

ARSPROTO



Das Magazin der
Kulturstiftung der Länder

GERAUBTE KUNST

DER DEUTSCH-RUSSISCHE
MUSEUMSDIALOG

SONDERAUSGABE IN DEUTSCHER
UND RUSSISCHER SPRACHE

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК НА
НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ



CORINNA KUHR-KOROLEV UND
ULRIKE SCHMIEGELT-RIETIG

Corinna Kuhr-Korolev und Ulrike Schmiegelt-Rietig stellten bereits im Jahr 1997 in einer Moskauer Wohnheimküche fest, dass sie gemeinsame Interessen teilen: Für ihre Dissertation sammelte die Kunsthistorikerin Ulrike Schmiegelt damals Material über das Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale in Kiew, Corinna Kuhr forschte als Osteuropa-historikerin in Moskauer Archiven zur sowjetischen Jugend der Zwischenkriegszeit. Die folgenden Jahre arbeitete Ulrike Schmiegelt als Kuratorin am Deutschen Historischen Museum, am Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst und am Filmmuseum in Berlin. Corinna Kuhr lebte nach ihrer Promotion zehn Jahre in Moskau und war dort am Aufbau des Deutschen Historischen Instituts beteiligt. Seit 2012 recherchierten die Forscherinnen im Rahmen des Projekts „Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“ gemeinsam u. a. in deutschen und russischen Archiven zu den Kunst- und Kulturgutverlusten der Museen im Nordwesten Russlands während des Zweiten Weltkriegs. Für Arsprototo rekonstruieren sie das Kriegsschicksal von Schloss Peterhof. — **Seite 16**



ELENA ZUBKOVA

Mit Elena Zubkova konnte eine renommierte russische Historikerin für die Mitarbeit am Projekt „Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“ gewonnen werden – die Forschergruppe des Deutsch-Russischen Museumsdialogs (DRMD) untersuchte die Geschichte der Russischen Museen von 1941 bis in die frühen 1950er Jahre. Professor Zubkova forscht heute am Institut für Geschichte der

Russischen Akademie der Wissenschaften in Moskau, als Gastprofessorin lehrte sie u. a. an den Universitäten Tübingen und Konstanz. Zubkova fahndete für den DRMD in russischen Archiven nach Zeugnissen der Evakuierung von Kunstschatzen im Zweiten Weltkrieg vor dem Einmarsch der deutschen Truppen. International bekannt sind Zubkovas Bücher zur sowjetischen Gesellschaft nach 1945, beispielsweise ihre Publikation „Russia After the War: Hopes, Illusions, and Disappointments, 1945-1957“. Im Mittelpunkt ihrer Werke stehen oft strittige Themen, Zubkovas Forschungen zum Verhältnis zwischen Russland und den baltischen Staaten zeigen dies besonders deutlich. Für Arsprototo beschreibt sie gemeinsam mit dem wissenschaftlichen Leiter des Projekts, Professor Wolfgang Eichwede, die „Anatomie des Kunstraubs“, den die deutsche Wehrmacht und ein Netzwerk aus verschiedenen NSDAP-Institutionen in der UdSSR organisierten. — **Seite 11**



RALPH JAECKEL UND
ANNE KUHLMANN-SMIRNOV

Anne Kuhlmann-Smirnov und Ralph Jaeckel gehören, zusammen mit Anastasia Yurchenko und Robert Michaelis, zu dem Projektteam der Kulturstiftung der Länder, das seit 2008 Archivalien – u. a. einen Teil der Transportlisten der sowjetischen Trophäenbrigaden – zum Abtransport von Kunstwerken aus deutschen Museen in die Sowjetunion nach Ende des Zweiten Weltkrieges auswertet. Anne Kuhlmann-Smirnov studierte osteuropäische Geschichte in Bremen und Moskau, war zeitweise Mitarbeiterin der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen und promovierte im Feld der Frühneuzeitgeschichte. Ralph Jaeckel kam nach dem Studium der Kunstgeschichte und seiner Promotion an der Berliner Humboldt-Universität zur Provenienzforschung: Er war unter anderem für die Koordinierungsstelle Magdeburg (Lost Art Internet-Datenbank) tätig und recherchierte zu NS-entzogenem jüdischen Kulturgut. In der aktuellen Projektphase erforschen die wissenschaftlichen Mitarbeiter des Deutsch-Russischen Museumsdialogs die Verluste der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Für Arsprototo führten sie ein Interview mit Gisela Haase, die als Mitglied der deutschen Experten-gruppe bei den Rückführungen der Kunst-

schätze aus der Sowjetunion nach Dresden in den 1950er Jahren assistierte. — **Seite 25**



REGINE DEHNEL

Regine Dehnel, die Leiterin der Arbeitsgruppe zur Auswertung der Transportlisten der sowjetischen Trophäenbrigaden, studierte von 1980 bis 1985 Kunstgeschichte in Leningrad. Zu den prägenden Erlebnissen dieser Zeit gehörte die außerordentliche Kennerschaft und lebendige Liebe ihrer Lehrer Cäcilia G. Nesselstrauß, Nikolai N. Nikulin, Natalja K. Teletowa und Andrej G. Fjodorow für Deutschland und dessen Kunst, Literatur und Geschichte. Die Lektüre der „Geschichte der Gemäldegalerie der Eremitage (1764–1917)“ von Lewinson-Lessing, 1985, 13 Jahre nach dem Tod des großen russischen Wissenschaftlers erschienen, eröffnete ihr Jahrzehnte vor Etablierung der Provenienzforschung, wie essentiell das Wissen von der Herkunft der Kunstwerke für das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der Museen ist. Seit ihrem Studium weiß sie von dem Gewinn, der aus der Begegnung und Auseinandersetzung mit „dem Anderen“, „dem Fremden“ entstehen kann. Nicht das Trennende zu akzentuieren, sondern die Berührungspunkte zu erkennen ist für sie das Inspirierende und Bedeutsame an den Forschungen des Deutsch-Russischen Museumsdialogs. Für Arsprototo zeichnet Dehnel die verschlungenen Wege und Schicksale zahlreicher Kunstwerke nach, die ihnen durch Auslagerung, Abtransport oder Zerstörung, aber auch glückliche Rückkehr widerfuhr. — **Seite 20**



1 — Titelbild: Andrea della Robbia, Brustbildnis eines Jünglings, um 1465, Durchmesser 50 cm, Zustand vor der 1979 erfolgten Restaurierung; Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Kunst des Dialogs



2 — Isabel Pfeiffer-Poensgen, Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder

Liebe Leserin, lieber Leser,

kaum ein Thema ist emotionaler besetzt als das der „Beutekunst“, jener Kunstwerke und Kulturgüter, die, ganz allgemein gesagt, ein Land einem anderen in Kriegszeiten genommen und nicht zurückgegeben hat – auch wenn wir, nicht ganz zu Recht, das Thema heute allzu einseitig mit dem Raub deutscher Kunstwerke durch russische Trophäenkommissionen nach dem Zweiten Weltkrieg gleichsetzen. Von den Raubzügen der deutschen Truppen und den enormen Zerstörungen, die sie zuvor in der Sowjetunion hinterließen, wird dagegen wenig gesprochen.

Emotional ist dieses Thema, weil es hier wie dort an Wunden rührt, die nicht verheilen können und: weil es um Kunst geht, Kunst, die Menschen berührt und Identität verleiht, ganz gleich, ob diese Kunst nun nationalen Ursprungs ist oder – wie bei antiken Schätzen häufig – andere Herkunftsorte hat, mitunter gar aus Ländern oder Kulturen stammt, die aus Atlanten und Gegenwart längst verschwunden sind. Kaum ein Thema ist historisch, moralisch und juristisch facettenreicher als das der Beutekunst, und was ist darüber nicht alles schon geschrieben und gestritten worden.

Unsere Sonderausgabe von Arsprototo soll Ihnen ein Projekt vorstellen, das die Kulturstiftung der Länder seit nunmehr zehn Jahren und durch alle politischen Wechselfälle hindurch bewegt: den Deutsch-Russischen Museumsdialog, in welchem deutsche und russische Kulturgutverluste von Wissenschaftlern aus beiden Ländern gemeinsam erforscht werden. Wir sind überzeugt davon, dass es neben der völkerrechtlichen Dimension des Themas eine wissenschaftliche und kollegiale geben muss, ja dass die eine ohne die andere kaum existieren kann.

Neues Vertrauen und Licht ins Dunkel aus Vorurteilen und Halbwahrheiten können nur der Austausch und die Fakten bringen – zum Wohle der Kunst. Denn um diese geht es uns, wo immer sie ist; es geht um Sicherung und Aufarbeitung, um Differenzierung und Präzisierung. Damit ist viel gewonnen! Mehr, seien wir realistisch, lässt die derzeitige politische Lage wohl nicht zu. Wir alle sehen, was um uns herum gerade geschieht. Aber wir haben eine langfristige Perspektive. Und die heißt Entspannung, Offenlegung und Zugänglichkeit.

Ich wünsche dem Deutsch-Russischen Museumsdialog eine erfolgreiche Fortsetzung!

Ihre

Isabel Pfeiffer-Poensgen



3 — Sowjetische und deutsche Fachleute begutachten den Zustand des Dresdner Gemäldes „Allegorie des Friedens“ von Battista Dossi aus dem Jahr 1544 bei einem Zwischenaufenthalt in Berlin, Oktober 1955

Britta Kaiser-Schuster über die Aktivitäten und Desiderate
des Deutsch-Russischen Museumsdialogs — Seite 6

Wolfgang Eichwede und Elena Zubkova über die Kunst
als Opfer deutscher und sowjetischer Politik im Zweiten
Weltkrieg — Seite 11

Corinna Kuhr-Korolev und Ulrike Schmiegelt-Rietig
über die Zerstörung der Schlossanlage Peterhof im
Zweiten Weltkrieg — Seite 16

Regine Dehnel über die Geschichte deutscher
Sammlungen im 20. und 21. Jahrhundert — Seite 20

Gisela Haase über die Rückkehr der Schätze aus den
Dresdner Sammlungen — Seite 25

Natalja Tkatschowa über die Rückkehr einer Ikone
nach Pskow — Seite 28

DEUTSCH-RUSSISCHER MUSEUMSDIALOG

KUNST ALS KRIEGSBEUTE

Hanns Hubmann, Deutscher Soldat
im Katharinenpalast in Puschkin
(Zarskoe Selo) bei St. Petersburg,
Herbst 1941

Ханс Хубманн, Немецкий солдат
в Екатерининском дворце в
Пушкине (Царское село) под Санкт-
Петербургом, осень 1941 г.

DIE KRIEGSSCHICKSALE DER SAMMLUNGEN

AKTIVITÄTEN UND HERAUSFORDERUNGEN DES DEUTSCH-RUSSISCHEN MUSEUMSDIALOGS

von Britta Kaiser-Schuster

Geschichte und Herkunft der eigenen Sammlung gewinnen in der internationalen Museumsarbeit und in der Wahrnehmung der Museen durch die Öffentlichkeit zunehmend an Bedeutung. Museen in der Bundesrepublik Deutschland legen einen Schwerpunkt auf die Geschehnisse nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Dies mündet in Forschungen zu beschlagnahmten Kunstwerken jüdischer Provenienz in deutschen öffentlichen Sammlungen vor dem Hintergrund der Washingtoner Erklärung von 1998, in der sich alle deutschen Museen verpflichtet haben, ihre Raubgut-Bestände zu untersuchen, deren ursprüngliche Eigentümer zu eruieren und faire und gerechte Lösungen zu finden. Aber auch die Thematik der Beutekunst in den von der deutschen Wehrmacht besetzten Gebieten im Zweiten Weltkrieg und kurz nach dessen Ende beschäftigt die deutschen Museen bis heute. Zugleich tragen insbesondere ostdeutsche Museen – im Westen Deutschlands waren nur einige wenige Sammlungen durch Auslagerungen oder Leihgaben in die spätere sowjetische Besatzungszone betroffen – Verantwortung für Werke, die ihnen in den Jahren 1945/47 verloren gingen.

Die Kulturstiftung der Länder versteht sich seit ihrer Gründung im Jahr 1988 als Förderer und Berater der Museen in Deutschland. So ist es ihr auch ein Anliegen, wichtige kulturpolitische Themen aufzugreifen und in Projekten mit Modellcharakter zu bearbeiten. In diesem Kontext ist das Engage-

ment für den Deutsch-Russischen Museumsdialog (DRMD) zu sehen, der 2005 in Berlin gegründet wurde, um Aktivitäten und Kontakte zwischen deutschen und russischen Museen auf der Fachebene zu ermöglichen oder zu intensivieren. Im Fokus steht die gemeinsame Erforschung der deutschen wie der russischen Kriegsverluste.

Der Dialog wurde initiiert von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der Kulturstiftung der Länder und über 80 deutschen Museen, um deutsch-russische Kooperationen in wissenschaftlichen Vorhaben zu verstärken und auch kleinere Häuser in beiden Ländern einzubeziehen. Damit soll nicht nur Aufklärung über die kriegsbedingt verbrachten Kunst- und Kulturgüter in Deutschland und Russland erzielt werden, sondern vor allem der vertrauensvolle wissenschaftliche Austausch zwischen den Fachkollegen befördert werden. Ein besonderes Anliegen ist es, die Rekonstruktion der Sammlungsgeschichten zu unterstützen und die Wege der einzelnen Kunstwerke während des Krieges und danach für die deutschen und russischen Museen zu rekonstruieren. Die Frage von Rückgabeforderungen wird in diesem Kontext ausgeklammert, sie ist auf Regierungsebene zu klären. Sprecher der Initiative auf deutscher Seite ist der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hermann Parzinger, auf russischer Seite Michail Piotrowski, Direktor der Staatlichen Eremitage Sankt Petersburg. Die Geschäftsstelle ist bei der Kulturstiftung der Länder angesiedelt.



5 — Andrea della Robbia, Brustbildnis eines Jünglings, um 1465, Durchmesser 50 cm, Zustand vor der 1979 erfolgten Restaurierung; Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. Die Rußspuren im Gesicht stammen vom Brand im Flakbunker Friedrichshain im Mai 1945



6 — Rückkehr der Kunstschätze in die Dresdner Gemäldegalerie 1956; hier Paolo Veroneses „Die Darstellung Christi im Tempel“ (um 1555/60)



7 — Rückkehr von Raffaels Sixtinischer Madonna in die Dresdner Gemäldegalerie 1956

„Verlust + Rückgabe“ war 2008 das erste Projekt der Initiative Deutsch-Russischer Museumsdialog. Anlass war der 50. Jahrestag der zweiten großen Rückgabeaktion von über 1,5 Millionen Kunstwerken aus der Sowjetunion an die Deutsche Demokratische Republik in den Jahren 1955 bis 1958.

Insgesamt hatten die deutschen Museen über 2,5 Millionen Kulturgüter verloren. Am 31. März 1955 hatte der Ministerrat der Sowjetunion die Rückgabe von Gemälden an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden als Freundschaftsgeste für den Militärpartner DDR angekündigt. Die noch im gleichen Jahr erfolgte erste Restitution von bedeutenden Werken Dürers, Jan van Eycks sowie von Raffaels Sixtinischer Madonna bildete den Auftakt der umfangreichen Aktion, durch die ab September 1956 wertvolle Kunstschätze aus Moskau und Leningrad zurückkehrten. Sie wirkte als Impuls für den Wiederaufbau der kriegszerstörten Museen und die gesamte ostdeutsche Museumslandschaft: Anfang Oktober 1959 wurden das Pergamonmuseum mit dem zurückgekehrten einzigartigen Altarfries sowie große Teile des Bode-Museums wiedereröffnet. Ähnlich war es in Dresden, wohin 600.000 Kunstwerke zurückgegeben wurden, aber auch in Dessau, Gotha, Leipzig oder in den Potsdamer Schlössern gab es spektakuläre Wiedereröffnungen.

Unter Beteiligung von 28 deutschen Museen hat der DRMD an dieses Ereignis erinnert, das besonders im Westen Deutschlands nicht allgemein bekannt war. 50 Jahre danach zeigten dazu neun der beteiligten Museen in Ausstellungen die Geschichte ihrer zunächst verlorenen und dann wiedergewonnenen Kunstwerke.

Ein umfangreiches Forschungsprojekt, das maßgeblich von einem privaten Förderer unterstützt wird, widmet sich mit fünf zweisprachigen Wissenschaftlern seit 2008 den Verlusten deutscher Museen in Kriegs- und Nachkriegszeit auf der Basis der Auswertung von Transport- und Verteilungslisten kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter in die Sowjetunion.

Dieses Projekt unterstützt die deutschen Museen darin, Klarheit über Art und Umfang ihrer Verluste zu gewinnen und die Voraussetzungen zu schaffen, die Geschichte der Häuser und ihrer Sammlungen vor dem Hintergrund der europäischen und der deutsch-russischen Geschichte zu rekonstruieren. Dem DRMD geht es nicht um die physische Restitution von Kulturgütern – das ist Sache der Regierungen –, sondern um deren öffentliche und wissenschaftliche Zugänglichkeit und Wahrnehmung.

Eine Datenbank bildet die Grundlage für das Projekt. Sie basiert auf den zugänglichen Quellen zur Tätigkeit der sowjetischen Trophäenbrigaden. Diese wurden im Februar 1943 auf Beschluss des Staatlichen Verteidigungskomitees der UdSSR gegründet. Sie hatten zunächst die Aufgabe, militärisch und kriegswirtschaftlich relevante Gegenstände an und hinter der Front sicherzustellen. Nach der Konferenz von Jalta vom 4. bis 11. Februar 1945 erweiterten sich die Aufgaben der Trophäenbrigaden: Ab Februar 1945 richtete sich deren Arbeit auf den Abtransport von Trophäengut „jeglicher Art“ und somit auch von Kulturgütern. Die für Auffindung, Bergung, Erfassung und Abtransport von Kulturgütern verantwortlichen Angehörigen der Trophäenbrigaden waren zumeist Fachleute, im zivilen Leben Kunsthistoriker, Archäologen, Museumsmitarbeiter, Bibliothekare oder Hochschullehrer.

Der russischsprachige Aktenbestand zur Tätigkeit der sowjetischen Trophäenbrigaden des „Kunstkomitees beim Rat der Volkskommissare der UdSSR“ in den Jahren 1945/47 wird zu großen Teilen in Kopie als Depositum im Kunsthistorischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (GNM) verwahrt und beinhaltet rund 70 Prozent des gesamten Fonds. Die Originale befinden sich im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau (Fonds 962,6). Die Dokumente wurden aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt und ausgewertet. Alle Informationen, die konkrete Objekte betrafen, wurden in der Datenbank erfasst. Diese umfasst Informationen zu

fast 100.000 Kulturgütern, die 1945/47 in die Sowjetunion abtransportiert wurden.

Die Ergebnisse dieses Projekts ermöglichen es, anknüpfend an die „Beutekunst“-Forschungen der 1990er Jahre, die Tätigkeit der sowjetischen Trophäenbrigaden und die Geschichte deutscher Kulturgüter nach dem Zweiten Weltkrieg differenziert darzustellen. Seit 2012 wird die Datenbank genutzt, um gezielt die Bestände betroffener Museen auf kriegsbedingt verlagertes Kulturgut zu untersuchen. Ausgehend von den Verlustkatalogen der einzelnen Häuser, den Suchmeldungen auf *lostart.de*, den Archivalien des Zentralarchivs Staatliche Museen zu Berlin u. a. werden die Bestände mit den Datenbankeinträgen abgeglichen. So lässt sich feststellen, welche Objekte in den Nachkriegsjahren tatsächlich nach Russland gelangt sind.

Ein Abgleich dieser Quellen mit den aktuellen Bestands- und Verlustdokumentationen der deutschen Museen erlaubt die Identifizierung von Kulturgütern, die bis heute als verloren gelten. Der DRMD sieht hierin eine Basis, um über eben diese Kulturgüter in den Dialog zu treten, ein Fundament für deutsch-russische Inventarisierungs-, Restaurierungs-, Ausstellungs- oder Publikationsvorhaben, eine Möglichkeit, die Geschichte der sowjetischen Trophäenbrigaden aus gemeinsamer, deutscher und russischer Sicht zu schreiben. Erst die Gesamtschau deutscher und sowjetischer historischer Überlieferung sowie die Verknüpfung aktueller deutscher und russischer Forschung ermöglicht es, die Geschichte des Kunsttransfers aufzuklären.

Inzwischen liegen Einzelrecherchen zu fast 20 Sammlungen deutscher Museen vor. Tausende bis heute nicht oder vermutlich nicht restituierte Kulturgüter konnten bislang identifiziert werden. Mit den Einzelrecherchen verbunden sind die Forschungen über die Auslagerungsorte und Verlagerungen der Sammlungen und deren Situation in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Die Recherchen werden für alle weiteren bisher nicht bearbeiteten Museen fortgesetzt.

Die Geschichte der „Beutekunst“ lässt sich jedoch nicht auf die Tätigkeit der Trophäenbrigaden reduzieren. Die Recherchen zeigen, dass sich nur wenige allgemeingültige Aussagen treffen lassen. Tatsächlich hat jedes Haus seine eigene Verlustgeschichte. Schon jetzt haben die bisherigen Auswertungen gezeigt, dass mit der Datenbank verschollene Werke identifiziert werden können. Künftig können sie nun mit den deutschen und russischen Kollegen gemeinsam beforscht sowie in Publikationen und Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Ein weiteres Forschungsprojekt mit vier zweisprachigen deutschen und russischen Wissenschaftlern im Rahmen des DRMD, das von der Volkswagenstiftung gefördert wird, widmete sich der Aufarbeitung der Geschichte der Russischen Museen im Zweiten Weltkrieg. Von den über 170 von Kriegsverlusten betroffenen russischen Museen wurden exemplarisch die Sammlungen in Nowgorod und Pskow sowie der Zarenschlosser Puschkin (Zarskoe Selo), Peterhof, Gattschina und Pawlowsk von 1941 bis in die frühen 1950er Jahre untersucht. Diese sechs Orte gehören zu den bedeutendsten russischen Kulturdenkmälern, die während des Krieges im Nordabschnitt der Front lagen: Das über 1.150 Jahre alte Nowgorod war die Hauptstadt einer mittelalterlichen, den gesamten Norden Russlands beherrschenden Handelsrepublik. Das 903 erstmals urkundlich erwähnte Pskow besitzt einen Kreml aus dem 12. Jahrhundert sowie zahlreiche Kirchen und Klöster. Zur Anlage von Puschkin gehören der Katharinen- und der Alexanderpalast sowie eine Vielzahl von Palais, Pavillons und Gärten. Die Palastanlage Peterhof mit zehn Palais, Pavillons und über 150 Brunnen im weiträumigen Park sowie einem Kanal zum Finnischen Meerbusen wurde ab 1723 errichtet. Bedeutende europäische Architekten haben in der Folgezeit die Sommerresidenz der Zarenfamilie erweitert. Schloss Gattschina wurde von 1766 bis 1781 unter Katharina der Großen im klassizistischen Stil errichtet und mit einem Park nach englischem Vorbild umgeben. Im



8 — Ruine des Katharinenpalastes in Puschkin zur Zeit der deutschen Besatzung, 1942



9 — Eingestürzte Decke des Thronsaals im Katharinenpalast in Puschkin, September 1941. Fotografie der Propagandakompanien der Wehrmacht



10 — Luigi Premazzi, Schlafzimmer der Kaiserin Elisabeth I. und später Kaiser Alexanders I. im Katharinenpalast, um 1855, Aquarell, 23 x 32 cm; Staatliches Museum Zarskoe Selo bei St. Petersburg

19. Jahrhundert wurde das Schloss zu einer weiteren repräsentativen Zarenresidenz ausgebaut. Die ehemalige Zarenresidenz Pawlowsk wurde 1786 als klassizistisches Ensemble durch den Architekten Charles Cameron mit Parkanlage errichtet.

Schon zwei Wochen nach dem Angriff der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 wurde Pskow besetzt, am 15. August Nowgorod, am 13. September wurde als erstes der Zarenschlösser Gattschina

eingenommen, Pawlowsk am 15., Zarskoe Selo am 17. und Peterhof am 23. September 1941. Die Folge waren Zerstörungen und Plünderungen der Anlagen und Sammlungen bis zur Befreiung Anfang 1944: Nowgorods Museen geben für die Kriegsjahre einen Verlust von 29.559 Exponaten an. In Gattschina gelten mehr als 38.000 Kunstwerke, annähernd 70 Prozent, als verschollen. Die Schlösser von Puschkin verloren von 42.172 Werken über 30.000, Peterhof um die 20.000 Objekte. Die Verluste von Pawlowsk werden auf 9.000 Objekte beziffert. In Nowgorod fand 1958 die erste Neupräsentation der Sammlung nach dem Krieg statt. Pawlowsk wurde im Sommer 1957 wiedereröffnet, der Katharinenpalast in Puschkin 1959, Peterhof 1964 und Gattschina erst 1985.

Im Mittelpunkt des Projekts standen Fragen nach den historischen Umständen, unter denen die Museen den Krieg erfahren haben: Welche Schutzmaßnahmen wurden getroffen, wie wurden die Museen als Kultureinrichtungen während der Okkupation behandelt. Für die Zeit nach der Befreiung stellten sich



11 — Der Katharinenpalast in Puschkin bei St. Petersburg heute

Fragen nach der Organisation, dem wissenschaftlichen Personal, der Bestandsaufnahme der Verluste. Bis zu Kriegsbeginn evakuierten die russischen Museen die wichtigsten Werke ihrer Sammlungen in das Landesinnere, die Raumausstattungen der Schlösser wurden soweit möglich in Kellern oder in den Parkanlagen gesichert. Insgesamt wurden rund 56.000 von 180.000 Kunstwerken evakuiert, der Rest fiel Zerstörung, Raub und Plünderung zum Opfer. An dieser Stelle gerieten die Akteure in den Fokus, die Stäbe und Organisationen, darunter der „Kunstschutz“ der Deutschen Wehrmacht, der „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ (ERR) mit seinen regionalen Unterabteilungen und nach Fachgebieten zusammengestellten Sonderstäben. Für die Nachkriegszeit sind die insgesamt 534.120 Rückgaben geraubter Kunstschätze, die von US-amerikanischen Kunstschutz-Einheiten geborgen und an die UdSSR restituiert wurden, bis 1948 gut dokumentiert. Archivbestände in Russland ermöglichten nun die Rekonstruktion der Wege einzelner Kulturgüter zurück in ihr Heimatmuseum oder ihre

Weitertransporte innerhalb der Sowjetunion. Gemeinsam mit den russischen Museumskollegen konnten Dokumente der Museumsarchive ausgewertet werden. Die Publikation der Forschungsergebnisse dieses Projekts wird 2016 in deutscher und russischer Sprache vorliegen.

Für den DRMD bilden diese beiden großen Forschungskomplexe eine wichtige Grundlage für die weitere vertrauensvolle Zusammenarbeit der Museen in Deutschland und Russland. Nur durch gegenseitiges Vertrauen, den unbehinderten Zugang zu den Archiven und Transparenz kann die Arbeit an der gemeinsamen Geschichte der verlorenen Sammlungen gelingen. ■

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



12 — Ruine des Zarenschlosses Gattschina, um 1944



13 — Eduard Petrowitsch Hau, Weißer Saal im Schloss Gattschina, um 1880, Aquarell, 30,8 × 43,8 cm; Museum Zarenschloss Gattschina

ZUR ANATOMIE DES KUNSTRAUBS

DIE KUNST ALS OPFER DEUTSCHER UND SOWJETISCHER POLITIK IM ZWEITEN WELTKRIEG

von Wolfgang Eichwede und Elena Zubkova

NS-RAUB IN DER SOWJETUNION

Schon im Oktober 1941, nur vier Monate nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion, baute die Wehrmacht im Katharinenpalast von Puschkin das legendäre Bernsteinzimmer ab. Zusammen mit anderen in den Palästen aus der Umgebung Leningrads erbeuteten Kunstwerken wurde es nach Königsberg geschickt. Bis 1944 sollte es Hunderte solcher Transporte geben, die in der Kulturlandschaft zwischen dem Schwarzen Meer und der Ostsee, in der Ukraine, dem heutigen Belarus und in Nordwestrussland einen wahren Kahl-schlag hinterließen. Die jüdische Kultur wurde vollständig vernichtet. Mittelalterliche und frühneuzeitliche Stadtkerne wurden dem Erdboden gleichgemacht, altrussische und barocke Kirchen nieder-gebrannt, Gemäldesammlungen und unersetzbare Ikonen verschleppt, ganze Museen eingäschert. Raub und Vernich-tung machten auch vor der Volkskunst, vor Friedhöfen und Klöstern nicht halt. Immerhin war es noch möglich, vor der deutschen Besetzung Evakuierungsmaß-nahmen aus den Museen einzuleiten, wenngleich angesichts des schnellen Vormarsches der feindlichen Armeen nur ein Bruchteil der Exponate in Sicherheit gebracht werden konnte.

Der deutsche Krieg gegen die Sow-jetunion war ein Vernichtungskrieg – er zielte auch auf die Auslöschung der russischen Kultur. Überzeugt von der eigenen „rassischen“ Überlegenheit und

der „Minderwertigkeit“ des Gegners fielen innere Hemmungen zu zerstören und zu rauben. Von Seiten des NS-Staa-tes war ein ganzes Netzwerk von Institu-tionen am Kunst- und Kulturreich in der UdSSR beteiligt: Die Wehrmacht kon-zentrierte sich zunächst über unter-schiedliche Dienststellen auf Bestände, die, wie Geographie und Militärwesen, für die Kriegsführung als wichtig erach-tet wurden, sowie auf die „Sicherstel-lung“ von Kunstgütern, die im unmittel-baren Kampfgebiet oder in Frontnähe lagen. Das „Sonderkommando Küns-berg“, dem Reichsaußenminister unter-stellt, konfiszierte außenpolitisch rele-vante Akten, griff aber auch nach Kunstwerken, Schallplatten- und Plakat-sammlungen sowie nach ganzen Biblio-theken, darunter die der Zarenschlösser von Puschkin und Pawlowsk. Den größ-ten Teil des NS-Kulturreichs hat der „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ (ERR) zu verantworten. Sein Ziel war es, „alle Kulturgüter sicher[zu]stellen, die zur Erforschung der Tätigkeit der Geg-ner des Nationalsozialismus sowie für die nationalsozialistische Forschung im allgemeinen geeignet“ sein könnten. Das schloss praktisch jede Art von Kulturgut ein. Am Raub in großem Stil beteiligt war schließlich die Forschungseinrich-tung der SS, das „Ahnenerbe“, das über vor- und frühgeschichtliche Funde die Ausbreitung der „nordischen Rasse“ insbesondere in der Ukraine beweisen wollte. Grundsätzlich sollten Objekte deutscher Herkunft zurückgeholt wer-den. Wissenschaftler unterschiedlicher



14 — Historische Aufnahme des Bernstein-zimmers im Katharinenpalast in Djetskoye Selo (Puschkin), ca. 1925



15 — Eines der ursprünglich vier Florentiner Mosaiken aus dem Bernsteinzimmer (Geruch- und Tastsinn) im Katharinenpalast, 1755, 61 × 45 cm; Staatliches Museum Zarskoe Selo bei St. Petersburg – das einzige noch bekannte Originalteil des Bernsteinzimmers

Fachgebiete wie Kunsthistoriker und Archäologen, Archivare, Bibliothekare und Museumsleute waren „Vordenker“ und zugleich Mittäter des Raubes. Nicht wenige außeruniversitäre und universitäre Forschungseinrichtungen waren an seiner Vorbereitung beteiligt und profitierten von ihm. Das professionelle Engagement im Dienste eines mörderischen, von allen Regeln befreiten Krieges bedarf noch immer der kritischen Selbstbefragung der beteiligten Disziplinen.

Sowohl deutsche wie sowjetische Akten legen die Annahme nahe, dass private Plünderungen durch Soldaten und andere Personengruppen in einem bisher kaum bekannten Ausmaß stattgefunden haben. Vielfach berichten Angehörige von Einsatzstäben oder der Wehrmacht, dass Museen und Bibliotheken, in die sie zum Zweck der „Sicherstellung“ einrückten, bereits in einem verwüsteten, längst ausgeraubten Zustand waren. Obgleich formell verboten, fehlte offenbar ein Unrechtsbewusstsein für die Mitnahme von „Souvenirs“. Seriöse Schätzungen über den Umfang lassen sich aufgrund der lückenhaften Quellen-

lage nicht anstellen, doch sind die Dunkelziffern der Verluste derart hoch, dass von beträchtlichen Mengen ausgegangen werden muss.

Seit 1999 ediert das Moskauer Ministerium für Kultur einen Verlustkatalog, der nach einer aktuellen Zählung die Kriegsschäden nur für Russland auf „1.129.929 Einheiten“, darunter „Museumsstücke“ ebenso wie bibliophile und archivalische Raritäten, veranschlagt. Erschienen sind bislang 50 Dokumentationsbände. Noch während des Krieges begann die „Außerordentliche Kommission“ die eigenen Verluste zu erfassen. 1946 veröffentlichte sie erste Hochrechnungen. Heute liegen die Zahlen allein für das russische Territorium höher als frühere Daten für die gesamte UdSSR, obgleich die Ukraine die weitaus größten Schäden zu verzeichnen hatte. Kriterien der Zuordnung und Berechnungsmethoden variieren und erweisen sich als inkompatibel. Oftmals waren Inventarverzeichnisse zerstört oder fehlten Angaben zu den Vorkriegsbeständen. Was an einmaligen Werten der Zerstörung und Plünderung anheim fiel, vermögen summa-



16 — Hanns Hubmann, Deutsche Soldaten mit einem Panjewan im Park von Schloss Pawlowsk bei St. Petersburg, Herbst 1941



17 — Der russische Leutnant Leonid Rabinowitsch, der die Sammlungen der Dresdner Gemädegalerie bis zu ihrem Abtransport sicherte, in den Ruinen des Dresdner Zwingers, Mai 1945



18 — Aufforderung zur Beschlagnahmung von Handschriften aus Bibliotheken in der UdSSR für die Preussische Akademie der Wissenschaften in Berlin. Internes Schreiben des Landeshistorikers Gerhard Wilhelm Wunder, der im Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für den Raub von jüdischen und russischen Bibliotheken verantwortlich war: „Beiliegend übersende ich Ihnen eine Zusammenstellung alchimistischer Handschriften, um deren Sicherstellung zu gegebener Zeit der Präsident der Preussischen Akademie der Wissenschaften bittet.“

sche Listen ohnehin nicht in angemessener Weise wiederzugeben. Bis in die Gegenwart lässt sich die Frage nur unvollständig beantworten, was die Sowjetunion nach dem Krieg zurückerhalten hat. Während zu den Restitutionsen durch die USA konkrete Angaben vorliegen – ca. eine halbe Million Objekte, in der Mehrzahl Bücher, aber auch bedeutende Ikonen –, bewegen sich die Rückführungen aus NS-Depots durch die Rote Armee auf ihrem Siegeszug nach Westen weitgehend im Dunkeln. Allein die Öffnung der russischen Militärarchive könnte darüber Aufschluss geben. Sie sind bislang für die Forschung gesperrt.

So unwiederbringlich Kunstwerke verloren sind, die zum unersetzbaren Kulturerbe Russlands gehören, so unerwartet stellen sich bis in die Gegenwart Funde ein, die Lücken schließen können. 1997 konnte in Bremen eines der vier Florentiner Mosaiken aus dem Bernsteinzimmer bei dem Versuch seines illegalen Verkaufs auf dem Schwarzmarkt beschlagnahmt werden. Seit dem Jahr 2000 ist es wieder im Katharinenpalast von Puschkin. 1998 kam aus dem Moskauer Kulturministerium der Hinweis, dass eine der bekanntesten Ikonen von Pskow aus der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in deutschem Privatbesitz sei. Tatsächlich fand sie sich bei einer hoch betagten Dame in Berchtesgaden. Auch diese Ikone kehrte in die Kathedrale des Pskower Kreml zurück (siehe Artikel ab S. 42). Immer wieder werden auf deutschen Dachböden oder an Wohnzimmerwänden Gegenstände entdeckt, die von den Vätern oder Großvätern aus dem Krieg „mitgebracht“ wurden. Sie zurückzugeben, böte die Chance, mit kleinen Gesten ein großes historisches Unrecht zu korrigieren.

SOWJETISCHE BESCHLAGNAHMUNGEN IN DEUTSCHLAND

Unter dem Dach der „Außerordentlichen Kommission“ wurde 1943 in Moskau ein Expertenbüro aus hochkarätigen Wissenschaftlern unter Leitung des Ma-

lers, Kunsthistorikers und Deutschlandkenners Igor’ Grabar’ mit der Aufgabe betraut, Kunstwerke aus deutschen Museen zu benennen, die die schmerzlichsten Schäden in der UdSSR ausgleichen könnten. Im Visier waren Meisterwerke „in Form von ein paar Sixtinischen Madonnen“. Objekte, die die „deutsche Nationalkultur“ repräsentierten, sollten im Lande verbleiben. Bald jedoch wurde von der Idee Abstand genommen, zu einzelnen Werken, die man verloren hatte, kompensatorische Äquivalente zu finden. Stattdessen begann die Expertengruppe, sowohl die sowjetischen Kunstverluste als auch die Ausgleichsforderungen in Rubel- und Dollarwerten zu berechnen.

Die Realität im besiegten Deutschland 1945 sah ohnehin anders aus. Schon im Februar war in der Sowjetunion ein Sonderkomitee mit großen Vollmachten ins Leben gerufen worden, um den Abtransport von Wertgegenständen aller Art (auch Industrieanlagen) in die Wege zu leiten. Unter seiner Hoheit entstanden die Trophäenbrigaden, die nach Fachgebieten gegliedert und Armeeeinheiten zugeordnet waren. Hatte die Expertengruppe um Grabar’ noch wertvolle Einzelstücke im Auge, begann nun ein flächendeckendes Abräumen aus deutschen Museen, Bibliotheken, Archiven, Schlössern und privaten Landsitzen. Bei der Entdeckung von Depots und Auslagerungsstätten spielten Zufälligkeiten keine geringe Rolle. Aus dem Flakturm am Berliner Zoo wurden das Trojagold Heinrich Schliemanns sowie die Antiken- und Ostasiensammlungen, darunter der Pergamonaltar, in den Osten der Stadt verbracht, ehe die Amerikaner und Briten die Westteile übernahmen. Am 30. Juni 1945 flog das Gold nach Moskau – fast zeitgleich mit der Sixtinischen Madonna aus Dresden. Im Laufe der ersten Nachkriegsmonate nahm die Jagd nach Trophäen systematische Züge an. Archiven galt die besondere Aufmerksamkeit des Ministeriums für innere Angelegenheiten (NKWD). Unbestreitbar bleibt, dass die sowjetische Politik der Beutenahe eine Antwort auf die deutsche Politik des Raubes war. In der Summe wurde zwar viel aus Deutschland entwendet, das Land aber sollte in

seiner kulturellen Existenz nicht ausgetilgt werden, wie es umgekehrt die NS-Kriegspolitik zum Ziel hatte.

Lange Zeit hatte die UdSSR gehofft, ihre westlichen Alliierten für den Gedanken äquivalenter Entschädigungen gewinnen zu können. Doch der beginnende Ost-West-Konflikt sowie die reale Praxis der Beschlagnahmen in der Sowjetischen Besatzungszone ließen die Verhandlungen letztlich scheitern. Die Eigendynamik der Bereicherung überholte die Chancen der Diplomatie. In der Sowjetunion selbst wurde die eroberte Kunst bald mit einem Schleier der Geheimhaltung umgeben. Statt als Grundstock eines „Supermuseums“ in Moskau zu dienen, blieben die Meisterwerke aus Dresden, Leipzig, Weimar und Berlin in den Depots. Der Kalte Krieg ließ die Kunst gleichsam ein zweites Mal verschwinden.

Stalins Tod 1953 erwies sich als Zäsur in der Geschichte des Landes und ermöglichte nicht nur ein „Tauwetter“ im Innern, sondern auch neue Töne in seinen Außenbeziehungen. Um die Freundschaft „zwischen dem Sowjetvolk und dem deutschen Volk zu festigen“, erklärte sich die sowjetische Regierung im März 1955 bereit, der DDR 750 Gemälde aus den Dresdner Galerien zurückzugeben. Von „Trophäen“ oder „Beute“ war fortan nicht mehr die Rede, stattdessen von „geretteten“ und „vorübergehend“ in der Sowjetunion „aufbewahrten Schätzen“, die dem deutschen „Kulturerbe“ zuzurechnen seien. Die Ausstellung der Dresdner Werke im Puschkin-Museum vor ihrer Heimkehr wurde zu einem Publikumsrenner, die Sixtinische Madonna zu einer wahren Kultfigur. 1958 folgte ein zweiter, bis dahin in seinem Volumen nicht vorstellbarer Restitutionsakt. Obgleich sich – entgegen den Moskauer Erwartungen – schnell herausstellen sollte, dass die DDR über keine Kulturgüter aus der UdSSR mehr verfügte, die sie ihrerseits hätte zurückführen können, und obgleich prominente sowjetische Museumsleute gegen einseitige Rückgaben Protest erhoben, hielt die Führung im Kreml an ihrem Entschluss fest, den weitaus größten Teil der „geretteten“ Kulturgüter zu

restituieren, knapp 1,6 Millionen Objekte von insgesamt 2,6 Millionen. Doch werden hier – wie bei allen vergleichbaren Listen – Güter höchst unterschiedlicher Wertigkeit addiert, Hunderttausende von Münzen mit unikalenen Gemälden. Die beträchtlichen Restbestände allerdings wurden wie ein Staatsgeheimnis gehütet, in geschlossene Depots eingesperrt und in den Museen selbst vor eigenen Mitarbeitern abgeschottet. Manche Gegenstände, insbesondere bibliophile Buchausgaben, fanden den Weg auf den Schwarzmarkt oder in Antiquitätenläden. In der historischen Wertung markieren die Rückführungen der fünfziger Jahre eine Sternstunde der russisch-deutschen Kulturbeziehungen.

An sie sollte in dem Partnerschaftsvertrag vom November 1990 zwischen der Sowjetunion, ab 1992 Russland, und dem eben erst vereinigten Deutschland angeknüpft werden, als die Restitution auch der restlichen, in Folge des Krieges „unrechtmäßig verbrachten“ Kulturgüter vereinbart wurde. Selbstverständlich galt der Grundsatz für beide Seiten. Doch vermögen sich die neuen Partner seit nunmehr 24 Jahren in dieser einen Frage nicht zu einigen. Deutschland bekannte sich zwar moralisch zu seiner historischen Verantwortung für die sowjetischen Kulturverluste im Krieg, aber zog daraus keine materiellen Konsequenzen, um stattdessen – im deutschen Verständnis des Völkerrechts – allein die Rückgabe der noch in Russland liegenden deutschen Werte einzufordern. Russland hingegen vermochte nicht einzusehen, warum es als Opfer des Krieges dem einstigen Aggressor einseitig die verbliebenen Objekte überlassen sollte. 1997 erklärte die Duma – das russische Parlament – jene deutschen Werte, die offiziell von den Trophäenkommissionen beschlagnahmt worden waren, zu russischem Staatseigentum. Was sich die nachstalinistische UdSSR als Versöhnungsschritt zugetraut hatte, versagte sich das postsowjetische Russland. Umgekehrt igelte sich Deutschland in eine Rechtsposition ein, die die Frage von Gegenleistungen als historische Verpflichtung ausblendete



19 — Wiederaufbauarbeiten am Pergamonaltar im Pergamonmuseum vor der Wiedereröffnung, Oktober 1959



20 — Sowjetische und deutsche Fachleute begutachten den Zustand der Gemälde bei einem Zwischenaufenthalt in Berlin – hier vor Rembrandts „Selbstbildnis mit Saskia“ im Gleichnis vom verlorenen Sohn“, Oktober 1955



21 — Raffael, Sixtinische Madonna, um 1512/13, 269,5 x 201 cm; Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

und damit die eigenen Handlungsmöglichkeiten drastisch reduzierte. Vorsichtige Ansätze, aus dieser gegenseitigen Blockierung auszubrechen, blieben immer wieder hängen.

Private Rückgaben einzelner Bürger hingegen und Kooperationsangebote der Museen beider Länder, die Verluste zu beklagen haben, bauen an Brücken, die zusammenführen können. Die Politik

aber hat noch viel zu lernen – und die Wissenschaft viel zu forschen, um neue Denkräume zu öffnen. ■

Prof. em. Dr. Wolfgang Eichwede, Universität Bremen, Historiker, war Wissenschaftlicher Leiter des Projektes „Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“.

KUNST ZU KANONEN

DIE ZERSTÖRUNG DER SCHLOSSANLAGE PETERHOF IM ZWEITEN WELTKRIEG

von Corinna Kuhr-Korolev und Ulrike Schmiegelt-Rietig

Das Hauptschloss ist mit seiner Innenausstattung nach der Einnahme durch Beschuss völlig ausgebrannt. Es stehen nur noch die Mauern ohne Decken und Dächer. Baulich besser erhalten sind die Nebengebäude und Kavalierbauten, deren anscheinend nicht sehr wertvolle Innenausstattung auch nahezu völlig vernichtet ist.“ Mit diesen Worten beschrieb der deutsche Kunsthistoriker Karl-Heinz Esser den Zustand von Schloss Peterhof im November 1941. Als Mitarbeiter des „Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg“ (ERR) – der Raubkunstorganisation der NSDAP unter Leitung von Alfred Rosenberg – befand er sich auf einer Erkundungsreise zu den Residenzen, die seit dem frühen 18. Jahrhundert rund um die alte russische Hauptstadt St. Petersburg von den Zaren errichtet worden waren. Peterhof, 1723 feierlich von Peter dem Großen eröffnet, symbolisiert die Größe und Macht des russischen Imperiums und seine Zugehörigkeit zu Europa. Das Wahrzeichen ist die große Kaskade mit 138 wasserspeienden goldenen Skulpturen. Im Zentrum der Fontäne steht die Bronzefigur „Samson“, der einem Löwen den Rachen aufreißt. Großzügig öffnet sich der Panoramablick von der Terrasse des großen Palasts über die Brunnenallee hin zum Finnischen Meerbusen. Im barocken Park liegen versteckt über hundert Brunnen, kleinere Schlösschen und Pavillons. Unmittelbar am Wasser gelegen ist auch das älteste Ensemble der Anlage, Schloss Monplaisir, mit seiner wertvollen Gemäldesammlung.

Als Esser Peterhof besuchte, war von der Pracht kaum noch etwas zu erkennen. Mit Stacheldraht befestigte Schüt-

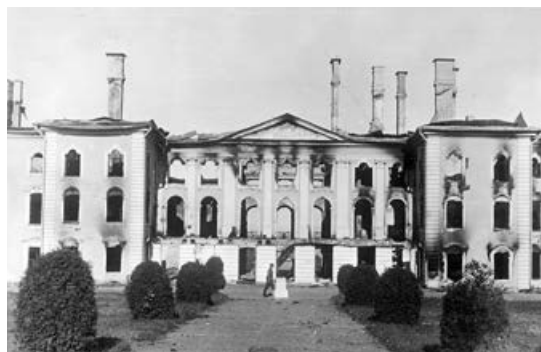
zengräben durchzogen den Park, schwere Artilleriegeschosse standen am verminten Ufer, durch die leeren Fensterlöcher des großen Palastes schien der graue Novemberrhimmel.

Das Ziel des Einsatzes hieß noch Wochen zuvor Leningrad. Schon vor dem Überfall auf die Sowjetunion kursierten in deutschen Ministerien Listen von Kunstwerken, die es in der Eremitage zu „sichern“ galt. Besonders vermerkt fanden sich dort Kunstwerke „deutscher Herkunft“, die ins Reich transportiert werden sollten. Sie erhielten somit einen Sonderstatus innerhalb der Masse von Gütern, die das nationalsozialistische Deutschland aus der Sowjetunion abzuführen plante. Im November 1941 stand aber bereits fest, dass Leningrad nicht eingenommen, sondern durch eine Blockade ausgehungert werden sollte. Das Interesse der Vertreter verschiedener deutscher Institutionen, darunter auch des ERR, konzentrierte sich deshalb auf die Schlösser rund um die Stadt. Jedoch bekamen sie in diesem Bereich deutscher Besatzung weniger Zugangsmöglichkeiten als zuvor in Frankreich oder zeitgleich in der Ukraine. Der russische Nordwesten blieb unter militärischer Besatzung und die Wehrmacht erklärte sich für den sogenannten Kunstschutz in der Region zuständig.

Allerdings erkannte die militärische Führung den Handlungsbedarf erst, als bereits vieles zerstört und geplündert war. Der große Palast in Peterhof geriet während der Einnahme des Ortes durch deutsche Truppen in Brand. In seinen Kellern und im Erdgeschoss waren die Teile der Sammlungen eingelagert, die



22 — Ruine des ausgebrannten Schlosses Peterhof bei St. Petersburg, 1942



23 — Blick auf die vordere Fassade des zerstörten Schlosses Peterhof, Oktober 1941



24 — Blick auf das zerstörte Schloss Peterhof mit Großer Kaskade und Samsonfontäne im Vordergrund, September 1942

nicht mehr rechtzeitig von den sowjetischen Museumsmitarbeitern hatten evakuiert werden können. Dies alles verbrannte oder wurde unter Schutt und Asche begraben. In den ersten Tagen nach der Eroberung bedienten sich die deutschen Besatzer an dem, was sie noch auffanden. Individuelle Plünderung war zwar verboten, aber gleichzeitig hieß es, die Truppe dürfe sich nehmen, was sie brauchte. So gelangten Möbel als Sitzgelegenheiten in Unterstände, Bilder als Ausschmückung in Offiziersunterkünfte und vermutlich auch das eine oder andere kleine Objekt als Souvenir in die Tornister der Soldaten.

Davon berichtete neben Esser auch der Kunsthistoriker Harald Keller. Keller kam als Angehöriger der 212. Infanteriedivision in den Raum Peterhof. Ende November 1941 erhielt er vom Divisionskommandeur eine Abordnung zum „Kunstschutz“. Keller bekam nur die vage Anweisung, sich um die Kunstgegenstände im Bereich seiner Division zu kümmern. Wie er offenherzig seinem Freund und Kollegen Werner Körte schrieb, war dies ein „gräßlicher Posten“, weil er den deutschen Offizieren Ikonen und Möbel, die sie sich angeeignet

hatten, wieder abnehmen musste. Er sah deutlich, dass er einen Monat früher hätte vor Ort sein müssen. Dann wäre vielleicht noch etwas zu retten gewesen. So aber konnte er wenig tun.

Am 25.11.1941 schrieb er an seine Ehefrau Gerda Keller: „Wo Du und ich so große Liebhaber von einfachen, klassizistischen Möbeln sind, so tut mir da immer die Zerstörung am leidsten. Ein ganzes Schlösschen heute voller solcher Möbel – kein Stück mehr ganz, außer einer wunderbaren Kommode. Der Winter ist streng und Holz im Haus so bequem.“

Einige Tage später, am 28.11.1941, stellte Keller fest: „Der Gesamteindruck bleibt bestehen: man hat mich vier Wochen zu spät berufen. Es ist nicht mehr allzuviel zu bergen, vor allem haben Zwischenpersonen, die gar keine Befugnisse haben (z. B. Kriegsberichterstatter), hier ‚gearbeitet‘, zu wessen Gunsten, weiß der Himmel.“

Es gelang ihm nicht einmal, das wenige, was noch da war, in Sicherheit zu bringen. Ein Depot in einer Grotte, in dem der von der Heeresgruppe Nord als Kunstschützer eingesetzte Ernstotto Graf Solms-Laubach Kisten mit Porzel-



25 — Schloss Peterhof mit Großer Kaskade und Samsonfontäne im Vordergrund, nachkolorierte Fotografie, um 1900



26 — Samson und der Löwe, die beiden nachgegossenen Zentralfiguren des Brunnens vor Schloss Peterhof heute

lan zurückgelassen hatte, wurde aufgebrochen und ausgeraubt. Die vereinzelt Kunstwerke, die Keller in den Ruinen oder in Unterküften aufspüren konnte, lagerte er in einem Steinhaus ein, in dem der Divisionsstab untergebracht war. Aufgrund überheizter Kamine brannte dieses Haus im Januar 1942 ab, so dass von seiner „Sammeltätigkeit nur ein Häufchen Asche“ übrig blieb.

Im Winter 1941/42 befand sich in Peterhof also kaum mehr wertvolles Inventar. Einige der Bronzefiguren standen allerdings noch an ihren Plätzen. So im Unteren Park die große Brunnenfigur „Samson“, ebenso „zwei Tritone“ und die Skulpturen „Volchov“ und

„Neva“, Allegorien auf die beiden größten Flüsse der Region, sowie der Neptunbrunnen im Oberen Park. Der „Samson“ war ein Werk des russischen Bildhauers Michail Koslowski vom Beginn des 19. Jahrhunderts. Diese Bronzen interessierten die deutschen Kunsthistoriker jedoch nicht. Höchste Aufmerksamkeit dagegen schenkten sie dem Neptunbrunnen. 1797 hatte die Stadt Nürnberg den von dem Bildhauer Georg Schweigler geschaffenen Barockbrunnen an Zar Paul I. verkauft. Er gehörte zu jenen Kunstwerken deutscher Herkunft, die unbedingt nach Deutschland gebracht werden sollten. Da sich Peterhof unter ständigem Beschuss befand, war es keine einfache Aufgabe,



27 — Hanns Hubmann, Das zerstörte Schloss Peterhof, Herbst 1941



28 — Detail des Neptunbrunnens im Park des Schlosses Peterhof, 1942



29 — Der zerstörte Neptunbrunnen im Park des Schlosses Peterhof, 1942

ihn abzubauen. Im Juni 1942 wurde er schließlich nach Nürnberg abtransportiert.

Die Eigentumsfrage stellte sich für alle Beteiligten nicht. Der Brunnen wurde in Nürnberg in einem Bunker untergebracht und sollte später im Innenhof des geplanten Neubaus des Germanischen Nationalmuseums aufgebaut werden. Nach Kriegsende erhielten die amerikanischen *monuments men* eine Information über den Neptunbrunnen, die sie den sowjetischen Kollegen weitergaben. Im Oktober 1947 konnte der Brunnen die Rückreise antreten. Die Figuren waren weitgehend unbeschädigt, doch es fehlten ein Pferd mit Reiter und eine Nymphe. Einer Anekdote zufolge befand sich stattdessen in einer der Kisten ein erbeutetes Motorrad. Erst in den 1960er Jahren wurden die verlorenen Brunnenfiguren nachgegossen und der Brunnen wieder in Betrieb genommen.

Das Schicksal des „Samson“ und der anderen Bronzefiguren der großen Kaskade konnte dagegen lange nicht geklärt werden. Unmittelbar nach Kriegsende gingen die sowjetischen Museumsfachleute davon aus, dass die Figuren abtransportiert und eingeschmolzen worden waren. Da jedoch kein Beweis dafür erbracht werden konnte, kursierten viele Gerüchte. Mal hieß es, der Samson sei in Deutschland auf einer Ausstellung gesehen worden, mal war von heimlichen Rettungs- und Vergrabungsaktionen die Rede. Jetzt aber belegen Akten, die im Rahmen der Recherche für das Projekt „Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“ im Militärarchiv in Freiburg gesichtet wurden, nahezu zweifelsfrei den Abtransport der Brunnenfiguren. Vermutlich galten sie als „russische“ Kunst, noch dazu des 19. Jahrhunderts, nicht als erhaltenswert. Deshalb wurden sie dem Wirtschaftsstab Ost überlassen. Diese Organisation mit ihren untergeordneten Wirtschaftskommandos war für die Ausbeutung von Ressourcen und Rohstoffen verantwortlich. Eintragungen im Kriegstagebuch des Wirtschaftskommandos Krasnogwardejsk zufolge fand der Abtransport im Oktober 1942 statt. Am 18.11.1942 ist notiert: „Die Bergungs-

staffel des WEK 9 [Wirtschaftseinsatzkommando] beginnt mit der Bergung von Bronze und anderen NE-Metallen in Peterhof.“ Die Ergebnisse der Aktion wurden in einem Tätigkeitsbericht kurz genannt. Dort hieß es u. a.: „Unter den gleichen schwierigen Voraussetzungen wurden aus Peterhof (HKL) geborgen und der kriegsnotwendigen Verwertung zugeführt: 8.000 kg Blei, 1.500 kg Kupfer, 650 kg Messing, 15.250 kg Bronze.“ Der Blick auf die große Menge an Bronze legt nahe, dass es sich dabei um die Brunnenfiguren gehandelt hat. Es gibt keinen Anlass, daran zu zweifeln, dass die Figuren nach dem Abtransport eingeschmolzen worden sind. Statt „Schwerter zu Pflugscharen“ also „Kunst zu Kanonen“.

1951 wurde der Gesamtverlust Peterhofs auf 16.700 Exponate geschätzt, im aktuellen Verlustkatalog sind davon 4.967 Exponate aufgeführt. Manche von ihnen könnten sich noch in deutschem Privatbesitz befinden. Den größten, nicht in Zahlen zu fassenden Schaden aber stellte die Zerstörung der einmaligen Schloss- und Parklandschaft dar. Vieles konnte restauriert oder neu errichtet werden. So auch die große Fontäne, die ein neu gegossener „Samson“ schmückt. Die Narben des Krieges sind jedoch weiterhin zu sehen und zu spüren. ■



30 — Edward Petrowitsch Hau, Innenansicht der Schlosskapelle von Peterhof, 1850, Aquarell, 36,6 x 27,8 cm; Museum Schloss Peterhof

EINMAL IN DIE SOWJETUNION UND ZURÜCK?

EIN PROJEKT DES DEUTSCH-RUSSISCHEN MUSEUMS- DIALOGS ZUR AUSWERTUNG VON TRANSPORTLISTEN DER SOWJETISCHEN TROPHÄENBRIGADEN

von Regine Dehnel

Für die Bergung der in Ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke ist die Preussische Akademie der Künste selbst verantwortlich. In Anbetracht der derzeitigen Luftlage empfehle ich größte Beschleunigung.“

So einfach, wie der Präsident der Preußischen Bau- und Finanzdirektion dies im März 1943 in einem Schreiben an die Preußische Akademie der Künste formulierte, so schwierig, arbeitsintensiv und teilweise fast unmöglich war es für Museen, Bibliotheken und Archive, während des Zweiten Weltkriegs Verantwortung für die ihnen anvertrauten und von ihnen verwahrten Kunstschatze zu übernehmen.

Ab 1934 gingen Anweisungen ein, Schutzmaßnahmen gegen Fliegerangriffe zu organisieren. Listen der zu bergenden Kunstwerke in Abhängigkeit von dem jeweiligen Wert sollten gefertigt werden. Für die Berliner Museen wurden Szenarien des Abtransports, am „sichersten auf dem Wasserwege“, auf geeigneten Lastschiffen, in wasserdichten Kisten entwickelt. Zugleich verloren die Museen das alleinige Verfügungsrecht über ihre Räumlichkeiten. NS-Verbände und Vereine nutzten diese; Fremdausstellungen mit außenpolitischer Orientierung waren auszurichten. Zu späterem Zeitpunkt sahen sich die Museen darüber hinaus damit konfrontiert, dass ihnen „geeignete Räume, die sie in ihren Bauwerken hatten, zur Anlage von

öffentlichen Luftschutzkellern fortgenommen“ wurden.

1939 begannen erste Evakuierungen. Gesonderte Schutzräume waren zu finden und einzurichten. Für die Berliner Museen waren dies u. a. die Flakbunker am Zoologischen Garten und im Friedrichshain, für die Dresdner Kunstsammlungen die Festung Königstein und die Burg Weesenstein, der nicht fertiggestellte Eisenbahntunnel in Groß-Cotta bei Pirna und das stillgelegte Kalksteinwerk in Pockau-Lengefeld im Erzgebirge, für die Gothaer Kunstsammlungen und Kunstwerke aus Danzig das Schloss Reinhardsbrunn. Bankgebäude, die Preußische Staatsbank, die Reichsbank und die Neue Münze am Molkenmarkt in Berlin oder die Reichsbankhauptstelle in Magdeburg etwa, wurden aufgrund ihrer Tresorräume zu begehrten Auslagerungsorten. Andere, nicht transportable Kunstwerke wie die Antiken der Dresdner Skulpturensammlung wurden eingemauert.

Bis in die Apriltage des Jahres 1945 hinein wurden Abertausende von Kunstwerken – per Zug oder LKW, PKW oder Schiff – in eben diesen Schutzräumen, in Bergwerkstollen, Schlössern und Herrenhäusern geborgen.

Für viele Kunstwerke allerdings war die Auslagerung erst der Beginn einer jahrzehntelangen Odyssee. Sie führte teilweise Tausende Kilometer weit nach Leningrad oder Moskau, in die Städte



31 — Schutzsuchende Berliner verlassen den großen Zoobunker nach der Entwarnung, Frühjahr 1945



32 — Ruine des großen Zoobunkers, Juli 1948



33 — Mitglieder einer Trophäenbrigade der Roten Armee vor Schloss Pillnitz, einem zentralen Sammlerlager für Kunstwerke, Juli 1945

des Baltikums oder die Tiefen Sibiriens. Zwischenstationen waren die Sammelpunkte sowjetischer Trophäenbrigaden im Berliner Schlachthof, in den Schlössern Friedrichsfelde, Sanssouci und Pillnitz sowie in der Leipziger Heerstraße Nr. 5. Auch auf heute polnischem Gebiet, in Beuthen, Danzig, Gleiwitz und Stettin, gab es Depots der Trophäenbrigaden.

Die „Rückreise“ der abtransportierten Werke begann am 31. März 1955, als der Ministerrat der Sowjetunion – völlig überraschend – die Rückgabe der Gemälde der Dresdner Gemäldegalerie ankündigte. Viele Kunstwerke aber werden bis heute von den Museen vermisst. Vor allem deren Wege zu rekonstruieren und zu verstehen ist Gegenstand des „Transportlistenprojekts“ des Deutsch-Russischen Museumsdialogs.

Einige dieser Wege sollen im Folgenden skizziert werden.

Der Verlustkatalog der Gemäldegalerie – es handelt sich dabei um den 1995 erschienenen ersten Band der Dokumentation der Verluste der Staatlichen Museen zu Berlin infolge des Zweiten Weltkriegs, weitere Bände betreffen u. a. die Nationalgalerie und die Skulpturensammlung, die Antikensammlung und das Kupferstichkabinett – nennt 19 Werke, die sich während des Krieges in den Kellern des Pergamonmuseums auf der Museumsinsel befanden. Zwei dieser Gemälde finden sich auf den Listen der sowjetischen Trophäenbrigaden wieder. Das „Bildnis einer jungen Dame“ von Frans Pourbus d. J. entnahmen Mitarbeiter der Eremitage im Februar 1946 als einzelnes Werk einer Kiste. Eine „Italienische Landschaft“ von Crescenzo



34 — Andrea della Robbia, Brustbildnis eines Jünglings, um 1465, Durchmesser 50 cm, Zustand nach der 1979 erfolgten Restaurierung; Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



35 — Florentinisch, Bildnis einer jungen Frau, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, 62 × 52 cm. 1959 aus der Sowjetunion irrtümlich nach Dessau zurückgeführt, befindet sich das Gemälde seit April 2014 wieder in der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

Onofri gelangte nach eben diesen Listen zusammen mit einer „Himmelfahrt Mariae“ von Francesco Vanni und einer „Heimsuchung Mariae“ von Bernardino Lanino in einer anderen Kiste im März 1946 ins Puschkin-Museum nach Moskau. Während die Arbeiten von Lanino und Vanni zu den knapp 200 Gemälden zählen, die das damalige Bode-Museum 1958 aus der Sowjetunion zurückerhielt, blieben die Arbeiten von Frans Pourbus d. J. sowie von Crescenzo Onofri aus Gründen, die bisher nicht geklärt werden konnten, in der damaligen Sowjetunion zurück.

434 Gemälde lagerte das Kaiser-Friedrich-Museum, so der ursprüngliche Name der Berliner Gemäldegalerie, in den Flakbunker im Friedrichshain aus.

Zu diesen zählen so berühmte Werke wie „Der Evangelist Matthäus mit dem Engel“ von Caravaggio. Sowjetische und deutsche zeitgenössische Quellen belegen, dass es im Mai 1945 im Flakleiturm Friedrichshain zu zwei verheerenden Bränden kam. Leider konnte das Transportlistenprojekt die Befürchtung, die Bilder der Gemäldegalerie seien dabei verbrannt, bisher nicht ausräumen. Mit Sicherheit allerdings lässt sich sagen, dass nicht alle in den Friedrichshain ausgelagerten Werke der Berliner Museen zerstört wurden.

So erhielt die Skulpturensammlung der Berliner Museen 1958 aus der Sowjetunion das „Brustbild eines Jünglings“ von Andrea della Robbia zurück. Eine Aufnahme von 1979 zeigt deutliche



36 — Lucas Cranach der Ältere, Die heiligen drei Könige, um 1520, 84 × 54 cm; ehemals in Schloss Friedenstein Gotha, heute im Puschkin-Museum in Moskau



37 — Frans Pourbus d.J., Bildnis einer jungen Dame, ohne Datierung, 44 × 34 cm; Verbleib nach 1946 unbekannt

Rußspuren. Ebenso sichtbar ist, dass das Medaillon – wohl infolge des Brandes – in mehrere Stücke zerbrach. In den Listen der Trophäenbrigaden als „Jüngling mit gelockten Haaren“ geführt, beschreiben die Akten den Zustand des Werkes im Juli 1946 so: „Geschwärzt. Zerbrochen in 8 Einzelstücke: es fehlen die linke Seite des Kopfes mit Hintergrund sowie ein Stück vom Hintergrund der rechten Seite.“

Bei den Recherchen des Transportlistenprojekts nimmt die Frage nach der Auslagerungsgeschichte der Kunstwerke eine Schlüsselrolle ein. Ein Forschungsergebnis besteht darin, dass von der Fülle der deutschen Museumsverluste infolge des Zweiten Weltkriegs mitnichten alle in Russland oder den anderen Nachfolgestaaten der Sowjetunion zu vermuten sind.

Zahlreiche Kunstwerke wurden unwiederbringlich zerstört. Dies trifft beispielsweise für 100 der insgesamt 197 Gemälde zu, die das Museum der bildenden Künste Leipzig in der Internetdatenbank Lostart der Koordinierungsstelle Magdeburg gemeldet hat.

Andere Werke fanden aus deutschem Privatbesitz zurück in die Museen. So zeigte die Ausstellung „Zurück in Dresden“ 1998 vier Gemälde, die vor dem Krieg nach Chemnitz verliehen und von dort nach Rübenau im Erzgebirge ausgelagert worden waren. Ein Aufruf in der lokalen Presse bewirkte, dass alle vier Gemälde 1963/65 von ihren zwischenzeitlichen Besitzern in die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zurückgebracht wurden.

Wieder andere Wege nahmen viele Werke der Nationalgalerie. Für das Gemälde „Feldblumenstrauß“ von Hans Thoma überliefern die von dem damaligen Direktor der Nationalgalerie, Paul Ortwin Rave, geführten Akten beispielsweise nicht nur das Kürzel „Z“ für die Auslagerung in den Flakbunker am Zoologischen Garten. Auch ein „W“ für den *Central Collecting Point Wiesbaden*, eine zentrale Sammelstelle der amerikanischen Alliierten, notierte Rave. Offenbar gehörte der „Feldblumenstrauß“ zu jenen 226 Gemälden der Nationalgalerie, die noch am 17. April 1945 Rich-

tung Westen, u. a. in das Bergwerk Grasleben, verlagert und dort von amerikanischen Kunstschutzoffizieren aufgefunden worden waren.

Auch „Irrläufer“ gibt es unter den einst abtransportierten Kunstwerken. Nicht jedes von der Sowjetunion an die DDR zurückgegebene Kunstgut kehrte an den richtigen Ort zurück. Erst 1965 etwa klärte sich, dass drei monumentale Löwenkulpturen, die sich seit 1958 in der Berliner Nationalgalerie befanden, in die Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gehörten. 1970 erhielt dieselbe Skulpturensammlung vom Ägyptischen Museum der Universität Leipzig vier Steinskulpturen, ein Relief und die Stuckmaske eines Mannes. 1975 nahmen 145 kleinformatige figürliche Amulette den Weg von Leipzig nach Dresden.

Im bisherigen Projektverlauf wurde nach über 15.000 bis heute vermissten Kunstwerken gesucht. Ca. 1.800 von ihnen und somit etwa 12 Prozent ließen sich in den Akten der Trophäenbrigaden des Kunstkomitees identifizieren. Darunter befinden sich neben den bereits genannten Gemälden der Berliner Gemäldegalerie solch unterschiedliche Kunstwerke wie „Die heiligen drei Könige“ von Lucas Cranach d. Ä. aus der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, das „Fragment einer antiken Statue, die einen Stier an den Vorderfüßen hält“ aus der Berliner Antikensammlung sowie zahlreiche koptische und andere Stofffragmente aus dem Grassi Museum für angewandte Kunst in Leipzig. Die Textilien wurden im Oktober 1946 nach Moskau überführt; das Cranachgemälde und das Fragment der antiken Statue wurden im April 1946 vom Puschkin-Museum in Moskau übernommen. Der 2011 veröffentlichte Katalog „Meisterwerke der antiken Kunst aus der Sammlung des Staatlichen Puschkin-Museums der bildenden Künste Moskau“ bestätigt, dass sich eben dieses Fragment bis heute in Moskau befindet. Damit spiegelt die Publikation des Museums die Recherchen des Transportlistenprojekts.

Den Hintergrund für diese, in den letzten Jahren zunehmenden russischen Forschungen liefert das 1996 von der

Duma verabschiedete und 1999 vom russischen Verfassungsgericht bestätigte sogenannte Beutekunst-Gesetz. Es erklärt Kunstwerke, die von sowjetischen Trophäenbrigaden auf das russische Staatsgebiet gebracht wurden und sich noch immer dort befinden, zu russischem Eigentum.

1943 war die Preußische Akademie der Künste auf ihre Verantwortung für die in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke verwiesen worden. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich an dieser Verantwortung nichts geändert. Damit die Museen diese Verantwortung wahrnehmen können, bedarf es weiterer, systematischer Forschungen. Eine Fülle von fachübergreifenden und Ländergrenzen überschreitenden Fragen wartet auf Antworten. Wie gestaltete sich das Zusammenspiel zwischen den einzelnen Trophäenbrigaden, gab es doch sowjetische, russische, ukrainische, möglicherweise auch weißrussische Brigaden? Wie war das Verhältnis zwischen den Trophäenbrigaden und der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland? Was genau geschah im Flakbunker am Zoologischen Garten, in der Neuen Münze,

im Friedrichshain? Was ereignete sich an den Auslagerungsorten in Pommern, Schlesien, in den Sudeten? Wie und nach welchen Maßgaben gelangten die abtransportierten Kunstwerke ab 1945/46 von Leningrad und Moskau aus ins Baltikum, in die Ukraine, in die Weiten der Sowjetunion? Welche Wirkungen entfalteten die verlagerten Werke in den sowjetischen Museen, bei den Kustoden, Archäologen oder Denkmalpflegern vor Ort? Kaum etwas wissen wir über den Kunsthandel und den Schwarzmarkt im Osten des Nachkriegsdeutschlands, geschweige denn über Kunsthandel und Sammlertum in der Sowjetunion der 1940er/1980er Jahre.

Dies zu erforschen würde nicht nur den deutsch-russischen Dialog befördern. Es könnte den Blick auf die Sowjetunion und auf das Russland des 20. und 21. Jahrhunderts differenzierter und wissen-der machen und eine gemeinsame, vorurteilsfreie Geschichtsschreibung befördern. Zahlreiche Perspektiven für grenzüberschreitende Wissenschafts- und Ausstellungsprojekte eröffnen sich. ■



38 — Hans Thoma, Feldblumenstrauß, 1872, 77 × 55 cm; Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

ZUM WEITERLESEN

— Corinna Kuhr-Korolev, Ulrike Schmiegelt-Rietig, Eine Kriegsgeschichte: Das Schloss Pavlovsk bei Leningrad und seine Sammlung. Ein Forschungsbericht, verfügbar auf www.zeitgeschichte-online.de

— Manfred Sapper, Claudia von Selle, Volker Weichsel (Hg.), Kunst im Konflikt (Themenheft 1+2/2006 „Osteuropa“): Kriegsfolgen und Kooperationsfelder in Europa. Berliner Wissenschafts-Verlag 2006. 496 Seiten, 28 Euro

— Konstantin Akinscha, Grigori Koslow, Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots. Dtv, München 1995. 337 Seiten, antiquarisch erhältlich

— Patricia Kennedy Grimsted, Trophies of War and Empire. The Archival Heritage of Ukraine, World War II, and the International Politics of Restitution. Harvard Univ. Pr. 2001. 230 Seiten, 20,49 Euro

— Wolfgang Eichwede, Ulrike Hartung (Hg.), „Betr.: Sicherstellung“. NS-Kunstraub in der Sowjetunion. Edition Temmen, Bremen 1998. 264 Seiten, antiquarisch erhältlich

— Ulrike Hartung (Hg.), Verschleppt und verschollen. Eine Dokumentation deutscher, sowjetischer und amerikanischer Akten zum NS-Kunstraub in der

Sowjetunion (1941–1948). Edition Temmen, Bremen 2000. 364 Seiten, 5 Euro

— Zurück in Dresden. Ehemals vermisste Kunstwerke aus Dresdner Museen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Edition Minerva 1998. 255 Seiten, 45,50 Euro

— Klaus Dieter Lehmann, Ingo Kolasa (Hg.), Die Trophäenkommissionen der Roten Armee. Eine Dokumentensammlung zur Verschleppung von Büchern aus deutschen Bibliotheken. Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1996. 252 Seiten, 54 Euro

— Lynn H. Nicholas, The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War. Random House Inc, New York 1994. 42,96 Euro (Reprint). Deutscher Titel: Der Raub der Europa. Kindler Verlag, München 1995, antiquarisch erhältlich

— Uwe Hartmann (Bearb.), Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung. Band 4 der Schriftenreihe der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg 2007. 650 Seiten, 35 Euro, erhältlich über www.lostart.de

— Elisabeth Simpson (Hg.), The Spoils of War. World War II and Its Aftermath. The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property. Verlag Harry N. Abrams, New York 1997. 328 Seiten, 17,94 Euro

RÜCKKEHR DER DRESDNER SCHÄTZE

ARSPROTO IM GESPRÄCH MIT GISELA HAASE, DIE IM HERBST 1958 ALS MITGLIED DER DEUTSCHEN EXPERTENGROPPE DIE RÜCKFÜHRUNG DER IN DIE SOWJETUNION VERBRACHTEN KUNSTGÜTER IN DIE DDR BEGLEITETE. VON 1991 BIS 2000 LEITETE SIE DAS KUNSTGEWERBEMUSEUM IN DRESDEN

von Anne Kuhlmann-Smirnov und Ralph Jaeckel

Frau Dr. Haase, Sie sind gebürtige Dresdnerin, haben von 1953 bis 1957 in Rostock und Berlin Kunstgeschichte studiert. Fiel Ihnen als junge Frau auf, dass in den ost-deutschen Museen etwas fehlte?

In Dresden gab es 13 Jahre lang – zwischen 1945 und 1958 – kein Grünes Gewölbe, kein Historisches Museum und kein Münzkabinett. Bis 1955 bestand die Gemäldegalerie vornehmlich nur noch aus Werken deutscher Meister des 19. und 20. Jahrhunderts. Anderen Sammlungen fehlten wesentliche, insbesondere alte Bestände, so dem Kupferstich-Kabinett, der Porzellan- und der Skulpturensammlung und dem damaligen Museum für Kunsthandwerk, dem heutigen Kunstgewerbemuseum. Auch

Archive und Bibliotheken, zum Beispiel die Sächsische Landesbibliothek in Dresden, mussten für viele Jahre auf gewichtige Handschriftensammlungen und Bücherbestände verzichten.

Wie kam es, dass Sie aktive Beteiligte der Rückführungen von 1958 wurden? Der Anruf des damaligen Generaldirektors der Dresdner Kunstsammlungen Max Seydewitz erreichte mich völlig überraschend am Freitag, den 24. Oktober 1958. Er teilte mir mit, dass ich bei der Übergabe der Kunstschatze in der Sowjetunion mitwirken solle. Der Flug nach Russland war schon für Montag, den 27. Oktober geplant. Ohne groß nachzudenken und wohl auch ohne Alternative, nahm ich dieses außergewöhnliche Angebot an. Eine fachliche Information über meine Aufgaben für die Übernahme des deutschen Kunstgutes, das nach Kriegsende in die Sowjetunion verbracht und nunmehr als Verlust in den Museen registriert worden war, erhielt ich nicht. Arbeitsanweisungen gab es erst in Moskau.

Wo arbeiteten Sie konkret, welche Aufgaben übernahmen Sie? Können Sie ein wenig von Ihrem Arbeitsalltag erzählen?

Bei meinem Arbeitsbeginn, am Morgen des 28. Oktober, erhielt ich zuallererst einen „Propusk“, den Dienstausweis zum Betreten des Puschkin-Museums für den



39 — Verpacken von Dresdner Gemälden in Moskau für den Rücktransport nach Deutschland, 1955

Zeitraum vom 28. Oktober bis zum 30. Dezember 1958. Von deutscher Seite wurde mir mitgeteilt, dass die Arbeitseinteilung bei der Kunstgutübernahme nicht in Dresden von Max Seydewitz, sondern in Moskau bestimmt würde, und dass vom deutschen Teamchef Erich Schebesta für die Aufgaben im Museum für westeuropäische und östliche Kunst in Kiew statt meiner Person Werner Schmidt, der spätere Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, vorgesehen sei.

Im Puschkin-Museum, das während der Übergabeaktion geschlossen war, sollte ich Sammlungsbestände angewandter Kunst übernehmen. In der Regel arbeiteten wir von 9.30 bis 17 Uhr mit einer Mittagspause von 13 bis 14 Uhr. Sonnabends war etwas eher Schluss. Die beteiligten russischen Kollegen waren wesentlich früher vor Ort, um die jeweils zur Übergabe vorgesehenen Kunstgegenstände bereitzustellen. In meinem Ressort war ich die einzige Deutsche. In einem großen Raum standen mehrere lange Tische, auf denen jeden Morgen bei Arbeitsbeginn eine Vielzahl von neuem, mir unbekanntem Kunstgut aufgebaut war. Auf dem Arbeitstisch lagen die vorbereiteten Listen für mich, und die russische Wissenschaftlerin, eine sehr freundliche und kompetente Ostasienpezialistin aus Usbekistan, wartete schon. Diese präzisen Listen enthielten für die einzelnen Gegenstände die russischen und – soweit bekannt – auch die deutschen Inventarnummern, die Angaben des Materials, der Technik, der Beschädigungen und – wenn vorhanden beziehungsweise bekannt – auch die Signierungen und Marken sowie den Namen des deutschen Museums – alles natürlich in russischer Sprache.

Erst wenn alle täglich herausgestellten Stücke „abgearbeitet“, d. h. genau geprüft, verpackt und verplombt waren, begann der Feierabend. Zwischendurch mussten wir auch auf dem Bahnhof beim Verladen der Kisten dabeisein. Die Kistenlisten unterzeichneten immer je zwei russische und deutsche Kollegen – ich mit meinem Geburtsnamen Rudolph. Insgesamt war Eile angesagt, denn die

Übergabe in Moskau und Leningrad sollte bis Mitte Dezember abgewickelt sein.

Können Sie sich an einzelne, besondere Kunstwerke erinnern? Woher stammten die Werke?

Es handelte sich um verschiedenste Bestände angewandter Kunst: Porzellane aus Meißen und anderen Manufakturen, emailbemalte Hofkellereihumpen des 17. Jahrhunderts und geschnittene Gläser des 18. Jahrhunderts vor allem aus Sachsen, verschiedene Metall- und Keramikarbeiten aus unterschiedlichen Museen, Rüstungsteile, Gewehre, Pistolen, Säbel und die vielen prächtigen Schuhe vom 15. bis zum 18. Jahrhundert aus dem Historischen Museum in Dresden sowie Miniaturen, Bergkristall- und Elfenbeinarbeiten aus dem Grünen Gewölbe.

Die Elfenbeingruppe Herkules und Omphale und die vier kleinen Figuren der Jahreszeiten von Balthasar Permoser bei Arbeitsbeginn morgens zu sehen, einzeln in die Hand nehmen zu dürfen und für Dresden zurückzuerhalten, war für mich eines der unvergesslichen Erlebnisse während meines Aufenthaltes in Moskau. Bewundert habe ich ebenfalls die kunstfertigen Elfenbeindrechseleien des frühen 17. Jahrhunderts und die vierteilige Fregatte, die Neptun über seinem Haupt wie eine übergroße Krone empor reicht. Das Schiff nebst Sockelgruppe, von Jakob Zeller gefertigt, beschäftigte uns viele Stunden. Wir mussten lange prüfen, ob alles in Ordnung und vorhanden war. Auch das Verpacken erwies sich als schwierig.

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den sowjetischen Kollegen?

Die Verständigung war nur in Russisch möglich. Wie uns mitgeteilt wurde, waren Dolmetscher für die deutschen Experten extrem teuer und wurden nur vereinzelt – beispielsweise für die Arbeitsgruppe Schatzkammer – genehmigt.

Ich hatte das Gefühl, dass viele der russischen Kollegen über die sogenannten Beute-Kunstwerke nicht sonderlich gut informiert waren. Fragen danach behandelte man stets mit außerordent-



40 — Entladen von Kisten mit Kunstwerken vor dem Dresdner Albertinum, 1958



41 — Gisela Haase

licher Zurückhaltung. Das galt sowohl für den Abtransport der Kunstschatze nach dem Krieg durch die sowjetischen Trophäenorganisationen als auch für die Aufbewahrung in diversen Depots an verschiedenen Orten Russlands. Genaue Informationen über die unzähligen 1945 nach Russland verbrachten Kunstwerke aus deutschen Sammlungen erhielten die russische Bevölkerung und sicherlich auch Fachkollegen erst durch die jeweils in Moskau und Leningrad ab dem 7. August 1958 gezeigten Ausstellungen.

Haben Sie sich nach 1958 und später in Ihrer Eigenschaft als Direktorin des Kunstgewerbemuseums noch



42 — Jakob Zeller, Fregatte, 1620, 115 × 80 cm; Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

weiter mit dem Thema Kriegsverluste beschäftigt?

Dem Thema „Verluste“ widmete sich im größeren Umfang wohl erstmals 1963 der stellvertretende Generaldirektor Hans Ebert in seinem Katalog „Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie. Vernichtete und vermisste Werke“. Auch in anderen Ausstellungskatalogen, wie beispielsweise solchen aus dem Kunstgewerbemuseum, wurde auf Verluste der verschiedenen Sammlungsabteilungen hingewiesen und verlorengegangene Gegenstände abgebildet. Nach der Wende zählte die Feststellung der Verluste von Kunstgut im Krieg, danach und durch die Trophäenorganisationen, d. h. der noch nicht von Russland zurückgegebenen Kunstwerke, Bücher etc., zu einem Schwerpunkt der Museumsarbeit. Die 1995 von Konstantin Akinscha und Grigori Koslow herausgegebenen Ausführungen zur „Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots“ begründeten für uns die Hoffnung auf eventuell weitere Rückführungen vermisster Kunstwerke. 1998 machte die Ausstellung im Dresdener Schloss „Zurück in Dresden“ sehr augenscheinlich auf dieses Problem aufmerksam.

Welche Bedeutung hatte die große Rückgabeaktion von 1958 für Ihr persönliches Leben?

Die Rückgabe der 1945 nach der Sowjetunion verbrachten deutschen Kunst- und Kulturgüter war für mich als Kunsthistorikerin nicht nur ein außerordentlich positives Ereignis, sondern brachte auch für meinen beruflichen Werdegang einen während meines Studiums in Berlin kaum geglaubten Gewinn: Die Anstellung als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei den Staatlichen Kunstsammlungen in meiner Heimatstadt Dresden. Die Aktion war meine erste praktische Begegnung mit den verschiedenen Gattungen angewandter Kunst, die mich dann von 1961 bis zu meinem Ausscheiden aus dem Dresdner Kunstgewerbemuseum im Jahre 2000 und bis zum heutigen Tage faszinieren und beschäftigen.

Frau Haase, wir danken Ihnen für das Gespräch! ■

DIE HEIMKEHR

EIN EINZIGARTIGES KUNSTWERK KEHRTE AUS SECHZIG-JÄHRIGEM UNFREIWILLIGEN EXIL IN SEINE HEIMAT ZURÜCK: DIE WUNDERTÄTIGE MARIÄ-SCHUTZ-IKONE VON PSKOW

von Natalja Tkatschowa. Aus dem Russischen von Ulrike Schmiegelt-Rietig

Die Ikone aus der Mariä-Geburt-und-Schutz-Kirche ist eines der bedeutendsten Heiligtümer von Pskow. Um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert gemalt, war sie die erste Ikone der Pskower Schule mit einer topographisch genauen Wiedergabe der Stadt, ihrer Mauern, Kirchen und Klöster. Zugleich ist sie die früheste Darstellung eines Ereignisses der Stadtgeschichte, nämlich der Belagerung der Stadt durch die Truppen des polnischen Königs Stephan Báthory während des livländischen Krieges 1581–1582. Die Ikone verbildlicht die Geschichte der Erscheinung der Gottesmutter und beschwört damit den besonderen göttlichen Schutz und Beistand, den die Stadt genießt.

Die Mariä-Schutz-Ikone ist nicht nur ein herausragendes Werk der Ikonenmalerei, sondern auch ein Zeugnis der Architektur, Topographie und Geschichte der Stadt Pskow im ausgehenden 16. Jahrhundert. Ihrem Schöpfer gelang es, die Gebäude der Stadt mit beinahe dokumentarischer Genauigkeit wiederzugeben. In der Zeit des Wiederaufbaus der Denkmäler des alten Pskow nach dem Zweiten Weltkrieg dienten daher Fotografien des verlorenen Oklads – der Metallbedeckung – der Ikone als Vorlage für Restaurierungsentwürfe.

Nach der Oktoberrevolution ging die Ikone in das Eigentum des Pskower Museums über, blieb aber bis Mitte der zwanziger Jahre in ihrer Kirche. Schon bald nach der Einnahme der Stadt am 9. Juli 1941 muss ein deutscher Soldat die Ikone an sich genommen und nach Deutschland gebracht haben. Denn die Besatzer bauten nach kurzer Zeit neue Verwaltungsstrukturen auf, die auch das

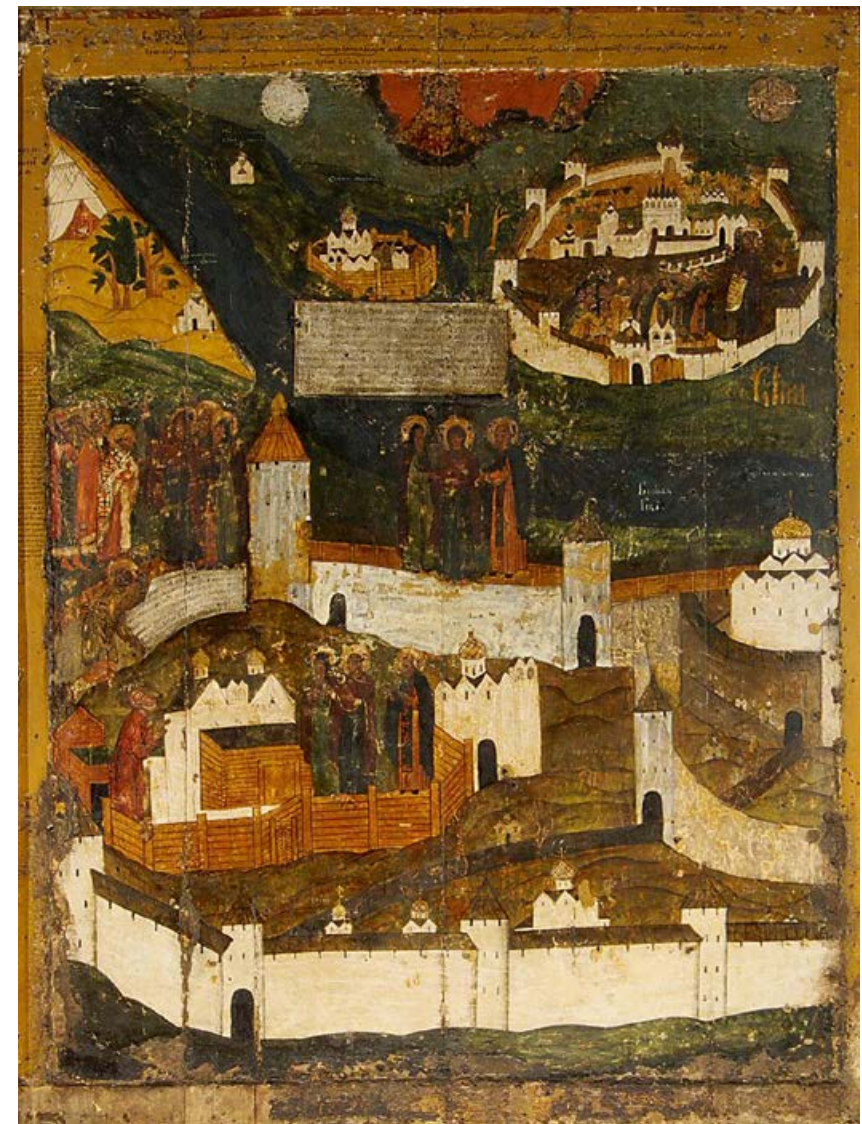
Museum einbezogen. Sie trugen die Kulturgüter aus der Stadt, aber auch aus anderen eroberten Orten bis zu den Schlössern um Leningrad und bis Nowgorod im Pskower Museum zusammen, legten Inventare an und stellten die Objekte im Museum aus. Zumindest die wertvolleren Kulturgüter waren so einigermaßen vor individueller Plünderung und ungehindertem Zugriff geschützt. 1944 wurden die Sammlungen nach Riga verlagert, von dort nach Colmburg bei Rothenburg o. T. abtransportiert, dort von den amerikanischen Alliierten aufgefunden und ab 1946 an die Sowjetunion restituiert. Die Mariä-Schutz-Ikone kehrte damals nicht zurück, und wie sich später herausstellte, war sie auch nicht von den Deutschen inventarisiert worden. Sie muss also schon vor Beginn dieser Arbeiten verschwunden sein.

1970 wurde anlässlich einer Ausstellung in München bekannt, dass die Ikone sich in einer privaten Sammlung in Bayern befand. Der Restaurator und Kunsthistoriker Saweli W. Jamschtschikow bemühte sich um die Heimkehr des einzigartigen Kunstwerks, jedoch ohne Erfolg. Erst als 1991 im Kulturministerium eine Abteilung eingerichtet wurde, die sich mit den Fragen verlagerter Kulturgüter und der Restitution befasste, und die Museen mit der Bestimmung ihrer Verluste beauftragt wurden, kam erneut Hoffnung auf. In der ersten, kurzen Aufstellung der Verluste des Pskower Museums während des Großen Vaterländischen Krieges stand die Mariä-Schutz-Ikone an erster Stelle.

Es brauchte noch weitere zehn Jahre, bis die wundertätige Ikone schließlich nach Pskow zurückkehrte. Zunächst



43 — Ansicht der Dreifaltigkeitskathedrale in Pskow, wo sich die Mariä-Schutz-Ikone heute befindet



44 — Mariä-Schutz-Ikone, um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert; Dreifaltigkeitskathedrale, Pskow

bemühten sich Kollegen von der Abteilung für Restitutionsfragen im Russischen Kulturministerium und des Pskower Museums gemeinsam mit dem Direktor der Bremer Forschungsstelle Osteuropa, Wolfgang Eichwede, um eine Verständigung mit den deutschen Besitzern der Ikone. Diese zeigten sich nach mehreren Gesprächen grundsätzlich bereit, die Ikone zurückzugeben, jedoch nur an die Russisch-Orthodoxe Kirche und nur unter der Bedingung, dass sie nicht in einem Museum ausgestellt, sondern in einem Gotteshaus untergebracht würde. Dann jedoch zogen sie ihr anfängliches Einverständnis zurück und teilten mit, die Ikone werde der Russisch-Orthodoxen Auslandskirche testamentarisch vermacht, da sie in Russland nicht sicher sei. Erst ein Kompensations-

angebot der Bundesregierung bewegte die Besitzer schließlich dazu, sich von der Ikone zu trennen. So konnte am 31. August 2000 der deutsche Botschafter in Moskau die Ikone dem Patriarchen der Russisch-Orthodoxen Kirche, Aleksej II., übergeben. Aber erst nach beinahe einem weiteren Jahr und nur aufgrund von Nachfragen in den deutschen und russischen Medien sowie nach mehreren Ersuchen des Gouverneurs Michailow an die Präsidialverwaltung kehrte die Ikone schließlich nach Pskow zurück. Der Erzbischof von Pskow und Welikije Luki, Jewsewi, brachte das Heiligtum persönlich in die Dreifaltigkeitskathedrale, wo es sich bis heute befindet. ■

Natalja Tkatschowa ist leitende Restauratorin am Museum in Pskow.

IMPRESSUM

Arsprototo
Das Magazin der Kulturstiftung der Länder
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Telefon 030 - 89 36 35-0
Redaktion 030 - 89 36 35-27
Fax 030 - 89 14 251
E-Mail arsprototo@kulturstiftung.de
Internet www.kulturstiftung.de

Herausgeberin Isabel Pfeiffer-Poensgen,
Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder
Projektleitung Dr. Stephanie Tasch
Chefredakteurin Carolin Hilker-Möll
Geschäftsführender Redakteur Johannes Fellmann
Redaktionelle Mitarbeit Jenny Berg,
Matthias Müller, Katrin Janeczka,
Dr. Regine Dehnel, Anastasia Yurchenko
Senior Editor Dieter E. Beuermann
Consulting Editor Dr. Philipp Demandt
Konzeption und Gestaltung Stan Hema mit
Vladimir Llovet Casademont und Anton Koovit,
www.stanhema.com
Vertriebsleitung, Abonnement, Internet
Johannes Fellmann
Anzeigen Jenny Berg, Telefon 030 - 89 36 35-21

Abonnements Arsprototo – Abbonementsservice,
Bessemerstraße 51, 12103 Berlin
E-Mail abo@kulturstiftung.de
Telefon 030 - 89 36 35-29 **Fax** 030 - 26 55 56-71
Jahresabonnement: 20 Euro
Erscheinungsweise Viermal jährlich
Erscheinungstermin dieser Sonderausgabe: 16.11.2015
Gedruckte Auflage dieser Ausgabe: 500

Übersetzungen Samson-Übersetzungen GmbH (Seite
32–36, 43–47, 50); Ekatarina Wulff (Seite 37–42)

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

Arsprototo erscheint mit Unterstützung des
Freundeskreises der Kulturstiftung der Länder.

Kulturstiftung der Länder
Stiftung bürgerlichen Rechts
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Telefon 030 - 89 36 35-0 **Fax** 030 - 89 14 251
E-Mail kontakt@kulturstiftung.de
Internet www.kulturstiftung.de
Generalsekretärin Isabel Pfeiffer-Poensgen
Stellv. Generalsekretär Prof. Dr. Frank Druffner
Dezernenten Dr. Britta Kaiser-Schuster;
Dr. Stephanie Tasch
Leiterin der Verwaltung Erika Lancelle
Finanzbuchhalterin
Angela Neumann-Bauermeister
Sekretariat Gabriele Lorenz, Monika Michalak
Assistentin des Vorstands Jenny Berg

K U L T U R
S T I F T U N G • D E R
L Ä N D E R

BILDNACHWEIS

Titel: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Foto: Christa Begall; S. 21 o., m., r. o.: © Johannes Fellmann; S. 21 u.: © privat; S. 2 r. u.: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Foto: Christa Begall; S. 3 o.: © Oliver Helbig; S. 3 u.: © bpk / Foto: Herbert Hensky; S. 4/5: © bpk / Foto: Hanns Hubmann; S. 6: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Foto: Christa Begall; S. 7 o.: © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Foto: Erich Höhne & Erich Pohl, 1956; S. 7 u.: © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Foto: Erich Höhne & Erich Pohl, 1956; S. 8 o.: © privat / Foto: Werner Körte; S. 8 u.: © Bundesarchiv, Bild 101I-352-1475-03 / Foto: Johannes Rompel; S. 9 o.: © ullstein bild / Foto: Roger-Viollet; S. 9 u.: © ullstein bild - Prisma / Foto: Max Galli; S. 10 o.: © Museum Zarschloss Gattschina; S. 10 u.: © Museum Zarschloss Gattschina; S. 11: © Staatliches Museum Zarskoe Selo, St. Petersburg; S. 12 o.: © Staatliches Museum Zarskoe Selo, St. Petersburg; S. 12 u.: © bpk / Foto: Hanns Hubmann; S. 13 o.: © Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 305 Mappe 1 Foto 801; S. 13 u.: © Staatsarchiv Kiew; S. 14 o.: © Staatliche Museen zu Berlin - Antikensammlung. Repro nach NBI-Archivfoto; S. 14 u.: © bpk / Foto: Herbert Hensky; S. 15: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden; S. 16 o.: © Bundesarchiv, Bild 183-B26930 / Foto: Georg Schmidt-Scheeder; S. 16 u.: © Bundesarchiv, Bild 183-B09988 / Foto: Merken; S. 17 o.: © Bundesarchiv, Bild 183-B26931 / Foto: Georg Schmidt-Scheeder; S. 17 u.: © skg-images; S. 18 l. o.: © ullstein bild - Prisma / Foto: Steve Vidler; S. 18 r. u.: © bpk / Foto: Hanns Hubmann; S. 19 l. o.: © privat / Foto: Werner Körte; S. 19 l. u.: © privat / Foto: Werner Körte; S. 19 r. u.: © ullstein bild / Foto: Roger-Viollet; S. 20 o.: © bpk / Foto: Arthur Grimm; S. 20 u.: © bpk / Foto: Friedrich Seidenstücker; S. 21 o.: © Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 305 Mappe 2 Foto 802; S. 21 u.: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB; S. 22: © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha; S. 23 o.: © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha; S. 23 u.: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; S. 24: © bpk / Nationalgalerie, SMB / Foto: Jörg P. Anders; S. 25: © Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 302.1 Mappe 5 Foto 608 / Foto: Photo Johne; S. 26 o.: © Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 303.3 Mappe 1 Foto 735i / Foto: Getraut Reichelt; S. 26 u.: © privat; S. 27: © Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Foto: Jürgen Kapinski; S. 29: © Regionalmuseum Pskow; S. 31: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Foto: Christa Begall.



КОРИННА КУР-КОРОЛЕВ И УЛЬРИКЕ ШМИГЕЛЬТ-РИТИНГ

Коринна Кур-Королев и Ульрике Шмигельт-Ритинг еще в 1997 году, находясь на кухне в одном из московских общежитий, поняли, что у них есть общие интересы: для своей диссертации искусствовед Ульрике Шмигельт собирала материалы о росписи Владимирского собора в Киеве, Коринна Кур, будучи историком по Восточной Европе, изучала в московских архивах документы о советской молодежи межвоенного периода. В последующие годы Ульрике Шмигельт являлась куратором Германского исторического музея, Германо-российского музея «Берлин-Карлсхорст» и Берлинского музея кино. Коринна Кур после защиты диссертации десять лет прожила в Москве и участвовала в создании Германского исторического института. С 2012 года обе исследовательницы в рамках проекта «Российские музеи во время Второй мировой войны» проводили совместные изучения, в том числе в немецких и российских архивах, культурных потерь музеев на северо-западе России во время Второй мировой войны. Для журнала Arsprototo они реконструируют военную историю дворца в Петергофе. – страница 30.

ЕЛЕНА ЗУБКОВА

В лице Елены Зубковой удалось привлечь к сотрудничеству в проекте «Российские музеи во время Второй мировой войны» известного российского историка – группа исследователей Германо-российского музейного диалога (DRMD) изучала историю российских музеев за период с 1941 года и заканчивая началом 1950-ых годов. Профессор Зубкова занимается сегодня исследованиями в Институте российской истории Академии наук в Москве, в качестве приглашенного профессора она читала лекции, в том числе, в Университетах Тюбингена и Констанца. Для DRMD Зубкова искала в российских архивах свидетельства эвакуации художественных ценностей во время Второй

мировой войны перед вторжением немецких войск. Международной известностью пользуются книги Зубковой, посвященные советскому обществу после 1945 года, например, ее публикация «Россия после войны: надежды, иллюзии и разочарования, 1945–1957». В центре ее работ зачастую находятся спорные темы, это особенно наглядно демонстрируют проведенные Зубковой исследования по вопросу о взаимоотношениях между Россией и странами Прибалтики. Для Arsprototo она совместно с научным руководителем проекта, профессором Вольфгангом Айхведе, описывает «анатомию разграбления предметов искусства», организованного германским Вермахтом и сетью различных институтов национал-социалистической немецкой рабочей партии (НСДАП) в СССР. – страница 25

РАЛЬФ ЙЕКЕЛЬ И АННЭ КУЛЬМАНН-СМИРНОВ

Наряду с Анастасией Юрченко и Робертом Михаэлисом, Аннэ Кульманн-Смирнов и Ральф Йекель являются членами проектной группы Культурного фонда земель, которая начиная с 2008 года изучает архивные материалы, в том числе часть ведомостей перевозимых грузов советских трофейных бригад по транспортировке художественных ценностей из немецких музеев в Советский Союз после окончания Второй мировой войны. Аннэ Кульманн-Смирнов изучала историю Восточной Европы в Бремене и Москве, одно время являлась сотрудником исследовательского центра Восточной Европы в Университете Бремена и защитила диссертацию по истории новейшего времени. Ральф Йекель после изучения истории искусств и защиты диссертации в Берлинском университете Гумбольдта занялся исследованием истории происхождения предметов искусства. В том числе, он работал в координационном центре в Магдебурге (интернет-банк данных Lost Art) и проводил исследования по вопросу о похищенных нацистами у жертв Холокоста предметах искусства. На данном этапе проекта научные сотрудники Германо-российского музейного диалога исследуют потери Государственных художественных собраний Дрездена. Для Arsprototo они взяли интервью у

Гизелы Хаазе, которая в качестве члена немецкой экспертной группы принимала участие в возвращении художественных ценностей из Советского Союза в Дрезден в 1950-ые годы. – страница 39

РЕГИНЕ ДЕНЕЛЬ

Регине Денель, руководитель рабочей группы, занимающейся анализом транспортных ведомостей советских трофейных бригад, с 1980 по 1985 г.г. изучала историю искусства в Ленинграде. Одними из определяющих впечатлений того времени стали необычайные знания и настоящая любовь ее учителей: Цецилии Г. Нессельштраусс, Николая Н. Никулина, Натальи К. Телетовой и Андрея Г. Федорова к Германии и ее искусству, литературе и истории. Знакомство с книгой Левинсона-Лессинга «История картинной галереи Эрмитажа (1746–1917)», вышедшей в свет в 1985 году, спустя 13 лет после смерти великого русского ученого, задолго до того, как начали проводиться исследования истории происхождения предметов искусства, помогло ей понять, насколько важными являются знания о происхождении произведений искусства для самопознания и самосознания музеев. Со времен учебы ей известно, как много можно выиграть от встречи и общения с «иным», «неизвестным». Акцентировать внимание не на том, что разделяет, а находить точки соприкосновения – вот что вдохновляет ее и имеет для нее значение в ходе исследований, проводимых Германо-российским музейным диалогом. Для Arsprototo Денель рассказывает об извилистых дорогах и судьбах многочисленных произведений искусства, постигших их в результате эвакуации, вывоза или разрушения, но также и о случаях счастливого возвращения домой. – страница 34

1 — Фото на обложке: Андреа делла Роббиа, Бюст юноши, около 1465 года, диаметр 50 см, состояние до осуществленной в 1979 году реставрации; Собрание скульптуры и Музей византийского искусства, Государственные музеи Берлина

ИСКУССТВО ДИАЛОГА

Дорогая читательница, дорогой читатель!

Едва ли найдется тема, более эмоционально окрашенная, чем тема «трофейного искусства» – тех предметов искусства и культурных ценностей, которые, говоря в общем, одна страна отобрала у другой страны во время войны и не возвратила, даже если мы, пусть и не совсем справедливо, сегодня слишком односторонне приравниваем этот вопрос к хищению немецких предметов искусства российскими трофейными бригадами после окончания Второй мировой войны. О грабительских набегах немецких войск и огромных разрушениях, оставленных ими до этого в Советском Союзе, напротив, говорится слишком мало.

Данная тема вызывает столько эмоций, так как у обеих сторон она бередит раны, которые не могут быть залечены, и так как речь идет об искусстве: искусстве, которое затрагивает сердца людей и определяет их идентичность, неважно, имеет ли это искусство определенное национальное происхождение или, что часто характерно для античных ценностей, имеет другие источники происхождения, в том числе вообще происходит из тех стран или культур, которые уже давно исчезли из прошлого и настоящего. Едва ли есть тема, более многогранная с исторической, моральной и юридической точек зрения, чем тема «трофейного искусства», не говоря уже о том, сколько всего было написано и какие только споры не велись на эту тему.

Этот специальный выпуск Arsprototo призван представить вам проект, который уже около десяти лет и, несмотря на все политические перипетии, продвигает Культурный фонд земель – проект «Германо-российский музейный диалог», в рамках которого ученые из обеих стран исследуют утраченные немецкие и русские художественные ценности. Мы убеждены в том, что наряду с общечеловеческим значением, данная тема имеет также научное и коллегиальное значение, скорее даже, что одно не может существовать без другого.

Только обмен информацией и факты могут заново привнести доверие в отношения и пролить свет на темноту, сотканную из предрассудков и полуправды, – во благо искусства. Так как нам важно именно искусство, где бы оно ни находилось. Речь идет об обеспечении сохранности и восстановлении, о дифференциации и уточнении. Это уже очень много! Достичь чего-то большего, будем реалистами, не позволяет сложившаяся политическая обстановка. Все мы видим, что происходит вокруг нас. Но у нас есть долгосрочная перспектива. И она называется снижение напряженности, раскрытие информации и доступность. Я желаю Германо-Российскому музейному диалогу успешного продолжения!

Ваша,
Изабель Пфайффер-Поенстен

2 — Изабель Пфайффер-Поенстен, Генеральный секретарь Культурного фонда земель

3 — Советские и немецкие специалисты оценивают состояние полотна из Дрезденской картинной галереи «Аллегория мира» Баттисты Досси 1544 года в период его временного нахождения в Берлине в октябре 1955 года

ВОЕННЫЕ СУДЬБЫ КОЛЛЕКЦИЙ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЕРМАНО-РОССИЙСКОГО МУЗЕЙНОГО ДИАЛОГА И ЗАДАЧИ, СТОЯЩИЕ ПЕРЕД НИМ

Бритта Кайзер-Шустер
Перевод с страницы 6

История и происхождение собственных коллекций приобретает все большее значение в международной работе музеев и в восприятии музеев общественностью. Музеи в Федеральной Республике Германии уделяют большое внимание событиям, последовавшим после прихода к власти национал-социалистов. Это приводит к изучению предметов искусства, конфискованных у жертв Холокоста, и находящихся в публичных коллекциях Германии, с учетом Вашингтонской декларации 1998 года, в которой все немецкие музеи взяли на себя обязательства провести исследования своих музейных фондов, в которых хранятся награбленные предметы искусства, установить изначальных собственников таких предметов и найти справедливые и законные решения. Но также актуальной для немецких музеев до сих пор является тема трофейного искусства на территориях, оккупированных немецкими вооруженными силами во время Второй мировой войны и сразу же после ее окончания. В то же время музеи, в особенности музеи Восточной Германии, несут ответственность за произведения искусства, которые они утратили в 1945-1947 годы, поскольку в Западной Германии лишь немногие коллекции пострадали в результате перемещения или предоставления их во временное пользование на территорию, впоследствии ставшую советской оккупационной зоной.

С момента своего основания в 1998 году Культурный фонд земель рассматривает себя в качестве мецената и консультанта музеев в Германии. Так, он видит свою задачу также и в том, чтобы затрагивать важные культурно-политические темы и детально прорабатывать их в рамках проектов, носящих модельный характер. В этом контексте следует рассматривать и оказываемую им поддержку Германно-российского музейного диалога (DRMD), который был учрежден в Берлине в 2005 году в целях налаживания или активизации контактов и сотрудничества между немецкими и русскими музеями. Основной акцент сделан на совместных исследованиях как немецких, так и русских военных потерь. Диалог был инициирован Фондом «Прусское культурное наследие», Культурным фондом земель и более 80 немецкими музеями в целях укрепления немецко-русского сотрудничества в научной области, а также для вовлечения в работу более мелких музеев обеих стран. Это не только обеспечит ясность в отношении перемещенных в условиях войны предметов культуры и искусства, но, прежде всего, будет способствовать доверительному научному обмену между коллегами. Особая цель заключается в том, чтобы способствовать воссозданию истории коллекций и отслеживанию перемещений отдельных предметов искусства во время

войны и после ее окончания для немецких и русских музеев. Вопрос о требованиях возврата коллекций в этом контексте вынесен за скобки, он должен решаться на правительственном уровне. Официальным представителем указанной инициативы с немецкой стороны является Президент Фонда «Прусское культурное наследие» Херманн Парцингер, с российской стороны – Михаил Пиотровский, Директор Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Располагается Инициатива в Культурном фонде земель Германии. Первым проектом Инициативы «Германо-российский музейный диалог» стал проект «Утрата и обретение» в 2008 году. Поводом для проекта послужил 50-летний юбилей второй масштабной акции по возврату Советским Союзом Германской Демократической Республики более 1,5 миллионов произведений искусства в 1958 году. В общей сложности немецкие музеи утратили свыше 2,5 миллионов предметов искусства. 31 марта 1955 года Совет министров СССР объявил о возвращении произведений живописи в Государственные художественные собрания в Дрездене в знак дружбы со своим военным партнером ГДР. Осуществленная в том же году первая реституция выдающихся произведений Дюрера, Яна ван Эйка, а также „Сикстинской Мадонны“ Рафаэля положила начало масштабной акции, в результате которой начиная с сентября 1956 года из Москвы и Ленинграда были возвращены бесценные произведения искусства. Она дала импульс для восстановления разрушенных войной музеев и воссоздания всего музейного ландшафта Восточной Германии: в начале октября 1959 года снова открылся Пергамский музей с возвращенным уникальным фризом Пергамского алтаря, а также большая часть музея Боде. Аналогичная ситуация сложилась и в Дрездене, куда были возвращены 600.000 произведений искусства, вновь открыли свои двери также и музеи в Дессау, Готе,

Лейпциге и во дворцах Потсдама.

При участии 28 немецких музеев DRMD напомнил об этом событии, которое не получило широкой огласки, особенно, на Западе Германии. 50 лет спустя девять из участвовавших в акции музеев представили на своих выставках историю своих сперва утраченных, а затем вновь обретенных художественных ценностей. Масштабный исследовательский проект, реализуемый начиная с 2008 года преимущественно при поддержке частного мецената с участием пяти двуязычных ученых, посвящен утраченным ценностям немецких музеев в военное и послевоенное время на основании анализа ведомостей транспортировки и распределения культурных ценностей, вывезенных в Советский Союз в результате войны. Настоящий проект помогает немецким музеям получить четкое представление о виде и объеме их потерь и обеспечивает возможность воссоздания истории музеев и их коллекций как части европейской и немецко-русской истории. Главной целью Германно-российского музейного диалога является не физическая реституция культурных ценностей – это задача правительств – а обеспечение их доступности публике и науке и возможности ознакомления с ними. Основой проекта является банк данных. Он сформирован исходя из доступных источников о деятельности советских трофейных бригад, которые были созданы в феврале 1943 года указом Государственного комитета обороны СССР. Первоначально они должны были осуществлять конфискацию имеющих военное и военно-экономическое значение предметов на линии фронта и в тылу. После Ялтинской конференции, состоявшейся с 4 по 11 февраля 1945 года, задачи трофейных бригад были расширены: с февраля 1945 года их работа была направлена на вывоз трофейных предметов «любого рода», то есть, в том числе и культурных ценностей. Члены трофейных бригад, ответственные за обнаруже-

ние, спасение, регистрацию и вывоз культурных ценностей, являлись в основном профессионалами: в гражданской жизни они были искусствоведами, археологами, музейными работниками, библиотекарями и преподавателями ВУЗов. Большая часть русскоязычных документов о деятельности советских трофейных бригад «Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР» в период с 1945 по 1947 г.г. хранится в копии в архиве искусства Германского национального музея в Нюрнберге (GNM) и представляет около 70 процентов фондов. Оригиналы находятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве (фонд 962,6). Документы были переведены с русского на немецкий язык и проанализированы. Вся информация, касавшаяся конкретных объектов, была включена в базу данных, в которой числится около 100.000 культурных ценностей, вывезенных в Советский Союз с 1945 по 1947 г.г. Результаты осуществляемого проекта в сочетании с исследованиями, посвященными «трофейному искусству», которые проводились в 1990-ые годы, позволяют дифференцированно представить деятельность советских трофейных бригад и историю немецких культурных ценностей после Второй мировой войны. С 2012 года банк данных используется для прицельного изучения фондов пострадавших музеев на предмет перемещенных в результате войны культурных ценностей. На основании каталогов утраченных ценностей отдельных музеев, объявлений о поиске, размещаемых на сайте lostart.de, архивных документов Центрального архива Государственных музеев в Берлине и т.д., музейные фонды сопоставляются с учетными записями в банке данных. Таким образом, это позволяет установить, какие объекты фактически попали в Россию в послевоенные годы. Сравнение этих источников с актуальными публикациями о музей-

ных фондах и потерях немецких музеев позволяет идентифицировать художественные ценности, которые до настоящего времени считаются утраченными. В этом DRMD видит повод для вступления в диалог именно по вопросу о таких культурных ценностях, основание для совместного проведения инвентаризации, реставрации, выставок или издания публикаций, возможность написать историю советских трофейных бригад с общей – немецкой и русской – точки зрения. Только совместный взгляд на немецкое и русское историческое наследие, а также объединение актуальных немецких и русских исследований позволит выяснить судьбу перемещенных культурных ценностей. Тем временем уже проведены отдельные поисковые работы в отношении около 20 коллекций немецких музеев. К настоящему моменту удалось идентифицировать тысячи до сих пор не возвращенных или предположительно не возвращенных произведений искусства. С отдельными поисковыми работами связаны также исследования о местах перемещения и хранения коллекций и их состоянии в военное и послевоенное время. Поисковые работы продолжают для всех остальных, до сих пор не охваченных музеев. Однако история «трофейного искусства» не ограничивается только лишь деятельностью трофейных бригад. Поисковые мероприятия свидетельствуют о том, что лишь немногие из общепринятых суждений соответствуют действительности. На самом деле, каждый музей имеет свою собственную историю потерь. Уже сейчас проведенные исследования говорят о том, что благодаря банку данных удалось найти пропавшие без вести предметы искусства. В будущем они смогут быть изучены немецкими и российскими учеными, а также представлены общественности в публикациях и на выставках. Еще один исследовательский проект в рамках DRMD, в котором участвовали четверо двуязычных немецких и

российских ученых и спонсором которого выступил фонд концерна «Фольксваген», был посвящен осмыслению истории русских музеев во время Второй мировой войны. Из более чем 170 русских музеев, понесших военные потери, в качестве примера исследовались коллекции музеев в Новгороде и Пскове, а также дворцово-парковые ансамбли в Пушкине (Царское Село), Петергофе, Гатчине и Павловске, начиная с 1941 и вплоть до начала 1950-ых годов. Эти шесть мест являются величайшими русскими памятниками культуры, которые находились на северной линии фронта во время войны: Новгород, которому насчитывается более 1150 лет, был столицей средневековой торговой республики, которая занимала господствующее положение во всей северной Руси. В Пскове, который впервые упоминается в документах в 903 году, находится Кремль, построенный в 12 веке, и многочисленные церкви и монастыри. Ансамбль в Пушкине включает в себя Екатерининский и Александровский дворцы, а также другие многочисленные дворцовые постройки, павильоны и сады. Строительство дворцового ансамбля в Петергофе, насчитывающего 10 дворцов, павильонов и свыше 150 фонтанов в огромном парке, а также канал, впадающий в Финский Залив, началось в 1723 году. Выдающиеся европейские архитекторы впоследствии расширили летнюю резиденцию царской семьи. Дворец-замок в Гатчине строился с 1766 по 1781 годы при Екатерине Великой в стиле классицизма в окружении английского парка. В 19 веке дворец был перестроен в еще одну представительскую царскую резиденцию. Бывшая царская резиденция в Павловске была построена архитектором Чарльзом Камероном в 1786 году как классический дворцовый ансамбль с парковыми сооружениями.

Уже через две недели после нападения 22 июня 1941 года немецкого Вермахта на Советский Союз был оккупирован Псков, 15 августа –

Новгород, 13 сентября в числе первых был захвачен царский дворец-замок в Гатчине, Павловск – 15 сентября, Царское Село – 17 сентября, а Петергоф – 23 сентября 1941 года. Следствием этого стали разрушения и разграбления дворцов и коллекций, которые продолжались вплоть до освобождения в начале 1944 года: новгородские музеи называют цифру своих потерь за годы войны, равную 29.559 экспонатам. В Гатчине считаются утраченными более 38.000 предметов искусства, что составляет около 70 процентов. Дворцы в Пушкине утратили 30.000 произведений искусства из 42.172, в Петергофе пропавшими считаются около 20.000 объектов. Потери в Павловске насчитывают 9.000 объектов. В 1958 году в Новгороде состоялась первая после войны выставка коллекции. Павловск был вновь открыт летом 1957 года, Екатерининский дворец в Пушкине в 1959 году, Петергоф – в 1964 году, а Гатчина – только в 1985 году.

В центре проекта находились вопросы, связанные с историческими обстоятельствами, при которых музеи столкнулись с войной: какие защитные меры были приняты, судьба музеев как культурных объектов во время оккупации. Что касается времени после освобождения, появились вопросы об организации работы, научных сотрудниках, инвентаризации потерь. До начала войны русские музеи эвакуировали важнейшие экспонаты своих коллекций вглубь страны, предметы внутреннего оформления помещений были по возможности спрятаны в подвалах или в парке. В общей сложности было эвакуировано около 56.000 из 180.000 художественных ценностей, остальные же были разграблены, похищены или разрушены. Здесь в центре внимания оказываются исполнители – штабы и организации, в том числе «Охрана искусства» Германского Вермахта, «Оперативный штаб рейсхляйтера Розенберга» (ERR) вместе со своими региональными подразделениями и специальными штабами, сформированными по

профессиональному признаку. За послевоенный период вплоть до 1948 года документально подтверждено в общей сложности 534.120 фактов возврата похищенных художественных ценностей, сохраненных и возвращенных СССР американскими частями по охране искусства. Архивные документы в России дают возможность восстановить пути отдельных предметов искусства обратно на родину или их дальнейшее перемещение внутри Советского Союза. Совместно с российскими коллегами по музейной работе стал возможным анализ документов в музейных архивах. В 2016 году на немецком и русском языке будут опубликованы результаты исследований, проведенных в рамках настоящего проекта.

Для DRMD указанные два комплекса исследований являются важной основой для дальнейшего, построенного на доверии сотрудничества между музеями Германии и России. Работа над совместной историей утраченных коллекций будет успешной только при условии взаимного доверия, беспрепятственного доступа к архивам и прозрачности. ■ *Д-р Бритта Кайзер-Шустер является руководителем проекта «Германо-российский музейный диалог» и ответственным референтом Культурного фонда земель.*

5 — Андреа делла Роббиа, Бюст юноши, около 1465 года, диаметр 50 см, состояние до осуществленной в 1979 году реставрации; Собрание скульптуры и Музей византийского искусства, Государственные музеи Берлина. Следы сажи на лице образовались в результате пожара в зенитном бункере во Фридрихсхайне в мае 1945 года.

6 — Возвращение художественных ценностей в Дрезденскую картинную галерею в 1956 году; на фотографии картина Паоло Веронезе «Введение Иисуса во храм» (около 1555/60 года)

7 — Возвращение «Сикстинской Мадонны» Рафаэля в Дрезденскую картинную галерею, 1956 год

8 — Руины Екатерининского дворца в Пушкине во время немецкой оккупации, 1942 год

9 — Обвалившийся потолок в Тронном зале Екатерининского дворца в Пушкине, сентябрь 1941 года. Фотография пропагандистских бригад Вермахта.

10 — Луиджи Премацци, Спальня царицы Елизаветы I, а позднее Александра I в Екатерининском дворце, около 1855 года, акварель, 23х32 см; Государственный музей-заповедник «Царское Село» под Санкт-Петербургом

11 — Екатерининский дворец в Пушкине под Санкт-Петербургом в наше время

12 — Руины императорского дворца в Гатчине, около 1944 года

13 — Эдуард Петрович Гау, Белый зал в Гатчинском дворце, около 1880 года, акварель, 30,8х43,8 см; Музей-заповедник «Императорский дворец в Гатчине»

Уже в октябре 1941 г., спустя лишь 4 месяца после нападения фашистской Германии на Советский Союз, солдаты вермахта демонтировали легендарную Янтарную комнату в Екатерининском дворце в г. Пушкин. Вместе с другими шедеврами, захваченными в дворцах в окрестностях Ленинграда, она была отправлена в Кёнигсберг. До 1944 г. были вывезены сотни таких эшелонов с произведениями искусства, оставив в культурном ландшафте между Черным и Балтийским морями, в Украине, сегодняшней Белоруссии и на Северо-Западе России зияющие «лакуны». Еврейская культура была полностью уничтожена. Исторические центры городов эпохи Средневековья и раннего Нового времени были сравнены с землей, древнерусские и барочные церкви сожжены, коллекции картин и бесценные иконы украдены, целые музеи обращены в пепел. Разграблению и уничтожению подверглись и произведения народного искусства, а также кладбища и монастыри. И все же до прихода немецкой армии были приняты меры по эвакуации художественных ценностей из музеев, хотя в силу быстрого продвижения вражеской армии вывезти удалось лишь ничтожную часть экспонатов.

Война фашистской Германии

ГЕРМАНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ ДИАЛОГ

АНАТОМИЯ ГРАБЕЖА КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

ИСКУССТВО КАК ЖЕРТВА ГЕРМАНСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПОЛИТИКИ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Вольфганг Айхведе и Елена Зубкова
Перевод с страницы 11

НАЦИСТСКИЕ ГРАБЕЖИ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

против Советского Союза являлась войной на уничтожение и была нацелена, в том числе, на искоренение русской культуры. Убежденность в собственном расовом превосходстве и «неполноценности» противника снимали внутренние моральные барьеры на пути разрушений и грабежей. Со стороны нацистского государства в разграблении культурных ценностей СССР была задействована целая сеть различных учреждений. Так, вермахт, действуя через различные подразделения, первоначально концентрировался на тех объектах, которые рассматривались как важные для ведения войны, т.е. имевшие, например, отношение к географии и военному делу, а также «обеспечивал сохранность» культурных ценностей, которые находились непосредственно в зоне боевых действий или поблизости от фронта. «Специальное подразделение Кюнсберга» («Sonderkommando Künsberg»), одчинявшееся Министерству иностранных дел Третьего рейха, занималось преимущественно конфискацией важных с внешнеполитической точки зрения документов, однако не брезговало и произведениями искусства, коллекциями пластинок и плакатов и даже целыми библиотеками, в том числе, из царских дворцов в Пушкине и Павловске. Однако ответственность за большую часть грабежей культурных ценностей, совершенных нацистами,

лежит на «Оперативном штабе рейхс-лайтера Розенберга» («Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg», ERR). Его целью было «изъятие всех культурных ценностей, которые могли бы быть пригодны для изучения деятельности противников национал-социализма, а также для национал-социалистических исследований в целом». Практически это положение включало все виды культурных ценностей. Наконец, в крупномасштабных грабежах принимало участие и «Немецкое общество по изучению древней германской истории и наследия предков» («Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe e.V.»), которое рассчитывало своими археологическими находками доисторического и раннеисторического периода доказать распространение «нордической расы», особенно на территории Украины. Принципиально должны были быть возвращены в Германию все объекты немецкого происхождения. Ученые из различных областей – искусствоведы и археологи, архивариусы, библиотекари и сотрудники музеев – были «разработчиками идей» и одновременно соучастниками грабежей. Немалое число университетских и внеуниверситетских исследовательских учреждений были задействованы в их подготовке и извлекли впоследствии из них выгоду. Такая активная профессиональная деятельность на службе преступной войны вне всяких правил по-прежнему нуждается в критическом самоанализе со стороны участвовавших в этом дисциплин.

Как немецкие, так и советские документы дают все основания полагать, что мародерство со стороны солдат и других групп лиц процветало в невиданных доселе масштабах. Сотрудники оперативных штабов и вермахта не раз докладывали о том, что музеи и библиотеки, в которые они продвигались с целью «обеспечения сохранности» культурных ценностей, уже давно находились в опустошенном, разграбленном состоянии. Хотя хищения такого рода были формально запрещены, солдаты,

очевидно даже не задумывались о неправомерности своих действий, прихватывая очередной «сувенир». В силу того, что источниковая база пестрит пробелами, дать какие-то серьезные оценки масштабам грабежей невозможно, но учитывая, сколь высоки скрытые цифры, можно исходить из того, что масштабы эти были очень внушительными.

С 1999 г. российское Министерство культуры издает «Сводный каталог культурных ценностей РФ, похищенных или утраченных в период Второй мировой войны», в котором по последним данным ущерб только для России оценивается в «1 129 929 единиц», включая «музейные экспонаты», а также библиотечные и архивные раритеты. На сегодняшний день было выпущено 50 томов с документами. Еще во время войны Чрезвычайная государственная комиссия по расследованию злодеяний фашистов начала подсчет ущерба, нанесенного Советскому Союзу. В 1946 г. она опубликовала первые предварительные данные. На сегодняшний день эти цифры только относительно российской территории выше, чем те, которые назывались ранее в отношении территории всего СССР, хотя наибольший ущерб понесла Украина. Критерии упорядочения и методы подсчета варьируются и часто бывают несопоставимы. Инвентарные списки зачастую оказывались уничтоженными или данные о довоенном состоянии фондов и вовсе отсутствовали. То, что грабежам и разрушениям подверглись уникальные в своем роде ценности, все равно невозможно адекватно передать в суммарных списках. До сих пор не представляется возможным точно ответить на вопрос, что Советскому Союзу удалось вернуть после войны. Если относительно реституции, проведенной США, существуют конкретные данные – речь идет о приблизительно полумиллионе объектов, большей частью книгах и некоторых известных иконах -, то вопрос о том, как проходило возвращение культурных ценностей из хранилищ

нацистов Красной Армией в ходе её победного марша на Запад, остается неясным. Только открытие российских военных архивов могло бы пролить свет на эти данные. Однако они до сих пор закрыты для исследований.

Сколь безвозвратно были утрачены многие произведения искусства, которые относились к невосполнимому культурному наследию России, столь же неожиданно до сих пор объявляются находки, которые могут восполнить некоторые потери. В 1997 г. в Бремене при попытке нелегальной продажи на черном рынке удалось конфисковать одну из флорентийских мозаик из Янтарной комнаты. С 2000 г. она снова находится в Екатерининском дворце в г. Пушкин. В 1998 г. из Министерства культуры РФ поступил сигнал, что одна из самых известных русских икон из Пскова конца 16 – начала 17 вв. находится в частном владении в Германии. И действительно, икона обнаружилась у одной очень пожилой дамы из Берхтесгадена (Бавария). Эта икона также была возвращена в Собор Псковского кремля. На немецких чердаках или на стенах гостиных постоянно обнаруживаются предметы, которые были «прихвачены» отцами или дедами с войны. Их возвращение могло бы дать шанс скромным жестом способствовать исправлению большой исторической несправедливости.

КОНФИСКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА СОВЕТСКИМИ ВЛАСТЯМИ В ГЕРМАНИИ

В 1943 г. при Государственной чрезвычайной комиссии в Москве было создано Бюро экспертизы, в состав которого вошли высококлассные специалисты под руководством художника, искусствоведа и знатока Германии Игоря Грабаря. Им было поручено составить списки произведений искусств из немецких музеев, которые могли бы компенсировать самые крупные военные потери Советского Союза. Так, например, ценность разрушенной немецкой артил-

лерией Спасо-Преображенской церкви на Нередице представлялась Грабарю сопоставимой со стоимостью десяти «Сикстинских мадонн». Объекты, которые представляли «немецкую национальную культуру», должны были остаться в стране. Однако вскоре с идеей, найти для каждого отдельного утраченного произведения искусства в качестве компенсации эквивалент, распрощались. Вместо этого экспертная группа занялась подсчетом советских культурных потерь, чтобы оценить размеры их возмещения в рублевом и долларовом эквиваленте.

В феврале 1945 г. в Советском Союзе был создан Особый комитет, обладавший большими полномочиями для того, чтобы организовать вывоз материальных ценностей любого рода (в том числе, промышленного оборудования). В его юрисдикцию входили и трофейные бригады, делившиеся на группы по сферам деятельности и входившие в состав армейских частей. И если экспертная группа во главе с И.Э. Грабарем присматривалась лишь к отдельным произведениям искусства, то теперь начался широкомасштабный вывоз ценностей из немецких музеев, библиотек, архивов, дворцов и частных имений. При обнаружении хранилищ и складов немалую роль играли случайности. Так, из зенитной башни люфтваффе в районе Берлинского зоопарка было вывезено легендарное золото Трои Генриха Шлиманна, а также античные и восточноазиатские коллекции, среди прочего, Пергамский алтарь, которые были отправлены в восточную часть города прежде, чем американцы и британцы взяли западную часть Берлина. 30 июня 1945 г. золото было самолетом переправлено в Москву – почти одновременно с «Сикстинской мадонной» из Дрездена. В ходе первых послевоенных месяцев охота за трофеями приняла систематический характер. Среди прочего, особое внимание со стороны НКВД уделялось архивам. Неоспоримым остается тот факт, что советская политика

захвата трофеев была ответом на политику грабежей нацистской Германии. В Советский Союз из Германии было вывезено много культурных ценностей, однако вопрос о полном уничтожении культурного наследия страны никогда не ставился – в отличие от нацистской политики в СССР.

Долгое время СССР надеялся, что сможет договориться со своими западными союзниками об эквивалентной компенсации. Однако разгорающийся конфликт между Востоком и Западом и реальная практика конфискации материальных ценностей в советской зоне оккупации привели к тому, что переговоры в итоге не увенчались успехом. В самом Советском Союзе культурные трофеи вскоре были окружены покровом секретности. Вместо того, чтобы послужить основой для «супермузея» в Москве, шедевры из Дрездена, Лейпцига, Веймара и Берлина оставались в закрытых хранилищах. Начавшаяся холодная война как будто заставила искусство исчезнуть во второй раз.

Смерть Сталина в 1953 г. стала вехой в истории страны и сделала возможной не только «оттепель» внутри Советского Союза, но и внесла новые тона в его внешнеполитические отношения. Чтобы «укрепить дружбу между советским и немецким народами», в марте 1955 г. советское правительство объявило о своей готовности вернуть ГДР 750 картин из Дрезденской галереи. О «трофеях» и «добыче» речи больше не шло, вместо этого заговорили о «спасенных» и «временно находящихся на хранении в Советском Союзе сокровищах», которые однако относятся к немецкому «культурному наследию». Выставка дрезденских произведений искусства в Музее им. Пушкина перед их возвращением на родину вызвала огромный ажиотаж у публики, а «Сикстинская мадонна» стала настоящей культовой фигурой. В 1958 г. последовал следующий, до того момента невообразимый по своим масштабам, акт реституции. И хотя, как скоро выяснилось, вопреки ожиданиям Москвы в ГДР больше не

осталось культурных ценностей из СССР, которые она могла бы в свою очередь вернуть, и несмотря на протесты известных советских музейных работников против одностороннего возврата, руководство в Кремле настояло на своем решении вернуть большую часть «спасенных» культурных ценностей», т.е. почти 1,6 млн. объектов из в общей сложности 2,6 млн. в Восточную Германию. Правда здесь, как и во всех подобных списках, были собраны культурные ценности различной значимости: сотни тысяч монет соседствовали с уникальными полотнами. А немалая по объему часть оставшегося в Советском Союзе «трофейного искусства» охранялась как государственная тайна, была спрятана в запасники музеев и хранилась в секрете даже от собственных сотрудников. Некоторые предметы, особенно раритетные книжные издания, всплывали на черном рынке или в антикварных магазинах. Возвращение культурных ценностей в 50-х гг. имели историческое значение, это был звездный час российско-немецких культурных отношений. Именно на этот опыт должен был опираться Договор о партнерстве, подписанный в ноябре 1990 г. между Советским Союзом (с 1992 г. Россией) и только что объединившейся Германией, когда была достигнута договоренность о реституции оставшейся части «неправомерно перемещенных» во время войны культурных ценностей. Разумеется, основные положения действовали в отношении обеих сторон. Однако вот уже 24 года новые партнеры никак не могут достичь в этом вопросе единства. Хотя Германия морально и признала свою историческую ответственность за ущерб, нанесенный во время войны культурному достоянию СССР, но никаких материальных последствий это за собой не повлекло, вместо этого последовали требования – в соответствии с немецким пониманием международного права – возврата еще находящихся в России немецких культурных сокровищ. Россия, напротив, отказывается пони-

мать, почему она, будучи жертвой войны, должна в одностороннем порядке передать бывшему агрессору оставшиеся у нее культурные объ-екты. В 1997 г. Дума объявила немец-кие произведения искусства, офици-ально конфискованные трофейными комиссиями, государственной соб-ственностью. То, на что решился Советский Союз после смерти Ста-лина в знак примирения, стало слиш-ком сложным шагом для постсовет-ской России, к которому она оказалась не готова. Германия же,

наоборот, использовала ссылку на международное право как щит, позво-ляющий обойти вопрос о встречной компенсации как историческом долге, и тем самым существенно ограничила свои возможности для действий. Осторожные попытки найти все-таки выйти из этой тупиковой ситуации каждый раз заканчиваются ничем. В то же время отдельные случаи возвра-щения культурных ценностей в част-ном порядке, а также примеры со-трудничества между музеями обеих стран, понесших потери, создают мосты, которые могут помочь прийти к пониманию. Политике, правда, придется еще многое осмыслить, а науке провести немало исследований, чтобы создать новое пространство для конструктивного российско-не-мецкого культурного диалога. ■

Проф. д-р Вольфганг Айхведе, Бремен-ский университет, историк, бывший научный руководитель проекта «Рус-ские музеи во Второй мировой войне».

14 — Исторический снимок Янтарной комнаты в Екатерининском дворце в Детском Селе (Пушкин), ок. 1925 г.

15 — Одна из четырех флорентийских мозаик из Янтарной комнаты («Обоня-ние и осязание») в Екатерининском дворце, 1775 г., 61 × 45 см; Государствен-ный музей Царское Село; единственная сохранившаяся оригинальная часть Янтарной комнаты

16 — Ханнс Хубмани, Немецкие солдаты с телегой в дворцовом парке Павловска, осень 1941 г.

17 — Советский лейтенант Леонид Рабинович, охранявший собрания Дрезденской картинной галереи до их вывоза, на руинах Дрезденского Цвингера, май 1945 г.

18 — Призыв к изъятию рукописей из советских библиотек для Прусской академии наук в Берлине. Внутренний документ, составленный историком Герхардом Вильгельмом Вундером, отве-чавшим в «Оперативном штабе рейхс-ляйтера Розенберга» за грабежи еврей-ских и русских библиотек: «В приложении пересылаю Вам список алхимических трактатов, об изъятии которых в соответствующее время про-сит Президент Прусской академии наук.»

19 — Восстановительные работы над Пергамским алтарем в Пергамском музее перед его открытием после реконструк-ции, октябрь 1959 г.

20 — Советские и немецкие специалисты оценивают состояние полотен во время их промежуточной остановки в Берлине; на фотографии картина Рембрандта «Блудный сын в таверне (Автопортрет с Саскией на коленях)», октябрь 1955 г.

21 — Рафаэль «Сикстинская мадонна», ок. 1512/13 г., 269,5 × 201 см; Картинная галерея старых мастеров, Государствен-ные художественные собрания Дрездена

ГЕРМАНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ ДИАЛОГ

ИСКУССТВО НА ПУШКИ

РАЗРУШЕНИЕ ДВОРЦОВОГО КОМПЛЕКСА В ПЕТЕРГОФЕ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

*Коринна Кур-Королев и
Ульрике Шмигельт-Ритиг
Перевод с страницы 16*

«Главный дворец и все его внутреннее убран-ство в результате обстрелов полностью выго-рели. Остались лишь стены без крыши. Лучше сохранились прилежащие здания и кавалерские дома, чье, по всей вероятности, не слишком ценное внутреннее убранство также было практически полностью уничто-жено.» Именно так описывал состояние Большого Петергофского дворца в ноябре 1941 г. немецкий искусствовед Карл-Хайнц Эссер. Будучи сотрудником «Оперативного штаба рейхсляйтера Розенберга» – организа-ции, занимавшейся хищениями произведе-ний искусства на оккупированных террито-рии и подчинявшейся Внешнеполитическому управлению НСДАП под руководством Альфреда Розенберга, – он совершал ознако-мительную поездку к бывшим император-ским резиденциям, которые с 18 века возво-дились вокруг тогдашней российской столицы – Санкт-Петербурга. Петергоф, торжественно открытый Петром Великим в 1723 г., символизировал величие и мощь Российской Империи и ее принадлежность к Европе. Его символом является Большой каскад с 138 золотыми фигурами, выбрасыва-ющими в воздух фонтаны воды. В центре бассейна возвышается бронзовая скульптура «Самсон, разрывающий пасть льва». С террасы Большого дворца открывается об-ширная панорама через Аллею фонтанов вплоть до Финского залива. В барочном парке спрятаны больше сотни небольших фонтанов, маленьких дворцов и павильонов. Непосред-ственно у воды расположено и старейшее

архитектурное сооружение Петер-гофа – дворец Монплезир, в котором располагается ценная коллекция картин.

Когда Эссер посетил Петергоф, его великолепие угадывалось лишь с трудом. Через парк тянулась укре-пленная колючей проволокой тран-шея, тяжелые артиллерийские орудия стояли на заминированном берегу, через пустые оконные проемы Боль-шого дворца виднелось серое ноябрь-ское небо.

Целью воснной операции еще несколько недель назад значился Ленинград. И уже до нападения на Советский Союз в немецких мини-стерствах курсировали списки произ-ведений искусства, чью «сохран-ность» нужно было обеспечить. Особо были отмечены произведения «немецкого происхождения», кото-рые должны были быть отправлены в Германию. Поэтому они имели осо-бый статус среди массы культурных сокровищ, которые нацистская Герма-ния планировала вывезти из Совет-ского Союза. Но в ноябре 1941 г. уже стало понятно, что Ленинград так быстро захватить не получится. Город оказался в блокаде, а интерес предста-вителей различных немецких органи-заций, и среди них «Оперативного штаба рейхсляйтера Розенберга», сосредоточился на пригородных дворцах. Однако в этой зоне немец-кой оккупации их доступ к культур-ным ценностям оказался сильно ограничен по сравнению с тем, как это было ранее во Франции или в это же время в Украине. Русский Севе-ро-Запад оставался под военной оккупацией, и вермахт объявил себя ответственным за т.н. «защиту куль-турных ценностей» в регионе.

Однако военное руководство осознало необходимость принятия каких-либо мер лишь после того, как многое уже было уничтожено или разграблено. Большой дворец в Пе-тергофе во время штурма местности немецкими войсками оказался в огне. В его подвалах и на первом этаже была складирована часть собраний, которые не были своевременно эвакуи-

рованы советскими музейными работниками. Все они сгорели или были погребены под руинами. В первые дни после взятия немецкие оккупанты пользовались теми немно-гими вещами, что им удалось еще найти. Хотя мародерство было запре-щено, военнотружущим разрешалось брать все, что им было необходимо для обустройства военного быта. Таким образом, мебель перекочевы-вала в качестве сидений в блиндажи, картины служили украшением офи-церских постоев и, надо полагать, тот или иной небольшой предмет оказы-вался в армейском ранце в качестве сувенира.

Об этом наряду с Эссером сооб-щал и искусствовед Гаральд Келлер. Келлер прибыл в район Петергофа в составе 212-й пехотной дивизии. В конце ноября 1941 г. он получил от командира дивизии специальное предписание – «обеспечить сохран-ность объектов искусства». При этом полномочия Келлера были были обозначены только в самом общем виде: он должен был заботиться о предметах искусства в зоне дислока-ции своей дивизии. В одном из писем своему другу Вернеру Кёрте Келлер откровенно жаловался, что это была «отвратительная должность», по-тому что ему приходилось отбирать у немецких офицеров уже присвоенные ими иконы и мебель. Он отчетливо понимал, что должен был прибыть на место месяцем ранее. Тогда, быть может, был еще шанс что-то спасти. А теперь он мало что мог сделать.

25 ноября 1941 г. он писал своей жене Герде Келлер: «Будучи, как и Ты, большим ценителем простой классической мебели, я более всего сожалею о ее разрушении. Сегодня я видел небольшой дворец, заполнен-ный такой мебелью – и ни один пред-мет не уцелел, за исключением чудес-ного комода. Зима сурова, а дерево прямо в доме – это так удобно.»

Несколькими днями позже, 28 ноября 1941 г., Келлер отмечал: «Общее впечатление остается преж-ним: меня пригласили сюда на четыре недели позже, чем было нужно. Здесь

практически нечего сохранять, осо-бенно тщательно «поработали» всевозможные третьи лица, которые не имеют совершенно никаких полно-мочий (например, военные корре-спонденты), бог знает, кому на пользу». Ему не удалось спасти даже то малое, что еще оставалось. Закры-тое хранилище в одном из гротов, в котором уполномоченный по охране культурных и художественных ценно-стей от группы армий «Север» ротмистр Эрнстотто цу Зольмс-Лау-бах оставил несколько ящиков с фарфором, было взломано и разгра-блено. Отдельные произведения искусства, которые Келлеру удалось обнаружить среди руин или в местах постоев солдат и офицеров вермахта, он складировал в небольшом камен-ном доме, в котором располагался штаб дивизии. Однако из-за перето-пленного камина в январе 1942 г. в нем случился пожар и дом сгорел, так что от его «коллекции» осталась «лишь горстка пепла».

Таким образом, к зиме 1941-42 гг. в Петергофе практически не осталось сколько-нибудь ценных вещей. Од-нако некоторые бронзовые фигуры все еще стояли на своих местах. Так, в Нижнем парке сохранилась большая фонтанная скульптура «Самсон, разрывающий пасть льва», а также группа из двух трубящих в раковины тритонов и скульптуры «Волхов» и «Нева» – аллегиии двух крупней-ших рек региона, а в Верхнем парке – фонтан «Нептун». «Самсон» был создан в начале 19 в. российским скульптором Михаилом Козловским. Но такого рода бронзовые статуи не интересовали немецких искусствове-дов. Зато их внимание привлек «Неп-тун». В 1797 г. город Нюрнберг продал фонтанную композицию в стиле «барокко», созданную скульп-тором Георгом Швайгером, царю Павлу I. Поэтому «Нептун» отно-сился к тем самым произведениям искусства немецкого происхождения, которые непременно должны были вернуться в Германию. Поскольку Петергоф находился под постоянным артобстрелом, задача его демонтажа

была не из простых. Но в июне 1942 г. он был переправлен в Нюрнберг.

Вопрос собственности участников этой акции не волновал. Фонтан был спрятан в одном из бункеров в Нюрнберге и должен был впоследствии занять место во внутреннем дворе будущего Германского национального музея. После окончания войны американские офицеры из подразделения по защите культурных ценностей получили информацию о местонахождении «Нептуна», которую они передали советским коллегам. В октябре 1947 г. фонтан отправился в обратное путешествие. Фигуры остались почти невредимыми, однако среди вернувшихся в Петергоф не хватало двух – лошади со всадником и одной нимфы. Ходит анекдот, что в одном из отправленных ящиков вместо них находился трофейный мотоцикл. Лишь в 1960-е гг. утерянные фигуры были отлиты заново и фонтан вновь заработал.

Судьба «Самсона» и других бронзовых статуй Большого каскада, напротив, долгое время оставалась невыясненной. Непосредственно после войны советские музейные сотрудники исходили из того, что они были вывезены и отправлены на переплавку. Однако, поскольку доказательств этому не было, ходило много слухов. То «Самсона», якобы, видели на какой-то выставке в Германии, то скульптуры спасли в результате некой тайной операции, а потом где-то закопали. Но сейчас в рамках исследовательских работ для проекта «Русские музеи во Второй мировой войне» в Военном архиве Фрайбурга были найдены документы, которые практически бесспорно подтверждают вывоз бронзовых фигур для переплавки. Вероятно, тот факт, что они являли собой образец «русского» искусства, да еще и 19 в., лишил их в глазах немецких искусствоведов художественной ценности, а значит, сохранять эти скульптуры было, по их мнению, необязательно. Поэтому они были переданы в распоряжение экономического штаба «Ост». Эта организация отвечала за

поиск и добычу ресурсов и сырья. Если верить записям в журнале боевых действий экономической команды «Красногвардейск», вывоз состоялся в октябре 1942 г. 18 ноября 1942 г. там была сделана следующая отметка: «Отряд по сбору сырья в составе особого экономического отряда по выявлению и сбору материальных ресурсов начинает сбор бронзы и других цветных металлов в Петергофе». Итоги этой акции были коротко обозначены в одном из отчетов. Среди прочего там значилось следующее: «В тех же сложных условиях из Петергофа было вывезено и утилизировано для военных нужд 8 000 кг свинца, 1 500 кг меди, 650 кг латуни, 15 250 кг бронзы.» Глядя на столь значительный объем бронзы, есть основания полагать, что речь шла о фигурах с фонтанов. Нет оснований ставить под сомнение то, что скульптуры после их вывоза были пущены на переплавку. Другими словами, «искусство на пушки» вместо «мечей на орала».

В 1951 г. общий ущерб Петергофа оценивался в 16 700 экспонатов, из них в последнем каталоге потерь упомянуты 4 967 экспонатов. Некоторые из них теоретически могут все еще находиться в частном владении в Германии. Но наибольший, не поддающийся подсчетам урон представляет собой разрушение бывшего дворцового и паркового ландшафта. Многие удалось отреставрировать или построить заново. В том числе и фонтаны Большого Каскада, которые украшает заново отлитая статуя «Самсона». Но шрамы войны по-прежнему зримы и осязаемы. ■

22 — Руины выгоревшего дворца в Петергофе, 1942

23 — Вид на передний фасад разрушенного Петергофского дворца, октябрь 1941 г.

24 — Вид на разрушенный Большой дворец с Большим каскадом и фонтаном «Самсон» на переднем плане, сентябрь 1942 г.

25 — Большой дворец в Петергофе с Большим каскадом и фонтаном «Самсон» на переднем плане, колорированная фотография, ок. 1900 г.

26 — «Самсон» и лев, обе отлитые заново центральные фигуры фонтана перед Большим дворцом в Петергофе в наши дни

27 — Ханнс Хубмани, Разрушенный Петергофский дворец, осень 1941 г.

28 — Фрагмент фонтана «Нептун» в дворцовом парке в Петергофе, 1942 г.

29 — Разрушенный фонтан «Нептун» в дворцовом парке Петергофа, 1942 г.

30 — Эдуард Петрович Гау, Интерьер дворцовой часовни в Петергофе, 1850 г., акварель, 36,6 × 27,8 см; Большой дворец (Петергоф)

ГЕРМАНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ ДИАЛОГ

В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ И ОБРАТНО?

ПРОЕКТ ГЕРМАНО-РОССИЙСКОГО МУЗЕЙНОГО ДИАЛОГА ПО ИЗУЧЕНИЮ ВЕДОМОСТЕЙ ПЕРЕВОЗИМЫХ ГРУЗОВ СОВЕТСКИХ ТРОФЕЙНЫХ БРИГАД

Регине Денель
Перевод с страницы 20

«Академия искусств Пруссии несет самостоятельную ответственность за спасение находящихся в ее владении произведений искусства. В свете существующей воздушной обстановки я рекомендую действовать крайне быстро».

Насколько просто это сформулировал Президент строительной и финансовой дирекции Пруссии в марте 1943 года в своем письме, адресованном Академии искусств Пруссии, настолько тяжелой, трудоёмкой и иногда практически невозможной задачей для музеев, библиотек и архивов было взять на себя ответственность во время Второй мировой войны за вверенные им и хранимые ими художественные ценности.

Начиная с 1934 года стали поступать указания по организации защитных мер от налетов авиации. Необходимо было составить списки произведений искусства, подлежащих спасению, в зависимости от их соответствующей ценности. Для берлинских музеев были разработаны сценарии вывоза коллекций – «самое безопасное по водным путям» – на подходящих для этого грузовых судах в водонепроницаемых ящиках. Одновременно с этим музеи утратили исключительное право распоряжаться своими помещениями. Они использовались союзами и объединениями национал-социалистов; должны были

проводиться сторонние выставки внешнеполитической направленности. Позднее музеи столкнулись еще и с тем, что у них были «изъяты подходящие помещения, находившиеся в их зданиях, для размещения в них общественных бомбоубежищ».

В 1939 году начались первые эвакуации. Необходимо было найти и оборудовать отдельные защитные сооружения. Для берлинских музеев это были, в том числе, зенитные бункеры около Зоологического сада и во Фридрихсхайне, для Государственных художественных собраний Дрездена – крепость Кёнигштайн и замок Везенштайн, не достроенный до конца железнодорожный тоннель в Гросс-Котте около Пирны и заброшенный известковый завод в Поккау-Ленгфельде в Рудных горах, для художественных собраний в Готе и художественных произведений из Данцига – замок Райнхардсбрунн. Банковские здания, Государственный банк Пруссии, Рейсхбанк и Новый монетный двор на площади Молкенмаркт в Берлине или главное здание Рейсхбанка в Магдебурге стали самыми востребованными местами для хранения ценностей благодаря имевшимся в них хранилищам. Другие, не подлежащие транспортировке предметы искусства, как, например, произведения античного искусства из Собрания скульптуры в Дрездене были замурованы в стену.

Вплоть до апреля 1945 года тысячи и тысячи произведений искусства доставлялись посздами, легковыми или грузовыми автомобилями или судами и укрывались именно в этих защитных сооружениях, штольнях рудников, замках и господских усадьбах.

Правда, для многих предметов искусства такое перемещение стало лишь началом их Одиссеи, затянувшейся на многие десятки лет. В отдельных случаях это путешествие растянулось на тысячи километров и привело их в Москву или Ленинград, в города Прибалтики или вглубь Сибири. Промежуточными остановками были организованные советскими трофейными бригадами пункты сбора на Берлинской скотобойне, во дворцах Фридрихсфельде, Сансусси и Пильниц, а также на Хеерштрассе № 5 в Лейпциге. Склады трофейных бригад располагались также на принадлежащей сегодня Польше территории – в Бойтене, Данциге, Гляйвице и Штеттине.

«Путь домой» вывезенных произведений искусства начался 31 марта 1955 года, когда Совет министров СССР совершенно неожиданно объявил о возврате полотен Дрезденской картинной галереи. Однако многие произведения до сих пор отсутствуют в музеях. Воссоздание и понимание путей их перемещения является главной задачей «Проекта по изучению ведомостей перевозимых грузов», реализуемого Германно-российским музейным диалогом. Некоторые из этих путей впоследствии должны быть представлены схематично.

Каталог потерь картинной галереи – здесь речь идет о вышедшем в свет в 1995 году первом томе, в котором были зафиксированы потери Государственных музеев Берлина в результате Второй мировой войны, другие тома касаются, в частности, Национальной галереи и Собрания скульптуры, Античного собрания и Гравюрного кабинета – называет 19 произведений искусства, которые во время Второй мировой войны нахо-

дились в подвалах Пергамского музея на Музейном острове. Две из них обнаружили в списках советских трофейных бригад. «Портрет молодой дамы» Франса Пурбуса Младшего сотрудники Эрмитажа достали из ящика в феврале 1946 года, причем, он был единственным предметом в ящике. Именно согласно указанным спискам «Итальянский пейзаж» Крещенцо Онофри попал вместе с картиной «Вознесение Марии» Франческо Ванны и полотном «Встреча Марии с Елизаветой» Бернардино Ланино» в другом ящике в марте 1946 года в Пушкинский музей в Москве. Тогда как работы Ланино и Ванны относились к тем почти 200 полотнам, которые тогдашний музей Боде получил обратно от Советского Союза в 1958 году, работы Франса Пурбуса Младшего и Крещенцо Онофри по причинам, которые до сих пор не удалось прояснить, остались в Советском Союзе.

434 полотна из Музея кайзера Фридриха (первоначальное название Берлинской картинной галереи) хранились в зенитном бункере во Фридрихсхайне. Среди этих картин были такие известные произведения, как «Евангелист Матфей с ангелом» Караваджо. Советские и немецкие источники того времени говорят о том, что в мае 1945 года в зенитной башне Фридрихсхайна случилось два разрушительных пожара. К сожалению, проект по изучению ведомостей перевозимых грузов до сих пор не смог устранить опасений в том, что в этих пожарах полотна картинной галереи погибли. Тем не менее, можно с уверенностью говорить о том, что были разрушены не все хранившиеся во Фридрихсхайне произведения Берлинских музеев.

Так, в 1958 году Собрание скульптуры Берлинских музеев получило обратно из Советского Союза «Бюст юноши» Андреи делла Роббии. На фотографии 1979 года отчетливо видны следы сажи. Также видно, что, скорее всего в результате огня, медальон разбился на несколько кусочков. В документах от июля 1946 года

состояние указанного в списках трофейных бригад как «Юноша с кудрявыми волосами» объекта описывается следующим образом: «Обгорел. Разбит на 8 отдельных частей: отсутствует левая сторона головы с фоном, а также часть фона правой стороны».

В ходе поисковых работ в рамках проекта по изучению ведомостей перевозимых грузов вопрос об истории вывоза произведений искусства во временные хранилища играет ключевую роль. Результаты исследования заключаются в том, что ни в коем случае нельзя предполагать, что все утраченные немецкими музеями в результате Второй мировой войны художественные ценности находятся в России или других бывших республиках Советского Союза.

Многочисленные произведения искусства были безвозвратно уничтожены. Это верно, например, для 100 из в общей сложности 197 полотен, заявленных Музеем изобразительных искусств в Лейпциге в интернет-банке данных Координационного центра по поиску утраченных произведений искусства в Магдебурге Lostart.

Другие произведения искусства были возвращены в музеи из частных рук. Так, на выставке «Возвращение в Дрезден» в 1998 году были показаны четыре картины, которые до войны были предоставлены во временное пользование в Хемниц, а оттуда были эвакуированы в Рюбенау в Рудных Горах. Призыв в местной прессе способствовал тому, что в 1963/65 годах все четыре картины были возвращены их временными владельцами в Картинную галерею Государственных художественных собраний Дрездена.

Иная судьба оказалась у многих произведений из Национальной галереи. В отношении картины «Букет полевых цветов» Ханса Тома в документации, которая велась бывшим в то время директором Национальной галереи Паулем Ортвином Раве, например, имеется не только сокращение „Z“ («3»), которая обозначает, что объект был помещен в зенитный бункер около Зоологиче-

ского сада, но и буква „W“ («В»), подразумевающая центральный пункт сбора американских союзников в Висбадене. По-видимому, «Букет полевых цветов» относился к тем 226 полотнам из Национальной галереи, которые еще 17 апреля 1945 года были перемещены в западном направлении, в том числе в шахту в Граслебене, и там были обнаружены американскими офицерами из подразделений по охране искусства.

Среди когда-то вывезенных предметов искусства есть также и «отправленные не по адресу». Не каждый предмет искусства, возвращенный Советским Союзом ГДР, попал на свое место. Только в 1965 году выяснилось, что три монументальных скульптуры львов, находившиеся с 1958 года в Берлинской национальной галерее, принадлежали Собранию скульптуры Государственных художественных собраний Дрездена. В 1970 году это же Собрание скульптуры получило от Египетского музея Университета Лейпцига четыре каменных скульптуры, рельеф и гипсовую маску неизвестного мужчины. В 1975 году из Лейпцига в Дрезден отправились 145 малоформатных амулетов в виде фигур.

По сей день в рамках проекта велись поиски около 15.000 считавшихся до сих пор утраченными произведений искусства. Около 1.800 из них, т.е. примерно 12%, удалось обнаружить в документах трофейных бригад Комитета по делам искусства. Среди них, наряду с уже упомянутыми картинами из Берлинской картинной галереи, находятся такие разные произведения искусства, как «Три волхва» Лукаса Кранаха Старшего из фонда замка Фриденштайн в Готе, «Фрагмент античной статуи, держащей быка за передние ноги» из Берлинского Античного собрания, а также многочисленные коптские и другие фрагменты из Музея прикладного искусства, входящего в состав Музея Грасси в Лейпциге. Текстильные предметы были вывезены в Москву в октябре 1946 года; в апреле 1946 года картина Кранаха и фраг-

мент античной статуи были переданы в Пушкинский музей в Москве. Опубликованный в 2011 году каталог «Шедевры античного искусства из собраний Государственного Пушкинского музея изобразительных искусств в Москве» подтверждает, что именно этот фрагмент до сих пор находится в Москве. Таким образом, публикация музея отражает результаты поисковых работ, проводившихся в рамках проекта по изучению ведомостей перевозимых грузов.

Основанием для подобных российских исследований, число которых возрастает в последние годы, стал принятый в 1996 году Думой и подтвержденный в 1999 году российским Конституционным судом закон о так называемом трофейном искусстве. Он объявляет произведения искусства, которые были вывезены советскими трофейными бригадами на российскую территорию и до сих пор находятся на ней, российской собственностью.

В 1943 году Прусской Академии Искусств указали на ее ответственность за находящиеся в ее владении произведения искусства. В начале XXI века в вопросе ответственности ничего не изменилось. Для того чтобы музеи могли нести эту ответственность, необходимо проводить дальнейшие систематические исследования. Еще предстоит ответить на огромное число многоплановых и трансграничных вопросов. Как выстраивалось взаимодействие между отдельными трофейными бригадами, ведь были советские, русские, украинские, а, возможно, и белорусские бригады? Какие были отношения между трофейными бригадами и Советской военной администрацией в Германии? Что именно произошло в зенитном бункере около Зоологического сада, на Новом монетном дворе, во Фридрихсхайне? Какие события разворачивались в хранилищах в Померании, Силезии, Судетах? Каким образом и почему вывезенные произведения искусства начиная с 1945/46 года вместо Ленинграда и Москвы оказались в странах Прибал-

тики, на Украине и на просторах Советского Союза? Какие последствия перемещенные художественные ценности имели для советских музеев, хранителей музеев, археологов или специалистов по уходу за памятниками? Нам практически ничего неизвестно о торговле предметами искусства и о черном рынке на востоке послевоенной Германии, не говоря уже о торговле предметами искусства и о коллекционерах в Советском Союзе в 40-80ые годы XX века.

Изучение всех этих вопросов способствовало бы не только развитию немецко-российского диалога, но и формированию более дифференцированного и информированного взгляда на Советский Союз и Россию XX и XXI столетия и написанию общей, свободной от предрассудков, истории. Здесь открываются многочисленные перспективы для раздвигающих границы научных и выставочных проектов. ■

31 — Жители Берлина, ищущие укрытия, покидают большой Зообункер после отбоя тревоги, весна 1945 года

32 — Руины большого Зообункера, июль 1948 года

33 — Участники одной из трофейных бригад Красной Армии перед дворцом Пильниц, одним из центральных мест сбора произведений искусства, июль 1945 года

34 — Андреа делла Роббиа, Бюст юноши, около 1465 года, диаметр 50 см, состояние до осуществленной в 1979 году реставрации; Собрание скульптуры и Музей византийского искусства, Государственные музеи Берлина

35 — Флорентийский художник, Портрет молодой женщины, 2-ая половина 16 века, 62 × 52 см. Возвращенная Советским Союзом в 1959 году по ошибке в Дессау, картина с апреля 2014 года снова находится в Фонде Замка Фриденштайн в Готе

36 — Лукас Кранах Старший, Три волхва, около 1520 года, 84 × 54 см; прежде находилась в Замке Фриденштайн в Готе, теперь в Пушкинском музее в Москве

37 — Франс Пурбус Младший, Портрет молодой дамы, без даты, 44 × 34 см; местонахождение после 1946 неизвестно

38 — Ханс Тома, Букет полевых цветов, 1872 год, 77 × 55 см; Старая Национальная галерея, Государственные музеи Берлина

ВОЗВРАЩЕНИЕ СОКРОВИЩ ДРЕЗДЕНА

**ARSPROTOTO ВЗЯЛ ИНТЕРВЬЮ У ГИЗЕЛЫ ХААЗЕ, КОТОРАЯ
ОСЕНЬЮ 1958 ГОДА В КАЧЕСТВЕ ЧЛЕНА НЕМЕЦКОЙ
ЭКСПЕРТНОЙ ГРУППЫ УЧАСТВОВАЛА В ВОЗВРАТЕ В ГДР
ПЕРЕМЕЩЕННЫХ В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ЦЕННОСТЕЙ. С 1991 ПО 2000 Г.Г. ОНА ЯВЛЯЛАСЬ
РУКОВОДИТЕЛЕМ МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
В ДРЕЗДЕНЕ**

*Анне Кульманн-Смирнов и Ральф Йэкель
Перевод с страницы 25*

**Г-жа д-р Хаазе, Вы, урожденная
жительница Дрездена, изучали с
1953 по 1957 год в Ростокe и Бер-
лине историю искусств. Бросалось
ли Вам как юной девушке в глаза,
что в восточно-немецких музеях
чего-то не хватало?**

На протяжении 13 лет, с 1945 по 1958 г.г., в Дрездене не было ни музея «Зелёные Своды», ни Исторического музея, ни Монетного кабинета. До 1955 года в Картинной галерее были преимущественно только произведения немецких мастеров XIX и XX веков. В других коллекциях отсутство-вала значительная часть предметов, в особенности, старинных, например, в коллекциях Гравюрного кабинета, Собрании фарфора и скульптуры и в Музее художественных ремесел, как он тогда назывался. Архивы и библио-теки, например, Саксонская земельная библиотека в Дрездене, также на долгие годы были вынуждены отка-заться от значительных собраний рукописей и книжных фондов.

**Как случилось, что Вы стали актив-
ной участницей акций по возврату
предметов искусства в 1958 году?**
Звонок Макса Зейдевица, который в то время был Генеральным директо-

ром Художественных собраний Дрез-дена, в пятницу 24 октября 1958 года стал для меня абсолютной неожидан-ностью. Он сообщил мне, что я должна принимать участие в процессе передачи художественных ценностей в Советском Союзе. Вылет в Россию был запланирован уже на понедель-ник, 27 октября. Недолго думая и не имея, впрочем, другой альтернативы, я согласилась на это необычное пред-ложение. Я не получила никакой служебной информации относи-тельно задач, которые я должна была выполнять в процессе передачи не-мецких культурных ценностей, пере-мещенных в Советский Союз после окончания войны и числившихся в музеях как утраченные. Указания по работе я получила только в Москве.

**Где конкретно Вы работали, какие
задачи стояли перед Вами? Не
могли бы Вы немного рассказать о
своих рабочих буднях?**
Приступив к работе с утра 28 октя-бря, я, прежде всего, получила про-пуск для прохода в Пушкинский музей на срок с 28 октября по 30 декабря 1958 года. Немецкая сторона сообщила мне, что распределение работ в процессе передачи художе-

ственных ценностей определялось не Максом Зейдевицем в Дрездене, а в Москве, и что руководитель немецкой группы Эрих Шебеста для выполне-ния задач в Музее западного и восточ-ного искусства в Киеве вместо меня предусмотрел кандидатуру Вернера Шмидта, который позднее стал Гене-ральным директором Государствен-ных художественных собраний в Дрездене.

В Пушкинском музее, который был закрыт на время передачи художе-ственных ценностей, я должна была осуществлять приемку собраний прикладного искусства. Как правило, мы работали с 9.30 до 17.00 с переры-вом на обед с 13 до 14.00. По суббо-там работа заканчивалась немного раньше. Участвовавшие в передаче русские коллеги приходили на работу намного раньше, чтобы подготовить предметы искусства, предназначен-ные для передачи. На моем участке работ я была единственной немкой. В большом помещении находилось несколько длинных столов, на кото-рых каждое утро в начале рабочего дня стояли многочисленные новые, не знакомые мне, предметы искусства. На рабочем столе лежали подготов-ленные для меня списки, и россий-ская коллега, очень дружелюбный и компетентный специалист по Восточ-ной Азии из Узбекистана, уже ждала меня. Эти точные списки содержали русские и, насколько известно, также и немецкие инвентарные номера конкретных предметов, данные о материале, технике, повреждениях и, если таковые имелись или были из-вестны, также подписи и маркировки, а также названия немецких музеев – естественно, все на русском языке.

Только после того, как все еже-дневно выставлявшиеся предметы были «отработаны», т.е. тщательно проверены, упакованы и опломбиро-ваны, наступал конец рабочего дня. В промежутках мы также должны были присутствовать на вокзале при отгрузке ящиков. Списки с ящиками всегда подписывались двумя россий-скими и двумя немецкими коллегами, я подписывала их моей девичьей

фамилией Рудольф. В общем, надо было спешить, так как передача в Москве и Ленинграде должна была быть завершена до середины декабря.

**Можете ли Вы вспомнить какие-
либо отдельные, особенные произ-
ведения искусства? Откуда они
происходили?**
Речь шла о самых разных предметах прикладного искусства: фарфор из Мейсена и других мануфактур, по-крытые эмалью чаши из император-ских винных погребов XVII столетия и резные бокалы XVIII столетия, прежде всего из Саксонии, разноо-бразные работы из металла и кера-мики из самых различных музеев, доспехи, оружие, пистолеты, сабли и многочисленная роскошная обувь, начиная с XV и заканчивая XVIII веком, из Исторического музея в Дрездене, а также миниатюры, работы из горного хрусталя и слоновой кости из музея «Зеленые Своды».

Возможность видеть с утра, начи-ная работу, статуэтку из слоновой кости «Геркулес и Омфала» и четыре маленьких фигуры, символизирую-щих времена года, работы Балтазара Пермозера, брать их в руки и полу-чить их обратно для Дрездена – это было для меня одним из незабывае-мых впечатлений во время моего пребывания в Москве. Я восхищалась также искусной резьбой по слоновой кости XVII столетия и фрегатом из четырех частей, который, как огром-ную корону, поднимает Нептун над своей головой. Фрегат вместе с цо-кольной группой работы Якоба Цел-лера занимал наше внимание не-сколько часов. Нам пришлось долго проверять, все ли в порядке и на месте. Сложной задачей оказалось и упаковать его.

**Как складывалась работа с совет-
скими коллегами?**
Объясняться можно было только на русском. Как нам сообщили, нани-мать переводчиков для немецких экспертов было слишком дорого, привлечь переводчиков разреша-лось только для отдельных работ,

например, для рабочей группы в Оружейной палате.
У меня было такое чувство, что многие из русских коллег были не слишком хорошо информированы о так называемых предметах трофей-ного искусства. Вопросы о нем обсуж-дались всегда крайне сдержанно. Это действовало как в отношении вывоза культурных ценностей после войны советскими трофейными бригадами, так и в отношении хранения в различ-ных запасниках в разных местах России. Точную информацию о бес-численных вывезенных в Россию после 1945 года предметах искусства из немецких коллекций российский народ и, несомненно, наши коллеги получили только в результате выста-вок, которые стали проходить как в Москве, так и в Ленинграде начиная с 7 августа 1958 года.

**Занимались ли Вы после 1958 года и
позднее, уже будучи директором
Музея прикладного искусства,
темой военных потерь?**
Тема «утрат» была впервые под-робно освещена в 1963 году замести-телем Генерального директора Хан-сом Эбертом в его каталоге «Военные потери Дрезденской картинной галереи. Уничтоженные и пропавшие произведения искусства». В других выставочных каталогах, как, напри-мер, в каталогах Музея прикладного искусства, также размещалась инфор-мация о потерях из различных частей коллекций, и помещались снимки утраченных предметов. После объе-динения в центре музейной работы стала находиться идентификация утраченных в ходе войны, после ее окончания и в результате действий трофейных бригад предметов иску-ства, книг и т.д., то есть тех предме-тов, которые еще не были возвращены Россией. Опубликованная в 1995 году Константином Акиншей и Григорием Козловым работа на тему «Трофей-ное искусство. В поисках сокровищ в российских запасниках» дала нам надежду на возможное дальнейшее возвращение утраченных произведе-ний искусства. В 1998 году выставка в

Дрезденском замке «Возвращение в Дрезден» привлекла наглядное вни-мание к этой проблеме.

**Какое значение оказала масштабная
акция по возврату ценностей 1958
года лично на Вашу жизнь?**
Возвращение вывезенных в 1945 году в Советский Союз предметов иску-ства и культуры стало для меня как для историка искусства не только крайне позитивным событием, но и немыслимым во время моей учебы в Берлине успехом для моего професси-онального становления – назначение на должность научного сотрудника Государственных художественных собраний в моем родном городе Дрездене. Данная акция стала моей первой встречей на практике с раз-личными направлениями приклад-ного искусства, которые начиная с 1961 года вплоть до моего ухода из Дрезденского музея художественных ремесел в 2000 году и до сегодняш-него дня очаровывают меня и продол-жают оставаться делом всей моей жизни.
**Г-жа Хаазе, благодарим Вас за
интервью! ■**

39 — Упаковка полотен из Дрезденской галереи в Москве для их обратной транс-портировки в Германию, 1955 год

40 — Разгрузка ящиков с предметами искусства перед дрезденским Альберти-нумом, 1958 год

41 — Гизела Хаазе

42 — Якоб Целлер, Фрегат, 1620 год, 115 × 80 см; Зеленые Своды, Государ-ственные художественные собрания Дрездена

ВОЗВРАЩЕНИЕ

ЧУДОТВОРНАЯ ИКОНА «БОГОРОДИЦА ПСКОВО-ПОКРОВСКАЯ» СПУСТЬЯ 60-ТИ ЛЕТ ВЕРНУЛОСЬ НА РОДИНУ

Наталья Ткачёва
Перевод с страницы 28

Зарождение иконописной традиции изображения Пскова связано с событиями осады города войсками польского короля Стефана Батория (1581–1582-х гг.) во время Ливонской войны. Героической обороне Пскова посвящен ряд литературных памятников. Наиболее ранний – «Сказание о видении Дорофея». Оно оформилось в устном и письменном варианте еще в дни обороны. Имеющее отчетливо народные формы Сказание, повествующее о чудесном видении кузнеца Дорофея, монаха Псковского Покровского монастыря «в Углу», стало литературным источником местной иконографической традиции, непрерывно развивавшейся в Пскове на протяжении почти двух столетий. На закате традиционного искусства иконописи и еще позже, в эпоху его общего упадка, псковские иконописцы находили новые резервы для творчества. Созданные ими на сюжет «Сказания о видении кузнеца Дорофея» иконы – не только выдающиеся произведения иконописного искусства, увековечившие образ древнего Пскова, но и неиссякаемый документальный источник сведений по его архитектуре, топографии, истории. До наших дней сохранились три иконы, написанные на сюжет «Сказания о видении кузнеца Дорофея» в память о героической обороне Пскова и небесном заступничестве Богоматери: Зей четверти XVIII в. и 1784 г. (обе в музее), и самая первая, созданная на рубеже XVI–XVII вв., чудотворная икона «Богородица

Псково-Покровская», – храмовый образ Покровского монастыря в Пскове, почти 60 лет пребывавший на чужбине. В основу композиции положен так называемый «географический чертеж» (план) Пскова периода осады 1581–1582 годов. Использование «географического чертежа» в псковской иконе отчетливо просматривается. Он неоднороден и соединяет в себе чертежи, появившиеся в разное время. Иконография Окольного города находилась, видимо, еще в процессе формирования, а щегольски нарисованные дуги Персей и Среднего города выдают использование какой-то устойчивой и привычной графической схемы. В изображении архитектуры отсутствуют приемы условно-декоративного характера, неизбежно снижающие уровень достоверности, Иконописец стремился представить город, его храмы и стены не условно красивыми, но похожими, именно такими, какими он их видел, в передаче событий точно следовал литературному источнику. Стремление иконописца точно следовать литературному источнику, использование географических чертежей и, вероятно, натурных архитектурных зарисовок, для создания образа города и отдельных его объектов, Печерского, Мирожского и других пригородных монастырей, указывают на то значение, которое придавалось этой иконе как свидетельству достоверности событий.

Искаженная поновлениями, но по-прежнему почитаемая, чудотворная икона дожила в Покровском храме до 1922 года. 19 апреля 1922 года оклад и украшения иконы были конфискованы Псковской губернской Комиссией по изъятию церковных ценностей, а икону спасло то, что она уже состояла на музейном учете. Еще какое-то время она оставалась в храме, но вскоре, в числе других был закрыт и Покровский храм, и икона оказалась в Псковском музее. Здесь она находилась до 1944 года, когда все историко-художественные ценности, сосредоточенные к тому времени в Пскове, были перемещены оккупантами в Ригу, а оттуда в Германию, в Колмберг (Бавария). Здесь они были обнаружены американскими союзниками и в 1946–1948 гг. возвращены в Советский Союз. Однако иконы «Богородица Псково-Покровская» среди возвращенных предметов искусства не было. Отсутствовала она и в инвентарных списках культурных ценностей, централизованно отправленных из СССР в Германию в 1944 г. По-видимому, икона была вывезена частным образом кем-то из немецких офицеров, и таким образом ее следы на долгое время потерялись. В период послевоенного восстановления памятников древнего Пскова, когда иконные изображения города особенно часто привлекались исследователями архитектуры и архитекторами, разрабатывавшими проекты реставрации, источником для изучения бесценных изобразительных материалов Псково-Покровской иконы служили фотографии с её несохранившегося оклада (фото иконы без оклада не существовало). К этим материалам обращался, в частности, В.П. Смирнов, восстанавливавший в 1961–1962 годах церковь Покрова и Рождества Богородицы бывшего Покровского «от Пролома» (Покровского «в Углу») монастыря. В 1970 году стало известно, что икона сохранилась, и находится в одном из частных собраний в ФРГ, в Баварии. Черно-белое воспроизведе-

ние раскрытой от потемневшей олифы иконы в каталоге выставки, экспонировавшейся в Мюнхене, стало настоящим открытием. Попытки тогда же организовать обмен с целью возврата уникального памятника на Родину, предпринятые известным искусствоведом С.В. Ямщиковым, несмотря на уже достигнутую договоренность с владельцами, успехом не увенчались. И только в 1991 году, когда в Министерстве культуры был организован отдел, занимающийся вопросами перемещённых ценностей, вопросами реституции, а музеи стали получать задания, связанные с определением потерь, появилась надежда. В первой, еще краткой, справке о потерях Псковского музея в годы Великой Отечественной войны составленной автором этой статьи, первым номером значилась икона «Богородица Псково-Покровская». Псковский музей и начальник отдела реституции Министерства культуры РФ Н.И. Никандров при посредничестве директора Центра исследований Восточной Европы при Бременском университете Вольфганга Айхведе постарались договориться с немецкими владельцами иконы. После нескольких бесед те выразили свое принципиальное согласие вернуть икону, но только Русской Православной Церкви и только при условии, что она будет возвращена не в музей, а в действующую церковь. Однако потом они передумали и сообщили, что икона будет по завещанию передана Русской Зарубежной Церкви, аргументируя это тем, что в России ее безопасность была бы якобы недостаточно обеспечена. Лишь предложенная федеральным правительством Германии компенсация окончательно подвигла владельцев расстаться с иконой. И 31 августа 2000 г. немецкий посол в Москве передал икону Патриарху Алексию II. Но только почти через год, и только после настойчивых обращений немецких журналистов в Патриархию, публикаций в немецких и российских средствах массовой информации,

обращения губернатора Псковской области Евгения Михайлова в Администрацию Президента, 7 сентября 2001 года икона вернулась в Псков. Архиепископ Псковский и Великолукский Евсевий лично доставил святыню в Троицкий собор, где она в настоящее время и находится. Икона «Богородица Псково-Покровская» – почитаемая святыня, но она и неиссякаемый, незаменимый исторический источник, возвращения которого в Псков в течение более полувека ждали археологи, историки, архитекторы и все кого интересует история древнего Пскова.* ■

* Факт возвращения иконы «Богородица Псково-Покровская» признан столь значительным, что в 2011 г. автору этой статьи была присуждена Всероссийская премия «Хранители наследия» за активную деятельность, способствовавшую возвращению иконы

43 — Троицкий собор во Пскове, где теперь хранится икона «Богородица Псково-Покровская»

44 — Икона «Богородица Псково-Покровская», рубеж XVI-XVII вв., Троицкий собор, г. Псков

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гордиенко Э.А. Новгород в XIII веке и его духовная жизнь. Спб., 2001

2. Исторический журнал Н.Н. Новикова «Сокровище древностей Российских», факсимиле. М., 1986

3. Кусов В.С. Картографическое искусство русского государства. М., 1989

4. Лабутина И.К. Историческая топография Пскова в XIV-XV вв. М., 1985

5. Малышев В.И. «Повесть о приходе Стефана Батория на Псковскую землю XVIв.», М.-А., 1952

6. «Сборник изображений явленных к чудотворным икон Пресвятыя Богородицы, в православной церкви прославляемых». М., 1866

7. Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову. Псков, 1913

8. Осада Пскова глазами иностранцев. Дневники походов Стефана Батория на Россию (1580-1581гг.). Псков, 2005
9. Охотникова В.И. Повесть о Довмонте. Л., 1985
10. Спегальский Ю.П. Псков, Л., 1978
11. Ткачева Н.М. «Иконы с изображением средневекового Пскова» в сб. Церковная археология, ч. 2, СПб-Псков, 1995
12. Ткачева Н.М. Псковские иконы конца XVI- нач. XIX вв. на сюжет Сказания о видении Дорофея, с. 36-47, в книге В.Д.Белецкий «Псковский Кремль в планах и изображениях XVII -XIX вв.», Спб., 1997
13. Ткачева Н.М. Видение старца Дорофея. Псковская иконографическая традиция в сборнике «Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи», тезисы докладов. М., 2003
14. Толстой М., гр. Святыни и древности Пскова. М., 1861

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

— Коринна Кур-Королев, Ульрике Шмигельт-Ритиг, Военная история: Дворец в Павловске под Ленинградом и его коллекция. Исследовательский отчет, доступен на сайте www.zeitgeschichte-online.de

— Манфред Заппер, Клаудия фон Зелле, Фолькер Вайхзель (под редакцией), Искусство в конфликте (Тематический выпуск 1+2/2006 „Восточная Европа“): последствия войны и области сотрудничества в Европе. Берлинское научное издательство 2006. 496 листа, 28 Евро

— Константин Акинша, Григорий Козлов, Трофейное искусство. В поисках сокровищ в российских запасах. Dtv, Мюнхен 1995 год. 337 листов, доступно в букинистических лавках

— Патриция Кеннеди Гримстед, Трофеи войны и империи. Архивное наследие Украины, Вторая мировая война и международная политика в области реституции. Издательство Гарвардского Университета. 2001. 230 листов, 20,49 Евро

— Вольфганг Айхведе, Ульрике Хартунг (под редакцией), «Тема: захват.» Расхищение нацистами произведений искусства в Советском Союзе. Издание Теммен, Бремен 1998. 264 листов, доступно в букинистических лавках

— Ульрике Хартунг (под редакцией), Похищено и утрачено. Документы немецких, советских и американских актов о хищениях наци-

стами в Советском Союзе (1941–1948). Издание Теммен, Бремен 2000. 364 листов, 5 Евро

— Возвращение в Дрезден. Утраченные прежде произведения искусства музеев Дрездена, Государственных художественных собраний. Издание Минерва 1998. 255 листов, 45,50 Евро.

— Клаус Дитер Лейман, Инго Коласа (под редакцией), Трофейные комиссии Красной Армии. Собрание документов о вывозе книг из немецких библиотек. Издательство Витторио Клостерманна, Франкфурт-на-Майне 1996 год. 252 листа, 54 Евро.

— Линн Х. Николас, Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма. Рэндом Хаус Инк., Нью-Йорк 1994 год. 42,96 Евро (переиздание). Название на немецком: Разграбление Европы. Издательство Киндлер, Мюнхен 1995 года, доступно в букинистических лавках

— Уве Хартманн (испр.), Художественные ценности во время Второй мировой войны. Перемещение – поиск – возвращение. Том 4 серии трудов Координационного центра по поиску утраченных произведений искусства в Магдебурге, 2007 год. 650 листов, 35 Евро, доступно на сайте www.lostart.de

— Элизабет Симпсон (под редакцией), Трофеи войны. Вторая мировая война и ее последствия. Утрата, обретение вновь и возвращение художественных ценностей. Издательство Гарри Н. Абрамса, Нью-Йорк, 1997. 328 листов, 17,94 Евро

Deutsch-Russischer Museumsdialog
Geschäftsstelle: Kulturstiftung der Länder
Projektleitung: Dr. Britta Kaiser-Schuster
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Telefon 0049-30-893635-31
Fax 0049-30-8914251
bks@kulturstiftung.de

DEUTSCH-
RUSSISCHER
MUSEUMS
DIALOG



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz

KULTUR
STIFTUNG · DER
LÄNDER

