astruc angefertigte Bilder und Aquarelle japanischer Kunstgegenstände, in denen er seine Begeisterung für diese Kultur zum Ausdruck bringt. Aus dem Bestand der Kunsthalle Bremen – sie erwarb bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Japan eine umfangreiche Sammlung japanischer Holzschnitte – werden ebenfalls Holzschnitte gezeigt.

Spanien

Zur Entstehungszeit des Astruc-Bildnisses begeisterte man sich in Frankreich sehr für die Kunst und Kultur Spaniens. Im Pariser Salon feierte Manet seinen ersten Erfolg mit einem Gemälde, in dem er ein spanisches Thema aufgegriffen hatte – *Der spanische Sänger* (1860). Manet und Astruc verband die Leidenschaft für Spanien: Sie liebten die Kultur, begeisterten sich für die Malerei von Velázquez, die Auftritte der spanischen Tänzerin und Sängerin Lola de Valence, Stierkämpfe und Gitarrenmusik. Während Manet seine Begeisterung in *Der spanische Sänger* ausdrückte, spielte Astruc selbst virtuos auf der Gitarre und komponierte



Édouard Manet, *Bildnis des Zacharie Astruc*, 1866; Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen



Henri Fantin-Latour, *Ein Atelier im Batignolles-Viertel*, 1870; Musée d'Orsay

Zacharie Astruc, *Maskenverkäufer*, kleine Version, um 1886, Höhe 92,5 cm; Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen





Édouard Manet, *Der spanische Sänger (Le Guitarrero)*, 1860, 147,3 × 114,3 cm; Metropolitan Museum of Art, New York

eine Serenade für die spanische Sängerin Lola de Valence. Manet steuerte eine Lithografie mit ihrem Porträt bei, die das Titelblatt des Notenheftes der Serenade zierte – eine Gemeinschaftsarbeit der beiden Freunde Manet und Astruc.

1864 bereiste Astruc Spanien. Als Manet im Folgejahr plante, ebenfalls nach Madrid zu fahren, schickte ihm Astruc einen zehnteiligen Brief mit Reiseempfehlungen. Detailliert berichtete er darin von Museen und Sammlungen oder beschrieb, wo Manet Zugtickets kaufen und in Madrid den besten Kaffee trinken könne. Mit Astrucs Empfehlungen begab sich Manet 1865 auf seine zweiwöchige Reise, wick dabei jedoch häufig von den Hinweisen seines Freundes ab und berichtete in Briefen an Astruc über die Küche in Madrid.

Manets Reise inspirierte ihn zu zahlreichen neuen Spanienbildern. Sein Werk *Der Stierkampf* (1865–66) zeugt von einem seiner eindrucksvollsten Erlebnisse, einer Corrida. Im Jahr nach seiner Rückkehr aus Spanien fertigte Manet dann das Bremer *Bildnis des Zacharie Astruc*. Zwei Jahre später wiederholte er das Konzept des Intellektuellenporträts von Astruc im Porträt des Schriftstellers Émile Zola (1840–1902). Doch nicht nur das Grundkonzept wiederholte Manet, auch thematische Aspekte wie japanische und spanische Kunst finden sich wie bei Astruc auch bei Zola, hier in Gestalt eines japanischen Holzschnittes und eines Paravents sowie einer Radierung von Francisco de Goya nach einem Werk von Velázquez. Das Zola-Porträt ist ein bedeutendes Schlüsselwerk Manets und kann als Leihgabe des Pariser Musée d'Orsay in der Bremer Schau gezeigt werden. Die Gegenüberstellung der beiden Bildnisse von Astruc und Zola bildet einen Höhepunkt der Ausstellung.

Die Werke der beiden Freunde sind inhaltlich vielfach miteinander verwandt: Während Manet in seinen letzten Lebensjahren zahlreiche Blumenstilleben schuf, wandte sich Astruc Blumenquarellen zu, die zum Vergleich mit Bildern Manets einladen. Zwei Jahre vor Manets Tod fertigte Astruc schließlich eine Büste von ihm an. Sie gilt sie doch als späte „Antwort“ Astrucs auf sein von Manet geschaffenes Porträt. Die Büste bildet in der Bremer Ausstellung den Abschluss und belegt, dass die Freundschaft der beiden bis zu dem frühen Tod Manets dauerte. Zugleich ist sie ein Beispiel für Astrucs Bildhauerei, mit der er in den 1870er-Jahren begann. Im Jardin du Luxembourg in Paris findet man noch heute Astrucs wohl bekanntestes Werk: *Der Maskenverkäufer* (1883).

Die Freundschaft von Manet und Astruc

Die Gemeinschaftsarbeiten und ähnlich verwendeten Motive machen deutlich, wie eng die Beziehung zwischen Manet und Astruc war – sie wurde bekräftigt durch Empfehlungen, kleine Geschenke, Kritiken und das gegenseitige Modellsitzen, das viel Zeit in Anspruch nahm. Astruc war Fürsprecher und Freund einer ganzen Generation französischer Künstler, von „la jeunesse“, die die 1860er-Jahre bis zum Beginn des Impressionismus gegen

1870 prägten. Er verteidigte sie, schätzte ihre Talente und wurde so auch ein besonderer Unterstützer Manets, dem er durch kritische Phasen half. Wann genau die beiden Künstler zum ersten Mal aufeinander trafen, ist nicht bekannt. 1862 tauchte Astruc erstmals in einem Gemälde Manets auf: In *Musik im Tuileriengarten* malte er Astruc als Teil einer Menschenmenge.

Mit der Ausstellung leistet die Kunsthalle Pionierarbeit in der Bekanntmachung des Künstlers Astruc und präsentiert Manet erstmals im Dialog mit den Werken seines Freundes. Während das Schaffen Manets bereits umfänglich erforscht und vorgestellt wurde, ist das Wirken Astrucs heute nahezu unbekannt, bislang wurde kaum zu ihm veröffentlicht. Daher hat die Kuratorin Dorothee Hansen neue Forschungen betrieben und den heute im Musée d'Orsay aufbewahrten Nachlass von Astruc analysiert. Ihre Erkenntnisse hat sie in einem Katalog festgehalten, in dem erstmals eine größere Anzahl der Werke Astrucs publiziert wird. Etliche davon waren seit mehr als 100 Jahren nicht mehr ausgestellt und wurden zum Teil eigens für die Ausstellung restauriert – davon profitieren sowohl die Bremer Ausstellung als auch die Eigentümer der Werke. ■
Jennifer Scheibel arbeitet in der Kommunikationsabteilung der Kulturstiftung der Länder.

Manet und Astruc. Künstlerfreunde bis 27.2.2022
Kunsthalle Bremen
Am Wall 207, 28195 Bremen
www.kunsthalle-bremen.de/manet



Digitale Reise

Reisen Sie virtuell entlang der Route Manets durch Spanien: <https://uploads.knightlab.com/storymaps/60057410242989e7510095c3abd187e2/edouard-manets-spanienreise-1865/index.html>



Zacharie Astruc, *Blumen in einer Vase*, um 1884/1904, 23,4 × 17,1 cm; Metropolitan Museum of Art, New York

Here We Are!

Die Rolle der Frauen in der Geschichte des Designs thematisiert das Vitra Design Museum erstmals in einer größeren Ausstellung von Jenny Berg



Patricia Urquiola,
Shimmer, 2019

Jeden letzten Sonntag im Monat sollen sie kommen. Mit Kreide bewaffnet und einem Namen im Gepäck. Namen von Kolleginnen aus allen Jahrhunderten bis heute. Je mehr Künstlerinnen kommen, um die Granitplatten des weitläufigen Platzes vor der Berliner Gemäldegalerie zu beschriften, desto besser. Ausgehend von einer Performance zum Weltfrauentag am 8. März 2021 möchte die regelmäßige Aktion des Bündnisses „Fair Share. Sichtbarkeit für Künstlerinnen“ auf diese Weise weibliche Kunstschaffende dazu ermutigen, miteinander ins Gespräch zu kommen, Netzwerke zu bilden und gemeinsam der Forderung nach mehr Präsenz von Künstlerinnen im Kunstbetrieb Ausdruck zu verleihen. Nicht nur das Publikum der anliegenden Ausstellungshäuser stößt so – zumindest bis zum nächsten kräftigen Regenschauer – auf das Namenmeer aus bekannten und weniger bekannten Malerinnen, Bildhauerinnen, Aktions-Künstlerinnen, Grafikerinnen, Fotografinnen oder Gestalterinnen, die aus Sicht des Bündnisses „Fair Share“ insgesamt noch immer viel zu selten in Museen gezeigt werden. Fotos auf der Webseite des Bündnisses und in den sozialen Netzwerken halten jene Momente fest und lassen die Namen der Künstlerinnen auch dort sichtbar werden.

Einer der zahlreichen Namen, die einem auf den Fotos von den beschrifteten Granitplatten begegnen, ist Zaha Hadid (1950–2016). Die international erfolgreiche Architektin und Designerin prägte mit ihren Entwürfen wie für das MAXXI Museum in Rom, das Heydar Aliyev Center in Baku, das Dongdaemun Design Plaza in Seoul, das London Aquatics Centre oder das Science-Center in Wolfsburg die Architekturlandschaft. Neben Bauwerken gestaltete Hadid auch immer wieder Möbel wie den 2007 entworfenen Mesa Table mit seiner unverkennbar organischen und futuristischen Form, die wie aus einem Guss gestaltet zu sein scheint.

Und so liegt es nahe, dass das Vitra Design Museum die vielfach ausgezeichnete Designerin mit diesem prominenten Stück als eine von insgesamt 80 Protagonistinnen im Rahmen der Ausstellung „Here We Are! Frauen im Design 1900–heute“ vorstellt. Ausgehend von der eigenen Sammlung will die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Schau in Weil am Rhein den Beitrag von Frauen zur Entwicklung des Designs der letzten 120 Jahre würdigen und einen anderen Blick auf den überwiegend männlich dominierten Kanon dieser Disziplin werfen. So dürften vermutlich alle, die auch nur ein kleines Faible für Interieur und Produktdesign haben, sofort ein Bild von dem entsprechenden Sessel, Stuhl oder der entsprechenden Lampe vor Augen haben, wenn sie Namen wie Arne Jacobsen, Le Corbusier, Michael Thonet oder Wilhelm Wagenfeld hören. Doch wie steht es um Jeanne Toussaint, die 1958 für Cartier das Pantherarmband entwarf? Oder Clara Porset, die mit ihrem Butaque Stuhl Ende der 1940er-Jahre einen Designklassiker entwarf, der seitdem vielfach kopiert und imitiert wurde? Auch die 1962 ursprünglich für Kinder konzipierten Hocker aus der Trissen Serie von Nanna Ditzel lassen sich heute noch in zahlreichen

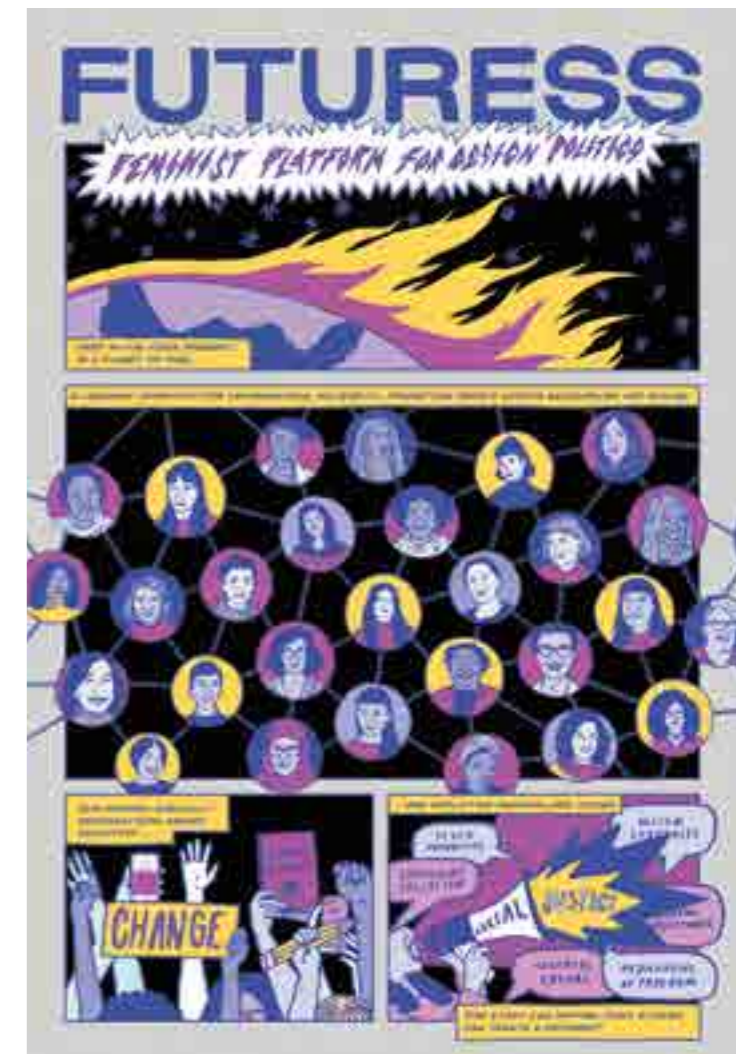


Illustration der Feministischen Plattform Futuress, 2021

Wohnungen finden. Das Vitra Design Museum räumt ihnen und ihren Kolleginnen einen gebührenden Platz in der Ausstellung ein und möchte so eine Standortbestimmung zu einem gesellschaftlich hochaktuellen Thema liefern.

Doch könnte man nicht meinen, dass es so etwas gar nicht (mehr) braucht: Ausstellungen, die ihren Fokus ausschließlich auf die Arbeiten von Künstlerinnen legen? Sind Künstlerinnen im Kunstbetrieb wirklich noch immer unterrepräsentiert? Benötigt es tatsächlich Initiativen wie das oben genannte Aktionsbündnis „Fair share. Sichtbarkeit für Künstlerinnen“ und vergleichbare Projekte und Förderprogramme? Verschiedene Studien der vergangenen Jahre belegen, dass die Mühlen zwar mahlen, aber – wie so oft – nur sehr, sehr langsam. Während in den Bereichen Kunst und Design Frauen noch immer den Hauptanteil der Studierenden ausmachen, verlagert sich diese Gewichtung schlagartig, sobald es um die Präsenz von Künstlerinnen auf dem Markt, in Ausstellungen und in der Presse geht. Von 1619 Einzelausstellungen in großen Museen im Zeitraum der Jahre 2000



Leben am Bauhaus: Gruppenporträt der Studentinnen hinter dem Webstuhl in der Weberei des Bauhaus Dessau, 1928

sollte, wie man ganze Wohnungen mit selbstgebauten Möbeln aus damals standardisiert verfügbaren Holzkisten kostengünstig einrichten kann. Aber auch prominente Designerinnen wie Eileen Gray (1878–1976), zu deren bekanntesten Entwürfen der Tisch E.1027 gehört, oder Aino Aalto (1894–1949) und ihre zeitlosen Glasentwürfe für die finnische Firma Iittala werden den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung vorgestellt.

Doch wo stehen die Designerinnen heute? Welche Themen beschäftigen und welche setzen sie? Auch auf diese Fragen versucht die Ausstellung in dem vom Architekten Frank Gehry entworfenen, charakteristischen Hauptgebäude Antworten zu finden und führt das Publikum am Ende des chronologischen Überblicks zu Arbeiten etablierter zeitgenössischer Gestalterinnen und Künstlerinnenkollektive, darunter das niederländische Duo „Atelier NL“, das sich mit dem Ton- und Sandvorkommen der eigenen Region auseinandersetzt und die Rohstoffe der Natur in seinen Werken einbindet. Dieser Aspekt findet sich auch bei dem Werk der deutschen Designerin und Künstlerin Julia Lohmann wieder, die das Potenzial von Seetang als Designmaterial erforscht und großformatige Skulpturen, aber auch Möbel daraus gestaltet. Der abschließende Themenbereich der Ausstellung macht nicht nur deutlich, dass Designerinnen heute genauso erfolgreich und selbstverständlich Studios wie ihre männlichen Kollegen führen, sondern zeigt exemplarisch, wie diese in den letzten Jahren zu einer Erweiterung des Designbegriffs beitragen.

Mit der Entstehung des Designs als eigenständige Disziplin um 1900 handelt es sich, anders als zum Beispiel bei der Malerei oder der Architektur, um ein noch vergleichsweise junges Fach. Vielleicht liegt genau hier die Chance, den Blick zu weiten, Ausstellungs- und Sammlungstätigkeiten kritisch zu beleuchten und einen bislang vorrangig männlich dominierten Kanon aufzubrechen. Die Ausstellung „Here We Are! Frauen im Design 1900 – heute“ hat diese Chance ergriffen und lässt die Geschichte des Designs der vergangenen 120 Jahre in einem vielseitigeren, breit gefächerten und neuen Licht erscheinen, während sie ein themenreiches, dynamisches und reflektiertes Bild der Zukunft zeichnet. ■

Jenny Berg ist Referentin des Vorstands der Kulturstiftung der Länder.

Here We Are! Frauen im Design 1900 – heute
Vitra Design Museum, Weil am Rhein
bis 6.3.2022
www.design-museum.de



Christien Meindertsma mit Flax Chair, 2015



Charlotte Perriand auf der Chaise longue basculante, Perriand und Jeanneret, 1929



Barbara Kruger (Design Alvar Aalto),
 Untitled (Kiss),
 Stool 60, 2019

Werbeanzeige für
 Liisi Beckmanns
 Karelia-Sessel, 1969



Nanda Vigo mit ihren Entwürfen Licht Tree (1984)
 und Cronotopo (1964), 1985

Genosse Frauenverschlinger

Der doppelte Picasso: geteilte Rezeption in Ost und West
von Merle von Mach



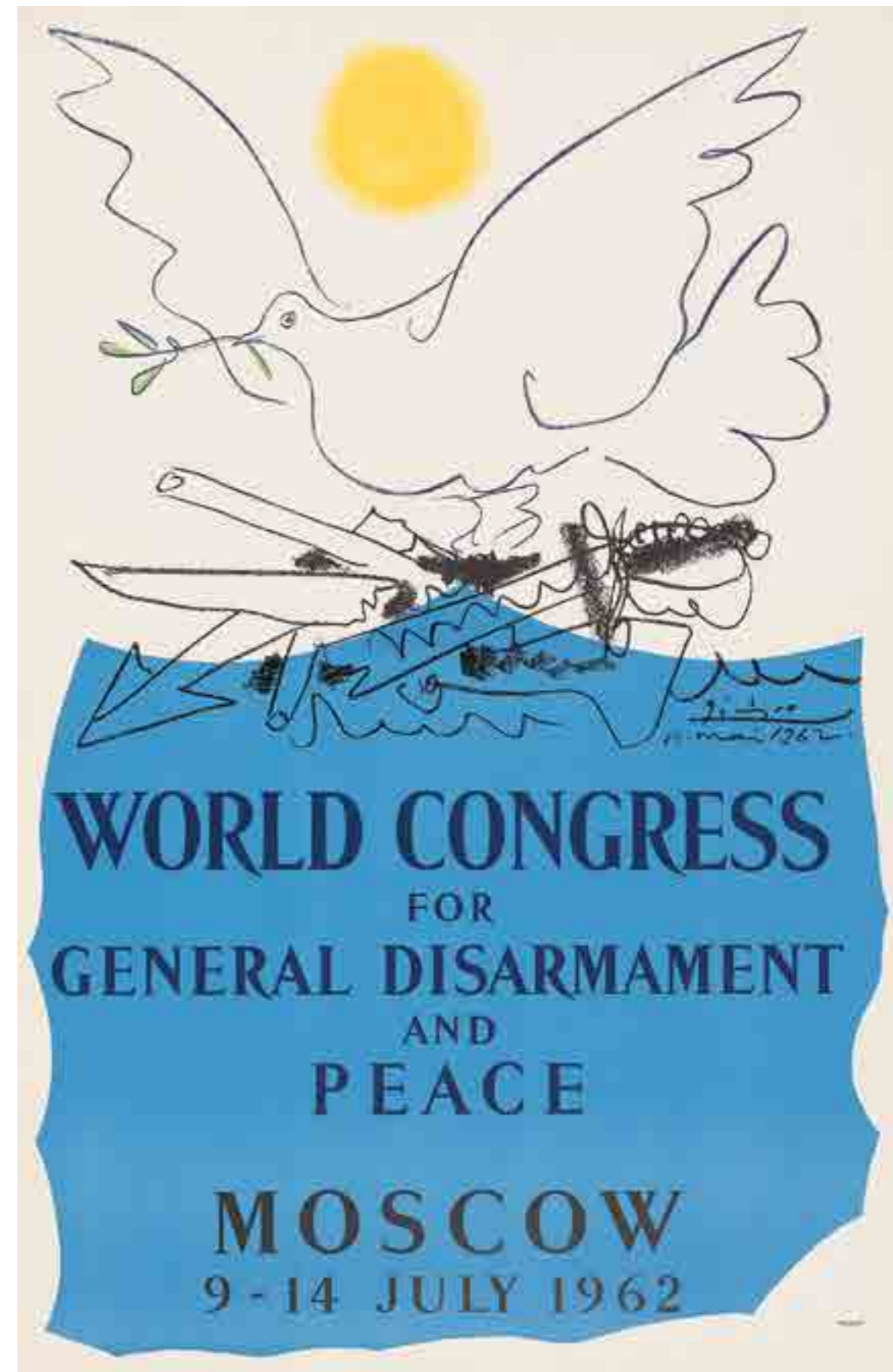
Pablo Picasso signiert Tücher für Mitglieder einer saarländischen Delegation der sozialistischen Freien Deutschen Jugend (FDJ) auf dem Jugendtreffen in Nizza, 1950. Die FDJ war die größte Jugendorganisation in der DDR. Sie bestand bereits ab 1945 in den Westzonen und später der BRD bis zu ihrem Verbot durch die Bundesregierung 1951 als verfassungswidrige Organisation



Mitarbeit des Jugendklubs der Staatlichen Museen Dresden beim Aufbau der Picasso-Ausstellung im Albertinum, 1966; Archiv Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Im Westen Lebemann und Frauenverschlinger, im Osten politische Galionsfigur und Fahnenträger für die gerechte Sache des Sozialismus: Pablo Picasso (1881-1973), ein Künstler mit zwei Gesichtern. Während sich in der Nachkriegszeit westdeutsche Magazine wie der „Spiegel“ an seinen Villen und wechselhaften Affären ergötzen, vereinnahmte man den 1944 in die Kommunistische Partei Frankreichs eingetretenen Künstler in der DDR

als Genossen. Ein und derselbe Künstler, konträre Perspektiven. Julia Friedrich, Kuratorin der von der Kulturstiftung der Länder geförderten Ausstellung „Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in BRD und DDR“ im Museum Ludwig Köln, möchte die scheinbar unvereinbaren Rezeptionsgeschichten in einem großen Panorama zusammenführen. Deutlich wird in Köln sofort: Das Bild, das fast jeder von Picasso hat, ist nur die eine Seite



Plakat für den Weltkongress für allgemeine Abrüstung und Frieden in Moskau, 1962; Sammlung Lempert



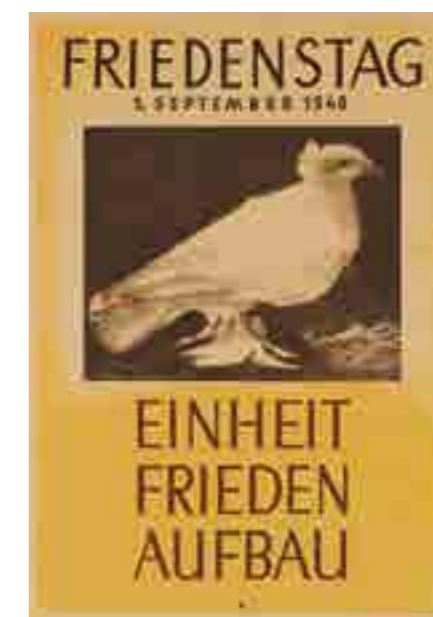
Pablo Picasso, Massaker in Korea, 1951; Musée national Picasso-Paris



Im Zuschauerraum des Berliner Ensembles, Theater am Schiffbauerdamm, 1957



Werbroschüre zum Buch „Lied der Ströme“ mit einem Auszug aus Vladimir Pozners Text „Wie Picasso arbeitet“, 1957; Privatsammlung



DDR-Plakat von 1949 für den Friedenstag mit Pablo Picassos Lithografie „Die Taube“, dem Motiv des ersten Weltfriedenskongresses in Paris; Deutsches Historisches Museum, Berlin



Der Leiter des Kupferstich-Kabinetts Dresden, Werner Schmidt, führt Mitglieder des Jugendklubs durch die Picasso-Ausstellung im Albertinum, 26. April 1966; Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

der Medaille. „Vor allem der ostdeutsche Blick auf den spanischen Künstler scheint in unserer westlich geprägten Welt zunehmend zu verschwinden“, findet Julia Friedrich. „Was heute bleibt, ist allein die westliche Rezeption. Mit dieser Ausstellung möchten wir beide Sichtweisen fokussieren. Und natürlich zeigen, wie verschieden der Gebrauch war und ist, den wir von Picassos Kunst machen.“ So zeigt die Kölner Ausstellung Weltfriedensplakate im Dutzend und hat in Archiven Rezensionen, Leserbriefe und Filme entdeckt, die uns den geteilten Picasso vielstimmig sichtbar machen. Im Fokus steht die Rezeption, und genau das zeigt die Ausstellung auch.

Die westliche Rezeption dominierte schon damals das Ausstellungsgeschehen in Deutschland. Friedrich und ihre Assistentin Sarah Jones zählten über 300 Ausstellungen in Westdeutschland im Zeitraum von 1945 bis 1989. In Ostdeutschland waren es gerade mal um die 60. Während große Retrospektiven mit vielen Werken von Picasso durch Westdeutschland tourten, musste man sich in Städten wie Dresden, Chemnitz oder Leipzig mit Reproduktionen der berühmten Werke behelfen. Bis 1977 waren in Ostdeutschland gerade einmal vier größere Ausstellungen zu Picasso gezeigt worden, es fehlte schlicht an finanziellen Mitteln. Eine Ironie des Schicksals, dass die Kölner Picasso-Ausstellung aufgrund fehlender Finanzierungen wieder keine ostdeutsche Station haben wird?

Das Dresdner Albertinum konnte 1966 immerhin mithilfe von Leihgaben des deutsch-französischen Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler eine umfassende Grafikausstellung zeigen, später schenkte dieser dem Dresdner Kupferstich-Kabinett 20 Grafiken, die den Picasso-Bestand in der DDR plötzlich vervielfachten. Die Aufmerksamkeit in der DDR war Pablo Picassos Werk trotzdem gewiss, nicht zuletzt, weil er als Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs eine dankbare Galionsfigur abgab. Picasso war Teilnehmer zahlreicher Friedenskongresse, er war Mitglied des Weltfriedensrates und besuchte im Rahmen des Weltfriedenskongresses bereits 1948 das Konzentrationslager Auschwitz. Auch die berühmte Friedenstaube, die der Schriftsteller Louis Aragon 1949 als Plakatmotiv des Pariser Weltfriedenskongresses wählte, erfuhr in der DDR einen ikonischen Status als Symbol der Friedenspolitik. Die Taube, die heute um die ganze Welt fliegt, landete zunächst einmal auf den Wänden der DDR-Kantinen und ab 1949 auf dem Vorhang des Berliner Ensembles. Dort kündete sie demonstrativ vom Friedenskampf. Begeistert zeigte sich Bertolt Brecht, der die Taube sogar auf seine Gastspiele mitnahm und sie 1950 in einer Regieanweisung würdigte: „Auf den Großen Vorhang malt die streitbare Friedenstaube meines Bruders Picasso. Dahinter Spannt die Drahtschnur und hängt Mir die leicht flatternde Gardine auf.“ Der Westen, gefangen im Kalten Krieg, sah in der friedfertigen Taube sogar die „kommunistische Gefahr aus dem Osten“, beschreibt Iliane Thiemann die paradoxe Situation im Ausstellungskatalog.

Politisch wie Pablo Picasso war, kreierte er Werke, die sowohl in West- als auch in Ostdeutschland zu hitzigen Diskussionen



Pablo Picasso, Kopf einer lesenden Frau, 1953; Museum Ludwig, Köln



Westdeutsches Filmplakat zu Henri-Georges Clouzots Film „Picasso“, 1956; Historisches Archiv der Stadt Köln



DDR-Plakat gegen den Radikalenerlass, der linken „Verfassungsfeinden“ die Beschäftigung im öffentlichen Dienst der Bundesrepublik verwehrte, 1970er-Jahre; Museum Folkwang/Deutsches Plakatmuseum

fürten, wie Julia Friedrich in ihren Recherchen immer wieder feststellen konnte: „Das Problem mit Picassos Kunst in BRD und DDR geht unter anderem auf die Frage zurück: Was ist Realismus?“ Vor allem in Ostdeutschland debattierte man formalen Ausdruck und Malweise des Künstlers. Zu abstrakt schienen die Figuren, die im Massaker in Korea (1951) zu sehen sind, zu „nackt und wehrlos“ seien die dargestellten Opfer, kritisierte der Kunsthistoriker Heinz Lüdecke 1955. Trotz aller Sympathien zum Genossen Picasso beanstandeten Funktionäre wie der Kulturoffizier in der sowjetischen Besatzungszone Alexander Dymshitz viele seiner Werke und prangerten sie als „Wirklichkeitsfälschung“ oder „widernatürlich“ an. Auch dem Kunstschaffen eines noch so politisch engagierten Gleichgesinnten setzte man Grenzen der Freiheit. Das Ausstellen und Verbreiten der „ungegenständlichen“ Arbeiten Picassos wurden unterbunden so gut es ging. Auch ganze Auflagen von Büchern ließ die SED beschlagnahmen, beispielsweise eine Bildbiografie zu Picasso des Sammlers Lothar-Günther Buchheim, welche „formalistische Arbeiten“ enthielt. Doch wer meint, dass einzig die DDR Picassos Kunst verboten hat, irrt. Auch im Westen wurden Werke von Picasso immer wieder zensiert. Besonders offensichtlich politische Arbeiten bereiteten den Verantwortlichen der westlichen Kulturpolitik Sorgen. Kuratorin Julia Friedrich erklärt: „Die politische Seite von Picasso klammerte man in Westdeutschland am liebsten einfach aus.“ Der Westberliner Senator für Volksbildung, Joachim Tiburtius, verhinderte 1952 gleich eine ganze Ausstellung, „Pablo Picasso. Radierungen und Lithographien. 1905 bis 1951“, die im Charlottenburger Schloss gezeigt werden sollte. „Transportschwierigkeiten“ waren angeblich für die Absage der Ausstellung verantwortlich. Die Kölner Ausstellung präsentiert einen Briefwechsel, in dem es heißt, Picasso sei „östlich orientiert“ und die aus Nürnberg kommende Ausstellung habe man, so der Leiter des Amtes für Bildende Kunst beim Magistrat Adolf Jannasch, wegen „politischer Bedenken“ abgesagt.

Picassos kommunistisches Engagement erschwerte dem Westen den Umgang mit dem weltberühmten Künstler. Sogar sein ikonisches Gemälde Guernica (1937) stellte man voller Bedenken etwas widerwillig in westdeutschen Retrospektiven aus. Pablo Picasso zeigt darin Zerstörung und Leid der baskischen Stadt Gernika während des Spanischen Bürgerkriegs. Durch deutsche Kampfflugzeuge der Legion Condor wurde die Stadt am 26. April 1937 stark zerstört, das Bild gilt als Anklage gegen den Krieg. Als es 1955 im Münchner Haus der Kunst im Rahmen einer Retrospektive gezeigt werden sollte, riet das auswärtige Amt zu Vorsicht und äußerte Bedenken zu Bildern, die „politischen Charakter haben und möglicherweise Anlaß zu politischen Manifestationen geben könnten“. Ohne Kontextualisierung gezeigt, erzeugte das hochpolitische Gemälde in Westdeutschland keine nennenswerte Debatte.

Auf dem Kunstmarkt waren Picassos Arbeiten – trotz aller Kritik – heiß begehrt. Auf dem Gipfel des Hypes um den Künstler wurden Picasso und seine Motive selbst zur Marke. Begeistert

wurde das erste Museumscafé der documenta 1955 in Kassel mit grafischen Reproduktionen gepflastert. Und gewinnbringend verkauft man bis heute Tassen, Notizbücher und Postkarten jeglicher Couleur. Bei IKEA wurden unter dem Namen „Olunda“ Reproduktionen von Picassos berühmten One line-Tierzeichnungen verkauft. Und Tattookünstler stechen neuerdings vermehrt Picassos Tauben und Frauengesichter unter die Hautschichten junger Menschen. Picasso-Reproduktionen waren aus ästhetischen Gründen schon immer gern gesehene Dekoration für die heimischen Wände. Deshalb kann die Kölner Ausstellung mit politischen Motiven überraschen, die selbst im wiedervereinigten Deutschland ausgeblendet werden: „Werke Picassos, die sich von seiner Politik schwerer trennen lassen, werden kaum rezipiert und sind – gemessen an Picassos Popularität – erstaunlich unbekannt geliebt“, sagt Julia Friedrich.

Die angestrebte Freiheit der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg ist in beiden Systemen Deutschlands gescheitert. Selbst ein Künstler wie Pablo Picasso, der die Massen erreichte, konnte sich aufgrund seiner persönlichen, politischen oder malerischen Manier wie viele andere nonkonforme Künstler nicht in allen Aspekten seines Schaffens durchsetzen. Im Osten wurde mit Picassos politischer Haltung bewusst propagiert, im Westen wurde sie bewusst ausgeblendet, der Künstler aber hemmungslos vermarktet. Die Rezeption changierte im geteilten Deutschland zwischen Zensur und Instrumentalisierung. Und auch heute sieht man, wie sehr sich alte Denkmuster hinsichtlich der Picasso-Lesarten verfestigt haben. Es ist das Verdienst der Ausstellung, das wenig beleuchtete politische Engagement Picassos zu zeigen. Auch Julia Friedrich möchte die bisherige Picasso-Rezeption aufbrechen, um sie zu erweitern: „Solange der politisch engagierte Picasso fehlt, bleibt Picasso geteilt.“ Die Kuratorin selbst hat aus ihrer Recherche viel mitnehmen können: „Das Bild von Picasso und seiner Kunst, das ich nach all den Recherchen und der Entwicklung der Ausstellung heute habe, ist ein ganz neues und anderes. Letztlich stellen wir die Frage: Wie schauen wir auf Kunst? Und welche Funktionen und Ansprüche hat sie?“ ■

Merle von Mach ist redaktionelle Mitarbeiterin dieser Ausgabe von Arsprouto.



Digitale Ausstellung

Begleitend zur Ausstellung hat das Museum Ludwig eine digitale Version der Ausstellung entworfen. Dort wird zusätzliches Filmmaterial gezeigt und ein ausführlicher Einblick in die spannende Recherche zur Ausstellung ermöglicht.
www.der-geteilte-picasso.de

Der geteilte Picasso.
Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR
Museum Ludwig Köln
bis 30.1.2022
www.museum-ludwig.de

Neue Bücher

Die Silbermöbel der Welfen

Während Schloss Marienburg restauriert wird, gastieren die berühmten und zu Recht gerühmten Silbermöbel der Welfen aus dem 18. Jahrhundert als Dauerleihgabe im Herzog Anton Ulrich-Museum: Wer Sinn hat für Dynastisches mit Symbolgehalt, dem wird dieser geografische Wechsel von der hannoverschen Linie der Welfen zur braunschweigischen gefallen. Zumal sich diese Verbindung auch in die Geschichte der Möbel selbst eingeschrieben hat, in Auftrag gegeben von Maximilian Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg (1666-1726), nach dessen Tod erworben und um weitere Stücke bereichert von seinem Vetter August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel (1662-1731). Als Ausstattungsenemble in zwei Partien in 1725/26 und 1729/30 im damaligen Zentrum der Silberverarbeitung in Augsburg gefertigt, sind die opulenten Möbel rare Überlebende einer fürstlichen Vorliebe des 17. und 18. Jahrhunderts für raumfüllend verarbeitetes Edelmetall, das nur selten die Zeitläufte überstand, ohne eingeschmolzen zu werden.



Martina Minning, Thomas Richter (Hg.), Die Silbermöbel der Welfen. Michael Imhof Verlag, Petersberg. 128 Seiten mit 108 farbigen und 7 Schwarzweiß-Abbildungen, 22,95 Euro

Kirchner und Nolde Expressionismus. Kolonialismus

Sie eigneten sich andere Kulturen an, ohne die Machtverhältnisse zu thematisieren. In ihren Bildern findet die koloniale Besetzung mit keinem Pinselstrich Erwähnung. Wie reagierten Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner in der Zeit von 1908 bis 1918 auf Objekte aus kolonialen Kontexten, die zuhauf in deutschen Museen landeten? Wie interagierten die Expressionisten mit Menschen, die aus besetzten Gebieten nach Deutschland verschleppt oder gebracht wurden? Jenseits des vieldiskutierten ästhetischen Transfers in die Kunst bietet der Band eine „kritische Analyse der Beziehung zwischen der modernen Kunst Europas und Kulturen und Kunstformen aus anderen Teilen der Welt“. Die Ausstellung

kommt nach Stationen in Amsterdam und Kopenhagen ab Dezember ins Berliner Brücke-Museum, wo zusätzlich rund 100 Objekte aus kolonialem Ursprung im Nachlass Karl Schmidt-Rottluffs thematisiert werden.



Kirchner und Nolde. Expressionismus. Kolonialismus. Mit Beiträgen von D. Aagesen, B. von Bormann, G. Penny, A. Soika, R. Habermas, N. Kelly u. a. Hirmer Verlag, München. 256 Seiten mit 280 Abbildungen in Farbe, 39,90 Euro

Als Kunstgeschichte populär wurde

Wilhelm von Bode beschwerte sich zwar im Jahr 1924 über die „Sintflut“ der in populären Serien erschienenen Kunstbände als einer „Art Reklam-Kunstabücher in der Westentasche“, widerstehen konnte er dieser sich zwischen 1860 und dem frühen 20. Jahrhundert rasant in Europa und rund um den Globus verbreitenden Form der Kunstvermittlung nicht: 1926 schon war er selbst mit einer Botticelli-Monografie bei der Reihe „Klassiker der Kunst“ dabei und besaß auch diverse Ausgaben aus dieser und anderen Serien. Friederike Kitschens Studie zu einem in seiner Selbstverständlichkeit häufig übersehenen, in seiner enormen Verbreitung aber umso wichtigeren Element einer breitenwirksamen Vermittlung vor allem westeuropäischer Kunst bis in die 1960er-Jahre ist zugleich eine Mediengeschichte der Abbildung von Kunstwerken wie eine Geschichte der Ausbildung eines paneuropäischen künstlerischen Kanons, der bis heute fortwirkt.



Friederike Kitschen, Als Kunstgeschichte populär wurde. Geschichte und Wirkung eines Massenmediums. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin. 392 Seiten mit 35 farbigen und 236 Schwarzweiß-Abbildungen, 99 Euro

Gemalte Tiere Zwischen freier Wildbahn und Museum

Das hätte Clara sich nicht träumen lassen! Die von Jean Baptiste Oudry 1749 lebensgroß porträtierte Rhinocerosdame, die Mitte des 18. Jahrhunderts aus Indien nach Europa gebracht und einem staunenden Publikum vorgeführt wurde, war der Auslöser für dieses Buch. Und so findet sich Clara nun in einer Menagerie von 61 „Gemalten Tieren“ wieder: Meisterwerke aus den Jahren 1490 bis 2003 mit Tiermotiven aus der Geschichte der abendländischen Malerei von Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer, Eugène Delacroix und Gustave Courbet über Franz Marc, Giovanni Segantini, Henri Rousseau und Paul Klee bis zu Gerhard Richter, Andy Warhol oder Joseph Beuys. Oszillierend zwischen Kunst und Zoologie, werden die Tierporträts der mehr als 50 Künstler und Künstlerinnen durch gegenübergestellte literarische Texte von zeitgenössischen Autoren und Autorinnen vieler Disziplinen zum Sprechen gebracht: Namhafte Schriftsteller, Philosophen, Journalisten, Kunsthistoriker und Wissenschaftler aus aller Welt erzählen die Geschichten der dargestellten Tiere und ihrer künstlerischen Schöpfer – poetisch, wissensge-sättigt, informativ, unterhaltsam, nachdenklich machend und berührend. Eine fulminante Konferenz der Tiere!

Lothar Schirmer (Hg.), Gemalte Tiere. Zwischen freier Wildbahn und Museum. Schirmer/Mosel Verlag, München. 160 Seiten mit 61 Farbtafeln, 49,80 Euro

Freunden Sie sich mit uns an!

Der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder

Kommen Sie den bedeutenden Kunstschatzen unseres Landes in Museen und Sammlungen, Schlössern und Gärten näher: Seit 1999 begleitet ein Freundeskreis die Kulturstiftung der Länder, um die Ziele der ersten länderübergreifenden Einrichtung dieser Art nachhaltig zu unterstützen und ihr Fundament in der Gesellschaft weiter zu stärken. Mit ihrem Jahresbeitrag ab 500 Euro fördern die Mitglieder des Freundeskreises insbesondere in Ost- und Mitteldeutschland die Restaurierung von Kunst- und Kulturgütern und eröffnen dem Museumsnachwuchs mit jährlichen Reisestipendien zur Kunstmesse TEFAF in Maastricht kostbare Einblicke in den Kunstmarkt. Der Junge Freundeskreis fördert mit seinem Beitrag ab 100 Euro insbesondere Museumsvolontäre z.B. mit der alljährlichen Reise zur Kunstmesse Art Basel oder der Vergabe des Volontärspreises für die Umsetzung künstlerischer Projekte an Museen. Auf gemeinsamen Reisen wandeln die Mitglieder beider Freundeskreise auf den Spuren unseres kulturellen Erbes und erhalten exklusiven Zugang zu privaten Sammlungen und zu den sammelnden Einrichtungen, die sich der Bewahrung dieses Erbes verschreiben.

Wenn Sie mehr über die Aktivitäten unserer Freundeskreise und ihre Fördertätigkeit erfahren möchten, informieren Sie sich gerne unter www.kulturstiftung.de/freundeskreis oder sprechen Sie uns direkt an: freundeskreis@kulturstiftung.de oder 030-893635-17

Die Kulturstiftung der Länder

Die Kulturstiftung der Länder wurde 1987 von den Ländern der Bundesrepublik Deutschland gegründet und nahm am 1. April 1988 in Berlin ihre Arbeit auf. Im Oktober 1991 traten die neuen Bundesländer bei. Als Stiftung Bürgerlichen Rechts verfolgt sie ausschließlich gemeinnützige Zwecke. Sie hat die Berechtigung, steuerlich wirksame Spendenbescheinigungen auszustellen. Spenden an die Kulturstiftung der Länder sind steuerlich abzugsfähig. Die Kulturstiftung der Länder unterstützt und berät deutsche Museen, Bibliotheken und Archive bei der Erwerbung, Vermittlung und Bewahrung von national wertvollem Kulturgut.

Weitere Informationen zur Satzung und den Initiativen finden Sie in diesem Heft nach Seite 98 und unter www.kulturstiftung.de

Arsprototo

Arsprototo, das Magazin der Kulturstiftung der Länder, erscheint zweimal im Jahr und berichtet über die Tätigkeit der Stiftung, ihrer Freundeskreise und über die Kunst und Kultur in den Ländern. Das Abonnement ist kostenlos. Wir möchten Sie dennoch herzlich bitten, sich mit einem kleinen Beitrag an den Herstellungs- und Vertriebskosten zu beteiligen. Bitte überweisen Sie unter dem Stichwort „Arsprototo“ auf eines unserer Konten (beispielsweise 20 Euro). Vielen Dank! Leider können wir Ihnen für diesen Beitrag keine Spendenbescheinigung ausstellen.

So können Sie Arsprototo bestellen: per E-Mail: abo@kulturstiftung.de im Internet: www.kulturstiftung.de

Kunst und Kultur in den Ländern

von Carolin Hilker-Möll

BADEN-WÜRTTEMBERG



Antony Gormley, Feeling Material I, 2003

Antony Gormley. Learning to Be

Raum, Zeit, Körper: Diese Grundelemente der Kunst ordnet der Bildhauer Antony Gormley (*1950) immer wieder neu im Ausstellungsraum an – oder im Testfeld, wie er es nennt. So glatt und abgeschlossen die Oberflächen seiner vom eigenen Körper abgenommenen Figuren sind, so offen sieht der Turner Prize-Träger sie für Interpretation, für Reflexion, für Begegnungen mit den Körpern des Publikums. Und wie bei jedem Experiment ist auch hier der Ausgang offen. Funktioniert die Anordnung der 30 Werke im Schauwerk Sindelfingen für die Besucherinnen und Besucher? Bewegen die teilweise erstmals öffentlich gezeigten Arbeiten zu neuen Gedanken, Verhaltensweisen und Gefühlen?

Schauwerk Sindelfingen
www.schauwerk-sindelfingen.de
bis 24.4.2022

Sport, Spaß und Spiel in der Sammlung Würth

Joggen und Brettspiele feiern seit Beginn der Pandemie ihr Comeback. Neue Outdoor-Sportarten wurden entdeckt, Spielregeln neuer Gesellschaftsspiele studiert. Die intensive Beschäftigung mit unterschiedlichen Formen der Freizeitgestaltung nahm die Sammlung Würth zum Anlass ihrer aktuellen Sammlungspräsentation. Gezeigt werden dabei nicht nur Werke, die Bewegung und Vergnügen vom Schwimmbad bis zur Rennbahn im Bild bannen, sondern auch solche, die aktives Spielen und Sporteln im Museum verlangen.

Sammlung Würth, Künzelsau
www.kunst.wuerth.com
bis 13.2.2023

BAYERN



Claude Monet, Seerosen, um 1915

Von Goya bis Manet – Meisterwerke der Neuen Pinakothek in der Alten Pinakothek

Museumsschließung als Glücksfall? Das gelingt in München. Während die Neue Pinakothek grundlegend saniert wird und jahrelang geschlossen bleibt, nimmt die Alte Pinakothek 90 ihrer Schmuckstücke bei sich auf: Gemälde wie Skulpturen der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Von Leonardo da Vinci bis Claude Monet ist damit alles unter einem Dach, die Kunstgeschichte von der Renaissance bis zum Pointillismus lässt sich an einem Ort nachvollziehen. Highlight dieser konzentrierten Präsentation der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: die endlich wieder zu sehenden „Seerosen“.

Alte Pinakothek, München
www.pinakothek.de
bis 31.12.2022

Martin Eder

Blutige Medusenhäupter und weibliche Akte mit Katzen, psychodelische Farb Räume mit beflügelten, verängstigten Kätzchen: Die Kunst Martin Eders (*1968) verbindet klassische Ikonografie mit Trash-Ästhetik zu sexuell expliziten Bildern. Die mit Airbrush auf Motorhauben gesprühten Pin-Ups, die er in seiner bayerischen 80er-Jahre-Dorfjugend beäugte, schim-



Franz Marc, Die Blauen Fohlen, 1913

Herzstücke. Sammlung Kunst-halle Emden

1962 wusste es auf einmal die ganze Welt: Henri Nannen (1913–1996) tut für die Kunst viel. Als Gründer und Chefredakteur des „Stern“ initiierte er eine umfassende Berichterstattung über den sogenannten Madonnenraub und bot den Dieben der Riemenschneider'schen Figur aus der Volkacher Wallfahrtskirche Lösegeld und Verschwiegenheit gegen Rückgabe. Über zwanzig Jahre später baute er dann in Emden eine Kunsthalle für seine Heimatstadt. Dem Haus vermachten seine Frau Eske Nannen und er ihre Sammlung expressiv-figurativer Kunst des 20. Jahrhunderts. Aus dieser stellt nun die Kunsthalle Tübingen einen repräsentativen Querschnitt aus, von ersten expressionistischen Explorationen bis zu Arbeiten aus den 1990er-Jahren.

Kunsthalle Tübingen
www.kunsthalle-tuebingen.de
5.3. – 6.6.2022

mern noch ein bisschen durch. Eine Auswahl an Ölbildern und Aquarellen – darunter ganz neue Arbeiten – des Wahl-Berliners präsentiert die Künstlervereinigung Augsburg „Die Ecke“ in dessen Geburtsstadt.

H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast, Augsburg
www.kunstsammlungen-museen-augsburg.de
7.3. – 18.4.2022

Die Genese des Kopffüßlers. Horst Antes zum 85. Geburtstag

Sie haben große Köpfe, die Stirn geht glatt in den Nasenrücken über und unter dem Haupt – die Beine. Auch wenn Horst Antes (*1936) diese Gestalten nicht als erster durch Bilder laufen ließ (das taten bereits Pablo Picasso und Joan Miró), so figurieren sie wohl in keinem Werk so zentral wie in seinem. Diese eigenwillige Behauptung gegenständlicher Malerei stellt das Franz Marc Museum anlässlich von Antes' 85. Geburtstag aus. Zudem gewährt es Einblicke in die freundschaftliche Beziehung des Künstlers zu seinen Münchner Galeristen Etta und Otto Stangl, denen das Museum den Antes-Bestand zu verdanken hat.

Franz Marc Museum, Kochel am See
www.franz-marc-museum.de
bis 22.5.2022

BERLIN



Max Pechstein, Auslegerboot, 1914



Anna Dorothea Therbusch, Porträt der Henriette Herz, 1778

Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext

Wirklich dort waren nur zwei von ihnen, Emil Nolde und Max Pechstein. Die anderen Brücke-Künstler setzten nie einen Fuß auf deutsches Kolonialgebiet. Doch selbst in den Werken der beiden, die koloniale Unterdrückungsstrukturen in ihren Reisefotografien dokumentierten, fehlt jede Reflektion der rassistischen Machtverhältnisse. Aktiv blendeten die Maler den Kolonialismus aus und nutzten die Kulturräume des globalen Südens als Projektionsfläche. Mit den historischen Realitäten konfrontiert werden ihre Arbeiten nun im Brücke-Museum, das sich mit dem eigenen kolonialen Erbe auseinandersetzt; öffentlich und intern.

Brücke-Museum, Berlin
www.bruecke-museum.de
18.12.2021 – 20.3.2022

Paul Gauguin – Why Are You Angry?

Marineoffizier, Börsenmakler, Familienvater, Maler, Lebemann: In den 54 Jahren seines Lebens wechselte Paul Gauguin (1848–1903) seine Rollen so häufig wie seine Wohnorte. Seine Aufenthalte auf der französischen Kolonial-Insel Tahiti schlugen sich in seinen künstlerischen Arbeiten besonders nieder, beispielsweise in „Tahitianische Fischerinnen“ (1891). Auf sie wirft die Alte Nationalgalerie gemeinsam mit der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek einen postkolonialen Blick. Durch die Gegenüberstellung mit Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler treten die kolonialen Konzepte von Exotik und Erotik des französischen Malers deutlich hervor. Historische Vorbilder vervollständigen das Bild.

Alte Nationalgalerie, Berlin
www.smb.museum
25.3.2022 – 10.7.2022

Anna Dorothea Therbusch

Mit reich verziertem Becher bietet sie als Mundschenk den Göttern Nektar. In der Rolle der Hebe, der griechischen Göttin der Jugend, porträtierte Anna Dorothea Therbusch (1721–1782) die Berliner Salonnière Henriette Herz (1764–1847). Die Malerin der Aufklärung hielt viele Protagonistinnen und Protagonisten des Hauptstadtlebens in ihren gefragten Bildnissen fest, auch ein Abbild des Kaisers Friedrich II. gestaltete sie in Öl. Als Tochter eines preußischen Hofmalers genoss sie eine private Ausbildung. Doch erst nachdem sie ihre Kinder ins Leben geschickt hatte, erreichte sie internationale professionelle Anerkennung. Anlässlich ihres 300. Geburtstags präsentieren die Staatlichen Museen ihr Schaffen gebündelt in der Gemäldegalerie. Nachvollziehen lässt sich so auch ihr berufliches Netzwerk.

Gemäldegalerie, Berlin
www.smb.museum
bis 10.4.2022

BRANDENBURG



Hans Wissel, Geißelung, 1948

100 Jahre Gildenhall. Von hier in die Welt

Die Problemliste liest sich aktuell, von akuter Wohnungsnot über ungesunde Lebensbedingungen bis zu individuellem Profitstreben. 1921 gründete der Berliner Architekt und Bauunternehmer Georg Heyer die Freilandsiedlung Gildenhall als Antwort auf die schon damals virulenten Fragen. Am Bauhaus ausgebildete oder dem Deutschen



Heinrich Kühn, Miss Mary im Blauen Kostüm, 1907

Eine neue Kunst. Photographie und Impressionismus

Konkurrenz beflügelt. Fotografie und impressionistische Malerei entwickelten sich durch die gegenseitige Auseinandersetzung. Gemälde gaben plötzlich zufällig wirkende Bildausschnitte wieder, spielten mit extremen Perspektiven und verschrieben sich der Spiegelung von Stimmungen. Denn naturalistische Abbildung leistete jetzt die Fotografie. Deren Pioniere bemühten sich um die Aufwertung ihres Wahlmediums. Unschärfe setzten sie ein, um malerische Effekte zu erzielen. Diese Wechselbeziehung illustrieren in Potsdam 130 Fotos aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gustave Le Gray, Louise Deglane, Alfred Steglitz, Heinrich Kühn und viele weitere setzten die unterschiedlichen technischen Verfahren ein, um impressionistische Motive abzulichten wie den Wald von Fontainebleau, die Steilküste von Étretat oder die moderne Metropole Paris. Weiche Bildoberflächen ergab zum Beispiel der Gummi-Bichromatdruck.

Museum Barberini, Potsdam
www.museum-barberini.de
12.2. – 8.5.2022

Werkbund angehörende Kunsthandwerkerinnen und -handwerker arbeiteten an einem neuen Lebensmodell und alternativen Erziehungskonzepten gut 80 Kilometer von der Metropole Berlin entfernt. Sogar ihre eigene Währung brachten die Gildenhaller heraus. Das Experiment brach nach nur acht Jahren in der Wirtschaftskrise 1929 zusammen. Die entstandenen Arbeiten erzählen aber heute noch von dem Versuch, Kunst und Leben zu vereinen.

Museum Neuruppin
www.museum-neuruppin.de
bis 14.4.2022

Rausch der Bilder. Die Sammlung Chagas Freitas

Als Kulturattaché der brasilianischen Botschaft in Ost-Berlin kaufte der Diplomat ab Mitte der 1980er-Jahre DDR-Kunst, die außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs entstand. In seiner privaten Sammlung führte er diese Arbeiten

mit brasilianischen Malereien und Grafiken zusammen. Die insgesamt 1.200 Werke veranschaulichen die ästhetischen Schnittmengen zwischen den Kunstwelten. Einen Teil daraus zeigt das Dieselkraftwerk. Hintergründe vermittelt die Dokumentation „Der vergessene Schatz“ des Journalisten Tom Ehrhardt.

Dieselmuseum, Cottbus
www.blmk.de
18.12.2021 – 27.2.2022

BREMEN



Luigi Colani, Der Künstler im Garten, sitzend auf „Der Colani“, 1976

Luigi Colani und der Jugendstil – Natur Mensch Design

Das Bauhaus ist tot, es lebe der Jugendstil! Mit dieser Haltung läutete der Designer Luigi Colani (1928–2019) in den 1970er-Jahren eine neue Gestaltungsära ein. Natur als Hauptinspirationsquelle, das verband ihn mit der früheren Epoche. Deren Blüten studierte er unter anderem im Bröhan-Museum. Einige davon präsentiert die Bremer Ausstellung gemeinsam mit Colanis biomorphen und skulpturalen Entwürfen. Beim Entwickeln seiner Produkte, wie windschnittigen Rennautos, blickte er nicht nur in den Rückspiegel der Stilgeschichte, er antizipierte auch die Probleme der Zukunft.

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen
www.museen-boettcherstrasse.de
13.2. – 19.6.2022

Ulla von Brandenburg

In der begehbaren Traumwelt aus Stoffbahnen laufen drei aktuelle Filme der gebürtigen Karlsruherin (*1974). „Le Milieu est bleu“ (2020) entstand für das Palais du Tokyo in Paris, „Blaue und Gelbe Schatten“ (2021) für das George Kolbe Museum in Berlin – und der dritte Film zeichnet eine Performance der Künstlerin im Textil-Labyrinth der Ausstellung auf. In ihnen verhandelt von Brandenburg Tanz, Bewegung und die Geschichte des expressionistischen Ausdruckstanzes. Ein Ausloten mobiler Formen des menschlichen Miteinanders.

Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen
www.weserburg.de
11.12.2021 – 24.4.2022

HAMBURG



Ernst Wilhelm Nay, Akkord in Rot und Blau, 1958

Ernst Wilhelm Nay

Schon vor dem Krieg genoss der junge Künstler (1902–1968) Ansehen in Fachkreisen. Nach dem Krieg machten ihn Exponate auf den ersten drei Ausgaben der documenta und der Biennale in São Paulo zur internationalen Größe der modernen Kunst. Die Ausdeutung seiner eigenen Entwicklung vom Expressionismus zur Abstraktion bot er der Kunstgeschichte durch die selbst vorgenommene Ordnung seines Œuvres an. Dieses Entwicklungsnarrativ durchbricht die Retrospektive mit kritischen Perspektiven.

Hamburger Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de
25.3. – 7.8.2022

Von Dix bis Picasso

Naturesehnsucht, Biblisches, Erotisches, Satire und Abstraktion – all das hält die druckgrafische Sammlung des Unternehmers Ernst-Joachim Sorst (1931–2012) bereit. Entstanden in den Jahren zwischen 1910 und 1960, zeigen die Blätter das Können und die Vielfältigkeit von Künstlerinnen und Künstlern wie u. a. Marc Chagall, HAP Grieshaber, Käthe Kollwitz und Jeanne Mammen. Die 60 Exponate – Klassiker und Überraschungen – konzentrieren sich auf die traditionellen Genres Figur, Porträt und Landschaft.

Ernst Barlach Haus, Hamburg
www.barlach-haus.de
bis 30.1.2022

HESSEN



Man Ray, Marcel Duchamp, Obligation pour la Roulette de Monte-Carlo, 1924

Marcel Duchamp. Eine Revision des Objekts

Seit Jahrzehnten gab es keine Duchamp-Retrospektive. Die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Schau nimmt sich dieser großen Aufgabe an – und das, obwohl vermeintlich schon alles gesagt ist über Duchamp (1887–1968) und seine Ready-mades. Gerade daran rüttelt das Museum. Was passiert mit den Werken, wenn aktuelle Objekt-Konzepte angelegt, die Gegenstände als materiell eigen- und widerständig, unhierarchisch und eingebettet in vielfältige Bezüge gedacht werden?

MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.
www.mmk.art
19.3. – 18.9.2022

Ich. Max Liebermann

Zögling einer großbürgerlichen Familie, Maler von Arbeits- und Bauernszenen und dabei international bestens vernetzt: Der Künstler Liebermann (1847–1935) war alles andere als eindimensional. Als treibende Kraft der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts stellt ihn die von der Kulturstiftung der Länder mitfinanzierte Schau vor. Die Karriere vom angefeindeten

Realisten zum wegweisenden Impressionisten zeichnet sie nach.

Hessisches Landesmuseum Darmstadt
www.hlmd.de
bis 9.1.2022

MECKLENBURG-VORPOMMERN



Winterliche Gehöfte an der Ostsee, nach 1900

„Die Eicken“

Als präzente Persönlichkeit mit eigenem Atelierhaus forderte Elisabeth von Eicken (1862–1940) die männliche Kollegenschaft in der Künstlerkolonie Ahrenshoop heraus. In Paris geschult, verkaufte sie ihre Malerei bis nach Übersee – bevor sie durch Krankheit und Entmündigung den Kontakt zur öffentlichen Welt verlor. Ihr Werk beeindruckt durch hohe Farbkultur.

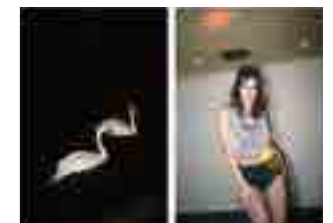
Kunstmuseum Ahrenshoop
www.kunstmuseum-ahrenshoop.de
bis 24.4.2022

Perspektivwechsel

Nur gute 100 Kilometer voneinander entfernt, doch Teil unterschiedlicher Welten: Die Kunsthalle St. Annen in Lübeck und die ehemalige DDR-Kunsthalle Rostock nehmen mit „Perspektivwechsel“ die Sammlung der jeweils anderen in den Blick. Während die historischen Sammlungen durch die Standorte bestimmt sind – westliche Abstraktion und Informel beziehungsweise zeitgenössischer ostdeutscher Realismus –, eint sie die regionale Ausrichtung. Sammlungspolitik mit all ihren Differenzen und Übereinstimmungen ergründet die von der Kulturstiftung der Länder unterstützte Ausstellung.

Kunsthalle Rostock
www.kunsthallerostock.de
bis 23.1.2022

NIEDERSACHSEN



Ute Behrend, 2 Schwäne/Tanzendes Mädchen, 1995

Menschenbilder

In den vergangenen zwei Jahren erweiterte sich die Sammlung um zahlreiche Menschenbilder. Die Gemälde, Skulpturen, Videos, Fotografien und Zeichnungen von internationalen Künstlerinnen und Künstlern werfen Fragen danach auf, welche Bilder wir uns von anderen machen und wodurch diese bestimmt sind. Welche Rolle spielen Geschlecht und Hautfarbe? Die Exponate stellen Menschen in prekären Situationen dar: auf der Flucht, von tödlichen Unterdrückungsstrukturen betroffen oder in instabilen Moment der eigenen Identitäten – bedingt durch Alter, Herkunft oder Geschlecht. Auch Hoffnungsvolles vermitteln die gezeigten Personen und Figuren.

Kunstmuseum Wolfsburg
www.kunstmuseum.de
bis 10.4.2022

Du musst Caligari werden. Expressionismus in Film und Kunst

In verzerrten Kulissen mit kontrastreicher Beleuchtung flimmerte Dr. Caligari 1920 erstmals über die Leinwand und schrieb als expressionistische Stummfilmfigur Filmgeschichte. Die kulturrevolutionäre Bewegung des Expressionismus mischte die gesamte Kunstwelt auf, von der Grafik über die Malerei bis zum Film. Dabei strebten die Künstlerinnen und Künstler eine Aufhebung der strengen Gattungstrennung an, feierten die Mehrfachbegabung als Ideal und das Gesamtkunstwerk als höchstes Ziel. Die mit Hilfe der Kulturstiftung der Länder realisierte Schau macht die gesellschaftliche Verankerung des Stils in den deutschen Krisenzeiten erfahrbar.

Kunsthalle Emden
www.kunsthalle-empden.de
12.2. – 12.6.2022



Karl Höfer, Tiller Girls, vor 1927



Ernst Ludwig Kirchner, Frauen auf der Straße, um 1914

Brücke und Blauer Reiter

Der deutsche Beitrag zur Kunst der Klassischen Moderne? Die Werke aus den Künstlergruppen Brücke und Blauer Reiter, da ist sich die Kunstgeschichte schon lange einig. Doch bringen aktuelle fachliche Ansätze immer noch neue Erkenntnisse hervor. Eine bisher so nie kuratierte, von der Kulturstiftung der Länder unterstützte Zusammenstellung von Sammlungen des Von der Heydt-Museums Wuppertal, des Bernrieder Buchheim Museums der Phantasie und der Kunstsammlungen Chemnitz eröffnet neue Perspektiven auf Bedeutungen und Zusammenwirken.

Von der Heydt-Museum, Wuppertal
www.von-der-heydt-museum.de
bis 27.2.2022

Nanne Meyer – ÜberAll

In großen Formaten erkundet die Zeichnerin (*1953) mit Blei- und Farbstift, Wachs- und Ölkreide, Acryl und Tinte, Gouache und Dispersionsfarbe Welt und All. Staunen und Ungewissheit rufen freie Kompositionen wie „Universum“ oder „Ränder der Welt“ hervor. Dass sich die gebürtige Hamburgerin schon lange dem einen Medium verschrieben hat, schränkt sie in keiner Weise ein, sondern spornt sie immer wieder an.

Horst-Janssen-Museum, Oldenburg
www.horst-janssen-museum.de
29.1. – 15.5.2022

NORDRHEIN- WESTFALEN



Max Liebermann, Papageienmann, 1900/1901

Ich. Max Liebermann

Die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Sonderausstellung zeigt auch der Kunstpalast. Die Werke hängen zwischen denen seiner europäischen Zeitgenosseninnen und -genossen. Austausch und Einfluss machten an den Grenzen nicht Halt. Gerade auf Liebermanns Auseinandersetzung mit französischen und holländischen Arbeiten gründete der Erfolg des Malers. Die Düsseldorfer Ausgabe der Schau widmet sich auch seinem Einfluss auf die lokale Kunstszene. So zeigt sie den Wegbereiter der Moderne in regionaler Verankerung und internationalen Netzwerken.

Museum Kunstpalast, Düsseldorf
www.kunstpalast.de
3.2.2022 – 8.5.2022

RHEINLAND-PFALZ



Josef Settegast, Bildnis einer Italienerin, 1842

Eine Gemäldegalerie für Trier

Aufträge für Kunst gaben bis Ende des 18. Jahrhunderts Klöster, Stifte oder der Trierer Kurfürst-Erzbischof selbst. In ihre kulturfördernde Rolle schlüpften im 19. Jahrhundert dann reiche Bürger als Sammler und Mäzene. Die jeweiligen weltanschaulichen Überzeugungen und persönlichen Geschmäcker prägen bis heute das Sammlungsprofil des Stadtmuseums mit all seinen Schwächen und Stärken. Dank direkter Nachbarschaft zur stadtgeschichtlichen Ausstellung ergeben sich durch die Gemälde-Schau Bezüge zum Ort und seinen Persönlichkeiten.

Stadtmuseum Simeonstift Trier
www.museum-trier.de

bis 24.4.2022

Rückkehr der Moderne

Vom zeitkritischen Maler der Neuen Sachlichkeit entwickelte sich Leo Breuer (1893–1975) im französischen Exil zu einem geometrisch-abstrakt arbeitenden Künstler, der seinen formalen Ansatz in Reliefs besonders hervorhob. Bis zum Ende seines Schaffens blieb er aufgeschlossen und näherte sich der konkreten Kunst an.

Mittelrhein-Museum Koblenz
www.mittelrhein-museum.de
bis 27.3.2022

SAARLAND



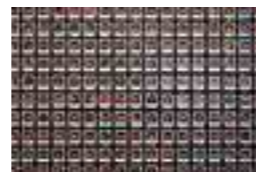
Lovis Corinth, Mädchen mit Stier, 1902

Lovis Corinth, Charlotte Berend-Corinth

Dem außergewöhnlichen Künstler-Paar widmet das Museum eine Doppelschau. Neben Käthe Kollwitz gehörte die Malerin (1880–1967) als eine der wenigen Frauen der Secession an und feierte zunächst in Berlin, dann in New York große Erfolge. Als männlicher Maler zählt ihr Gatte (1858–1925) – anders als sie – schon lange zum Kreis großer Künstler.

Saarlandmuseum, Saarbrücken
www.kulturbesitz.de
bis 20.2.2022

SACHSEN



Anna Ridler, Myriad (Tulips), 2018

Künstliche Intelligenz. Maschinen – Lernen – Menschheitsträume

KI prägt unseren Alltag – schon jetzt. Doch wie genau kommt sie bei Mobilität, Arbeit, Gesundheit und Politik zum Einsatz? Und wie funktioniert sie überhaupt? Ähnelt sie der menschlichen Intelligenz oder ist sie grundverschieden? Die Überblicksausstellung legt offen, welche Fragen und Probleme die Gesellschaft durch KI bewältigen kann – und welche unweigerlich mit ihr verbunden sind. Erklärungen und Kritik machen die Technologie nachvollziehbar, selbst im Kontext der sie tragenden globalen Infrastruktur.

Deutsches Hygiene-Museum, Dresden
www.dhmd.de
bis 28.8.2022

SACHSEN-ANHALT



Anna Franziska Schwarzbach, Kleiner Krieger, 1986/92

Anna Franziska Schwarzbach

Als frisch ausgebildete Architektin beteiligt sich Anna Franziska Schwarzbach (*1949) an Arbeiten des Theatersaals des Berliner Palasts der Republik. Nach einem anschließenden Bildhauerinnenstudium verwirklicht sie seit 1977



Franz Marc, Fuchs (Blauschwarzer Fuchs), 1911

Brücke und Blauer Reiter

Nach Wuppertal ist die gemeinsame, von der Kulturstiftung der Länder mitfinanzierte Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz zu sehen. Für Freiheit und Aufbruch, für die expressionistischen Avantgarden vor dem Ersten Weltkrieg stehen Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, aber auch Franz Marc, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff. Die Dynamiken der beiden Gruppen treten durch die Begegnung im Ausstellungsraum klar hervor. Nationale und internationale Leihgaben runden das Programm ab. Die künstlerischen Leistungen vor ihrem historischen Hintergrund beleuchtet der Katalog. Aber auch das ambivalente Erbe des Expressionismus im 20. Jahrhundert diskutiert die Publikation.

Kunstsammlungen Chemnitz
www.kunstsammlungen-chemnitz.de
27.3. – 26.6.2022

ihre Ideen freischaffend und unabhängig von politischen Veränderungen. Ihr Œuvre präsentiert nun erstmals ein Museum. Expressive Eisenguss-büsten, Medaillen und grafische Arbeiten belegen die Vielfältigkeit von Schwarzbachs Schaffen.

Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)
www.kunstmuseum-moritzburg.de
4.4. – 3.7.2022

SCHLESWIG- HOLSTEIN



Hans Kemmer, Die Liebesgabe (Detail), um 1529

Cranach – Kemmer – Lübeck

Nach vermutlich zwei Jahren als Geselle in der Werkstatt des künstlerischen Wortführers der Reformation kehrte Hans Kemmer (1495–1561) als „Cranach von Lübeck“ in seine Heimatstadt zurück. Die Arbeiten von Lehrer und Schüler treten in der durch die Kulturstiftung der Länder geförderten Ausstellung erstmalig in Dialog. Zugleich nimmt Kemmer durch die umfassende Präsentation wieder Platz ein im städtischen Bewusstsein.

St. Annen-Museum, Lübeck
www.st-annen-museum.de
bis 6.2.2022

Anna Ancher. Sonne. Licht. Skagen

Lichtdurchflutete Interieurs, die vom Naturalismus ausgehend impressionistische Malansätze verarbeiten, brachte die Künstlerin (1859–1935) besonders häufig auf die Leinwand. Als einzige tatsächlich dort geboren, gehörte sie der Künstlerkolonie Skagen an. Die 80

ausgestellten Ölgemälde und -skizzen schildern das Leben in der nördlichsten Stadt Dänemarks.

Museum Kunst der Westküste, Aikersum/Föhr
www.mkdw.de
6.3. – 19.6.2022

THÜRINGEN



Arthur Storch, Tiger mit Antilopenkopf, 1927

Arthur Storch

In Aschaffenburg, München und Wiesbaden gestalten Arbeiten des Modellers und Bildhauers (1870–1947) den öffentlichen Raum. Seine Porzellan-Entwürfe, viele davon in der „Aeltesten Volkstedter Porzellanfabrik“ entstanden, und seine Werke für das 1921 eröffnete Leipziger „Porzellan-Palais“ begeisterten Kundschaft wie Publikum.

Residenzschloss Heidecksburg, Rudolstadt
www.heidecksburg.de
11.3. – 28.8.2022

Dušan Kállay – Magische Welt

Seine Arbeit als Illustrator findet auch Eingang in seine Gemälde und Grafiken, die oft von literarischen Vorlagen inspiriert sind. Komplex verdichtet Kállay (*1948) seine Wahrnehmungen und Erfahrungen in seinen Radierungen, Buchillustrationen und Ölgemälden.

Panorama Museum, Bad Frankenhausen
www.panorama-museum.de
bis 13.02.2022

Alle Angaben aufgrund der Pandemielage unter Vorbehalt. Bitte informieren Sie sich auch auf den Webseiten der Museen, wenn Sie einen Besuch planen.

Restaurierungen



Kunst als zeitgenössische Quelle

Das Historische Museum Saar restauriert Teile des
geschichtsträchtigen Saarbrücker
Rathauszyklus von Anton von Werner
von *Bülent Gündüz*



Nur mit Hilfe eines Gerüsts kann Restauratorin Katharina Deimel auch die Bildmitte erreichen: So ist es möglich, Anton von Werners Gemälde „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“ entsprechend zu bearbeiten, schließlich misst es 360 × 520 cm



Vor der Restaurierung: Anton von Werner, Graf Otto von Bismarck, 1880, 335,5 × 117 cm; Historisches Museum Saar, Saarbrücken. Rechts: das Gemälde nach der Restaurierung

Gemälderestaurierung kann ein Knochenjob sein. Seit vielen Wochen liegt Diplom-Restauratorin Katharina Deimel im Historischen Museum Saar bäuchlings auf einem fahrbaren Gestell über einer 18 Quadratmeter großen Leinwand und arbeitet sich konzentriert zentimeterweise vorwärts. Immer wieder beobachten sie Museumsbesucher oder stellen Fragen, eine Kamera ist von der Decke auf sie gerichtet und sendet stündlich ein Bild auf die Homepage des Museums.

Die Restaurierung des Gemäldes „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“ von Anton von Werner (1843–1915) ist Teil eines umfangreichen Projekts, das von der Kulturstiftung der Länder mitfinanziert wird. Das Werk ist das größte Bild, das jemals vollständig live in einem Museum in Deutschland restauriert wurde, wie Museumsleiter Simon Matzerath betont.

Das Gemälde gehört zum „Saarbrücker Rathauszyklus“, den Anton von Werner Ende der 1870er-Jahre für den Ratssaal des Alten Rathauses in Saarbrücken schuf. Auftraggeber war das preußische Kultusministerium, das den beiden Saarstädten Saarbrücken und St. Johann (heute Teil Saarbrückens) einen patriotischen Bilderzyklus schenken wollte. Die Wahl für die Ausführung fiel auf von Werner, der als bedeutender Vertreter des Historismus zum einflussreichen Protagonisten der Zeit geworden war und mit seinen Versionen der „Proklamation des deutschen Kaiserreiches“ zum Hofmaler des Wilhelminismus wurde.

In eine edle Eichenholzvertäflung ließ der Maler über Kopfhöhe sieben Leinwände ein, die sich dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und der Reichseinigung widmen. Annähernd vier Meter hohe Großporträts zeigen wichtige Persönlichkeiten des Krieges: Reichskanzler Otto von Bismarck, Generalstabschef Helmuth von Moltke, den Feldherrn Prinz Friedrich Karl von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm, der 1888 nur wenige Wochen als Friedrich III. den preußischen Königsthron bestieg und damit zum deutschen Kaiser wurde. Drei große Leinwände stellen wesentliche Geschichten des Krieges dar: „Die Erstürmung der Spicherner Höhen“ zeigt eine verlustreiche Schlacht am Spicherer Berg bei Saarbrücken, die zwar militärisch eher unbedeutend war, aber zum nationalen Mythos verklärt wurde. „Die Victoria“ feiert die Vereinigung des preußischen und bayrischen Königreichs zum deutschen Kaiserreich und die „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“ zeigt die Begrüßung des preußischen Königs an der Saar. Museumsleiter Matzerath erläutert die Bedeutung des 55 Quadratmeter großen Bilderzyklus: „Die Gemälde waren eines von nur 15 nationalen preußischen Denkmälern und kriegstouristische Attraktion für alle Preußen, wenn sie sich in der Saarregion die Kriegsdenkmäler anschauten und die einstigen Schlachtfelder besichtigten.“

Bis 1944 hingen die Gemälde im Rathaus und wurden dann zum Schutz vor den Bombardements des Zweiten Weltkriegs abgenommen und eingelagert. Nach Kriegsende war man unschlüssig, was mit den Bildern geschehen sollte. Der Anbau mit dem Rathaussaal war im Krieg zerstört worden. Die martialische Kriegsdarstellung mit dem Sieg über den einstigen Erzfeind

Frankreich passte aber ohnehin nicht mehr so recht zur neuen deutsch-französischen Freundschaft. Man befürchtete gar, dass eine neue Präsentation nationale Kräfte ermutigen könnte.

Die Gemälde wurden auf dem Dachboden des Rathauses St. Johann und später im Saarlandmuseum eingelagert. Erst Ende der 1980er-Jahre erinnerte man sich an die Bilder. Längst hatte der Historismus das Image des schwülstigen Patriotismus und galt als unverkäuflich. Die Stadt verschenkte die „alten Schinken“ an zwei Privatleute mit der Auflage, die Bilder restaurieren zu lassen. Die ließen die Werke von russischen Spezialisten überarbeiten, doch die Arbeit wurde nie vollständig abgeschlossen. Die „Ankunft des Königs in Saarbrücken“ und das Porträt Otto von Bismarcks konnten nicht mehr restauriert werden, auch, weil die Schäden bei der „Ankunft des Königs“ besonders gravierend waren.

Feuchtigkeit, Temperaturschwankungen und eine viel zu enge Aufrollung hatten den Werken zugesetzt. Risse und Knickes übersäten die Leinwände. In der „Ankunft des Königs“ klappt rechts oben nicht nur ein langer Riss, der bis zum Rand reicht, es sind auch zwei große Löcher darin, von denen das größere bis zu 105 × 48 Zentimeter groß ist. Auf der Rückseite ist ein mehrere Quadratmeter großer brauner Fleck zu erkennen. Hier hat der Schimmel die Zellulose der Leinwand zersetzt. Berührt man das Material an dieser Stelle, zerfällt es zu Staub. Der Schmutz in den Firnissschichten hat die Farben des Motivs dunkel eingetrübt.

Über einige Umwege wurde Simon Matzerath auf die Werke aufmerksam und erwarb sie mithilfe des Fördervereins für das Historische Museum Saar, der Saarland Sportfoto GmbH, der Willy-Walch-Stiftung und der Kulturstiftung der Länder für das Museum. Nun werden auch die beiden letzten Gemälde restauriert. Das Porträt Bismarcks hing im Sommer bereits wiederhergestellt in der Sonderausstellung „Monumente des Krieges“. Matzerath erklärt die meisterhafte Arbeitsweise von Werners: „Man sieht genau, wo Anton von Werner gemalt hat und wo die Assistenten seines Ateliers gearbeitet haben. Insbesondere das Gesicht hat der Maler lebendig und detailreich gestaltet.“ Der Rock des Porträtierten leuchtet wieder in samtenem Marineblau, die Wangen sind wieder rosig und der Kragen goldgelb. Der Reichskanzler steht in einem Rundbogen, darüber Lorbeergirlanden in Gold und das Familienwappen, das von zwei nackten Heroen umrahmt wird, deren muskulöse Körperformen mit einer zarten Lasur und einem gewieften Spiel aus Licht und Schatten meisterhaft auf einer Goldauflage gezeichnet wurden. Eine besondere Herausforderung für die Restauratorin.

Seit einigen Wochen arbeitet Deimel an der „Ankunft des Königs in Saarbrücken“ und hat inzwischen die Phase des Substanzerhalts fast abgeschlossen. Das verzogene Gewebe der 515 × 336 Zentimeter messenden Leinwand musste sie mühsam zurechtziehen. Fast sieben Zentimeter überragten sich die Kanten des größten Risses, nun liegen sie wieder auf Stoß. Eine Analyse des Schimmelflecks auf der Rückseite ergab: Das Material ist in schlechtem Zustand, aber rettbar, auch weil der Schimmel



In den 1990er-Jahren hat man die Vorderseite des Gemäldes flächig mit dickem Japanpapier abgeklebt, um die stark bröselnde Malerei zu schützen. Das Detailfoto zeigt den ersten Arbeitsschritt zu Beginn der Restaurierung des Gemäldes „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“. Vorsichtig wird das Japanpapier von der Gemäldeoberfläche gelöst, um dabei die bröselige Malerei zu sichern und großflächig gelöste Farbschollen wieder auf dem Gemälde zu fixieren



Das stark beschädigte Gemälde „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“ von Anton von Werner, 1877, Aufnahme vor den Restaurierungsarbeiten; Historisches Museum Saar, Saarbrücken

Das Wenden des Gemäldes mithilfe einer Trommel



Live-Restaurierung

Sehen Sie Live-Bilder von den Restaurierungsarbeiten an der „Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken“: www.historisches-museum.org/aktuelle-ausstellung



Video

Sehen Sie das Grußwort von Generalsekretär Prof. Dr. Markus Hilgert zum Ankauf des Rathauszyklus: www.kulturstiftung.de/historisches-museum-saar-erwirbt-gemaeldezyklus-des-alt-saarbruecker-rathauses/

abgestorben ist. In den nächsten Schritten werden in die Löcher neue Leinwandstücke eingepasst und anschließend wird rückseitig eine zweite Leinwand auf den Malgrund geklebt, um diesen zu stabilisieren. Dann wird das Gemälde wieder auf einen Keilrahmen aufgezo-gen, der aus einem extra harten und leichten Holz besteht, denn die Leinwand wird nach der Doublierung 70 bis 80 Kilogramm wiegen. In einem letzten Schritt wird die Vorderseite nach alten Fotos retuschiert, soweit dies möglich ist. Zuerst müssen aber die Firnis-schichten abgetragen werden. Dieser Arbeitsschritt wird die Erscheinung des Bildes wesentlich verändern. Momentan sind die Farben kaum noch erkennbar. Im einstigen Rathaus-saal wurde während der Sitzungen und Festivitäten stark geraucht und Ruß hat sich auf die Bildoberfläche gelegt. Ohne Abtragung der alten Firnisoberfläche wurde zweimal neuer Firnis aufgetragen und dabei der Schmutz im Bild konserviert. Erste Proben ergaben: Werden die drei Firnis-schichten abgetragen, wird das Bild ähnlich wie die anderen Werke in einem fast schon übertrieben farbigen Kolorit erstrahlen.

Das Gemälde ist eine wunderbare lokalgeschichtliche Quelle. Auch wenn der Empfang wegen einer Verspätung der königlichen Kutsche so nie stattgefunden hat wie es das Bild behauptet, versammelt es wichtige Protagonisten der Stadtgeschichte. Es zeigt eine Szene an der Alten Brücke auf St. Johanner Seite. Der König fährt mit seinem Flügeladjutanten Armand von Lucadou in einer Kutsche vor. Bürgermeister Johann Carl Schmidtborn eilt mit ehrerbietiger Verbeugung herbei. Um die zentralen Figuren herum die Honoratioren der Stadt inmitten einer aufgewühlten Bevölkerung.

Von vielen Personen des Bildes gibt es Vorzeichnungen, welche die Persönlichkeiten detailreich dokumentieren. Das Deutsche Historische Museum besitzt sogar eine Vorstudie des Gemäldes in Öl. Die hatte von Werner für die Abnahme des Motives durch die Preußische Landeskunstkommission angefertigt. Doch die Herren waren unzufrieden. Die Kommission vermisste auf den Gemäldeentwürfen einen ernsteren Charakter, „welche die Darstellung dieser vaterländischen Stoffe und historischen Persönlichkeiten an einer geschichtlich so bedeutsamen Stätte forderten“, wie von Werner später in seinen Memoiren schrieb. So musste mit Katharine Weißgerber eine bedeutende Frau der Stadtgeschichte zwei Kriegsversehrten weichen. Ein Junge mit Körben bekam stattdessen Säbel und Fahne in die Hand. Tatsächlich wirkt das vollendete Gemälde deutlich dynamischer und pathosgeladener als die eher ruhigen Szenen im Vordergrund der Studie.

Der Ankauf der Gemälde blieb nicht ohne Kritik. Gegner sehen in den Gemälden „militaristisch-propagandistischen Kitsch“ und brandmarken den Maler als Frauenfeind und reaktionären Künstler, der Frauen an der Kunstakademie verhinderte und die moderne Kunst ablehnte. Matzerath kann die Kritik nachvollziehen, doch für ihn sind die Werke Echokammern des damals herrschenden Zeitgeistes. Der Betrachter sollte seine Gefühls-



Aus dem Saarbrücker Rathauszyklus von Anton von Werner: Victoria — Die Vereinigung von Nord- und Süddeutschland, 1880; Historisches Museum Saar, Saarbrücken

regungen in den patriotisch-militärischen Ansichten wiederfinden. Man dürfe die Werke nicht aus heutiger Sicht verstehen wollen. Matzerath sieht sie als zeitgeschichtliche Quellen, die helfen sollen, ihre Entstehungszeit zu beleuchten. Er will die Bilder nicht kritiklos als Kunst zeigen, sondern sie in einen historischen Rahmen einbetten. Das Historische Museum sieht er als richtigen Ort dafür, denn hier werde die Kunst nicht einfach nur gezeigt, sondern eingeordnet und durch umfangreiche Texte und Exponate ergänzt.

Noch bis Ende dieses Jahres wird Restauratorin Katharina Deimel an dem Gemälde arbeiten, dann wird es erstmals seit 77 Jahren wieder der Öffentlichkeit präsentiert. Ein spannendes Kapitel saarländischer und deutsch-französischer Geschichte wird damit illustriert und aufgearbeitet. ■

Historisches Museum Saar
Schloßplatz 15, 66119 Saarbrücken
Telefon 0681 - 5064506
www.historisches-museum.org

Vorderseite der einzelnen Besätze des Kreuzes vor der Reinigung



Nach der Restaurierung: Johann Heinrich Köhler, Altarkreuz, 1736, H. 106 cm; evangelische Bergkirche St. Stephan, Bad Langensalza



Köhlers Kreuz

Für die Kirchengemeinde der Bergkirche St. Stephan in Bad Langensalza konnte durch den Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder ein Altarkreuz von Johann Heinrich Köhler restauriert werden von Nora Landsberg

Das 1736 von Johann Heinrich Köhler gefertigte Altarkreuz war auch vor der Restaurierung schon ein Blickfang: Rund 350 Edel- und Glassteine leuchten farbenfroh, hinzu kommen kunstfertige Arbeiten aus Silber, Email, Perlmutter sowie Farbmalerien. Das Kreuz bündelt eine Fülle an kostbaren Materialien und verspielten Blütenformen. Doch durch die jahrhundertlange Verwendung im Gottesdienst und zwischenzeitlicher Lagerung in der Sakristei hatten sich viel Schmutz, Staub, Wachs und einige Fingerabdrücke angesammelt. Frühere Reinigungsarbeiten hatten chemische Putzmittelreste hinterlassen, welche die empfindlichen Materialien angriffen. Verdunkelter Firnis schmälerte die Strahlkraft des Kreuzes.

Um das rund einen Meter hohe Altarkreuz zu restaurieren, wurde es zunächst aufwändig in seine Einzelteile zerlegt. Die Christus-Figur, deren Silberoberfläche teils dunkel und fleckig korrodiert war, wurde vom hölzernen Kruzifix ge-

Restaurierung/Thüringen

löst und gereinigt. Vom Lindenholzsockel und dem getriebenen silbervergoldeten Aufsatz, der an den Berg Golgatha erinnert, wurden alle Besätze demontiert. So konnte die ungesamte Fläche auch in den wenig zugänglichen Partien behutsam gesäubert werden und die Marmorierung auf dem Sockel von einem bräunlichen Überzug befreit werden. Die demontierten Besätze wurden nun vorsichtig mit Hilfe einer Lupe und teils unter dem Mikroskop bearbeitet. Teils gebrochene Steine mussten geklebt werden, dunkel angelaufene silberne Steinfassungen gereinigt. Um das rissig gewordene Email der kleinen Blüten zu sichern, wurde ein speziell entwickeltes Festigungsmittel verwendet. Bei der erneuten Montage der Einzelteile wurden fehlende und abgenutzte Schraubverbindungen ersetzt, was dem Kreuz somit einen stabilen Halt verleiht. Rund 400 Arbeitsstunden investierte die Metallrestauratorin Maria Willert in die kleinteilige Instandsetzung des Kreuzes, der Restaurator für gefasste Objekte Volker Dietzel und die Restauratorin für kunsthandwerkliche Objekte Katharina Klein unterstützten sie dabei.

Das Instandsetzen von kostbaren Schautücken gehörte auch zu den Aufgaben, die Johann Heinrich Köhler (1669–1736) als Hofjuwelier am Dresdner Hof Augusts des Starken (1670–1733), Kurfürst von Sachsen und König von Polen, zu erfüllen hatte. Köhler kam Mitte der 1690er-Jahre aus seinem thüringischen Geburtsort Langensalza nach Dresden und arbeitete dort als Goldschmied mit eigener Werkstatt, bevor er 1718 zum Hofjuwelier ernannt wurde. In dieser Zeit verfolgte August der Starke das Ziel, im Grünen Gewölbe eine repräsentative Schatzkammer für fremde Besucher einzurichten. Hier wurde seine Sammlung, aber auch die seiner Ahnen, aufgenommen. Es entstand die größte europäische Schatzkammer des 18. Jahrhunderts. So umfasste Köhlers Aufgabenspektrum nicht nur das Schaffen eigener Kunstwerke, sondern auch die Restaurierung, Taxierung und Inventarisierung der vorhandenen Bestände, das Arrangieren



Zwei Sockelbesätze im Vergleich: rechts vor, links nach der Reinigung

der ausgestellten Objekte in Schaukästen und den Erwerb neuer Kunstwerke für die Ausstellung im Grünen Gewölbe.

Das 1735/36 geschaffene Kruzifix fertigte der bereits schwer kranke Köhler kurz vor seinem Tod für seine Taufkirche St. Stephan in Langensalza an. Als er 1736 starb, war das Kreuz noch unvollendet, woraufhin der Silberarbeiter Johann Sigmund Weniger die abschließenden Arbeiten übernahm. Anlässlich des 350. Geburtstags von Johann Heinrich Köhler widmete ihm das Grüne Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden bis März 2020 eine Ausstellung, in der das Kreuz, welches seinen angestammten Ort bis dahin nie verlassen hatte, ein Highlight war. Nach der Ausstellung wurden die Restaurierungsarbeiten aufgenommen, um das Kreuz in neuem Glanz an seinen Bestimmungsort Bad Langensalza zurückzuführen. Dort wird es ab dem Sommer 2022 einen Platz im Stadtmuseum erhalten. Eigentümerin bleibt die Evangelische Kirchengemeinde in Bad Langensalza, das Klima des Kirchenraums eignet sich jedoch nicht für die dauerhafte Lagerung. Zusätzlich zur Restaurierung förderte der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder auch die Fertigung einer Transportkiste für das Kreuz. ■

Nora Landsberg ist Referentin des Vorstands des Freundeskreises der Kulturstiftung der Länder.

Stadtmuseum im Augustinerkloster
Bad Langensalza
Augustinerplatz 1–2, 99947 Bad Langensalza
www.bad-langensalza.de

Kulturelles Gedächtnis – Kriegsverluste deutscher Museen

Nach mehrjährigen Forschungen ist der abschließende Band in der Schriftenreihe „Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern“ erschienen
von *Britta Kaiser-Schuster*



Kunstwerke aus deutschen Sammlungen, die nach dem Krieg im Puschkin-Museum eintrafen, in den ursprünglichen Holzkisten. Blick in die Ausstellung „Kustoden. Das Puschkin-Museum zwischen 1941–1945“, 2015, Moskau

Dem verheerenden Aggressionskrieg des nationalsozialistischen Deutschland gegen die Sowjetunion fielen Millionen von Menschen zum Opfer, Städte und Kulturlandschaften wurden zerstört. Der Vernichtungsfeldzug im Osten brachte nicht nur unendliches menschliches Leid, er zielte auch auf die Auslöschung der dortigen Kultur: Russland beziffert seine Kriegsschäden heute auf 1,1 Millionen Objekte. Auf Raub und Plünderung der deutschen Wehrmacht in der UdSSR folgte der Abtransport deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion.

Vor diesem Hintergrund war die Geschichte der Verlagerungen von russischem wie deutschem Kulturgut wissenschaftlich zu bearbeiten. Über 80 deutsche Museen, die von Kriegsverlusten betroffen sind, hatten im November 2005 auf Initiative der Kulturstiftung der Länder und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin den Deutsch-Russischen Museumsdialog DRMD gegründet. Deutsche Museen, vor allem Institutionen im Osten Deutschlands, vermissen noch heute rund eine Million Objekte, die infolge der Kriegshandlungen aus ihren Sammlungen verschwunden sind. Die vorhandenen Forschungslücken versuchte der DRMD mit seinen Projekten

zu schließen. Dieser Zielsetzung entsprechend widmete sich der erste Band der Schriftenreihe „Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern“ den Verlusten der russischen Museen: „Raub und Rettung. Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“ (C. Kuhr-Korelev, U. Schmiegelt-Rietig, E. Zubkova, W. Eichwede, Köln 2019). Zu diesem Thema hatte der DRMD 2012 das zweite groß angelegte deutsch-russische Forschungsprojekt gestartet. Es wurde in enger Kooperation mit den russischen Museumskolleginnen und -kollegen durchgeführt und war der Aufarbeitung der Zerstörungen und Verluste von Kunstwerken und Kulturgütern der russischen Kultureinrichtungen gewidmet. Von den über 170 von Verlusten im Zweiten Weltkrieg betroffenen Institutionen wurden exemplarisch die Sammlungen in Novgorod und Pskov sowie die der Zaren Schlösser Puškin (Carskoe Selo), Peterhof, Gatčina und Pavlovsk von 1941 bis in die frühen 1950er-Jahre rekonstruiert. Darüber wurde in Arsprototo mehrfach berichtet, zuletzt in Heft 2/2019.

Mit dem nun vorliegenden dritten Band werden die Kriegsverluste der deutschen Museen nachvollziehbar. Im Dezember 2008 startete das umfangreiche Forschungsprojekt „Kriegsverluste

deutscher Museen“ zur Auswertung der Transport-, Übernahme- und Verteilungslisten kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter des russischsprachigen Aktenbestands Akinscha/Koslow zur Tätigkeit der sowjetischen Trophäenbrigaden des Kunstkomitees beim Rat der Volkskommissare der UdSSR in den Jahren 1945 bis 1947. Die zur Verfügung stehenden, als Depositum im Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (GNM) aufbewahrten Archivalien umfassen in Kopie rund 70 Prozent des uns bekannten Fonds 962, dessen Originale im Russischen Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau aufbewahrt werden und ohne Angabe von Gründen seit einigen Jahren für die Benutzung gesperrt sind.

Die ersten sowjetischen Trophäenbrigaden wurden im Februar 1943 auf Beschluss des Staatlichen Verteidigungskomitees der UdSSR gegründet. Sie sollten zunächst militärisch und kriegswirtschaftlich relevante Gegenstände an und hinter der Front sicherstellen. Nach der Konferenz von Jalta erweiterten sich die Aufgaben der Trophäenbrigaden: Ab Februar 1945 richtete sich deren Arbeit auf den Abtransport von Trophäengut „jeglicher Art“ und somit auch von Kul-



Gisbert Porstmann, Direktor der Museen der Stadt Dresden, überreicht das Bildnis des Schauspielers Johann Friedrich Reinecke von Anton Graff an Jeanine Meerapfel, Präsidentin der Akademie der Künste, 17. November 2015, Berlin

turgütern. Die für Auffindung, Bergung, Erfassung und Abtransport von Kulturgütern verantwortlichen Angehörigen der Brigaden waren zumeist Experten: Kunsthistoriker, Archäologen, Museumsmitarbeiter, Bibliothekare oder Hochschullehrer. Es begann der Abtransport von Kunstwerken aus deutschen Museen, Bibliotheken, Archiven, Schlössern und privaten Landsitzen. Im Laufe der ersten Nachkriegsmonate nahm die Suche systematische Züge an. Hintergrund für das Handeln auf sowjetischer Seite war das „Konzept der Äquivalente“, was bedeutete, dass mit als gleichwertig erachteten Kunstwerken die Schäden und immensen Verluste, die die Nationalsozialisten in der Sowjetunion verursacht hatten, kompensiert werden sollten. Letztendlich waren fünf oder sechs Gruppierungen unterschiedlicher Sowjetinstitutionen allein für den Abtransport von Kulturgütern im Einsatz: Die Hauptrolle kam den hier beleuchteten Trophäenbrigaden des Kunst-

komitees zu, gefolgt von den Brigaden des Komitees der Wissenschafts- und Bildungseinrichtungen. Zusätzlich waren die Brigaden der Akademie der Wissenschaften beteiligt, die sich auf Bücher und wissenschaftliche Ausrüstung sowie weitere Kulturgüter konzentrierten. Eine direkt der Kommunistischen Partei unterstellte Brigade war für Archivalien und Manuskripte eingeteilt. Ebenso suchten Einheiten der Smerš, der Dachorganisation verschiedener Geheimdienste, nach wichtigen Archiven, die von – dem Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten (NKVD) unterstellten – Spezialbrigaden der Staatsarchivverwaltung abtransportiert wurden. Die Brigaden der Staatlichen Verwaltung des Staatsschatzes des Finanzministeriums (Gochran) suchten speziell nach Banktresoren, Edelmetallen und Edelsteinen. Neben diesen von Moskau aufgestellten Brigaden hatte die ukrainische Sowjetrepublik zusätzlich zu den ukrainischen Trophäenbrigaden eigene

Trophäenoffiziere in verschiedene Armeeeinheiten entsandt.

Die Verlustgeschichte der betroffenen deutschen Museen und Sammlungen differenziert darzustellen, stand im Fokus der Forschungen: Tausende von verlagerten Kulturgütern konnten identifiziert sowie die innerdeutsche Rückkehr von bedeutenden Kunstwerken in ihre Ursprungssammlungen ermöglicht werden.

Die Arbeitsgruppe übersetzte die Dokumente ins Deutsche und wertete insgesamt 8.500 Blatt russischsprachigen Archivguts aus. Die Auswertung war nicht nur wegen der Menge aufwändig. Viele der maschinenschriftlichen wie handschriftlichen Dokumente – Briefe, Listen konfiszierter, zum Abtransport vorbereiteter bzw. in Leningrad oder Moskau ausgepackter Kulturgüter sowie Rechenschaftsberichte, häufig in Durchschlägen auf Papierqualität der Kriegszeit – waren nur schwer entzifferbar. Die Beschreibungen der in den Akten gelisteten Kunstwerke

sind größtenteils knapp oder lückenhaft, da innerhalb kürzester Zeit Millionen von Kulturgütern verpackt und abtransportiert werden sollten. Künstler, Bildmotiv oder die Region, wo es entstanden ist, sind oftmals die einzigen charakteristischen Werkangaben. Im besten Fall ist eine Verwaltungs- oder Inventarnummer vermerkt. Waren entscheidende Informationen zu den Kunstwerken nicht vorhanden, musste die Arbeitsgruppe versuchen, die Werke anderweitig zu identifizieren. Hilfreich dabei waren die Ein- und Auspackprotokolle, aus denen teilweise der Herkunfts- und Bestimmungsort der Objekte hervorgeht. Die großen Sammelstellen der Trophäenbrigaden befanden sich in Berlin, Leipzig und Dresden. Von dort aus gelangten die Kulturgüter zumeist in das Moskauer Puschkin-Museum oder in die Eremitage in Leningrad. Damit konnten die Wege der einzelnen Kunstwerke zurückverfolgt werden. Teilweise ließ sich die Herkunft auch durch den „Kistenkontext“ erschließen: Konnte ein Werk identifiziert werden, erlaubte dies Rückschlüsse auf die Provenienz der restlichen Gegenstände in derselben Kiste. Oft befanden sich jedoch in einer Kiste Objekte aus unterschiedlichen Sammlungen, was die Recherchen erschwerte.

Alle Informationen, die konkrete Kulturgüter betrafen, wurden in einer Datenbank erfasst. Sie enthält nun Informationen zu über 100.570 Kulturgütern, die 1945 bis 1947 in die Sowjetunion abtransportiert wurden. Die Gesamtzahl des bearbeiteten Kulturguts liegt jedoch weitaus höher, weil im Einzelfall auch eine Münzsammlung, eine Mappe mit Grafiken oder eine Kiste mit archäologischen Fundstücken in den Dokumenten und dadurch in den Datenbankeinträgen als je ein Objekt erfasst worden waren.

Seit 2012 wurde die Datenbank genutzt, um gezielt die Bestände betroffener Museen auf kriegsbedingt verlagertes Kulturgut zu untersuchen. In Kooperation mit den Museen konnte ein gemeinsames Vorgehen bei den anstehenden Recherchen erörtert werden. Ausgehend von den Bestands- und Verlustkatalogen

der einzelnen Institutionen, den Suchmeldungen in der Lost Art-Datenbank und den Archivalien des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin wurden die Museumsbestände mit den Datenbankeinträgen des DRMD abgeglichen. So ließ sich feststellen, welche Objekte in den Nachkriegsjahren tatsächlich in die Sowjetunion gelangten, welche später zurückkehrten und welche bis heute noch in Russland zu vermuten sind. Auf Grundlage dieses Aktenbestands der Trophäenbrigade des Kunstkomitees wurden die Abtransporte in die UdSSR chronologisch und geografisch verfolgt.

Mit Abschluss dieser Publikation liegen Einzelrecherchen zu insgesamt 29 Museen mit mehreren Sammlungsbereichen vor. Für die Museen konnten im

Projektverlauf in der DRMD-Datenbank 10.174 bis heute nicht oder vermutlich nicht restituierte Kulturgüter identifiziert werden (Stand März 2021). Ein weiteres wichtiges Ergebnis dieser Mikroforschungen ist, dass nicht alle der infolge des Zweiten Weltkrieges verursachten deutschen Museumsverluste in Russland oder den Nachfolgestaaten der Sowjetunion zu vermuten sind. 1939 begannen in Deutschland die ersten Evakuierungen von Kunstwerken. Die Auslagerung Tausender Objekte in Bergwerksstollen, Bunkern, Tresorräumen, Museumskellern und anderen Schutzräumen war teilweise erst der Beginn einer jahrzehntelangen Odyssee. Es wurden jedoch bei weitem nicht alle Kunstwerke in die UdSSR transportiert und verschwanden dort in gehei-



Plakat zur Ausstellung „Das Puschkin-Museum Moskau zu Gast. Meisterwerke der französischen Kunst“; Herzogliches Museum Gotha

KULTUR.GEMEINSCHAFTEN

KULTUR.GEMEINSCHAFTEN ist ein im Jahr 2020 gestartetes gemeinsames Förderprogramm für digitale Content-Produktion in Kultureinrichtungen der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der Kulturstiftung der Länder. KULTUR.GEMEINSCHAFTEN will insbesondere kleinere Kultureinrichtungen sowie Projektträger in die Lage versetzen, ihre Arbeit digital zu dokumentieren und in ansprechender Form im Internet und in den sozialen Medien zu veröffentlichen. Für die erste Förderphase standen insgesamt elf Millionen Euro zur Verfügung. Zehn Millionen Euro stammen aus dem Zukunfts- und Rettungsprogramm NEUSTART KULTUR des Bundes, eine Million kommt von der Kulturstiftung der Länder. An dieser Stelle beginnen wir unsere Serie von Porträts der geförderten Projekte und stellen Ergebnisse der ersten Förderrunde 2020/2021 vor.



Jazz, Jazz, Jazz!

Mehr Auftrittsmöglichkeiten für den Jazz – das war das Ziel, welches 1986 verschiedene Jazzclub-Betreiber verbunden hatte. Mit ihrer Initiative gründete sich daraufhin der Jazzverband Baden-Württemberg. Heute sind über 40 Jazzclubs Mitglied.

Mit der Pandemie, als keine Live-Veranstaltungen mehr möglich waren, entwickelte der Jazzverband Baden-Württemberg gemeinsam mit acht Jazzclubs den Digitalen Jazzclub, unterstützt durch das Programm KULTUR.GEMEINSCHAFTEN. Mit den Fördermitteln konnte eine entsprechende Videoaustattung angeschafft und eine digitale Austauschplattform eingerichtet werden.

<https://www.jazz-bw.de/digitaler-jazzclub>



Bremer Stadtmusikanten

Stell Dir vor, Du bist beim Sightseeing in Bremen, und plötzlich spielen vor Dir Straßenmusikanten aus dem 16. Jahrhundert! Unwahrscheinlich? Nicht, wenn sich das Alte-Musik Ensemble Concerto Ibérico mit Stattreisen Bremen e.V., einem Bildungsveranstalter, zusammenschließt. Aus der Zusammenarbeit entstand ein besonderes Projekt, welches Stadtführung und Konzert verbindet. Dank der Unterstützung von KULTUR.GEMEINSCHAFTEN konnten Concerto Ibérico und Stattreisen Bremen nun einen Foto- und einen Videokatalog als Werbematerial für die Stadtführung herstellen. Außerdem ist für das junge Ensemble Concerto Ibérico eine professionelle Onlinepräsenz entstanden.

<https://concerto-iberico.com/#konzerte>

reduzieren. Die Recherchen zeigen, dass jedes Haus seine eigene Verlustgeschichte hat. Die Auswertungen mithilfe der Datenbank haben auch viele verschollene Werke identifiziert: So galten die 42 Entwurfszeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) für den Figurenschmuck am Französischen Dom auf dem Gendarmenmarkt aus der Kunstsammlung der Berliner Akademie der Künste als Kriegsverlust, tauchten aber 2014 auf einer Auktion auf und kehrten in die Sammlung zurück. Die Forschungen des DRMD legen nahe, dass sie nie in die UdSSR gelangt waren. Hundert der insgesamt 197 Gemälde, die das Museum der bildenden Künste Leipzig als vermisst gemeldet hat, sind zerstört worden.

Andere vermisst geglaubte Kunstwerke befanden sich zwar in Deutschland, jedoch im falschen Museum. Diese „Irrläufer“ waren in den 1950er-Jahren an die DDR restituiert worden, jedoch nicht an den richtigen Ort zurückgekehrt: Als ein Beispiel unter vielen vermisste die Berliner Akademie der Künste das „Bildnis des Schauspielers Johann Friedrich Reinecke“ von Anton Graff. Es wurde 1958 an die DDR restituiert und befand sich seither in der Städtischen Galerie Dresden. Die Inventarnummer „ТБ-166“ („ТБ-166“) auf der Rückseite war bei früheren Recherchen zu den Kriegsverlusten der Akademie der Künste in der Datenbank aufgetaucht und einem „Männerbildnis eines Meisters des 18. Jahrhunderts“ zugeordnet gewesen. Die zweite russische Inventarnummer „3-Ж.1270“ („3-Ж.1270“) auf der Gemälderückseite brachte weitere Erkenntnisse; dabei handelte es sich um eine zweite im Moskauer Puschkin-Museum vergebene Inventarnummer, unter der das Bild 1958 an die DDR zurückgegeben worden war. Sie fand sich in den Rückführungsakten des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin. Die eigentliche Identität des Bildes konnte nun über die Kontexte seiner Verbringung ermittelt werden: Es war im März 1946 mit einem Berliner Transport nach Moskau gekommen und wurde aus einer Kiste ausgepackt, in der sich mehrere Gemälde

befanden, die bereits als Werke der Akademie der Künste identifiziert worden waren. 2015 kehrte es zum zehnjährigen Jubiläum des DRMD dorthin zurück.

Die Forschungen der Arbeitsgruppe lagen auch mehreren Ausstellungsprojekten zugrunde: der Ausstellung „Das verschwundene Museum“ 2015 im Berliner Bode-Museum sowie 2016 den Ausstellungen in Moskau bzw. 2017 in Gotha, die von der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha in Kooperation mit dem Puschkin-Museum in Moskau ausgerichtet wurde.

Die Publikation fasst nun die Ergebnisse der mehrjährigen Forschungen der Arbeitsgruppe „Kriegsverluste deutscher Museen“ zusammen: Dr. Ralph Jaeckel, Dr. Anne Kuhlmann-Smirnov und Anastasia Yurchenko MA gingen exemplarisch auf die Geschichte von Objekten ein, die im Laufe der Recherchen von ihnen identifiziert wurden. Als externe Autoren standen dem Team die Experten Dr. Konstantin Akinscha als Spezialist zum Thema Beutekunst sowie Dr. Jörn Grabowski, ehem. Leiter des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB), der die Geschichte der SMB im Krieg beforstet hat, zur Seite. In Zusammenarbeit mit den russischen und deutschen Museumskolleginnen und -kollegen gelang die Rekonstruktion der Verlustgeschichte der deutschen Museumssammlungen.

Finanziell ermöglicht wurde die Arbeit durch die langjährige großzügige finanzielle Unterstützung der Rike und Rainald Pohl Stiftung und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. ■

Dr. Britta Kaiser-Schuster ist Dezernentin der Kulturstiftung der Länder und ist Projektleiterin des Deutsch-Russischen Museumsdialogs.



Mit Abschluss dieser Publikation liegen Einzelrecherchen zu zahlreichen Museen mit mehreren Sammlungsbereichen vor. Die ausführliche Liste können Sie online einsehen: www.kulturstiftung.de/kriegsverluste-deutscher-museen-publikation/



Britta Kaiser-Schuster (Hg.), Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Böhlau Verlag, Weimar. 648 Seiten mit 255 teils farbigen Abbildungen, 59 Euro

men Depots der Moskauer und Lenigrader Museen. Ein Teil ging infolge von Bränden, Bombenangriffen, Vandalismus für die Nachwelt endgültig verloren oder verschwand durch plündernde Zivilisten oder Armeeingehörige. Auch alliierte Soldaten gehörten zu dem verantwortlichen Personenkreis: Der Quedlinburger Kirchenschatz kehrte Ende der 1980er-Jahre durch Unterstützung der Kulturstiftung der Länder aus den USA zurück; er war von einem amerikanischen Soldaten per Feldpost nach Texas geschickt worden. Die Monuments Men Foundation hat es sich zur Aufgabe gemacht, solche Rückgaben zu befördern, durch sie konnten 2015 ebenfalls aus Texas drei Gemälde an die Anhaltische Gemäldegalerie Dessau zurückgegeben werden, die 1945 im Salzbergwerk Solvayhall ausgelagert waren (s. dazu auch Band 2 der Schriftenreihe: M. Schermuck-Ziesché, Gestohlen – Abtransportiert – Zurückgekehrt. Die Anhaltische Gemäldegalerie Dessau im Zweiten Weltkrieg, Köln 2020).

Die Geschichte von kriegsbedingt verlagertem Kulturgut lässt sich also nicht auf die Tätigkeit der Trophäenbrigaden

Landes möglichst umfassend abbilden, auf Dauer erhalten sowie national und international sichtbar machen. Durch die Anbindung an internationale Bibliografien und das Langzeitarchiv der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek sind Nachhaltigkeit und Nachnutzbarkeit der Daten sichergestellt.

Im Rahmen der Förderung durch KULTUR.GEMEINSCHAFTEN wurden von einer Fachjury zehn künstlerisch wichtige Positionen ausgewählt, die bisher nicht gesichert werden konnten. Werke dieser Künstlerinnen und Künstler werden nun digitalisiert und in die Datenbank eingepflegt, die Originale können darüber an interessierte Museen, Sammler, Kuratorinnen und Kuratoren vermittelt werden. Zusätzlich werden in Kooperation mit der Fachhochschule Dresden eine Kommunikationsstrategie sowie digitale Lehr- und Lernformate zur Nachlassthematik entwickelt.

www.lbk-sachsen.de
www.werkdatenbank.de



Podcasts

300 Kultureinrichtungen und kulturelle Träger haben sich erfolgreich um eine Förderung durch das Programm KULTUR.GEMEINSCHAFTEN beworben. Hier stellen wir Ihnen ausgewählte Projekte aus den Ländern in Podcasts vor: www.kulturstiftung.de/kulturgemeinschaften-projekte-in-den-laendern/ oder auf iTunes und Spotify



Video

Sehen Sie das Grußwort von Generalsekretär Prof. Dr. Markus Hilgert zu KULTUR.GEMEINSCHAFTEN: www.kulturstiftung.de/300-kultureinrichtungen-foerderung-kulturgemeinschaften/

Impressum

Arsprototo
Das Magazin der Kulturstiftung der Länder
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Telefon Redaktion 030-893635-27
Fax 030-893635-26
E-Mail arsprototo@kulturstiftung.de
Internet www.kulturstiftung.de

Herausgeber Prof. Dr. Markus Hilgert,
Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder
Leiter Kommunikation Hans-Georg Moek
(V.i.S.d.P.)

Redaktionsleitung Carolin Hilker-Möll
Redakteur Johannes Fellmann
Wissenschaftliche Koordination
Dr. Stephanie Tasch
Redaktionelle Mitarbeit
Jennifer Scheibel, Merle von Mach, Jenny Berg
Senior Editor Dieter E. Beuermann
Konzeption und Gestaltung Stan Hema mit
Vladimir Lovet Casademont, www.stanhema.com

Abonnements Arsprototo-Abonnementservice
c/o OML Direktmarketing GmbH
Holzhauser Straße 140i, 13509 Berlin
E-Mail abo@kulturstiftung.de
Telefon 030-893635-36 **Fax** 030-893635-26
Erscheinungsweise zweimal jährlich
Erscheinungstermin dieser Ausgabe: 10.12.2021
Gedruckte Auflage dieser Ausgabe: 7.600

Nachdruck von Bildern und Artikeln,
auch auszugsweise, nur mit schriftlicher
Genehmigung der Redaktion.

Litho Mega-Satz-Service, Berlin
Herstellung Buch- und Offsetdruckerei
H. Heenemann GmbH & Co., Berlin
Vertrieb OML KG, Berlin
ISSN 1860-3327

Kulturstiftung der Länder
Stiftung bürgerlichen Rechts
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Telefon 030-893635-0 **Fax** 030-8914251
E-Mail kontakt@kulturstiftung.de
Internet www.kulturstiftung.de
Generalsekretär Prof. Dr. Markus Hilgert
Stellv. Generalsekretär Prof. Dr. Frank Druffner
Dezernentinnen Dr. Britta Kaiser-Schuster,
Dr. Stephanie Tasch
Leiter Kommunikation Hans-Georg Moek
Redaktionsleitung Arsprototo
Carolin Hilker-Möll
Mitarbeiterin Kommunikation
Jennifer Scheibel
Leiter Verwaltung Ronny Günther
Finanzbuchhalterin Jana Dziakowski
Kaufmännische Mitarbeiterin Ellen Gloyna
Sekretariat Gabriele Lorenz, Monika Michalak
Referentin des Vorstands Jenny Berg

*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser
Publikation zum Teil die männliche Form in der
Bezeichnung von Personen verwendet. Die Bezeich-
nungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.*

KULTUR
STIFTUNG DER
LÄNDER

Multimedia- Inhalte

In dieser Arsprototo-Ausgabe finden Sie unter
zahlreichen Artikeln QR-Codes. Diese können
Sie mithilfe Ihres Smartphones einlesen oder
den Web-Links neben den Codes folgen.
Öffnen Sie auf Ihrem Smartphone die Foto-
Funktion und richten Sie diese auf die schwar-
ze Abbildung. Dann öffnet sich in Ihrem Brow-
ser eine Webseite mit den weiteren Inhalten.

Alle multimedialen Inhalte finden Sie über-
sichtlich aufgelistet auf der Webseite der
Kulturstiftung der Länder unter www.kulturstiftung.de/arsprototo-media-21-2/
oder über den untenstehenden QR-Code:



Social-Media-Kanäle der Kulturstiftung der Länder

Sie finden alle Social-Media-Kanäle mit
Verlinkungen im Überblick unter
www.kulturstiftung.de/social-media-ueberblick/ oder über den QR-Code:



Twitter: @LaenderKultur
Instagram: kulturstiftungderlaender
Facebook: Kulturstiftung der Länder
YouTube: Kulturstiftung der Länder

Die Podcasts der Kulturstiftung der Länder

Förderungen, Restaurierungen, Initiativen,
kulturpolitische Debatten und Hintergründe.



Hören, abonnieren, herunterladen!
Hier finden Sie alle Podcasts und Plattformen
im Überblick:
Podigee: Kulturstiftung der Länder
Spotify: Kulturstiftung der Länder
iTunes: Kulturstiftung der Länder
YouTube: Kulturstiftung der Länder
(Podcast-Playlist)

Bildnachweis

Titel: © Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz: Archiv Wolf Biermann, Foto: Katarzyna Schirmacher, abgebildete Fotografien © bpk, Foto: Jochen Moll; S. 3: © alamy, KEYSTONE Pictures USA; S. 4 l.: © Privat; S. 4 m.: © Privat; S. 4 r. o.: © Catrin Moritz / Welt am Sonntag; S. 4 r. u.: © Marc Theis; S. 5 o. l.: © Foto: Götz Schleser; S. 5 o. r.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 © bpk / Deutsches Historisches Museum Foto: Sebastian Ahlers; S. 6: © picture-alliance / dpa, Foto: Michael Probst; S. 7 o.: © Leo Seidel; S. 7 u.: © National Gallery of Art, Washington, D.C.; S. 9: © Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; S. 10-11: © Tomasz Samek; S. 12-13: © Münchner Stadtmuseum; S. 14-15: © SLUB Dresden, Foto: Ramona Ahlers-Bergner; S. 16-17: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Museum für Moderne Kunst, Foto: Axel Schneider; S. 19, 36, 39: © Roger Melis Nachlass / Mathias Bertram; S. 20, S. 22, S. 25 u., 28 o., S. 28 u.: © Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz: Archiv Wolf Biermann (Nachl. 610) Fotos: SBB/PK: Katarzyna Schirmacher, abgebildete Fotografien © bpk, Foto: Jochen Moll; S. 27, 30-31, 37 o.: © Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz: Archiv Wolf Biermann (Nachl. 610); S. 33: © picture-alliance / dpa, Foto: Wilhelm Bertram; S. 34 o., S. 34 u.: © picture-alliance / dpa, Foto: Wilhelm Bertram; S. 35: © picture alliance/ Sebastian Gollnow / dpa, Foto: Kay Nietfeld; S. 37 u. l.: © picture-alliance / dpa, Foto: dpa; S. 37 u. r.: © picture-alliance / dpa, Foto: Egon Steiner; S. 38: © Thorsten Jander; S. 40: © Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung, Foto: Markus Gröteke; S. 42: © Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung, Foto: Michael Jungblut; S. 43 o., m., u.: © Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung, Foto: Markus Gröteke; S. 44: © Sebastian Köhler; S. 45: © Foto: Firma Orgelbau Klais, Bonn; S. 47-57: © Leo Seidel; S. 58 o.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, documenta archiv / Foto: Werner Lengemann; S. 58, 59, 62: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Museum für Moderne Kunst, Foto: Axel Schneider; S. 61: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, documenta archiv / Foto: Dieter Schwerdtle; S. 64 o.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Hessisches Landesmuseum Darmstadt; S. 64 u.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021; © Neue Galerie Kassel, Foto: Arno Hensmann; S. 65 o., 65 u. r.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021; Hessisches Landesmuseum Darmstadt; S. 66, 68: © Hans-Peter Klut / Elke Estel; S. 69 o. l. r.: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend; S. 68 u. r.: © Ernst Barlach Haus - Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, Foto: Andreas Weiss; S. 70 o. l.: © Medienzentrum Stadt Wuppertal; S. 70 o. r.: © Volker Hartmann/Literaturk; S. 70 u. l.: © Björn Stork; S. 70 u. r.: © Literaturk Festival; S. 72 o., u.: © Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf; S. 75: © Fonds Musée de l'Opera; S. 76: © Photo RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski; S. 79 o.: © Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen; S. 79 l. u.: © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Benoit Touchard / Mathieu Rabeau; S. 79 u. r.: © Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto: Marcus Meyer Photography; S. 80, 81: © Metropolitan Museum of Art, New York; S. 82: © Vitra Design Museum, Foto: Andreas Sütterlin; S. 83: © Maria Júlia Régo; S. 84: © Bauhaus-Archiv, Berlin; S. 85 l. o.: © Studio Aandacht; S. 85 r. o.: © Vitra Design Museum, Foto: Andreas Sütterlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021; S. 85 r. m.: Courtesy Zanotta SpA - Italy; S. 85 l. u.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Le Corbusier: F.L.C./ VG Bild-Kunst, Bonn 2021; S. 85 r. u.: © Gabriele Basilico, courtesy by Archivio Nanda Vigo, Milano; S. 86 l.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Kunstmuseum Pablo Picasso Münster; S. 86 r.: © Archiv Kupferstich-Kabinett, Foto: Erich Höhne, Erich Pohl, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Reproduktion: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek; S. 87: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Reproduktion: Rheinisches Bildarchiv, Köln / Patrick Schwarz; S. 88 o.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021 Foto: bpk / RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau; S. 88 u.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Reproduktion: Rheinisches Bildarchiv, Köln Foto: Erich Höhne, Erich Pohl, Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; S. 89 o.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: bpk / Will McBride; S. 89 m.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Reproduktion: Rheinisches Bildarchiv, Köln / Patrick Schwarz; S. 89 u.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: bpk / Deutsches Historisches Museum / Sebastian Ahlers; S. 90 l. o.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Reproduktion: Rheinisches Bildarchiv, Köln; S. 90 r. o.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Historisches Archiv der Stadt Köln Best. 1475, Pl. 37; S. 90 u.: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Museum Folkwang Essen - ARTOTHEK; S. 92: © bei den Verlagen; S. 94 l. o.: © Antony Gormley, Foto: Stephen White; S. 94 l. u.: © Kunsthalle Emden, Foto: Elke Walford, Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle; S. 94 r.: © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg; S. 95 o.: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Andres Kilger; S. 95 u. r.: © Museum Neunrippin; S. 95 l. u.: © Pechstein - Hamburg / Tokendorf; S. 96 o. l.: © ÖNB / Kühn; S. 96 r.: © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Foto: Elke Walford; S. 96 u.: © Colani Design Germany GmbH; S. 97 m. l.: © bpk / Centre Georges-Pompidou; S. 97 m. r.: © Ute Behrend; S. 97 u.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Kunsthalle Emden; S. 98 o. r.: © Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford; S. 98 m.: © Stadtmuseum Simeonstift Trier; S. 98, r. u.: © Anna Ridler, Fotografien; Emily Grundton; S. 99 l. u.: © Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Stefanie vom Stein, Medienzentrum Wuppertal; S. 99 l. o.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Foto: Iona Ripke; S. 99 r. o.: © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg; S. 99 m.: © St. Annen-Museum; S. 101, S. 103 r., S. 106 u., 107: © Historisches Museum Saar Foto: Thomas Roessler; S. 102, S. 105: © Historisches Museum Saar, Foto: Stephan Helt; S. 103 l., 106 o.: © Historisches Museum Saar, Foto: Katharina Deimel; S. 108-109: © Maria Willert; S. 110 o.: © Ekaterina Allenova; S. 110 u.: © Yuri Avakumov; S. 112: © Stefan Gloede; S. 113: © Herzogliches Museum Gotha, Entwurf: Franziska Hänel; S. 114: © Böhlau Verlag; S. 115 l.: © Concierto Iberico GbR; S. 115 o. r.: © Jazzverband Baden-Württemberg e.V.; S. 155 u.: © Fabian Heublein; S. 118: © Privat; Titelfotografie: © Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz: Archiv Wolf Biermann, Foto: Katarzyna Schirmacher, abgebildete Fotografien © bpk, Foto: Jochen Moll

Erwerbungen, Ausstellungen und Restaurierungen deutscher Museen, Bibliotheken und Archive in diesem Heft und ihre Förderer

ERWERBUNGEN



Seite 9: Johann Friedrich August Tischbein, Prinzessin Amalia Augusta von Anhalt-Dessau vor einem Weihnachtsbaum, 1797
Kulturstiftung der Länder, Ernst von Siemens Kunststiftung, Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Staatskanzlei und Ministerium für Kultur des Landes Sachsen-Anhalt



Seite 10: Friedrich August Stüler, Schreibtisch für König Friedrich Wilhelm IV., um 1850
Kulturstiftung der Länder, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Ostdeutsche Sparkassenstiftung



Seite 12: Münchner Schmuck aus der Sammlung Dry-von Zezschwitz
Kulturstiftung der Länder, Landeshauptstadt München, Ernst von Siemens Kunststiftung



Seite 14: Kochbuchsammlung von Ernst Birsner
Kulturstiftung der Länder, Rudolf-August Oetker-Stiftung



Seite 18: Vorlass des Liedermachers Wolf Biermann
Kulturstiftung der Länder, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



Seite 48: 300 Kunstwerke für die Gräflichen Sammlungen im Schloss Erbach
Kulturstiftung der Länder, Ernst von Siemens Kunststiftung, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Hessische Kulturstiftung

Förderer

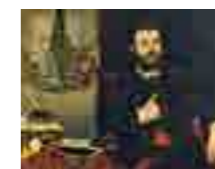


Seiten 16/17 und Seite 58: Joseph Beuys, Boxkampf für direkte Demokratie, 1972
Kulturstiftung der Länder, Hessische Kulturstiftung, Ernst Max von Grunelius-Stiftung, Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung, ING, DekaBank, Freunde des MMK



Seite 86: Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR
Kulturstiftung der Länder, Peter und Irene Ludwig Stiftung, Kunststiftung NRW, Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V., REWE Group, Berner Group

AUSSTELLUNGEN



Seite 74: Manet und Astruc. Künstlerfreunde
Kulturstiftung der Länder, Karin und Uwe Hollweg Stiftung, Wirtschaftsförderung Bremen GmbH, Ernst von Siemens Kunststiftung, Sparkasse Bremen, swb AG, Citipost, Aktionsprogramm Innenstadt Bremen, private Förderer

RESTAURIERUNGEN



Seite 100: Anton von Werner, Rathauszyklus, 1877
Kulturstiftung der Länder, Saarland Sportfoto GmbH, Förderverein für das Historische Museum Saar, Willy-Walch-Stiftung



Seite 85: Here We Are! Frauen im Design 1900 - heute
Kulturstiftung der Länder, Cartier



Seite 108: Johann Heinrich Köhler, Altarkreuz, 1736
Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder

Freundeskreis

Der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder zu Gast in Berlin

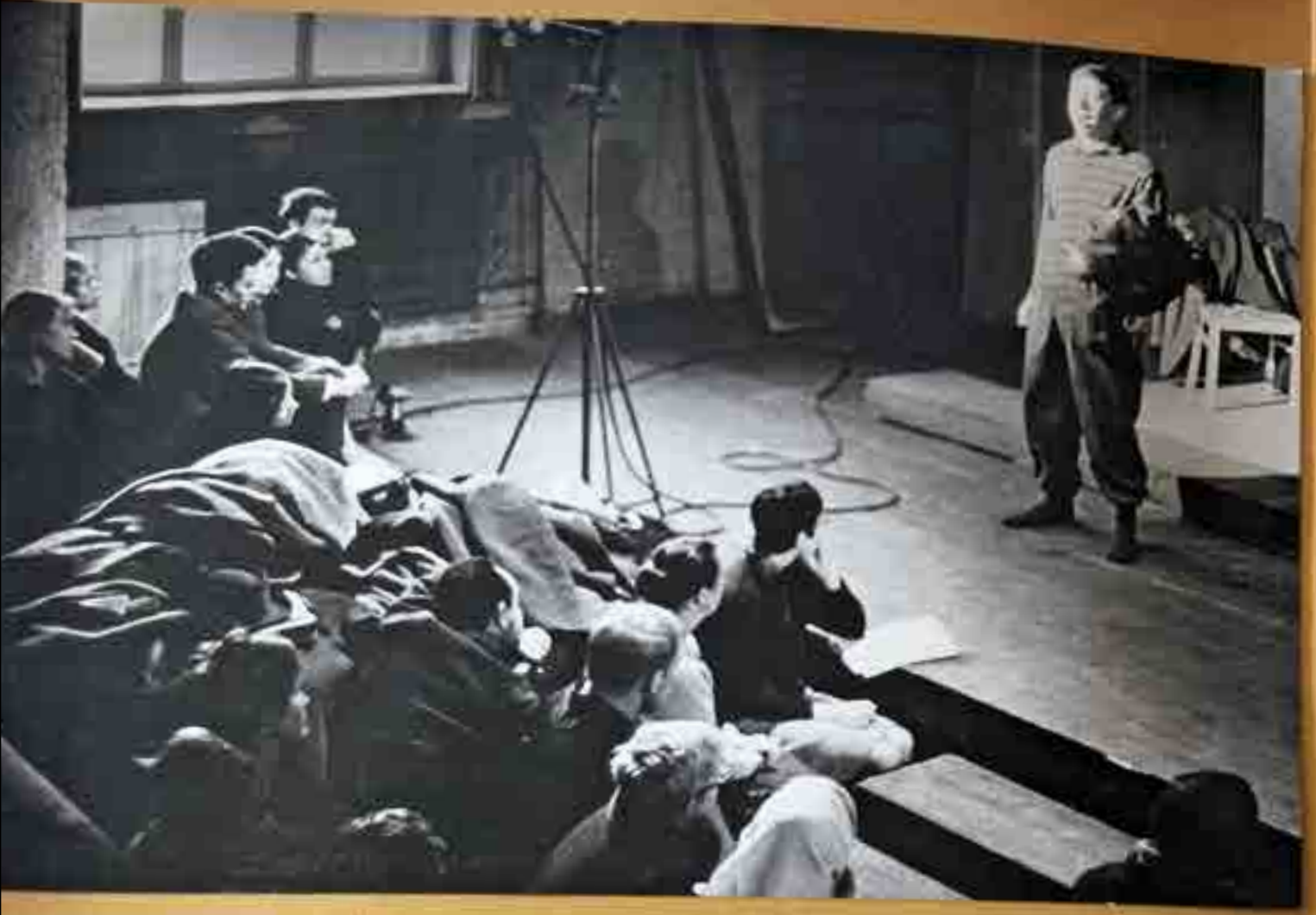
Im Großen Festsaal des Rotes Rathauses in Berlin fand die diesjährige 22. Mitgliederversammlung des Freundeskreises der Kulturstiftung der Länder statt. Auf der Sitzung konnten sich die mehr als 100 Teilnehmer über die aktuellen Restaurierungsprojekte und Aktivitäten des Vereins informieren. Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Michael Müller, lud anschließend zu einem festlichen Mittagessen im Säulensaal des Rathauses. Das begleitende Kulturprogramm bot eine exklusive Preview der Ausstellung „Antoine Watteau. Kunst-Markt-Gewerbe“ im

Schloss Charlottenburg, und die Lautten Compagnie Berlin, ein innovatives Barockmusik-Ensemble, spielte – nur für den Freundeskreis – in der denkmalgeschützten Villa Elisabeth, einem kuratierten Kulturraum in Berlin-Mitte. Im Humboldt Forum wurden die Freundeskreismitglieder von Generalintendant Prof. Dr. Hartmut Dorgerloh sowie Paul Spies, Direktor des Stadtmuseums Berlin, begrüßt. Ein Besuch der Ausstellung „Ferdinand Hoder und die Berliner Moderne“ in der Berlinischen Galerie rundete das Programm dieses goldenen Oktoberwochenendes ab.

Mehr über die Aktivitäten und die Fördertätigkeit unseres Freundeskreises finden Sie unter www.kulturstiftung.de/freundeskreis und auf Seite 93 in diesem Heft.



www.kulturstiftung.de



Fotografien von Jochen Moll von den Proben zu Wolf Biermanns später verbotenen Stück „Berliner Brautgang“ im Berliner Arbeiter- und Studententheater (b.a.t.), ca. 1963; Umschlag vorne: Jürgen Gosch und weitere Darsteller bei den Proben zu „Berliner Brautgang“

Zahlen und Fakten zur Kulturstiftung der Länder

1. November 2020 — 1. Juni 2021

Inhalt

- 2 Projekte der Kulturstiftung der Länder**
 - Förderprojekte**
 - Operative Projekte**
- 5 Initiativen der Kulturstiftung der Länder**
 - Institutionelle Förderungen**
- 6 Mitglieder des Stiftungsrats**
 - Mitglieder des Kuratoriums**
- 7 Geschäftsstelle der Kulturstiftung der Länder**
- 8 Satzung**

Projekte der Kulturstiftung der Länder

Gemäß ihrem Satzungszweck bewahrt und fördert die Kulturstiftung der Länder Kunst und Kultur von nationaler Bedeutung – dazu zählen Erwerbungen, Ausstellungen, Restaurierungen, die Förderung von Institutionen und weitere Aktivitäten. Darüber hinaus führt die Kulturstiftung der Länder operative Projekte durch. Alle folgenden Angaben beziehen sich auf die vom 1. November 2020 bis 1. Juni 2021 ausbezahlten Mittel.

Gezahlte Fördermittel 1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Auszahlungen für Erwerbungsförderungen und weitere Aktivitäten
2.379.134,56 Euro

Auszahlungen für Ausstellungsförderungen
485.000,00 Euro

Auszahlungen für Förderungen von Institutionen
1.047.179,10 Euro

Auszahlungen für Restaurierungsförderungen
104.730,00 Euro

Summe
4.016.043,66 Euro



Interview im Podcast

Die Kulturstiftung der Länder stellt sich vor. Erfahren Sie mehr über die Stiftung im Interview mit dem Generalsekretär Prof. Dr. Markus Hilgert: www.kulturstiftung.de/allgemeine-informationen-2/ oder auf iTunes und Spotify

Erwerbungs-förderungen und weitere Aktivitäten

Auszahlungen vom 1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Baden-Württemberg

Landesmuseum Württemberg (Stuttgart)
Teilkonvolute aus der archäologischen Sammlung des Fürstenhauses Hohenzollern in Sigmaringen
300.000,00 Euro

Vereinigung Schwäbisch-Alemannischer Narrenzünfte e.V. (Bad Dürkheim)
Projekt „Schwäbisch-alemannische Fastnacht – Immaterielles Kulturerbe als Auftrag für die Zukunft Exploration – Moderation – Dokumentation“
29.823,12 Euro

Berlin

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (für die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)
Vorlass des Dichters und Liedermachers Wolf Biermann
400.000,00 Euro

Hamburg

Hamburger Kunsthalle
Max Beckmann, Selbstbildnis Florenz
600.000,00 Euro

Hessen

Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
Hermann Hendrik de Quitter, Reiterbildnis Landgraf Carl von Hessen-Kassel
21.000,00 Euro

Städel Museum / Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie (Frankfurt am Main)
Max Beckmann, Selbstbildnis mit Sektglas
333.333,33 Euro

Mecklenburg-Vorpommern

Barlachstadt Güstrow
Georg Friedrich Kersting, Porträts des Ehepaars Magdalena Maria und Johann Diederich Damert
10.000,00 Euro

Ernst Barlach Stiftung (Güstrow)
Ernst Barlach, Der Begnadete II; Die Tänzerin, Der Wanderer, Die Erwartende
20.000,00 Euro

Niedersachsen

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Oldenburg)
Peter Paul Rubens (Werkstatt), Der gefesselte Prometheus
50.000,00 Euro

Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung Georg-August-Universität Göttingen
Nicolas Steenwijk, Stilleben mit Paradiesvogel
24.000,00 Euro

Kunstmuseum Wolfsburg
Thomas Schütte, Dreiakter
90.000,00 Euro

Saarland

Historisches Museum Saar (Saarbrücken)
Anton von Werner, Gemäldezyklus
16.667,00 Euro

Sachsen

Bach-Archiv Leipzig
Bach – Gesamtausgabe von Gustav Mahler
15.000,00 Euro

GRASSI Museum für Angewandte Kunst (Leipzig)
Zwei NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstwerke (Deckelhumpen) aus der Sammlung Margarete Oppenheim
20.000,00 Euro

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Korrespondenzen Clara Schumann und Johannes Brahms jeweils mit Ernst Rudorff
42.500,00 Euro

Sachsen-Anhalt

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Kunstmuseum für Alte Malerei und Graphik (Dessau-Roßlau)
Johann Friedrich August Tischbein, Amalia Augusta Prinzessin von Anhalt-Dessau vor dem Weihnachtsbaum
70.000,00 Euro

Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt (Gommern)
Neogotischer Schreibtisch aus der Ausstattung des Jagdschlösses Letzlingen (Sachsen-Anhalt) für Friedrich-Wilhelm IV. von Preußen
60.000,00 Euro

Thüringen

Stiftung Schloss Friedenstein (Gotha)
Lucas Cranach d. J., Bildnis des Kanzlers Christian Brück
90.000,00 Euro

Thüringer Staatskanzlei (Erfurt)
Erschließung der Eric Mandell Sammlung jüdischer liturgischer Musik
47.700,00 Euro

Mehrere Länder

Universität zu Köln, Deutsches Filminstitut & Filmmuseum Frankfurt am Main, Filmmuseum Potsdam
Sammlung Werner Nekes
111.111,11 Euro

Weitere Aktivitäten

DAKU Dachverband der Kulturfördervereine in Deutschland e. V. (Berlin)

DAKU-Pilotprojekt:
„Botschafter*innen-Netzwerk“
13.000,00 Euro

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung e.V. (Darmstadt)

Sicherung und Ersterschließung der Medienbestände (Foto, Audio und Video) des hauseigenen Archivs (Bestand B)

15.000,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel im Bereich Erwerbungsförderungen und weitere Aktivitäten
2.379.134,56 Euro

Ausstellungsförderungen

Auszahlungen vom
1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Bayern

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin
50.000,00 Euro

Brandenburg

Landkreis Elbe-Elster
(Bad Liebenwerda)
Kaspers Welten
60.000,00 Euro

Bremen

Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Medienwelten. 75 Jahre Radio Bremen
100.000,00 Euro

Hamburg

Hamburger Kunsthalle
Klasse Gesellschaft. Alltag im Blick niederländischer Meister
75.000,00 Euro

Nordrhein-Westfalen

Kaiser Wilhelm Museum (Krefeld)
Beuys und Duchamp. Künstler der Zukunft
100.000,00 Euro

Kulturbetrieb der Stadt Aachen
Dürer war hier. Eine Reise wird Legende
100.000,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Ausstellungen
485.000,00 Euro

Restaurierungsförderungen

Auszahlungen vom
1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Berlin

Alte Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Johann Gottfried Schadow, Originalgipsmodell Luise und Friederike Prinzessinnen von Preußen (sog. Prinzessinnengruppe)
54.730,00 Euro

Saarland

Historisches Museum Saar (Saarbrücken)
Anton von Werner, Die Ankunft des Königs in Saarbrücken und Graf Bismarck
50.000,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Restaurierungen
104.730,00 Euro

Operative Projekte

1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Förderprogramm KULTUR. GEMEINSCHAFTEN

Geschäftsstelle für die Auswahl der deutschen Kulturhauptstadt Europas 2025 im Auftrag der Kultusministerkonferenz

Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland

KULTURLICHTER – Deutscher Preis für kulturelle Bildung

Initiativen der Kulturstiftung der Länder

Initiativen vom
1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Bundesweite Fach- und Vernetzungskonferenz zur kulturellen Bildung in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung und der Kulturstiftung des Bundes

Deutsch-Russischer Museumsdialog

Bund-Länder-Stipendienprogramm: Organisation der Jurysitzungen zur Vergabe der Künstlerstipendien für die Villa Massimo in Rom, die Deutsche Akademie Rom Casa Baldi, das Deutsche Studienzentrum Venedig sowie die Cité Internationale des Arts Paris

Weitere

Schriftenreihe Patrimonia

Magazin Arsprototo und Tätigkeitsbericht

Institutionelle Förderungen

Auszahlungen vom
1. November 2020 bis 1. Juni 2021

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung
124.500,00 Euro

Deutscher Bühnenverein, Theaterpreis DER FAUST
50.000,00 Euro

Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH
343.201,00 Euro

Deutscher Übersetzerfonds e.V.
48.800,00 Euro

Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e.V.
49.553,10 Euro

Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts
68.000,00 Euro

Sektion Bundesrepublik Deutschland der internationalen Gesellschaft der bildenden Künste e.V.
52.325,00 Euro

Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland
10.000,00 Euro

Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e.V.
300.800,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Förderungen von Institutionen
1.047.179,10 Euro

Mitglieder des Stiftungsrats

**Stand:
1. Juni 2021**

Der Stiftungsrat entscheidet über alle Förderungen, die die beantragte Summe von 100.000 Euro überschreiten. Außerdem beschließt er die Ausstellungsförderungen der Kulturstiftung der Länder und diskutiert alle wichtigen Projekte der Stiftung. Er besteht aus jeweils einem Mitglied der Landesregierungen der an der Stiftung beteiligten Länder sowie ein bis zwei Mitgliedern der Bundesregierung. Den Vorsitz des Stiftungsrats hat die Regierungschefin oder der Regierungschef des Landes inne, das jeweils den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz führt (kursiv hervorgehoben). Der Stiftungsrat tritt zweimal im Jahr zusammen.

Baden-Württemberg
Ministerin Theresia Bauer

Bayern
Staatsminister Bernd Sibler

Berlin
*Regierender Bürgermeister
Michael Müller*

Brandenburg
Ministerin Dr. Manja Schüle

Bremen
Präsident des Senats und Bürgermeister Dr. Andreas Bovenschulte

Hamburg
Senator Dr. Carsten Brosda

Hessen
Staatsministerin Angela Dorn

Mecklenburg-Vorpommern
Ministerin Bettina Martin

Niedersachsen
Minister Björn Thümler

Nordrhein-Westfalen
Ministerin
Isabel Pfeiffer-Poensgen

Rheinland-Pfalz
Staatsminister
Prof. Dr. Konrad Wolf

Saarland
Ministerin
Christine Streichert-Clivot

Sachsen
Staatsministerin
Barbara Klepsch

Sachsen-Anhalt
Staatsminister Rainer Robra

Schleswig-Holstein
Ministerin Karin Prien

Thüringen
Staatssekretärin Tina Beer

Auswärtiges Amt
Staatssekretärin
Antje Leendertse

Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien
Staatsministerin
Prof. Monika Grütters

Mitglieder des Kuratoriums

**Stand:
1. Juni 2021**

Der Kulturstiftung der Länder steht ein Gremium aus Sachverständigen und Förderern zur Seite, das alle Anträge mit einer Fördersumme von über 100.000 Euro diskutiert: Anschließend gibt das Kuratorium seine Empfehlungen an den Stiftungsrat für eine positive Entscheidung oder die Ablehnung ab.

Die Mitglieder des Gremiums am 1. Juni 2021 waren:

Prof. Dr. Gerald Maier
Baden-Württemberg

Prof. Dr. Pia Müller-Tamm
Baden-Württemberg

Dr. Matthias Kammel
Bayern

Prof. Dr. Hartmut Dorgerloh
Berlin

Peter Riegelbauer
Berlin

Georg Graf Waldersee
Berlin

Prof. Dr. Christoph Vogtherr
Brandenburg

Prof. Dr. Elena Zanichelli
Bremen

Prof. Dr. Sabine Schulze
Hamburg

Andreas de Maizière
Hessen

Dr. Florian Schilling
Hessen

Dr. Katrin Arrieta
Mecklenburg-Vorpommern

Kirsten Gerberding
Niedersachsen

Dr. Thomas Lange
Nordrhein-Westfalen

Christopher Freiherr von Oppenheim
Nordrhein-Westfalen

Prof. Dr. Dr. Thomas Sternberg
Nordrhein-Westfalen

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
Rheinland-Pfalz

Dr. Andreas Bayer
Saarland

Prof. Tulga Beyerle
Sachsen

Dr. Ulrike Wendland
Sachsen-Anhalt

Dr. Anette Hüsch
Schleswig-Holstein

Julia Marie Wendl
Thüringen

Dr. Martin Hoernes
Ernst von Siemens Kunststiftung

Hortensia Völckers
Kulturstiftung des Bundes

Geschäftsstelle der Kulturstiftung der Länder

**Stand:
1. Juni 2021**

Vorstand

Prof. Dr. Markus Hilgert
Generalsekretär

Prof. Dr. Frank Druffner
Stellvertretender Generalsekretär

Dezernentinnen

Dr. Britta Kaiser-Schuster
Dezernentin, Projektleiterin im Rahmen des Deutsch-Russischen Museumsdialogs

Dr. Stephanie Tasch
Dezernentin, Redaktionsleiterin Patrimonia, Wissenschaftliche Koordination Arsprototo

Verwaltung

Ronny Günther
Leiter der Verwaltung

Jana Dziakowski
Bilanzbuchhalterin

Ellen Gloyna
Kaufmännische Mitarbeiterin

Vorstandsassistenz und Sekretariat

Jenny Berg
Referentin des Vorstands

Gabriele Lorenz
Assistentin des Vorstands

Monika Michalak
Sekretärin des Vorstands

Stabsstellen

Dr. Christoph Willmitzer
Leiter Stabsstelle Wissenschaftliches Projektmanagement und Projektcontrolling

Kulturelle Bildung

Ina von Kunowski
Leiterin Stabsstelle Kulturelle Bildung

Ulrike Erdmann
Projektkoordinatorin Kulturelle Bildung

Josefina Trittel
Studentische Assistenz Kulturelle Bildung

Kommunikation & Presse

Hans-Georg Moek
Leiter der Kommunikation

Carolin Hilker-Möll
Redaktionsleiterin Arsprototo

Jennifer Scheibel
Mitarbeiterin Kommunikation

Künstlerstipendien

Dr. Jörg Rosenfeld
Projektkoordinator – Künstlerstipendien des Bundes und der Länder

Projekte der Kulturstiftung der Länder

Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten

Maria Leonor Perez Ramirez
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Friederike Pöschl
Wissenschaftlicher Mitarbeiterin

Kirstin Maier
Projektassistentin/Sachbearbeiterin

KULTUR.GEMEINSCHAFTEN

Conrad Mücke
Projektkoordination

Anika Kreft
Mediengestalterin/Producerin

Jale Ücel
Projektsachbearbeiterin

Satzung der Kulturstiftung der Länder

Stand: April 2017

Abkommen zur Errichtung der Kulturstiftung der Länder

vom 4. Juni 1987, in der Fassung vom 25. Oktober 1991*)

I.

Die Länder Baden-Württemberg, Bayern, Berlin, Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland und Schleswig-Holstein errichten zur Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges mit Wirkung vom 1. Januar 1988 die „Kulturstiftung der Länder“.

Die vertragschließenden Länder verpflichten sich zur Beteiligung an der Kulturstiftung der Länder nach Maßgabe der in Abschnitt II vereinbarten Satzung. Die Länder Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen sind bis zum 31. Dezember 1994 von der Zahlung von Mitteln für die Stiftung befreit. Die übrigen Länder entrichten nach Maßgabe der jeweils geltenden Haushaltsgesetze an die Kulturstiftung der Länder die Mittel der gemeinsamen Finanzierungen (vgl. Teil II der Liste der Vorhaben gem. § 2 Abs. 2 Nr. 4 der Stiftungssatzung) und jährlich mindestens 10 Millionen DM für die Durchführung laufender Aufgaben. Die Anteile der einzelnen Länder werden nach dem Königsteiner Schlüssel ermittelt. Die Länder können auch das

Stiftungsvermögen durch Zustiftungen aufstocken. Für die Zeit ab 1. Januar 1995 sind die Mittel und die jeweiligen Anteile der Länder neu festzulegen; die Zahlungsverpflichtung der an der Errichtung der Stiftung beteiligten Länder von insgesamt mindestens 10 Millionen DM bleibt erhalten.

Das Abkommen kann von jedem Land durch schriftliche Erklärung gegenüber den übrigen Ländern zum Schluss eines Kalenderjahres mit einer Frist von 2 Jahren gekündigt werden, erstmals zum 31. Dezember 1997. Zum Zeitpunkt der Aufhebung der Stiftung bestehende vertragliche Verpflichtungen zur Versorgung von Mitgliedern des Vorstandes der Stiftung werden von den Ländern nach dem Königsteiner Schlüssel getragen.

Die Bundesrepublik Deutschland (Bund) kann nach Maßgabe eines mit den Ländern zu schließenden Abkommens an der Stiftung mitwirken.

II.

Die Stiftung erhält folgende Satzung:

§ 1 Name, Sitz, Rechtsform

- (1) Die Stiftung führt die Bezeichnung „Kulturstiftung der Länder“.
- (2) Sie ist eine rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts und hat ihren Sitz in Berlin.

§ 2 Stiftungszweck

- (1) Zweck der Stiftung ist die Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges.
- (2) Der Stiftungszweck wird insbesondere verwirklicht durch
 1. die Förderung des Erwerbs für

die deutsche Kultur besonders wichtiger und bewahrungswürdiger Kulturgüter, vor allem wenn deren Abwanderung ins Ausland verhindert werden soll oder wenn sie aus dem Ausland zurückerworben werden sollen, z. B. durch finanzielle und/oder ideelle Unterstützung gemeinnütziger und öffentlich zugänglicher kultureller Einrichtungen;

2. die Förderung von und die Mitwirkung bei Vorhaben der Dokumentation und Präsentation deutscher Kunst und Kultur, z. B. durch die Unterstützung von Ausstellungsvorhaben, Restaurierungsprojekten, die Herausgabe von Publikationen eigener Förderungen; es werden nur Projekte bzw. kulturelle Einrichtungen unterstützt, die entweder auch gemeinnützig oder Körperschaften des öffentlichen Rechts sind (§ 58 Nr. 2 AO);

3. die Förderung zeitgenössischer Formen und Entwicklungen von besonderer Bedeutung auf dem Gebiet von Kunst und Kultur, z. B. durch die Unterstützung von Preisvergaben;
4. die Förderung von überregional und international bedeutsamen Kunst- und Kulturvorhaben, z. B. durch die Unterstützung von den Ländern ausgewählter kultureller Einrichtungen; es werden nur Projekte bzw. kulturelle Einrichtungen unterstützt, die entweder auch gemeinnützig oder Körperschaften des öffentlichen Rechts sind (§ 58 Nr. 2 AO).

3. Die Kulturstiftung verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts „Steuerbegünstigte Zwecke“ der Abgabenordnung. Sie ist selbstlos tätig und verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche Zwecke.

§ 3 Regionale Ausgewogenheit

Bei der Förderung von Kunst und Kultur durch die Stiftung soll eine regionale Ausgewogenheit angestrebt werden; dies gilt nicht für die Verwirklichung des Stiftungszwecks nach § 2 Abs. (2) Nr. 2.

§ 4 Mittel der Stiftung

- (1) Das Stiftungsvermögen besteht nach dem Stande vom 1. Oktober 1991 aus Wertpapieren und Barmitteln im Gesamtwert von rd. 500.000 DM sowie aus der Geschäftsausstattung. Zusätzlich zum Stiftungsvermögen kann ein Sondervermögen gebildet werden, das ausschließlich für die Vergabe von Darlehen zur Erfüllung satzungsgemäßer Aufgaben genutzt werden darf. Über die Bildung und die Auflösung dieses Sondervermögens entscheidet der Stiftungsrat.

- (2) Die Stiftung erhält zur Erfüllung ihrer Aufgaben Mittel der Länder nach Maßgabe des Abkommens zur Errichtung der Kulturstiftung der Länder in der jeweils geltenden Fassung.

- (3) Die Stiftung kann Zuwendungen des Bundes erhalten.

- (4) Die Stiftung soll sich um einmalige und laufende Zuwendungen Dritter bemühen.

- (5) Die Stiftung kann durch einen Förderverein unterstützt werden.

- (6) Zur Erfüllung des Stiftungszweckes dürfen nur die Erträge des Stiftungsvermögens sowie die jährlichen Mittel der Länder und Spenden Dritter herangezogen werden, soweit die Mittel nicht als Zustiftungen zur Vermehrung des Stiftungsvermögens bestimmt sind.

- (7) Die Mittel der Stiftung dürfen nur für satzungsgemäße Zwecke verwendet werden. Es darf keine Person durch Ausgaben, die dem Stiftungszweck fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

- (8) Den durch die Stiftung Begünstigten steht aufgrund dieser Satzung ein Rechtsanspruch auf Leistungen nicht zu.

§ 5 Stiftungsorgane

Organe der Kulturstiftung sind

1. der Stiftungsrat,
2. der Vorstand,
3. das Kuratorium.

§ 6 Stiftungsrat

- (1) Der Stiftungsrat besteht aus jeweils einem Mitglied der Landesregierungen der an der Stiftung beteiligten Länder sowie ein bis zwei Mitgliedern der Bundesregierung. Diese kann auch Staatssekretäre/Staatssekretärinnen als Mitglieder bestellen. Vertretung ist zulässig.

- (2) An den Sitzungen des Stiftungsrates können die Mitglieder des Vorstandes sowie die oder der Kuratoriumsvorsitzende und deren oder dessen Stellvertreterin oder Stellvertreter beratend teilnehmen.

- (3) Den Vorsitz des Stiftungsrates hat die Regierungschefin oder der Regierungschef des Landes inne, das den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz führt; sie oder er kann sich durch ein anderes Mitglied der Landesregierung vertreten lassen. Die Stellvertretung hat das von der Landesregierung des Landes bestellte Mitglied, das den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz in dem vergangenen Jahr geführt hat. Sofern

diese Länder nicht an der Stiftung beteiligt sind, verlängert sich die Amtszeit der oder des bisherigen Vorsitzenden und der oder des stellvertretenden Vorsitzenden des Stiftungsrates um den entsprechenden Zeitraum.

(4) Die Mitglieder des Stiftungsrates werden von den jeweiligen Regierungen bestellt.

(5) Der Stiftungsrat berät und entscheidet über alle Fragen, die zum Aufgabenbereich der Stiftung gehören, soweit es sich nicht um die Führung der laufenden Geschäfte handelt.

(6) Der Stiftungsrat entscheidet über die Aufstellung des Wirtschaftsplanes.

(7) Der Stiftungsrat erlässt eine Geschäftsordnung für die Stiftung.

§ 7 Beschlussfassung des Stiftungsrates

(1) Der Stiftungsrat entscheidet einstimmig. Jedes Mitglied des Stiftungsrates mit Stimmrecht hat eine Stimme.

(2) Beschlüsse gemäß §§ 2 Abs. 2 Nr. 1 bis 3, 12 und über Änderungen dieser Satzung bedürfen nur der Stimmen der Mitglieder der Länder.

(3) Beschlüsse können auch außerhalb von Sitzungen gefasst werden, wenn sich alle stimmberechtigten Mitglieder daran schriftlich beteiligen. Die Beschlussfassung erfolgt einstimmig. Bei mehr als drei Stimmenthaltungen kommt kein Beschluss zustande.

§ 8 Vorstand

(1) Der Stiftungsrat bestellt den Vorstand. Dieser besteht aus zwei Personen: der Generalsekretärin

oder dem Generalsekretär und deren oder dessen Stellvertreterin oder Stellvertreter.

(2) Die Generalsekretärin oder der Generalsekretär führt die laufenden Geschäfte der Stiftung, bereitet die Beschlüsse des Stiftungsrates vor und führt sie aus.

(3) Jedes Mitglied des Vorstandes vertritt die Stiftung gerichtlich und außergerichtlich allein. Im Innenverhältnis ist das stellvertretende Mitglied gehalten, nur im Falle der Verhinderung der Generalsekretärin oder des Generalsekretärs tätig zu werden.

(4) Die Mitglieder des Vorstandes können eine angemessene Vergütung erhalten, die vom Stiftungsrat festgelegt wird. Sie haben darüber hinaus Anspruch auf Ersatz der aus dienstlicher Veranlassung entstandenen notwendigen Ausgaben.

§ 9 Kuratorium

(1) Das Kuratorium besteht aus bis zu 15 Förderern und bis zu 15 Sachverständigen.

(2) Die Mitglieder des Kuratoriums werden vom Stiftungsrat auf 5 Jahre berufen; Wiederberufung ist zulässig. Die Mitglieder des Kuratoriums können aus wichtigem Grunde abberufen werden.

(3) Das Kuratorium kann zur Erfüllung einzelner Aufgaben auch Nichtmitglieder beratend hinzuziehen.

(4) Das Kuratorium wählt die Vorsitzende oder den Vorsitzenden und eine Stellvertreterin oder einen Stellvertreter.

(5) Das Kuratorium fasst seine Beschlüsse mit der Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Es ist beschlussfähig, wenn die Hälfte der Mitglieder anwesend ist.

(6) Die Mitglieder des Kuratoriums werden ehrenamtlich tätig.

§ 10 Aufgaben des Kuratoriums

(1) Das Kuratorium berät den Stiftungsrat bei der Erfüllung seiner Aufgaben, insbesondere bei der Festlegung von Förderungsschwerpunkten für die Arbeit der Stiftung.

(2) Die Mitglieder des Stiftungsrates sind berechtigt, an den Sitzungen des Kuratoriums ohne Stimmrecht teilzunehmen.

§ 11 Ausgleich der Zuwendungen

Soweit Mittel der Stiftung für den Erwerb besonders wichtiger und bewahrungswürdiger Zeugnisse deutscher Kultur aufgewendet werden, ist ein angemessener Ausgleich zwischen den Ländern durch den Einsatz von Erwerbsmitteln anzustreben.

§ 12 Aufhebung der Stiftung

(1) Die Kulturstiftung soll vom Stiftungsrat aufgehoben werden, wenn mindestens sechs Länder das Abkommen über die Errichtung der Kulturstiftung gekündigt haben, die Kündigung des sechsten Landes wirksam geworden ist und die verbleibenden Mittel die weitere nachhaltige Erfüllung des Stiftungszwecks nicht mehr sicherstellen.

(2) Bei Aufhebung der Stiftung oder bei Wegfall steuerbegünstigter Zwecke fällt das Vermögen an die Länder Baden-Württemberg, Bayern, Berlin, Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen,

Rheinland-Pfalz, Saarland und Schleswig-Holstein in dem Verhältnis, in dem sie zu seiner Bildung beigetragen haben. Sie haben es ausschließlich und unmittelbar für ähnliche gemeinnützige Zwecke im Sinne dieser Satzung zu verwenden.

§ 13 Rechnungslegung und Prüfung

(1) Der Rechnungshof des Landes Berlin prüft die Haushalts- und Wirtschaftsführung der Stiftung.

(2) Die Generalsekretärin oder der Generalsekretär hat unbeschadet der Prüfung nach Abs. (1) die zum Ende eines jeden Geschäftsjahres (Kalenderjahres) zu fertigenden Aufstellungen über die Einnahmen und Ausgaben der Stiftung und über ihr Vermögen durch einen öffentlich bestellten Wirtschaftsprüfer oder eine anerkannte Wirtschaftsprüfungsgesellschaft prüfen zu lassen.

§ 14 Ruhe des Stimmrechts und des Vorsizes im Stiftungsrat

(1) Solange ein Land mit Ausnahme der Mittel der gemeinsamen Finanzierungen (vgl. Teil II der Liste der Vorhaben gemäß § 2 Abs.

(2) Nr. 4.) keine Zahlungen nach Abschnitt I des Abkommens über die Errichtung der Kulturstiftung der Länder an die Stiftung entrichtet, ruht das Stimmrecht des von diesem Land bestellten Mitgliedes des Stiftungsrates im Stiftungsrat. Führt dieses Land während dieser Zeit den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz, verlängert sich die Amtszeit der oder des bisherigen Vorsitzenden und der oder des stellvertretenden Vorsitzenden des Stiftungsrates (§ 6 Abs. (3)) um den entsprechenden Zeitraum.

(2) Absatz (1) findet auf die Länder Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen bis zum 31. Dezember 1994 keine Anwendung.

III.

Die Zuwendungen der Länder werden über den Haushalt des Sekretariats der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder zur Verfügung gestellt.

Bonn, den 4. Juni 1987

Unterzeichnet von den Regierungschefs der Länder.

**) Abschnitt I geändert durch Artikel II des Abkommens über den Beitritt der Länder Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen vom 25. Oktober 1991, zum Abkommen zur Errichtung der Kulturstiftung der Länder vom 4. Juni 1987 und zur Änderung dieses Abkommens: der zweite Absatz wurde neugefasst, der dritte Absatz wurde eingefügt, und der ursprüngliche dritte wurde zum vierten Absatz.*

Satzung vom 4. Juni 1987, genehmigt am 17. November 1987; geändert am 12. Juni 1992 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderungen in §§ 4, 7 und 14 –, genehmigt am 28. August 1992; geändert am 24. Juni 1994 durch Beschluss des Stiftungsrates – Ergänzung des § 4 –, genehmigt am 7. September 1994; geändert am 5. Dezember 1997 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung in § 11 –, genehmigt am 23. Juli 1998; geändert am 11. Dezember 1998 durch Beschluss des Stiftungsrates – Berücksichtigung der Feminin-Formen in den entsprechenden Passagen der Satzung –, genehmigt am 9. April 1999; geändert am 16. Juni 2000 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung des § 9 Abs. 1, Zusammensetzung des Kuratoriums –, genehmigt am 18. September 2000; geändert am 25. Juni 2007 durch Beschluss des Stiftungsrates – insbesondere Wegfall des Stiftungsrates in seiner erweiterten Zusammensetzung –, genehmigt am 2. November 2007; geändert am 26. November 2014 durch Beschluss des Stiftungsrates – Ergänzung des § 8 Abs. 4, genehmigt am 11. Juni 2015; geändert am 04. Dezember 2015 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung der §§ 2 Abs. 2 sowie 12 Abs. 2, genehmigt am 28. Februar 2017; geändert am 22. Juni 2016 durch Beschluss des Stiftungsrates – insbesondere Spezifizierung des Stiftungszwecks in § 2 Abs. 2, genehmigt am 19. April 2017.

www.kulturstiftung.de