



DEUTSCHES  
HISTORISCHES  
MUSEUM

# RÜCKANSICHT

Die verborgene Geschichte eines Gemäldes  
von Adolph Menzel

BERLIN MUSEUM  
Adolf Menzel  
Leitgebend. Bundesrepublik  
Nr. GFM66/43

VILLA  
**GRISEBACH**  
AUKTIONEN  
Los-Nr. 4 Auktion Nr. 89

Fasanenstr. 25 · D-10719 Berlin  
Tel. 030 - 885 915-0 · Fax. 030 - 885 40 95





GEN 66/43

8877

HELMUT MUEHL  
1911 - 1993  
München, 1982



GEN 66/43

Muehl Sohn

Prof. Muehl  
Entwurf 27

8877

MUSEUM MUEHL  
Muehl, Helmut  
Entwurf 27  
GEN 66/43

GRISERACH  
Entwurf 27  
GEN 66/43

DRM  
Entwurf 27  
GEN 66/43

8877

Entwurf 27  
GEN 66/43

DRM  
Entwurf 27  
GEN 66/43

# RÜCKANSICHT

---

Die verborgene Geschichte eines Gemäldes  
von Adolph Menzel

**RÜCKANSICHT – Die verborgene Geschichte eines Gemäldes von Adolph Menzel**  
**13.09.2018–03.02.2019**

**Eine Intervention in der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums**

**Herausgegeben von**

Fritz Backhaus und Brigitte Reineke  
für das Deutsche Historische Museum

**Präsident**

Raphael Gross

**Autoren**

Susan Geißler, Darja Jesse und Tobias Schlage

**Lektorat**

Melanie Huchler, Susanne Narock und Friederike Nitz

**Gestaltung**

Ilka Linz

**Satz und Reprografie**

Bettina Aigner, Berlin

**Umschlagabbildung und Frontispiz**

Adolph Menzel, Borussia, 1868,  
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Gm 2001/35  
Foto: DHM/Sebastian Ahlers

© Deutsches Historisches Museum und die Autorinnen und Autoren 2018  
ISBN 978-3-86102-213-8

**Gefördert von:**



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

**[www.dhm.de](http://www.dhm.de)**

# Inhalt

---

|   |    |
|---|----|
| <b>Raphael Gross</b>  |    |
| Vorwort .....   | 7  |
| <b>Fritz Backhaus und Brigitte Reineke</b>  |    |
| Die Entdeckung der „Rückseite“ – Provenienzforschung am Deutschen Historischen Museum ..... | 8  |
| <b>Darja Jesse</b>  |    |
| Vom Atelier ins Schloss. Die Entstehung des Gemäldes <i>Borussia</i> .....                  | 10 |
| <b>Tobias Schlage</b>   |    |
| Die Mendelssohns .....  | 14 |
| <b>Susan Geißler</b>  |    |
| Karl Haberstock (1878–1956) – Ein Kunsthändler im Nationalsozialismus .....                 | 19 |
| <b>Darja Jesse</b>  |    |
| Ostpreußen für die Ostmark. <i>Borussia</i> und der <i>Sonderauftrag Linz</i> .....         | 24 |
| <b>Susan Geißler</b>  |    |
| Restitutionskarteien – aber keine Restitution?  |    |
| Die Auslagerung von Kunstgütern im Salzbergwerk Altaussee .....                             | 29 |
| <b>Tobias Schlage</b>   |    |
| Die moralische Verpflichtung .....  | 33 |

Der nationalsozialistische Staat hat nicht nur Millionen Menschen ermordet, er war auch einer der größten Räuber von Kunstwerken und Kulturgütern. Dieser systematisch geplante und durchgeführte Raubzug durch Deutschland und die von Deutschland besetzten Gebiete war immer auch antisemitisch motiviert und betraf vielfach jüdische Familien, Gemeinden, Institutionen. Unmengen an Raubgut wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gar nicht oder nur bedingt an die rechtmäßigen Besitzer oder Erben zurückgegeben. Hinzu kam, dass die Provenienz in den meisten Fällen nicht geklärt werden konnte. Viele dieser Objekte ungeklärter Herkunft gelangten so in den Besitz verschiedener internationaler Museen.

Die Ansprüche auf die Rückgabe von entzogenem Eigentum innerhalb Deutschlands erloschen nach der gesetzlichen dreißigjährigen Verjährungsfrist. So verblieben viele der geraubten Kunst- und Kulturgüter bis heute in den Museen. Das Ende des Kalten Krieges führte aber dazu, dass die Vergehen des NS-Regimes hinsichtlich verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter erneut in den Fokus der Öffentlichkeit rückten. Wie konnte es sein, dass das Eigentum, welches den Ermordeten oder Vertriebenen geraubt worden war, sich weiterhin in den Museen des Kollektivs der ehemaligen Täter und ihrer Erben befand? Die Diskussion über diese Zusammenhänge führte dazu, dass schließlich 1998 auf der internationalen *Washingtoner Konferenz* Grundsätze zu der von den Nationalsozialisten beschlagnahmten Kunst verabschiedet wurden. Diese appellieren an die moralische Selbstverpflichtung der unterzeichnenden Länder. 44 Staaten einigten sich auf die Erforschung von zwangsentzogenen und geraubten Kunstobjekten, um diese bestenfalls zu restituieren oder jedenfalls eine faire und gerechte Lösung zu finden.

Die Begleitpublikation zur Intervention gewährt einen Einblick in die Arbeit der Provenienzforschung, deren Aufgabe es ist, unbekannte Objektgeschichten zu ermitteln und zu dokumentieren. Als Beispiel präsentiert sie – ausgehend von den zum Teil rätselhaft wirkenden Aufschriften und Etiketten der Gemälderückseite – die komplexe Objektgeschichte des 1868 entstandenen Gemäldes *Borussia* von Adolph Menzel mit all ihren Akteuren und Orten. Dieses Kunstwerk zählt zu den seltenen Fällen, welches eine nahezu lückenlose Objektgeschichte aufweist. Es konnte im Jahre 2000 an die rechtmäßigen Erben rückerstattet werden.

Angesichts der anhaltenden Debatte über den Umgang mit NS-Raubkunst legt die Intervention nicht nur das Schicksal dieses Gemäldes offen, sondern zeigt zugleich den Wandel von rechtlichen Entscheidungen und moralischen Einstellungen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur *Washingtoner Erklärung* von 1998.

Fritz Backhaus und Brigitte Reineke

# Die Entdeckung der „Rückseite“ – Provenienzforschung am Deutschen Historischen Museum

---

Der Auf- und Ausbau der Provenienzforschung ist eine der zentralen, langfristig angelegten Aufgaben für das Deutsche Historische Museum. Es verfolgt damit das Ziel, internationalen ethischen Normen im Umgang mit der eigenen Sammlung – und damit vor allem den Washingtoner Richtlinien von 1998 – gerecht zu werden. Zu berücksichtigen ist dabei, dass die Sammlung aus drei sehr unterschiedlichen historischen Schichten besteht: der Sammlung des preußischen Zeughauses (18. Jahrhundert bis 1945), der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik (MfDG, 1952 bis 1990) und der durch Ankäufe und Schenkungen neu entstandenen Sammlung des 1987 gegründeten Deutschen Historischen Museums (DHM, seit 1987).

In der Provenienzforschung insgesamt stehen bislang die Objekte im Mittelpunkt, die in der NS-Zeit verfolgungsbedingt ihren Besitzern entzogen worden sind, insbesondere Kulturgüter aus jüdischem Besitz. Ein zweites wichtiges Feld der Provenienzforschung hat die im November 2017 am DHM in Kooperation mit dem Magdeburger Zentrum für Kulturgutverluste durchgeführte Tagung zur Enteignung von Kulturgütern zur Zeit der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) oder der DDR sichtbar gemacht. Sie stieß auf sehr große Resonanz und zeigte die Brisanz der damit verbundenen Fragen. In Bezug auf das DHM betrifft es vor allem die an das Museum für Deutsche Geschichte gelangten Objekte. Es kann sich aber auch auf Ankäufe des DHM seit 1987 beziehen. Hier geht es zum Beispiel um Objekte, die in verschiedenen Enteignungsaktionen ihren Eigentümern entzogen worden sind, Besitz von sogenannten „Republikflüchtlingen“, der beschlagnahmt wurde, Übergaben von anderen Museen und Institutionen der DDR an das MfDG oder auch in den Westen durch Einrichtungen der DDR verkaufte Kunstobjekte. Insgesamt befindet sich die Forschung in diesem Feld am Anfang.

Die Provenienzforschung in der etwa eine Million Objekte umfassenden Sammlung des DHM kann jedoch nur sehr langfristig und in ausgewählten Etappen an-

gelegt werden. 2017 konnten erstmals zwei befristete Projekte begonnen werden, die in Teilbereichen der Sammlung wichtige Erkenntnisse eröffnen sollen. In einem auf zwei Jahre angelegten Pilotprojekt, gefördert vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, werden alle Gemälde der älteren Kunst, die bis 1900 entstanden und vom DHM seit 1987 auf Auktionen und im Kunsthandel angekauft worden sind, einer genauen Untersuchung unterzogen. Ziel ist es, Verdachtsmomente zu finden, die auf einen unrechtmäßigen Entzug in der NS-Zeit hinweisen. In einem weiteren Projekt, der Untersuchung einer 2002 vom DHM übernommenen sehr umfangreichen Dokumentensammlung, spielt die Frage nach der in sehr vielen Fällen ungeklärten Herkunft der von Alexander Dolezalek erworbenen und gesammelten Dokumente und Objekte zur deutschen Geschichte eine grundlegende Rolle.

Mit den bereits begonnenen, befristeten Forschungsprojekten und dem Ziel, die Provenienzforschung dauerhaft am Museum zu verankern, vollzieht das DHM einen bewussten, in ethischen Normen begründeten Wandel, der einerseits eine langfristige Überprüfung aller im Museum für Deutsche Geschichte und im Deutschen Historischen Museum erworbenen Objekte betrifft, aber sich auch in seiner Ankaufspolitik niederschlägt. Neuen Erwerbungen muss mittlerweile eine gründliche Prüfung der Provenienz vorausgehen.

Die Ergebnisse der Provenienzforschung führen jedoch nicht nur zu materiellen Verlusten oder Zuwächsen der Sammlung. Die Rekonstruktion der Besitzgeschichte fügt vielmehr den Objekten einer historischen Sammlung eine in der Regel wenig erforschte Erkenntnisdimension hinzu, die auch für die Besucherinnen und Besucher in den Ausstellungen zukünftig stärker erschlossen werden soll.

Um diese weiterführende Dimension geht es in der Intervention zur Objektgeschichte von Adolph Menzels Gemälde *Borussia*. Denn die Ausstellung zur Provenienz eines Museumsobjektes ist eben mehr als die Geschichte eines singulären Objektes. Sie erlaubt Erkenntnisse zum Entstehungskontext, zum Gebrauchskontext, zur

unterschiedlichen Rezeption eines Objekts oder zum Bedeutungswandel. An dem Umgang mit der *Borussia* wird auch der grundlegende Wandel in der Einschätzung der nationalsozialistischen Verbrechen sichtbar: vom Versuch in den 1950er Jahren, möglichst schnell einen „Schlusstrich“ zu ziehen und das Unrecht und den damit verbundenen Raub zu verschleiern und zu verschweigen, bis zu der sich seit den 1990er Jahren durchsetzenden Erkenntnis, dass eine Auseinandersetzung insbesondere mit dem Entzug von Kulturgütern aus jüdischem Besitz moralisch geboten ist und auch nach der juristischen Verjährung „gerechte und faire Lösungen“ gesucht werden müssen.

Die Ausstellung stellt einen abgeschlossenen Fall vor, der mit der Restitution an die Eigentümer und dem anschließenden Ankauf durch das DHM endete. Das Gemälde ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die schwierige und häufig detektivische Qualitäten fordernde Arbeit der Provenienzforschung. Ausgangspunkt sind sehr häufig nicht die Vorderseite und das Bildmotiv, sondern die zum Teil rätselhaften Notizen auf der Rückseite eines Gemäldes. Wenn man sie lesbar macht – häufig nach aufwändigen Recherchen in Archiven – eröffnet sich eine faszinierende Geschichte. Die inhaltliche Vorbereitung und das Konzept der Ausstellung sowie die Begleitpublikation verdanken wir den wissenschaftlichen Volontärinnen und Volontären der Abteilung Sammlungen des DHM: Susan Geißler,

Darja Jesse und Tobias Schlage, die mit großem persönlichen Einsatz und Ideenreichtum dieses Projekt realisiert haben. Die Gestaltung ist in bewährter Qualität Marcel Flach, Nadine Rasche und Werner Schulte zu verdanken, die Gestalt der digitalen Begleitpublikation Ilka Linz. Des Weiteren sei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des DHM gedankt, die zum Gelingen der Intervention beitrugen.

Abschließend sei all jenen Institutionen herzlich gedankt, die das Vorhaben mit ihrem Wissen, ihren Leihgaben und der Überlassung von Nutzungsrechten unterstützten. Besondere Wertschätzung gilt dabei in erster Linie Familie von Mendelssohn für ihre Kooperationsbereitschaft, für diverses Bildmaterial aus Familienbesitz und für die persönlichen Erinnerungen. Weiterhin ist in diesem Zusammenhang die sehr gute Zusammenarbeit mit Sebastian Panwitz und Thomas Lackmann von der Mendelssohn-Gesellschaft, Horst Keßler und Sarah Klein von den Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Peter Franz vom Bundesarchiv in Koblenz, Angelika Enderlein, stellvertretend für das Bundesverwaltungsamt und Martina Weinland, stellvertretend für die Stiftung Stadtmuseum Berlin, hervorzuheben.

Darja Jesse

# Vom Atelier ins Schloss. Die Entstehung des Gemäldes *Borussia*

Adolph Menzel (1815–1905) hinterließ nicht nur auf der Vorderseite seines Gemäldes *Borussia* die Signatur nebst Datierung, er signierte gleichsam die Rückansicht des Werkes. *Prof. Menzel Luisenstraße 27* ist auf der rückwärtigen Leinwand zu lesen. Die Handschrift Menzels, insbesondere der geschwungene Großbuchstabe „M“, ist eindeutig identifizierbar. In der Luisenstraße 27 befanden sich von 1865 bis November 1870 Menzels Wohnung und das Atelier.<sup>1</sup> Das Gemälde gibt seinen Entstehungsort somit genauestens bekannt.

## **Der Basar Zum Besten der Nothleidenden in Ostpreußen**

Obgleich Menzel auf zahlreichen Werken die Datierung und den Entstehungsort neben seiner Signatur vermerkte, ist die ausführliche Beschriftung auf der Rückseite mit der Nennung der genauen Anschrift ungewöhnlich. Ein Blick in die zeitgenössische Presse bietet hier Aufklärung: Das Gemälde *Borussia* entstand für den Wohltätigkeitsbasar *Zum Besten der Nothleidenden*

*den in Ostpreußen*, wo es zum Verkauf angeboten wurde.<sup>2</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass Menzel mit der Nennung seiner Anschrift sicher stellen wollte, dass das Werk in sein Atelier zurückgelangen würde, falls sich – eine unbegründete Sorge, wie sich später zeigte – kein Käufer finden sollte.

Der Wohltätigkeitsbasar fand vom 27. bis 31. Januar (Montag bis Freitag) 1868 im Berliner Schloss unter der Schirmherrschaft der Königin Augusta (1811–1890) statt. Ab Januar konnten die gespendeten Gegenstände bei den Organisatorinnen des Vaterländischen Frauen-Vereins oder im Schloss abgegeben werden.<sup>3</sup> Präsentiert wurden diese, nach Gattung und Funktion geordnet, in üppig dekorierten Verkaufsständen in der Bildergalerie und einigen benachbarten Räumen.<sup>4</sup> Eine Aufnahme der Hoffotografen *Friedrich Jamrath & Sohn* veranschaulicht die Stände in der Bildergalerie des Schlosses. Die *Illustrierte Zeitung* beschreibt überdies die Fülle der angebotenen Waren, welche „Kostbares und Gewöhnliches, Kunstvolles und Nützlich“<sup>5</sup>



**Die Bildergalerie des Berliner Schlosses während des Basars *Zum Besten der Nothleidenden* in Ostpreußen.**

Hoffotografen F. Jamrath & Sohn, Berlin, 27.–31. Januar 1868, Barytppapier, 47,7 × 63,4 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Ph 94/49

abdeckten. Enthusiastisch berichtet die *Neue Preußische Zeitung* über den Erfolg des ersten Verkaufstages, an dem auch Wilhelm I. (1797–1888) und Augusta zur Besichtigung kamen und der Zugang zum Basar aufgrund des Andrangs zeitweise geschlossen werden musste.<sup>6</sup>

Die Zeitungen überliefern zudem, dass *Borussia* mit vier weiteren Werken namhafter Berliner Maler präsentiert wurde. Während Menzels Gemälde die Provinz Ostpreußen zeigte, stellten die anderen vier Gemälde die übrigen Provinzen Preußens dar. Fritz Kraus (1826–1894) malte die Personifikationen von Pommern und Posen. Wilhelm Amberg (1822–1899) lieferte die Darstellungen von Brandenburg, Sachsen und Schlesien. Gustav Richter (1823–1884) stellte die Provinzen Rheinland, Hessen, Westfalen und Schleswig-Holstein dar. Auf dem Gemälde von Carl Becker (1820–1900) war die Personifikation von Hannover zu sehen.<sup>7</sup> Die Gemälde wurden nicht in der Bildergalerie, sondern in einem der benachbarten Räume präsentiert. Für sie wurde eine prächtige, als *Kiosk* beschriebene Konstruktion errichtet, zu der es in der Zeitschrift *Kunstchronik* heißt:

*Es war dies ein vom Zimmermeister Richter in Charlottenburg entworfener und unter seiner Leitung ausgeführter Holzbau, der in seiner Form an die Apsis der Basiliken erinnerte. Von gekuppelten Säulen getragen, erhob sich eine Art von Triumphbogen, von etwa zehn Fuß lichter Breite, oben giebelförmig abgeschlossen, mit dem königlichen Wappen und zu beiden Seiten dem Namenszuge der Königin Augusta als der hohen Protectorin des Basars. An den Bogen schloß sich eine Nische, deren Grundriß aus fünf Seiten eines Zehnecks bestand. In den Ecken stand immer eine Säule, von der seine Gewölberippen hinauf-*

*stiegen. [...] Den Hauptschmuck der fünf geraden Wände aber bildeten fünf als Panneaux eingelassene Gemälde, deren Kunstwerth in gar keinem Verhältniß zu der Kürze der Zeit steht, die ihrer Herstellung gewidmet werden konnte (der ganze „Kiosk“ ist in drei Wochen vollendet worden.)<sup>8</sup>*

Das Gemälde muss in kurzer Zeit entstanden sein. Es ist durchaus anzunehmen, dass die im Artikel erwähnten drei Wochen für die Herstellung des *Kiosks* auch für *Borussia* selbst zur Verfügung standen. Der Farbauftrag deutet die schnelle Bildgenese ebenfalls an. Menzel trug die Farbe mit lockeren Pinselstrichen auf und ließ an vielen Stellen die orangebraune Grundierung der Leinwand durchscheinen. Bei genauem Hinsehen ist erkennbar, dass die Konturen um Borussias Gesicht, das Muster ihres Mantels und die Lichtreflexe auf der Kleidung der übrigen Figuren nicht durch das Auftragen von Farbe, sondern durch deren Aussparen modelliert sind. Menzel benutzte den Farbträger auf diese Weise selbst als Farbe. Demselben Artikel aus der *Kunstchronik* ist weiterhin zu entnehmen:

*Der Grundgedanke war, die sämtlichen Provinzen Preußens – zum ersten Male sind hierbei die jüngst einverleibten Gebietstheile als solche neben den alten Stammprovinzen dargestellt – der durch die Noth bedrängten Borussia zur Hülfe bereit an die Seite zu setzen.<sup>9</sup>*

In ihrer Gesamtheit stellten die Gemälde somit alle Provinzen Preußens dar und inszenierten damit die Einheit der Monarchie. In der Not, so die Botschaft, sollten sich alle Teile der Monarchie der leidgeplagten Provinz Ostpreußen solidarisch zur Seite stellen.

**Das Orange der durchscheinenden Leinwand ist auf Borussias Ärmel besonders gut erkennbar.**

Adolph Menzel (1815–1905), *Borussia* (Detail), Berlin, 1868, Öl auf Leinwand, 131 × 79,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Gm 2001/35.



### **Borussia als ikonografisches Motiv**

Die zentrale Figur auf Menzels Gemälde ist die Personifikation der Provinz Ostpreußen, auch Borussia genannt. Sie steht nicht für das gesamte Preußen, sondern für die Region, die zu diesem Zeitpunkt von der Hungersnot heimgesucht war. Die Krone, der königliche Mantel und die Wappen mit dem preußischen Adler am Gürtel kennzeichnen sie als Ursprungsland der Monarchie Preußen.

Menzel wählte für diese Darstellung den in der christlichen Ikonografie geprägten Bildtypus der Schutzmantel-Madonna.<sup>10</sup> Die Borussia hält die Agraffe, eine mit rotem Edelstein besetzte Schließe ihres prächtigen, mit Hermelin unterfütterten Mantels in der Linken und ist im Begriff diesen zu öffnen. In dieser dynamischen Bewegung umfängt der Mantel die Figurengruppe am unteren Bildrand. Ein Mann und eine ältere Frau auf der rechten Seite blicken flehend zu der königlichen Frau hinauf. Auf der rechten Seite schaut eine junge Frau sorgenvoll zu dem Säugling in ihren Armen. In dieser Gruppe zeigt Menzel von Kummer und Not gezeichnete Menschen. Sie können als drei Generationen einer Familie, aber auch stellvertretend für die gesamte Bevölkerung Ostpreußens gedeutet werden. Indem Menzel die Figuren beinahe lebensgroß darstellt, lässt er sie den Besucherinnen und Besuchern des Basars auf Augenhöhe gegenüberreten.<sup>11</sup>

Von dem heroischen Pathos der Germania- und Borsiadarstellungen, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, ist bei Menzel nichts zu spüren.<sup>12</sup> In diesem Gemälde ist Borussias Ausdruck kummervoll, ihr trännennaher Blick ist nach innen gerichtet. Das Schwert zeigt Menzel in der Scheide, statt es in Borussias Rechte zu legen.<sup>13</sup> Der Künstler Adolf Menzel findet in diesem Werk eine eigenständige Lösung für die Personifikation Ostpreußens. Trotz der knappen Zeit, die ihm zur Ausführung des Bildes zur Verfügung stand, durchdringt Menzel damit das Thema des Basars und die Idee des *Kiosks* auf bemerkenswerte Weise.

Die Darstellung einer politischen Allegorie für den *Kiosk* reiht sich ikonografisch in Menzels Œuvre zur preußischen Geschichte und Gegenwart ein. Zur Zeit der Entstehung des Werks war Menzel einer der prominentesten Künstler Berlins und befand sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Seit 1853 war der Maler Mitglied und seit 1856 Professor der Königlich Preußischen Akademie der Künste. Im darauffolgenden Jahr erhielt er die Große goldene Medaille der Akademie für das Gemälde *Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch*. Für diese und seine weiteren Darstellungen Friedrichs des Großen (1712–1786) wurde Menzel bekannt. Zunächst widmete er sich dem

Medium der Druckgrafik und lieferte Illustrationen zu Franz Kuglers umfangreicher Publikation *Geschichte Friedrichs des Großen*, welche 1840 veröffentlicht wurde. Im Jahr der Revolution 1848 nahm er die Arbeit an vier Gemälden zum Leben Friedrichs auf: *Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch*, *Tafelrunde*, *Flötenkonzert* und *Bittschrift*. Sie erfreuten sich großer Beliebtheit und es folgten weitere Aufträge zur Friedrichthematik.<sup>14</sup>

Schließlich erhielt Menzel 1861 den Auftrag, die Krönung Wilhelms I. in Königsberg in einem großformatigen Gemälde darzustellen. Für die Umsetzung des 1865 vollendeten Krönungsbildes wurde Menzel ein Atelier im Berliner Schloss zur Verfügung gestellt.<sup>15</sup> Fortan erhielt der Künstler Einladungen zu den Hoffesten. Es überrascht daher kaum, dass Menzel dieses Werk zum wohltätigen Zweck für den Basar stiftete.

### **Die Hungersnot in Ostpreußen**

*Die fünf trefflichen Bilder, die leider von ihrem architektonischen Rahmen losgelöst werden, hat der geschmackvolle Sammler, Herr Geheimrath Mendelssohn, wie man erfährt für 2000 Thaler, angekauft.*<sup>16</sup>

Mit dieser Information endet der Bericht über den Basar in der *Kunstchronik*. Bei dem Geheimrat handelte es sich um den Bankier Alexander Mendelssohn (1798–1871). Zum Organisationskomitee des Basars gehörte außerdem die „Geheimrätin Alex. Mendelssohn“,<sup>17</sup> sicherlich die Ehefrau Alexanders, Marianne (1799–1880). Gleich mehrere Gründe mögen Alexander Mendelssohn und seine Ehefrau Marianne dazu bewogen haben, die Gemälde zu erwerben. Die Mendelssohns waren nicht nur als Kunstsammler und Wohltäter bekannt, sondern besaßen auch familiäre Verbindungen nach Ostpreußen. Dort lebte Sebastian Hensel (1830–1898), der Sohn von Alexanders Cousine Fanny Hensel (1805–1847) und Besitzer eines Ritterguts. In seiner Autobiographie beschrieb Hensel die Erinnerungen an die Missernte im Jahr 1867 mit den Worten:

*Nun kam das Jahr 1867 [...]. [D]er Regen hörte nicht auf, er wurde immer toller, und es regnete den ganzen Sommer und Herbst über bis zum Oktober. [...] Geerntet wurde nichts, kein Heu, kein Getreide; man zog sich mit den verfaulten Garben bis in den November auf den Feldern umher. Und so sah es in der ganzen Provinz aus. Am schlimmsten natürlich in den Niederungen, die ausser dem in überreichlicher Menge auf sie direkt vom Himmel strömenden Wasser auch noch alles, was auf das ganze Land herabfiel, durch die Bäche und Flüsse zugeschickt erhielten.*<sup>18</sup>

Zum Notstand in Ostpreußen führten mehrere aufeinanderfolgenden Missernten. Die daraus resultierende Hungersnot begann im Herbst 1867 und dauerte ein halbes Jahr an.<sup>19</sup> Die Presse berichtete täglich über den Notstand und die katastrophalen Zustände in der östlichsten Region der Monarchie, aber ebenso über die ergriffenen Hilfsmaßnahmen. Auch Hensel hielt fest:

*Der Winter trat mit ganz besonderer Härte ein, dauerte ungewöhnlich lange und steigerte die Not, namentlich in den Niederungen, aufs Höchste. Aber nun waren auch endlich die Kräfte, der Not zu steuern, in Fluss gekommen. Unterstützungskomités hatten sich gebildet, Geld war da, Vorräte wurden angeschafft und verteilt; die Provinz und die Kreise planten Chausseebauten, in denen Ostpreussen noch sehr zurück war, und andere nützliche Anlagen. Der tiefste Punkt war überwunden. Ich bekam von Franz Mendelssohn [Alexanders Sohn, DJ] eine sehr bedeutende Summe angewiesen, die ich nach bestem eigenen Ermessen verwenden sollte.<sup>20</sup>*

Die wohltätigen Veranstaltungen fanden nicht nur in Berlin statt. In den Zeitungen spiegeln sich die Bemühungen des gesamten Königreichs wider, Spenden für Ostpreußen zu sammeln. Für die gehobenen bürgerlichen Kreise, zu welchen Alexander Mendelssohn und seine Familie zählten, gehörte es überdies zum Selbstverständnis, sich karitativ zu betätigen. Die Erlöse des Berliner Basars sollen sich auf 60 000 Taler belaufen haben.<sup>21</sup> Nach einer Lotterie am 5. und 6. März, bei welcher die noch unverkauften Gegenstände veräußert wurden, soll der Reinertrag des Basars auf 67 200 Taler gestiegen sein.<sup>22</sup>

- 
- 1 Vgl. Keisch, Claude/Riemann-Reyher, Marie Ursula (Hg.): Das Labyrinth der Wirklichkeit. Menzel 1815–1905, Ausstellungskatalog, Köln 1996, hier S. 367. Darin fälschlicherweise Luisenstraße 24 genannt, welche in späteren Publikationen der beiden Herausgeber korrigiert wurde. Die Richtigkeit der Hausnummer 27 bestätigte Marie Ursula Riemann-Reyher überdies freundlicherweise per E-Mail an die Autorin am 12. April 2018.
  - 2 Vgl. Lammel, Gisold: Adolph Menzel und seine Kreise, Dresden, Basel 1993, hier S. 188. Vgl. Keisch/Riemann-Reyher: Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 240.
  - 3 Vgl. *Neue preußische Zeitung*, Nr. 2 (3. Januar 1868), S. 2.
  - 4 Für eine detaillierte Aufzählung der Verkaufsstände vgl. *Neue preußische Zeitung*, Nr. 23 (28. Januar 1868), S. 2.
  - 5 *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), Nr. 1287 (29. Februar 1868), S. 147.
  - 6 Vgl. *Neue preußische Zeitung*, Nr. 24 (29. Januar 1868), S. 2.
  - 7 Vgl. *Kunstchronik. Zeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Nr. 10 (28. Februar 1868), S. 83.
  - 8 Ebenda, S. 82.
  - 9 Ebd.
  - 10 Vgl. Beneke, Sabine/Gramlich, Sybille (Hg.): Gemälde I, 1. 16–19. Jahrhundert, Verzeichnis der Bestände des künftigen Stadtmuseums Berlin, Berlin 1994, hier S. 183. Vgl. auch Keisch/Riemann-Reyher: Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 239.
  - 11 Vgl. Beneke/Gramlich: Gemälde, S. 183.
  - 12 Vgl. auch Keisch/Riemann-Reyher: Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 240.
  - 13 Vgl. Lammel, Gisold: Adolph Menzel. Frideriziana und Wilhelmina, Dresden 1988, hier S. 140.
  - 14 Vgl. Keisch, Claude: So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite, Leipzig 2012, S. 79ff. Vgl. auch Busch, Werner: Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 2015, hier S. 129f.
  - 15 Vgl. Lammel: Frideriziana und Wilhelmina, S. 32.
  - 16 *Kunstchronik. Zeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Nr. 10 (28. Februar 1868), S. 83.
  - 17 Vgl. *Neue preußische Zeitung*, Nr. 24 (29. Januar 1868), S. 2.
  - 18 Hensel, Sebastian: Ein Lebensbild aus Deutschlands Lehrjahren, Berlin 1903, hier S. 244f.
  - 19 Vgl. Hoppe, Albrecht: Der Notstand von 1867/68 in Ostpreußen als Forschungsproblem, in: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Band 61 (2015), Heft 1, S. 169–200, hierinsbesondere S. 170.
  - 20 Hensel: Ein Lebensbild, S. 247.
  - 21 Vgl. *Berliner Gerichts Zeitung*, Nr. 14 (4. Februar 1868), S. 2.
  - 22 Vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats und gelehrten Sachen*, Nr. 70 (22. März 1868), S. 3.

# Die Mendelssohns

Der Name Mendelssohn findet sich gleich dreifach auf der Rückseite des Gemäldes *Borussia* von Adolph Menzel (1815–1905). Trotz der Tatsache, dass allen drei Schriftzügen ein Vorname fehlt, steht Alexander Mendelssohn als Käufer des Kunstwerkes fest. Wohin das Gemälde allerdings nach dem Ankauf gebracht wurde und wer später als dessen Erbe infrage kam, wird erst durch weitere Recherchen klar. Noch zweimal rückte das Gemälde nach dessen Ankauf in den Fokus der Öffentlichkeit und wurde für zwei Ausstellungen zu Ehren des Künstlers bei Alexanders Nachfahren entliehen. Doch wer waren die Mendelssohns?

## Das Bankhaus *Mendelssohn & Co.*

Im 18. Jahrhundert wurden im Zentrum Berlins, in der Jägerstraße, zwei staatliche Geldinstitute gegründet.<sup>1</sup> Folglich zog es weitere Bankiers in diese Gegend, so dass sich in deren Umkreis ein Bankenviertel etablierte. Das prosperierende Bankhaus *J. & A. Mendelssohn* eröffnete im Januar 1815 seinen Hauptsitz in der Jägerstraße 51, welches der Familie Mendelssohn jedoch erst ab 1839 gehörte.

Die Mendelssohns waren eine in der Gesellschaft Berlins höchst angesehene jüdische Familie.<sup>2</sup> Deren Urahn Moses Mendelssohn (1729–1786), Seidenfabrikant und bedeutender Philosoph, war 1743 an die Spree gekommen. Im elterlichen Haus in der Spandauer Straße gründete dessen Sohn Joseph Mendelssohn (1770–1848) im Jahre 1795 sein eigenes Bankgeschäft und legte damit den Grundstein für eine erfolgreiche Bankiersdynastie. Geschäftliche Beziehungen zu Preußen und Russland, die er gemeinsam mit seinem Bruder Abraham Mendelssohn Bartholdy (1776–1835) unterhielt, förderten das Ansehen des Bankhauses.

Als Abraham 1821 ausschied, folgten ihm Josephs Sohn Alexander (1798–1871) und Neffe Joseph Maximilian Fränckel (1787–1857).<sup>3</sup> Fränckel ging allerdings nach sechs Jahren, sodass Vater und Sohn die Leitung der Bank nun unter dem Namen *Mendelssohn & Co.* fortführten. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte das Unternehmen zu den führenden Privatbanken Berlins. Karitatives Engagement und ihr Wirken als Mäzene spielten für beide eine zentrale Rolle, erwachsen aus der Tradition der Zedaka, dem zentralen jüdischen

Gebot zur Wohltätigkeit.<sup>4</sup> Im Gegensatz zu seinen Geschwistern blieb Joseph zeitlebens Jude.

Nach dem Tod des Vaters lenkte Alexander zusammen mit seinem Sohn Adolph (1826–1851) und Cousin Paul Mendelssohn Bartholdy (1812–1874) die Geschicke der Bank.<sup>5</sup> Da Adolph zeitig starb, oblag nun den Cousins die Leitung. Sie einigten sich darauf, dass die Bank fortan von beiden Familienzweigen geführt werden sollte. Für seine großen Verdienste in der Finanzwelt erhielt Alexander den Titel eines Geheimen Kommerzienrates.<sup>6</sup> Sein ausgeprägtes Wohltätigkeitsempfinden bewog ihn neben seinem Schaffen zur Gründung verschiedener Stiftungen und gemeinnütziger Einrichtungen.



Geheimer Kommerzienrat Alexander Mendelssohn (1798–1871), Käufer des Gemäldes *Borussia*.

Robert Jefferson Bingham (1824/1825–1870), Paris, um 1860/1865, Albuminpapier, Karton, 10,1 × 6,1 cm, Berlin, Privatbesitz.

Dabei fühlte er sich insbesondere seiner Jüdischen Gemeinde verbunden. Er war der letzte Mendelssohn, der nicht zum Christentum konvertierte.

Das Haus in der Jägerstraße 51 ging 1863 in Alexanders alleinigen Besitz über.<sup>7</sup> Für eine zehnköpfige Familie und ein florierendes Unternehmen erwies es sich jedoch als zu klein. Demzufolge erwarben die Mendelssohns 1866 die Jägerstraße 52, wohin das Bankhaus zehn Jahre später umzog. Das Haus Nr. 51 blieb Familiensitz.

Seit den 1850er Jahren leitete Franz von Mendelssohn (1829–1889) die Bank.<sup>8</sup> Er war Alexanders fünftes Kind und heiratete Enole Biarneze (1827–1889), die Witwe seines Bruders Adolph.<sup>9</sup> Gemeinsam mit den Söhnen Robert (1857–1917) und Franz dem Jüngeren (1865–1935) bewohnten sie ab 1871 die Beletage des Vorderhauses in der Jägerstraße 51.<sup>10</sup> Angesichts seiner Geschäftigkeit und Integrität genoss Franz der Ältere als Privatbankier nicht nur in Wirtschaftskreisen ein hohes Ansehen, sondern auch in vielen Teilen der Gesellschaft.<sup>11</sup> Wie schon seine Vorfahren tat er sich besonders als wohlthätiger Stifter hervor. Demnach ist es wohl seinem Renommee zu verdanken, dass ihn Kaiser Friedrich III. (1831–1888) in den erblichen Adelsstand erhob.<sup>12</sup> In den 1880er Jahren, inmitten des allgemeinen Wirtschaftsaufschwunges, erwarben die Mendelssohns wegen Platzmangels die Grundstücke der Jägerstraße Nr. 49, 50 und 53. *Mendelssohn & Co.* wechselte 1893 erneut ihren Sitz und ließ auch das Haus Nr. 52 zu Wohnzwecken umbauen. Das Stammhaus der Bank blieb jedoch im Besitz der Erben Franz



Geheimer Kommerzienrat Franz von Mendelssohn d. Ä. (1829–1889), Besitzer sowie Leihgeber des Gemäldes *Borussia* für eine Ausstellung zu Menzels 70. Geburtstag in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Königliche Hoffotografen H. Lehmann & Co., Berlin, um 1865/1870, Albuminpapier, Karton, 10,5 × 6,2 cm, Berlin, Privatbesitz.



Bankhaus und Stammsitz der Familie von Mendelssohn in der Jägerstraße 51, Berlin.

Königlich Preußische Messbild-Anstalt, Berlin, um 1885/1890, Barytpapier, 19,5 × 19,8 cm, Berlin, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, F 0089.

von Mendelssohns. Dessen Söhne wohnten zunächst gemeinsam im Elternhaus, das bereits damals einen Wert von 1000 000 Mark hatte.<sup>13</sup> Erst als Franz der Jüngere 1889 Marie Westphal (1867–1957) ehelichte und sie in eine großzügige Villa in Berlin-Grunewald zogen, trennten sich ihre Wege.<sup>14</sup> Nachdem Robert 1898 Giulietta Gordigiani (1871–1955) geheiratet hatte, kaufte er ein Grundstück neben dem seines Bruders.<sup>15</sup> Das Haus in der Jägerstraße 51, welches Robert seit 1903 allein gehörte, diente nun fast ausschließlich repräsentativen Zwecken.<sup>16</sup>

Neben seinen Juniorpartnern Franz dem Jüngeren und Paul von Mendelssohn Bartholdy (1875–1935) übernahm Robert ab 1908 die Leitung der Bank.<sup>17</sup> Unter seiner Führung gehörte das Unternehmen nach wie vor zu den führenden Finanzunternehmen Europas.<sup>18</sup> Als Robert starb, fungierten Franz und Paul als Seniorchefs.<sup>19</sup> Doch war Franz, der viele wichtige Ämter wie das des Präsidenten der Industrie- und Handelskammer bekleidete, indes vielmehr zum Mittler zwischen Wirtschaft und Politik geworden, als dass er als Bankier tätig war.<sup>20</sup> Daher standen ihm für die Belange der Bank qualifizierte Mitarbeiter wie Rudolf Loeb (1877–1966)



Franz d. J. (1865–1935) und Marie von Mendelssohn (1867–1957), Besitzer sowie Leihgeber des Gemäldes *Borussia* für eine Retrospektive zum Tode Menzels in der Königlichen Nationalgalerie in Berlin 1905.

Fotoatelier Wilhelm Fechner, Berlin, um 1890/1895, Albuminpapier, Karton, 16,3 × 10,5 cm, Berlin, Privatbesitz.

zur Seite, der später Teilhaber und Seniorpartner wurde.<sup>21</sup> Franz' Sohn Robert (1902–1996) kam mit 29 Jahren ins Unternehmen und war nach dem Tod seines Vaters Juniorpartner.

Wie viele andere jüdische Unternehmen wurde auch *Mendelssohn & Co.* Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung. Um der Zwangsarisierung zu entgehen, entschlossen sich die Eigentümer, das Unternehmen zu liquidieren. Schlussendlich wurde es von der Deutschen Bank übernommen. Die Grundstücke der Jägerstraße 49, 50 und 51 hatte sich 1939 das Reichsministerium der Finanzen einverleibt. Und obwohl *Mendelssohn & Co.* 1920 Roberts Witwe Giulietta die Jägerstraße 51 für 1 542 000 Mark abgekauft hatte, zahlte das Deutsche Reich für alle drei Grundstücke gerade einmal 2 200 000 Reichsmark.<sup>22</sup> Ähnlich verhielt es sich mit den Grundstücken in Berlin-Grunewald, aus denen die von Mendelssohns ebenfalls in den späten 1930er Jahren vertrieben wurden.<sup>23</sup>

#### Die Mendelssohns als Kunstsammler

Was alle Mendelssohns miteinander verband, war ihr wirtschaftliches Geschick und ihre Integrität sowie die Liebe zur Kunst und Musik. Ihre herrschaftlichen Villen, geschmackvollen Interieurs und einzigartigen Kunstsammlungen waren nicht nur stilprägend, sondern auch vorbildlich, sodass diese auch publiziert wurden.<sup>24</sup>

Bereits Alexander Mendelssohn hatte einen ausgeprägten Sinn für Kunst entwickelt.<sup>25</sup> Seinem Sohn Franz dem Älteren hinterließ er das alte Stammhaus der Bank und Teile seiner Sammlung. Darunter befand sich auch das Gemälde *Borussia* von Adolph Menzel. Zum 70. Geburtstag des Künstlers organisierte die Königliche Akademie der Künste zu Berlin eine Sonderschau mit etlichen seiner Werke, wozu dieses Gemälde bei Franz entliehen wurde.<sup>26</sup> Dieser vererbte die *Borussia* wiederum seinem Sohn Franz dem Jüngeren, der das Kunstwerk schließlich 1905 für eine Ausstellung in der Nationalgalerie zu Menzels Tod verlieh.<sup>27</sup> Wo es sich in den Jahren nach der Ausstellung befand, ist ungewiss. Einige Nachfahren wissen allerdings zu berichten, dass das Kunstwerk später im Kassenraum des Bankhauses hing.<sup>28</sup>

Franz und sein Bruder Robert gehörten um 1900 jener Generation von Kunstinteressierten an, die als Förderer auftraten und modernen Stilrichtungen gegenüber offener waren als der Kaiser nebst dem preußischen Adel.<sup>29</sup> Sie selbst sammelten alte und zeitgenössische Kunst, wie etwa französische Impressionisten, und waren Mitglieder in dem 1897 von Wilhelm von Bode (1845–1929) gegründeten *Kaiser-Friedrich-Museums-*



**Villa von Franz und Marie von Mendelssohn in Berlin-Grunewald sowie Aufbewahrungsort des Gemäldes *Borussia*.**

Berlin, um 1900, Berlin, Landesarchiv Berlin, F Rep. 290-09-02, Acc. 1199, Tafel 64.

*Verein*. Neben anderen Mitgliedern fungierten sie dabei als potente Geldgeber zum Ankauf neuer Kunstwerke. Im Jahr als Franz der Jüngere starb, nahm der Terror des NS-Regimes gegenüber Juden entschieden zu. Seine Witwe Marie musste daher nicht nur ihre Villa unter Wert verkaufen, sondern auch 1942 nach Schweden fliehen.<sup>30</sup> Die *Borussia* hatte sie bereits im April 1937 für 19 000 Reichsmark veräußern müssen.<sup>31</sup> Ganz offensichtlich war dieser Preis zu gering, da das Gemälde schon 1905 für die Ausstellung zu Menzels Tod einen Versicherungswert von 15 000 Mark hatte. Zudem taxierte der damalige Direktor der Nationalgalerie Berlin Paul Ortwin Rave (1893–1963) das ähnlich große Menzel-Gemälde *Die Störung* aus dem Besitz der von Mendelssohns 1939 auf 40 000 Reichsmark.<sup>32</sup>



**Marie von Mendelssohn, geb. Westphal (1867–1957), letzte Besitzerin und Verkäuferin des Gemäldes *Borussia*.**

Um 1925/1935, späterer Abzug, Barytpapier, 17,7 × 13 cm, Berlin, Privatbesitz.

- 
- 1 Vgl. Uebel, Lothar: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse. Das Haus Mendelssohn Jägerstrasse 51 in Berlin, Berlin 2001, S. 1, S. 11ff .
  - 2 Ebenda, S. 15f.
  - 3 Ebd., S. 17f.
  - 4 Vgl. Schoeps, Julius: Das Erbe der Mendelssohns. Die Biographie einer Familie, Frankfurt am Main 2011, S. 187ff.
  - 5 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 18.
  - 6 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 188–191.
  - 7 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 22–28.
  - 8 Vgl. Berghoff, Hartmut u. a. (Hg.) / Biggeleben, Christof: Das „Bollwerk des Bürgertums“. Die Berliner Kaufmannschaft 1870–1920, München 2006, S. 153.
  - 9 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 218.
  - 10 Ebenda, S. 218. Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 29.
  - 11 Vgl. Berghoff u. a. (Hg.) / Biggeleben: Das „Bollwerk des Bürgertums“, S. 154.
  - 12 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 31–35.
  - 13 Ebenda, S. 31. Vgl. Grundbucheintrag, Amtsgericht Lichtenberg (Berlin), Zentrales Grundbucharchiv, Friedrichstadt, 857 III, Bl. 192 recto.
  - 14 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 258.
  - 15 Ebenda, S. 252, 258.
  - 16 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 39. Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 259.
  - 17 Vgl. Lackmann, Thomas: Das Glück der Mendelssohns. Geschichte einer deutschen Familie, Berlin 2015, S. 388.
  - 18 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 254.
  - 19 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 42ff.
  - 20 Vgl. Hertz, Thomas: Die Industrie- und Handelskammer zu Berlin. Ein Beitrag zur Wirtschaftsgeschichte Berlins, Berlin, New York 2008, S. 25f
  - 21 Vgl. Uebel: Die Mendelssohns in der Jägerstrasse, S. 46–49.
  - 22 Vgl. Grundbucheintrag, Amtsgericht Lichtenberg (Berlin), Zentrales Grundbucharchiv, Friedrichstadt, 859 II, Bl. 207 recto/verso; 857 III, Bl. 67 verso.
  - 23 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 261.
  - 24 Vgl. Hessling, Egon (Hg.): Die Villenkolonie Grunewald. Facaden, Innenräume und Grundrisse der interessantesten in der Landgemeinde aufgeführten Villen. Zweiter Band, Berlin, New York 1900, Tafel 64–97.
  - 25 Vgl. Welsh-Ovcharov, Bogomila: The fifth Generation oft the Mendelssohn Family as Art Collectors, in: Panwitz, Sebastian / Schmidt-Hensel, Roland Dieter (Hg.): 250 Jahre Familie Mendelssohn. Beiträge des Kongresses Berlin. 20. bis 22. Juni 2012, Hannover 2014, S. 293–319, hier S. 294.
  - 26 Vgl. Königliche Akademie der Künste (Hg.): Ausstellung von Werken Adolph Menzel's in der Königlichen Akademie der Künste zur Feier seines siebenzigsten Geburtstages, Ausstellungskatalog, Berlin 1885, S. 6.
  - 27 Vgl. Königliche Nationalgalerie Berlin (Hg.): Ausstellung von Werken Adolph von Menzels 1905, Ausstellungskatalog, Berlin 1905, S. 6.
  - 28 Interview mit Nachfahren der Familie von Mendelssohn vom 18.04.2018.
  - 29 Vgl. Schoeps: Das Erbe der Mendelssohns, S. 276–280.
  - 30 Vgl. Lackmann, Thomas: Die Familie Mendelssohn und ihre Gräber vor dem Halleschen Tor, Berlin 2015, S. 95.
  - 31 Vgl. Eintrag zum Ankauf der *Borussia* im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXIV/18.
  - 32 Vgl. Formular zur Anmeldung von Kunstwerken für die Sonderausstellung der Königlichen National-Galerie, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, SMB-ZA, I/NG 656, Blatt 149. Schreiben Paul Ortwin Raves an das Polizeipräsidium in Berlin vom 14. November 1939, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, SMB-ZA, I/NG 847, Blatt 234–235.

Susan Geißler

## Karl Haberstock (1878–1956) – Ein Kunsthändler im Nationalsozialismus

---

Wohin der Weg von Adolph Menzels (1815–1905) *Borussia* nach dem Zwangsverkauf führte und in wessen Besitz sie gelangte, hält die Rückseite im Verborgenen. Erst im Laufe weiterer Recherchen wird deutlich, dass das Gemälde in den Kunsthandel und somit in den Besitz der Galerie Haberstock übergang.

### Ein Nutznießer der politischen Umstände

Karl Haberstock war eine der prominentesten Personen des Berliner Kunsthandels im Nationalsozialismus. Neben führenden NS-Funktionären und bedeutenden deutschen Museen gehörten vor allem wohlhabende private Sammler zu seinen Geschäftspartnern.<sup>1</sup> Seine Klientel bestand nicht nur aus nationalsozialistischen Persönlichkeiten, sondern auch jüdische Kunsthändler und Sammler zählten zu seiner Kundschaft.<sup>2</sup> Die engen Kontakte zu jüdischen Kunden gingen vielfach von geschäftlichen auch in freundschaftliche Beziehungen über. Dabei stand außer Frage, dass er diese Beziehungen stets zu seinem eigenen geschäftlichen Vorteil nutzte.<sup>3</sup> Er erwarb seit 1933 zahlreiche Werke von jüdischen Sammlern und Kunsthändlern, die aufgrund der NS-Verfolgung gezwungen waren, ihren Besitz zu verkaufen.

Wichtige Geschäftsverbindungen unterhielt Haberstock zu deutschen Kunstmuseen. Er verkaufte nicht nur an Museen, diese boten ihre Werke auch zum Kauf oder Tausch seiner Galerie an.<sup>4</sup>

Der 1878 in Augsburg geborene Karl Haberstock absolvierte nach dem Besuch des Gymnasiums eine Bankhandelslehre und war später als Volontär im Bankgeschäft der Gebrüder Gutmann in Augsburg angestellt. Im Anschluss daran arbeitete er für kurze Zeit im Bankhaus *Cassel & Co.* in Brüssel, um internationale Erfahrungen zu erlangen. Bis 1903 war Haberstock als Angestellter in der *Bayerischen Vereinsbank* München tätig.

Ab 1903 kehrte er dem Bankenwesen den Rücken. Haberstock kaufte ein Porzellan- und Luxusgeschäft in Würzburg und veräußerte Kunstwerke aus der kleinen Sammlung seines verstorbenen Vaters. Zunehmend konzentrierte er sich auf den Handel mit Gemälden. Mit

Aufgabe des Geschäftes in Würzburg und der kurzzeitigen Eröffnung einer kleinen Galerie in Bad Neuenahr nutzte Haberstock seine erlangten Erfahrungen und eröffnete 1907 in der Potsdamer Straße 30 in Berlin eine Gemäldehandlung. Ab 1909 gelang ihm der allmähliche Aufstieg im Berliner Kunsthandel. Mehrere Geschäftsverlagerungen innerhalb der Stadt und der 1912 erfolgte Einzug in die erste Etage des prächtigen Gebäudes der Bellevuestraße 15 zeugen davon.<sup>5</sup> Zusätzlich ließ Haberstock sich portraituren, um sich als Kunsthändler zu inszenieren. Mit dem Umzug in die Bellevuestraße 15, erweiterte Haberstock sein Repertoire auf Kunst des 19. Jahrhunderts und ab 1919 auf alte Meister.<sup>6</sup> Die Bellevuestraße galt als eine sehr florierende Kunsthändlerstraße der damaligen Reichshauptstadt. In dieser vornehmen Gegend reihten sich einige namhafte Kunsthandlungen aneinander, wie



Die von dem Grafiker und Bildhauer Edwin Scharff (1887–1955) angefertigte Büste Karl Haberstocks.

Edwin Scharff, Büste Karl Haberstock, Berlin, 1926, Bronze, Sockel: Marmor, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Karl und Magdalene Haberstock-Stiftung, Inv. Nr. 12820.

die von Paul Graupe (1881–1953), Dr. Otto Burchard (1892–1965) oder auch die Galerien Thannhauser und Matthiesen.<sup>7</sup> Seine Kenntnisse über Kunst eignete sich Haberstock autodidaktisch an. Er besuchte zahlreiche Museen und pflegte Kontakte zu bekannten Museumsdirektoren, wie etwa Wilhelm von Bode (1845–1929), Hans Posse (1879–1942), Gustav Glück (1871–1952) und Gustav Pauli (1866–1938).<sup>8</sup>

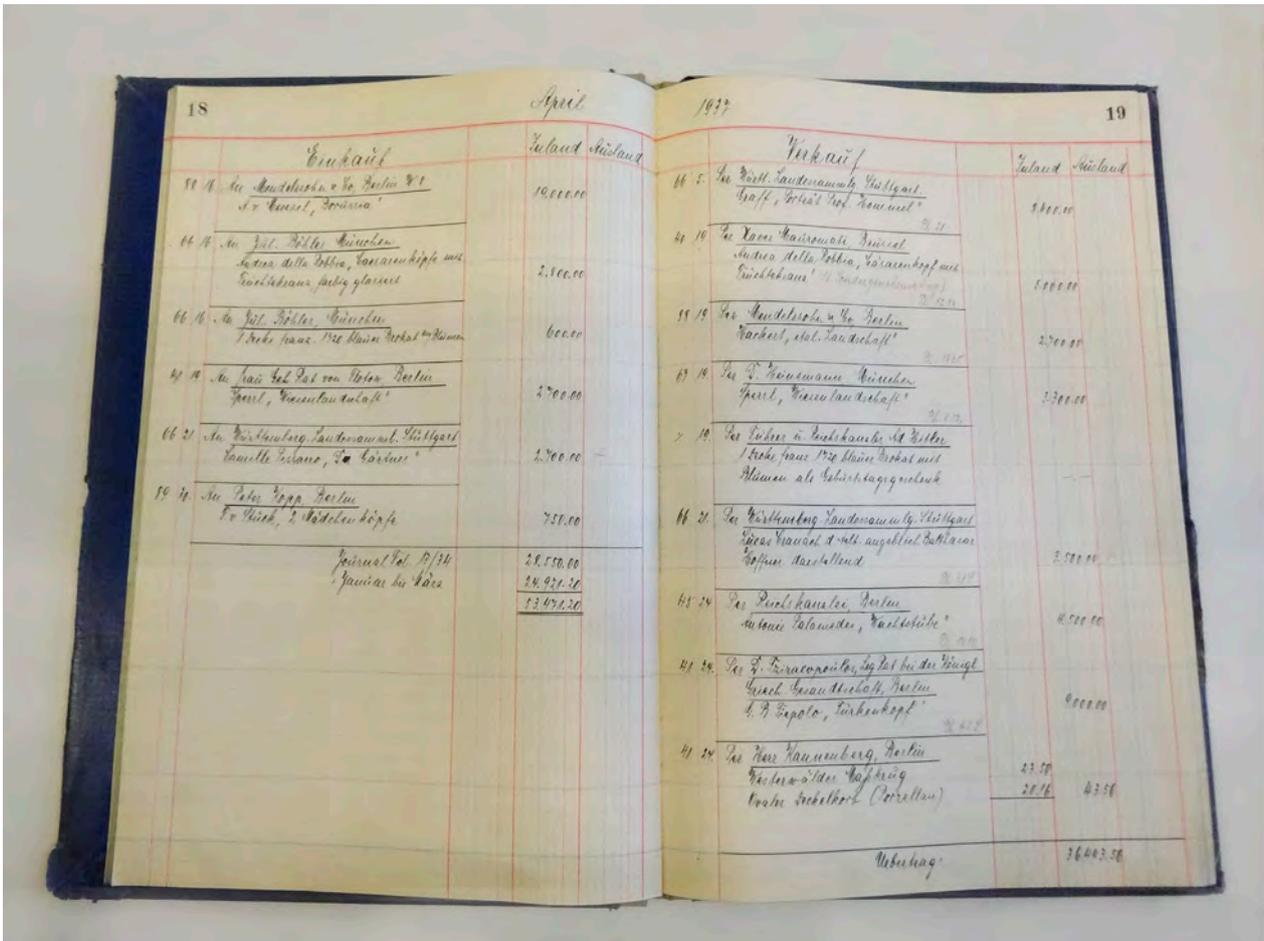
Haberstock trat 1933 der NSDAP mit dem Ziel bei, mehr Einfluss zu gewinnen. Dies gelang ihm 1936, als er Adolf Hitler (1889–1945) erstmalig ein Bild verkaufte. Es handelte sich dabei um das Gemälde *Venus und Amor* von Paris Bordone (um 1500–1571), welches anschließend auf den Obersalzberg, Hitlers Alpenresidenz, gebracht wurde. Dieser erste Verkauf führte in der folgenden Zeit dazu, dass Haberstock von Hitler die Aufgabe erhielt, weitere Kunstwerke für ihn zu beschaffen. Durch diesen Kontakt war er öfter Gast verschiedener Anlässe in der Reichskanzlei. Als von Hitler geschätzter Kunstlieferant und Kunstberater wurde Haberstock in der folgenden Zeit in den *Führerbau* nach München bestellt, um die von Hitler erworbenen Gemälde zu begutachten und zu beurteilen.<sup>9</sup> Zwischen 1936 und 1939

verkaufte Haberstock 73 Bilder an Adolf Hitler.<sup>10</sup> Im Jahre 1938 wurde Haberstock sogar zusammen mit weiteren Kunsthändlern in die *Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst* einberufen. Seine Aufgabe bestand unter anderem darin, Sammlungen aus jüdischem Besitz zu sichten und zu katalogisieren.<sup>11</sup>

### Gibt es Hinweise auf eine Enteignung?

Aus diversen Archivalien wird sichtbar, dass Karl Haberstock schon vor dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft Kontakte zu der Berliner Bankiersfamilie von Mendelssohn pflegte.

Aus einem Protokoll der Wiedergutmachungskammer des Landgerichts München vom 27. November 1952 geht hervor, dass Haberstock als Zeuge in einem Rückerstattungsfall von Kunstgütern an die Familie von Mendelssohn geladen wurde. Hier beteuerte Haberstock, dass ihm von einer Verfolgung der Angehörigen des Bankhauses *Mendelssohn & Co.* nichts bekannt war, trotz des Kontaktes zum damaligen Chef des Bankhauses Robert von Mendelssohn (1902–1996) sowie der Freundschaft zu Otto von Mendelssohn-Bartholdy (1868–1949).<sup>12</sup>



Geschäftsbuch der Galerie Haberstock.

Berlin, 1936–1939, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXIV.

**Eintrag zum Kauf der *Borussia* im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock 1937.**

Berlin, 1937, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXIV/18.

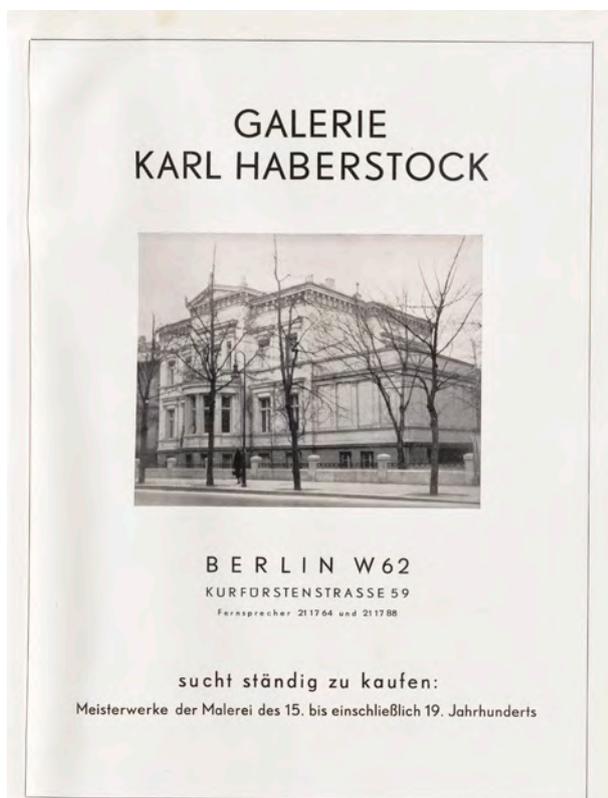
| 18    |   | April     |         |
|-------|---|-----------|---------|
|       | Einkauf   | Zulaut    | Rückaut |
| 88/16 | An Mendelssohn & Co, Berlin W. 8<br>A. v. Menzel, <i>Borussia</i>                             | 19.000.00 |         |
| 66/16 | An J. Böhler, München<br>Ludra della Tobbia, Caesarenhöpfe mit<br>Tischkranz, farbig glasiert | 2.800.00  |         |
| 66/16 | An J. Böhler, München<br>1 Becke franz. 1720 blaue Porzellan 49 Rücken                        | 600.00    |         |
| 41/19 | An Frau Geh. Pat von Hofen, Berlin  |           |         |

An dieser Stelle bleibt offen, ob Haberstock durch diese Bekanntschaften die Kunstsammlung der Familie von Mendelssohn kennenlernte, um gezielt Werke daraus für seine Kunsthandlung aufzukaufen. Im April 1937 verkaufte Marie von Mendelssohn (1867–1957) als Gesellschafterin von *Mendelssohn & Co.* die *Borussia* über das Bankhaus an die Galerie Haberstock für 19 000

Reichsmark<sup>13</sup>. Die akribisch angelegten Geschäftsbücher der Galerie listen alle An- und Verkäufe im Zeitraum von 1933 bis zum Zeitpunkt der Geschäftsaufgabe 1944 auf. Darunter befindet sich auch das 1937 vom Bankhaus *Mendelssohn & Co.* erworbene Werk Menzels. Die Geschäftsbücher weisen teilweise unterschiedliche Handschriften auf. Daher ist davon auszugehen, dass angestellte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Galerie ebenfalls Eintragungen vornahmen.<sup>14</sup> Nicht identifizieren lassen sich die jedem An- und Verkauf vorangestellten, nicht fortlaufenden und sich wiederholenden Nummerierungen. Das Bankhaus *Mendelssohn & Co.* wurde mit seinen wenigen Einträgen unter der Nummer 88 erfasst. Der An- und Verkauf der *Borussia* sowie der Verkauf des Gemäldes *Italienische Landschaft* von Philipp Hackert (1737–1807) über das Bankhaus für 2 700 Reichsmark wurden mit dieser Nummer verzeichnet. Womöglich handelt es sich dabei um Kundennummern.

Wo Menzels *Borussia* nach dem Kauf durch Haberstock gelagert wurde, bleibt gleichermaßen im Verborgenen. Im Jahr 1939 erfolgte der Umzug der Galerie Haberstock in eine Villa in der Kurfürstenstraße 59. Eine ehemalige Mitarbeiterin der Galerie, Hannelore Holtz (\*1924)<sup>15</sup>, beschreibt in ihrem 1947 veröffentlichten Roman *Wir lebten in Berlin* (Haberstock hier unter dem Pseudonym „Herr Sauermilch“), zu den Lagermöglichkeiten um 1941 in der prächtigen Villa:

*Und eine Fundgrube ist der Tresor neben dem „Rotem Zimmer“ [sic]. Das „Rote Zimmer“ ist ganz in rotem Samt und in roter Seide gehalten, [...] mit der Führerbüste von Arno Breker. Ja, der Tresor ... Dort stehen einige der Schätze. Ein paar der Bilder, die Herr Sauer-*



**Werbeanzeige der Galerie Haberstock „sucht ständig zu kaufen“ in der Zeitschrift „Kunst dem Volk“ vom April 1940, Folge 4, 11. Jahrgang.**

Berlin, 1940, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 4 Nr 393/129–11.1940.

|    |     |   |          |          |
|----|-----|---|----------|----------|
| 55 | 13. | Per <i>Imperialis</i><br>Reichskanzlei, Berlin<br>Adolph v. Meusel, Kriegsbeute<br>Foto-Nr. 2001  | 11.555,- | 22.000,- |
| 56 | 13. | Per Julius Köhler, München<br>& Koloschkyhisen 1/2 Anteil   |          | 1500,-   |
| 53 | 22. | Per Reichskanzlei, Berlin<br>Adolph v. Meusel, Borussia<br>Foto-Nr. 1870<br>Kaus Mahant, Jagdtrüg & Utopia<br>Foto-Nr. 2005   | 78.000,- | 85.000,- |
| 53 | 27. | Per Reichskanzlei, Berlin<br>J. v. Scheuan, "Ammerprobe"<br>do "Bruch & Amme" 25000,-<br>Foto-Nr. 52 u. 5301<br>Otto Fröhlich, "Lage & Rittschweif"<br>do "Gewinn" 12.500,-<br>Foto-Nr. 2014 u. 2015 13.500,-<br>Fr. Sigheis, "Die Blinde" 54.000,-<br>Foto-Nr. 2016<br>Übertrag 32.000,- 243.500,- |          |          |

#### Der Verkauf der Borussia an die Reichskanzlei.

Berlin, 1940/1941, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXV/9.

*milch immer zur Hand hat. Beileibe nicht die kostbarsten. Die ruhen seit langem wohlverpackt in den unterirdischen Gewölben der Großbanken in Berlin und München, in den Bunkern der Reichskanzlei und verstreut in aller Welt.*<sup>16</sup>

Im April 1940 verkaufte Haberstock für 48 000 Reichsmark die für den *Sonderauftrag Linz* vorgesehene *Borussia* an die Reichskanzlei, welche die Finanzierung zur Beschaffung von Kunstwerken für diese Sammlung regelte. Mit dem Verkauf des Gemäldes konnte Haberstock einen beachtlichen Gewinn erzielen<sup>17</sup>.

Schon im Jahr 1938 besprach Hitler mit Haberstock seine Planungen für den *Sonderauftrag Linz* und bat um dessen Rat hinsichtlich eines geeigneten Experten, der die Museumskollektion zusammenstellen könne. Haberstock schlug den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie Hans Posse vor. Beide waren jahrzehntelang persönlich eng verbunden.<sup>18</sup> Ein Jahr später wurde Posse auf dem Obersalzberg zum *Sonderbeauftragten* für das *Führermuseum* in Linz ernannt.<sup>19</sup> Im gleichen Jahr begann auch Haberstock seine Tätigkeit für den *Sonderauftrag* und war einer der Hauptlieferanten für das geplante *Führermuseum*. Die Belieferung erfolgte über zahlreiche Unterhändler. Haberstock verfügte über enorme Ankaufsmittel und erwarb hauptsächlich aus Frankreich unzählige Kunstwerke. Auf diesem Wege beteiligte sich Haberstock am Kunstraub des NS-Regimes.<sup>20</sup> In welchem Umfang Haberstock mit Raubkunst handelte, ist bisher kaum erforscht worden. Zu bemerken bleibt, dass er sich schon vor seiner Bekanntschaft mit Hitler als erfolgreicher Kunsthändler profilierte und sein sich stets steigender Geschäfts-

erfolg nicht ausschließlich im Handel mit Raubkunst begründet liegt.<sup>21</sup>

Nach dem Tod Hans Posses im Jahr 1942 verkaufte Haberstock kaum noch Kunstwerke an das NS-Regime.<sup>22</sup> Seine Verkäufe für den *Sonderauftrag* waren nur erfolgreich, solange Posse Leiter des *Sonderauftrages* war. In den Geschäftsbüchern Haberstocks sind seit dem Tod Posses bis zum Ende der Geschäftsaufzeichnungen nur noch wenige Verkäufe an die Reichskanzlei verzeichnet.<sup>23</sup> Aufgrund von Uneinigkeiten zwischen ihm und Hermann Voss (1884–1969), Posses Nachfolger, und den daraufhin entstandenen Diskrepanzen zu den Machthabern, trat Haberstock 1943 aus der NSDAP aus.<sup>24</sup>

- 
- 1 Vgl. Trepesch, Christoph: Karl Haberstock und die Kunstsammlungen und Museen Augsburg, in: Keßler, Horst: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München, Berlin 2008, S. 9–15, hierS. 9.
  - 2 Die Zusammensetzung Haberstocks Kundenkreises lässt sich anhand der Geschäftsbücher der Galerie Haberstock erkennen. Vgl. Haug, Ute: „sucht ständig zu kaufen“. Karl Haberstock und die deutschen Kunstmuseen, in: Keßler, Horst: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München, Berlin 2008, S. 41–55, hierS. 42.
  - 3 Vgl. Trepesch: Karl Haberstock und die Kunstsammlungen und Museen Augsburg, S. 9.
  - 4 Vgl. Haug: „sucht ständig zu kaufen“, S. 46.
  - 5 Vgl. Keßler, Horst: Karl Haberstocks Kunsthandel bis 1944, seine Rolle im Dritten Reich und die Augsburger Stiftung, in: Ders.: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, S. 17–40, hier S. 17f.
  - 6 Vgl. Goers, Marion / Kühnl-Sager, Christine: Galerie Haberstock. Karl Haberstock – von Hitler geschätzter Kunsthändler, in: Aktives Museum Faschismus und Widerstand Berlin (Hg.): Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945, Berlin 2011, S. 53–58, hierS. 53.
  - 7 Vgl. Golenia, Patrick / Kratz-Kessemeier, Kristina: Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 64.
  - 8 Vgl. Keßler: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, S. 20.
  - 9 Ebenda, S. 20f.
  - 10 Vgl. Lühr, Hanns Christian: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus, Berlin 2016, S. 15.
  - 11 Vgl. Keßler: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, S. 24.
  - 12 Vgl. Protokoll aus der öffentlichen Sitzung der Wiedergutmachungskammer des Landgerichtes München vom 27. November 1952, Kunstsammlung und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXXIII/201.1–201.2.
  - 13 Vgl. Eintrag zum Ankauf der *Borussia* im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, KMA/HA/XXIV/18.
  - 14 Ebenda. Vgl. Eintrag zum Verkauf der *Borussia* an die Reichskanzlei im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, KMA/HA/XXV/9.
  - 15 Hannelore Holtz war vom 10.09.1941 bis 31.05.1944 als Sekretärin in der Galerie Haberstock tätig. Vgl. Zeugnisentwurf KMA/HA/VI/15.
  - 16 Holtz, Hannelore: Wir lebten in Berlin, Berlin 1947, S. 14.
  - 17 Vgl. Verkauf der *Borussia* an die Reichskanzlei, Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, KMA/HA/XXV/9.
  - 18 Vgl. Schwarz, Birgit: Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien, Köln, Weimar 2009, S. 227.
  - 19 Vgl. Keßler: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, S. 20f.
  - 20 Vgl. Goers / Kühnl-Sager: Galerie Haberstock, S. 55.
  - 21 Vgl. Remy, Maurice Philip: Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstkandal, Berlin, München, Zürich, Wien 2017, S. 297. Vgl. Haug: „sucht ständig zu kaufen“, S. 47f.
  - 22 Vgl. Keßler: Karl Haberstock, Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, S.19.
  - 23 Ebenda, S. 32.
  - 24 Ebd., S. 19.

Darja Jesse

# Ostpreußen für die Ostmark. *Borussia* und der Sonderauftrag Linz

---

Auf der Rückseite des Gemäldes *Borussia* von Adolph Menzel (1815–1905) findet sich eine Reihe an handschriftlich aufgetragenen Nummern: In Rot steht darauf die Zahl 12, mit blauer Wachskreide wurde 8877 aufgetragen und mit weißer Kreide 904.<sup>1</sup> Während sich zu der Zahl 12 bislang keine Anhaltspunkte finden ließen, können die beiden anderen Aufschriften mit Hilfe von Datenbanken und Archivalien kontextualisiert werden.

Unter der Nummer 904, die gleich dreimal auf der Rückseite vorkommt, wurde *Borussia* als Teil des sogenannten *Sonderauftrages Linz* registriert.<sup>2</sup> Der Zahl 8877, die dem Gemälde im *Central Collecting Point* in München zugewiesen wurde, widmet sich der nächste Beitrag in dieser Publikation.

## **Der Komplex *Sonderauftrag Linz* – äußerst knapp zusammengefasst**

Hinter dem Namen *Sonderauftrag Linz*, auch als *Linzer Sammlung* oder *Führermuseum* bezeichnet, verbirgt sich eine Kunstsammlung, die im Auftrag von Adolf Hitler (1889–1945) entstand. In der namensgebenden Stadt Linz verbrachte Hitler die Jugend und sah dort auch seinen Lebensabend.<sup>3</sup> In dieser Stadt sollte nach dem Krieg, als Erweiterung zu dem bestehenden und räumlich völlig ausgelasteten Oberösterreichischen Landesmuseum, ein neues Kunstmuseum entstehen.<sup>4</sup> Als Grundlage für die Linzer Gemäldegalerie sah Hitler seine persönliche Kunstsammlung vor, die sich seit Ende 1937 im Münchener *Führerbau* befand.<sup>5</sup> Ab 1939 wuchs im Rahmen des *Sonderauftrages Linz* eine immense Sammlung aus Beschlagnahmungen und Ankäufen an, zu der auch zahlreiche Werke von Adolph Menzel zählten.

Auf Anraten des Galeristen Karl Haberstock (1878–1956) ernannte Hitler den damaligen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse (1879–1942), zu seinem *Sonderbeauftragten*.<sup>6</sup> Posse wurde zur zentralen Figur des NS-Kunstraubes, der weit über die Grenzen Deutschlands hinausgehen sollte. Von 1939 bis zu seinem Tod im Jahr 1942 war Hans Posse für die „operative Durchführung seiner [Hitlers, DJ] Kunstraub-

politik“<sup>7</sup> zuständig. Er wirkte beratend und wählte Kunstwerke aus, die ihm für die geplante Sammlung geeignet schienen. Hermann Voss (1884–1969) wurde ab 1943 als Nachfolger von Posse zum *Sonderbeauftragten* und zugleich zum Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden bestimmt. Seinen früheren Posten als Leiter der Wiesbadener Gemäldegalerie behielt Voss ebenfalls bei.<sup>8</sup>

Ausschlaggebend für Hitlers Strategie war der sogenannte *Führervorbehalt*. Mit diesem Erlass vom 18. Juni 1938 formulierte er den Anspruch über die Verwendung der beschlagnahmten Kunstwerke aus Österreich – und ab 18. November 1940 aus sämtlichen besetzten Gebieten – selbst zu bestimmen.<sup>9</sup> Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Hans Heinrich Lammers (1879–1962) teilte den Erlass Heinrich Himmler (1900–1945) und weiteren NS-Funktionären mit:<sup>10</sup>

*Der Führer beabsichtigt, nach Einbeziehung der beschlagnahmten Vermögensgegenstände die Entscheidung über ihre Verwendung persönlich zu treffen. Er erwägt dabei, Kunstwerke in erster Linie den kleineren Städten in Österreich für ihre Sammlungen zur Verfügung zu stellen.*

Die Beschlagnahmen erfolgten nicht im Namen Hitlers, sondern im Namen des Deutschen Reiches.<sup>11</sup> Der *Führervorbehalt* regelte jedoch, dass über die Art der Weiterverwendung der geraubten Kulturgüter von Hitler persönlich entschieden wurde.

Die Versuche, die Anzahl der Kunstwerke, die im Rahmen des *Sonderauftrages Linz* zusammengetragen wurden, in Zahlen darzustellen, führten zu schwankenden Ergebnissen. In der Fachliteratur war beispielsweise „von etwa 4000 bis 5000 Gemälden“<sup>12</sup>, „6755 Gemälde[n], davon 5350 von alten Meistern“<sup>13</sup> oder „4174 Objekte[n] [gemeint sind Gemälde, DJ]“<sup>14</sup> die Rede. Die divergierenden Zahlenschätzungen hängen mit der schwierigen Quellenlage und nicht zuletzt auch mit der Frage zusammen, welche Kunstwerke unter *Sonderauftrag Linz* subsumiert wurden. Nicht alle Werke, die von Hans Posse zusammengetragen wurden, waren

für das Museum in Linz vorgesehen. Vielmehr sahen Hitlers Pläne es vor, die Kunstwerke auf eine Reihe von Museen in Österreich – von 1938 bis 1942 als *Ostmark* bezeichnet – zu verteilen.<sup>15</sup> Die Aufteilung der beschlagnahmten und erworbenen Kunstgüter sollte nach dem Krieg vorgenommen werden. Nach Linz sollten die Meisterwerke der Sammlung gelangen.<sup>16</sup> Im Hinblick auf den Museumsneubau in Linz schlussfolgert Hanns Christian Löhr, dass „[ü]ber die tatsächliche Größe und Gestalt der Galerie Linz, also die innere Auswahl der Gemälde, [...] keine endgültige Aussage möglich [ist].“<sup>17</sup>

### Eine Zahl und ihre Verortung in den Akten

*Borussias* Bestimmung für den *Sonderauftrag Linz* schlägt sich bereits im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock nieder. Dort ist der Verkauf des Gemäldes im April 1940 dokumentiert. Laut der Eintragung wurde das Werk an die Reichskanzlei für 48 000 Reichsmark veräußert. Personennamen sind in diesem Zusammenhang nicht genannt, hinter der Institution Reichskanzlei ist jedoch Hans Heinrich Lammers zu deuten. Er war ein wichtiger Akteur im Zusammenhang mit dem *Sonderauftrag*, da die Reichskanzlei die Finanzierung zur Beschaffung von Kunstwerken regelte.<sup>18</sup> Lammers stellte das Geld aus der *Dankspendenstiftung* bereit, die aus verschiedenen von der Industrie gespeisten Fonds bestand.<sup>19</sup>

Die meisten existierenden Verzeichnisse der für den *Sonderauftrag Linz* bestimmten Kunstgüter wurden erst nach Kriegsende zur Dokumentation des NS-Kunstraubes erstellt. Zeitgenössische Auflistungen sind ebenfalls überliefert, allerdings erfassen sie den

ehemaligen Bestand nicht vollständig.<sup>20</sup> Im Bundesarchiv in Koblenz finden sich im Aktenbestand *B 323 der Treuhandverwaltung für Kulturgut* Archivalien, in welchen *Borussia* mehrfach vorkommt. In manchen Fällen geschieht dies indirekt, so in einer Akte der *Dankspendenstiftung*.<sup>21</sup> Darin sind die Ausgaben für den „Aufbau des Kunstmuseums in Linz a.d. Donau“ verzeichnet. Einer der Posten lautet „Gemälde von Makart und Menzel“. Aus dem Geschäftsbuch der Galerie Haberstock ist ersichtlich, dass es sich um Hans Makarts (1840–1884) *Jagdzug Kleopatras auf dem Nil* handelte. Makarts Gemälde wurde an die Galerie Haberstock im März 1940 von Prinzessin Sophie von Auersperg für 25 000 Reichsmark verkauft.<sup>22</sup> Haberstock erzielte durch den Verkauf der beiden Gemälde an den *Sonderauftrag Linz* einen stattlichen Gewinn von 89 000 Reichsmark, 29 000 davon aus dem Verkauf von *Borussia*.

In den Akten der Nachkriegszeit ist *Borussia* häufiger greifbar. In dem *Alphabetischen Verzeichnis der im Rahmen des ‚Sonderauftrags Linz‘ erworbenen Kunstwerke* ist das Gemälde mit einer Reihe weiterer Arbeiten Menzels genannt.<sup>23</sup> Das Aquarell *Friedrich der Große besucht den Maler Pesne* lieferte ebenfalls Karl Haberstock. Das Gemälde *Friedrich der Große als Bauherr (Friedrich der Große auf Reisen)* gelangte in den *Sonderauftrag* über die Kunsthändlerin Maria Almas-Dietrich (1892–1971), welche mit Haberstock um die Rolle der Hauptlieferantin für Hitlers Kunstsammlungen wetteiferte. Der Fotograf Adolf Hitlers, Heinrich Hoffmann (1885–1957), brachte das Werk *Blücher vor Waterloo* in den Bestand der Sammlung ein. Die Dokumentation des *Sonderauftrages* in der Nachkriegszeit

|    |     |   |                                  |           |
|----|-----|---|----------------------------------|-----------|
| 55 | 13. | Per <i>Imperialmuseum<br/>Reichskanzl. Dr. Frick Berlin</i><br>Adolph v. Menzel, 'Kriegsbeute'<br>Foto-Nr. 2001   | 22.000,-                         |           |
| 56 | 13. | Per <i>Julius Föhler, München</i><br>2 Kolossalplastiken 'Im Aufzug'  | 1500,-                           |           |
| 53 | 22. | Per <i>Reichskanzlei, Berlin</i><br>Adolph v. Menzel, <i>Borussia</i><br>Foto-Nr. 1870<br>Hans Makart, <i>Jagdzug d. Kleopatra</i><br>Foto-Nr. 2005   | 48.000,-<br>25.000,-             |           |
| 53 | 27. | Per <i>Reichskanzlei, Berlin</i><br>J. & Schenck, 'Amuseprobe'<br>do 'Besuch b. d. Amme' 20.000,-<br>Foto-Nr. 52 u. 53<br>Otto Fröhlich, <i>Lage d. Dittensschiffes</i><br>do <i>Genovese</i><br>Foto-Nr. 2014 u. 2015 12.500,-<br>Fr. Siglheim, <i>Die Klüde</i><br>Foto-Nr. 2016 13.500,- | 20.000,-<br>12.500,-<br>13.500,- | 54.000,-  |
|    |     | Übertrag  | 32.000,-                         | 243.500,- |

Die Dokumentation des Verkaufs von Adolph Menzels *Borussia* und Hans Makarts *Jagdzug der Kleopatra* an die Reichskanzlei.

Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, 1940/1941, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXV/9.

| Author               | Gegenstand  | Maße        | Material               | Lin.-Nr. |
|----------------------|---|-------------|------------------------|----------|
| MELCHIOR, Wilhelm    | Gebirgslandschaft mit Wirtshaus, Fuhrwerk und Patern.         | 49 x 64     | <del>XXXXXX</del> Lwd. | 856      |
| MELCHIOR, Wilhelm    | Landschaft mit Ruine und Schafen                              | 49 x 64     | <del>XXXXXX</del> Lwd. | 857      |
| MENLING, Hans        | Porträt eines Mannes mit schwarzer Kappe vor einer Landschaft | 35,5 x 26   | Holz                   | 1959     |
| MENGS, Anton Raphael | Bildnis einer Dame mit Buch                                   | 103,5 x 76  | Lwd.                   | 2734     |
| MENEZES, Luise       | Stilleben mit Früchten und Spargelbund                        | 67,5 x 86,5 | Lwd.                   | 1008     |
| MENZEL von, Adolph   | Friedrich der Grosse als Bauherr                              | 152 x 222   | Lwd.                   | 415      |
| MENZEL von, Adolph   | Friedrich der Grosse besucht den Maler Pezane                 | 26,5 x 34,5 | Aquarell               | 673      |
| MENZEL von, Adolph   | Verwundeter Ritter im Wald                                    | 45 x 38,5   | Aquarell               | 759      |
| MENZEL von, Adolph   | Publ. Cornelius Scipio und Mithras Caecilius Metellus         | 45,5 x 50   | Bleistift-zeichnung.   | 897      |
| MENZEL von, Adolph   | Borussia  | 112,5 x 61  | Lwd.                   | 904      |
| MENZEL von, Adolph   | Blüher vor Waterloo   | 174 x 252   | Lwd.                   | 1033     |
| MENZEL von, Adolph   | Alter Mann (bes. Krauskopf 79 J. alt)                         | 20 x 12,2   | Bleistift              | 1149     |
| MENZEL von, Adolph   | Weibliches Bildnis in Tracht                                  | 18,5 x 12,5 | Bleistift              | 1150     |

(N 11)

**Borussia nebst weiteren Werken Menzels in der Dokumentation des Sonderauftrags Linz in der Nachkriegszeit.**

„Alphabetisches Verzeichnis der im Rahmen des ‚Sonderauftrags Linz‘ erworbenen Kunstwerke“, 1946–1958, Bundesarchiv Koblenz, BArch B 323/194, fol. 185.

bedeutete auch, die vielschichtigen Netzwerke der Kunsthändlerinnen und Kunsthändler sowie weiterer Kulturfunktionäre aus dem Komplex Raubkunst zu durchdringen.<sup>24</sup>

**Menzels Werke in den Alben Gemäldegalerie Linz**

1925 hatte Hitler einen Grundriss für eine Nationalgalerie entworfen, in der er dem Werk Menzels (wie keinem anderen Maler) ganze fünf Räume zuwies.<sup>25</sup> Im Laufe der Jahre gewannen andere Künstler und Schulen für Hitler an größerer Bedeutung, so beispielsweise die Deutsch-Römer Arnold Böcklin (1827–1901) und Anselm Feuerbach (1829–1880), um bei der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zu bleiben. Adolph Menzels Œuvre sollte in den geplanten Kunstgalerien jedoch weiterhin repräsentativ gezeigt werden.

Einen visuellen Vorgeschmack auf die für Linz angeordnete Kunstsammlung bekam Hitler in Form von Fotoalben. Sie wurden in Leder gebunden und mit dem, in goldenen Buchstaben auf den Rücken geprägten, Titel *Gemäldegalerie Linz* versehen. In insgesamt 31 Fotoalben präsentierten Hans Posse ab Mitte 1940 und

sein Nachfolger Hermann Voss ab 1943 die Glanzstücke der Sammlung. Die ausgewählten Kunstwerke wurden in den Alben nach nationalen Schulen geordnet. Das Blättern sollte gleichsam das Durchschreiten einer Kunstgalerie suggerieren.

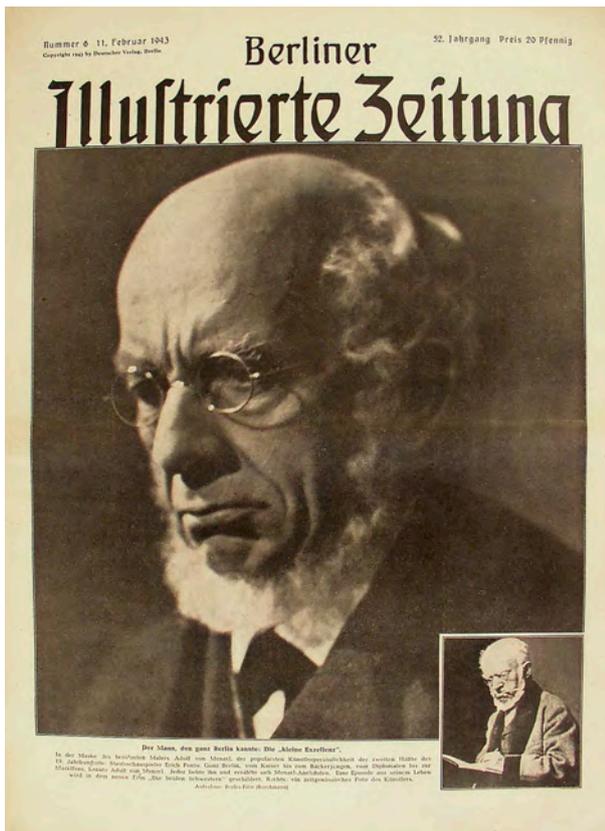
Die Bände I–VIII, XX–XXVIII und XXX–XXXI werden heute als Leihgaben der Bundesrepublik Deutschland im Deutschen Historischen Museum verwahrt. Die übrigen elf Bände gelten als verschollen, doch lassen sich ihre Inhalte mithilfe eines Registers für die ersten 20 Alben rekonstruieren.<sup>26</sup>

Acht Werke von Menzel wurden in die Alben aufgenommen: *Friedrich der Große auf Reisen*, *Blüchers Begegnung mit Wellington*, *Friedrich der Große besucht den Maler Pezane auf dem Gerüst*, *Rüstungen*, *Prozession in Gastein*, *Im Weißen Saal* (alle im Album XIII) sowie *Friedrich der Große in jungen Jahren* und *Die Schwester Friedrichs des Großen*, *Prinzessin Amalie* (Album XXIII). Das Album XIII widmete sich ausschließlich der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts; ebenso, mit einigen Ausnahmen, das Album XXIII.

Die Auswahl von Menzels Arbeiten für den *Sonderauftrag*, die aus den Fotoalben und Archivalien hervorgeht, legt nahe, welcher Teil seines Œuvres aus der Sicht des Nationalsozialismus interessant sein sollte. Die meisten Werke behandeln das Leben und Wirken Friedrichs des Großen (1712–1786). Als „Maler Friedrichs“ wurde Menzel nicht erst während des Nationalsozialismus wahrgenommen. In dieser Zeit ist die Reduktion des Künstlers auf diese Facette seines Schaffens jedoch eklatant. Die Wahl des Gemäldes *Borussia* für den *Sonderauftrag* hing wahrscheinlich mit dem preußischen Thema zusammen. Die Verkörperung von Ostpreußen, der Ursprungsregion der Monarchie, ergänzte die Reihe der Werke zum Leben Friedrichs des Großen.

**Die Rezeption Menzels im Nationalsozialismus**

In der Rezeption von Adolph Menzels Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich zwei Stränge erkennen: Die Einen sahen in Menzel den progressiven Vorimpressionisten, die Anderen den traditionsgebundenen Maler Friedrichs des Großen.<sup>27</sup> Zwischen diesen beiden Extremen mäanderte die Wahrnehmung von Menzels Kunst bereits kurz nach seinem Tod im Jahr 1905. Während Kaiser Wilhelm II. (1859–1941), als ausgesprochener Gegner der modernen Kunst, den Maler Friedrichs mit einem Staatsbegräbnis bedachte, zeigte der Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi (1851–1911), Menzel in einer Retrospektive zugleich als Vorläufer der Moderne.<sup>28</sup> Bei den Kunsthistorikern während des Nationalsozialismus fand das 19. Jahrhundert im Allgemeinen weniger



Erich Ponto in der Rolle Adolph Menzels in dem Film *Die beiden Schwestern*.

Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 6 (11. Februar 1943), Berlin, Deutsches Historisches Museum, Do2 89/1440.10.

Beachtung als die vorangegangenen Jahrhunderte. Adolph Menzel wurde dennoch eine bedeutende Rolle in der Kunstgeschichtsschreibung zugewiesen. Dies lag hauptsächlich daran, dass nur seine Frideriziana in den Blick genommen wurden.<sup>29</sup>

Hitler besaß Franz Kuglers (1808–1858) *Geschichte Friedrichs des Großen* und auch für Linz sollten Holzschnitte sowie Vorzeichnungen zu diesem Werk erworben werden.<sup>30</sup> Die Lobrede auf den König in der Einleitung Kuglers, welche die Überschrift „Den Freunden des Vaterlandes“ trägt, muss Hitler besonders imponiert haben:

*Er [Friedrich der Große, DJ] führte einen kleinen, bis dahin nur wenig beachteten Staat in die Reihe der europäischen Mächte ein und gab der Entwicklung dieses Staates diejenige Richtung, welche die Bürgerschaft seiner stets wachsenden Bedeutung in sich einschließt. Er schuf dem deutschen Namen Ehre; er rief den Nationalsinn des Volkes, der länger als hundert Jahre fast geschlummert hatte, wieder ins Leben, daß deutsche Tat und deutsches Wort aufs neue, wie einst in vergangenen Zeiten, über die Lande hinausstrahlten.*<sup>31</sup>

Der Kult um Friedrich den Großen, den die NS-Propaganda entfachte und in zahllosen Parallelen zwischen dem König und Hitler zu instrumentalisieren wusste, war für die Wahrnehmung des Malers Menzel nicht nebensächlich.<sup>32</sup> „So verbreitet und gegen alle Evidenz konnte sich nachmals die nationalsozialistische Fridericus-Euphorie Menzels bedienen, den Künstler ganz zur preußisch-deutschen Klischee-Figur reduzieren [...]“<sup>33</sup>, fasst Claude Keisch die Rezeption Menzels treffend zusammen.

Aber auch Menzels Künstlerpersönlichkeit spielte für dessen Rezeption eine Rolle. „Menzel zählt unter die Großen der Kunstgeschichte, hatte den Beifall des großen Publikums, wurde Exzellenz, Kanzler des Ordens pour le mérite und geadelt“,<sup>34</sup> schrieb der Kunsthistoriker Hans Weigert im Jahr 1942. Ein Jahr später wurde Menzel gar zum Protagonisten der Populärkultur. In dem Spielfilm *Die beiden Schwestern*, dessen Handlung sich um Liebesdinge zweier Schwestern im ausgehenden 19. Jahrhundert dreht, wurde Adolph Menzel als Nebenfigur besetzt:

*Ganz Berlin, vom Kaiser bis zum Bäckerjungen, vom Diplomaten bis zur Marktfrau, kannte Adolf von Menzel. Jeder liebte ihn und erzählte sich Menzel-Anekdoten.*<sup>35</sup>

Mit diesen Worten und der Filmfigur „Menzel“ auf der Titelseite, gespielt von Erich Ponto (1884–1957), bewarb die *Berliner Illustrierte Zeitung* den Film. Der Maler zählte sowohl in den Augen von Kunsthistorikern als auch in denen der NS-Funktionäre zum Kanon des 19. Jahrhunderts. Er wurde aber auch vom Publikum als einer der „großen Männer“ der Geschichte zelebriert.

- 
- 1 Daneben finden sich noch weitere Vermerke, die mit Bleistift auf den Keilrahmen beziehungsweise auf den Rahmen rückwärtig aufgetragen wurden: „18.3 O# 1131/2“ (?), „links 2,3“ oder „links 93“ (?).
  - 2 Treffer bei der Eingabe der Zahl 904 in das Feld „Linz-Nr.“ in der Datenbank zum Central Collecting Point des Deutschen Historischen Museums, URL: [www.dhm.de/datenbank/ccp](http://www.dhm.de/datenbank/ccp) (eingesehen am 22. August 2018).
  - 3 Vgl. Schwarz, Birgit: Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, Darmstadt 2014, hier S. 39.
  - 4 Vgl. Ebenda, S. 42. Vgl. Dies.: Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien, Köln, Weimar 2009, S. 226f
  - 5 Vgl. Dies.: Geniewahn, hier S. 245.
  - 6 Vgl. Dies.: Hitlers Sonderauftrag Ostmark. Kunstraub und Museumspolitik im Nationalsozialismus, Wien 2018, S. 29. Vgl. Dies.: Geniewahn, S. 228–231.
  - 7 Dies.: Hitlers Sonderauftrag Ostmark, S. 9.
  - 8 Vgl. Forster, Peter / Merz, Miriam Olivia: Provenienzforschung im Museum Wiesbaden 2009–2011, in: Kempel, Ulrich / Krull, Wilhelm / Wessler, Adelheid (Hg.): Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum, Hannover 2012, S. 89–107, hier S. 89ff. Vgl. auch Iselt, Kathrin: „Sonderbeauftragter des Führers“. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln, Weimar, Wien 2010, S. 126ff.
  - 9 Vgl. Schwarz: Auf Befehl des Führers, S. 18.
  - 10 Vgl. Heuss, Anja: Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion, Heidelberg 2000, S. 33, zitiert ebenda.
  - 11 Vgl. Schwarz: Auf Befehl des Führers, S. 9.
  - 12 Kubin, Ernst: Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler, Wien 1989, S. 68.
  - 13 Petropoulos, Jonathan: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999, S. 24.
  - 14 Lühr, Hanns Christian: Das braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus, Berlin 2016, S. 88.
  - 15 Vgl. Schwarz: Auf Befehl des Führers, S. 98–103.
  - 16 Vgl. Dies.: Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum „Führermuseum“, Wien, Köln, Weimar 2004, S. 14.
  - 17 Lühr: Das braune Haus der Kunst, S. 90.
  - 18 Vgl. Heuss: Kunst- und Kulturgutraub, S. 39ff.
  - 19 Vgl. Ebenda. Vgl. auch Lühr: Das braune Haus der Kunst, S. 35.
  - 20 Zur Komplexität der Quellengenese und -überlieferung vgl. insbesondere Schwarz: Hitlers Museum, S. 15–21 und Lühr: Das braune Haus der Kunst, S. 10f.
  - 21 Bundesarchiv Koblenz, BArch B 323/167, fol. 40.
  - 22 Die Restitution erfolgte 1958, vgl. Datenbank zum „Central Collecting Point München“ (wie Anm. 2), Linz-Nr. 906. Der Ankauf des Gemäldes ist im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock vermerkt, siehe das Geschäftsbuch im Bestand der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv, KMA/HA/XXV/9. Vgl. auch Keßler, Horst: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München, Berlin 2008, S. 284.
  - 23 Bundesarchiv Koblenz, BArch B 323/194, fol. 185.
  - 24 Vgl. Lühr: Das braune Haus der Kunst, S. 105–123.
  - 25 Vgl. Schwarz: Geniewahn, S. 104.
  - 26 Vgl. Dies.: Hitlers Museum, S. 27–31.
  - 27 Vgl. Forster-Hahn, Françoise: Adolph Menzel. Lesarten zwischen Nationalismus und Modernität, in: Keisch, Claude / Riemann-Reyher, Marie Ursula (Hg.): Das Labyrinth der Wirklichkeit. Menzel 1815–1905, Ausstellungskatalog, Köln 1996, S. 521–532, hier S. 521.
  - 28 Vgl. Ebenda.
  - 29 Vgl. Landes, Lilian: Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Doll, Nikola / Fuhrmeister, Christian / Sprenger, Michael H. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 283–304, hier S. 295f.
  - 30 Vgl. Schwarz: Geniewahn, S. 121.
  - 31 Kugler, Franz: Geschichte Friedrichs des Großen. Mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel. Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs, Leipzig 1936 (1840), S. 7.
  - 32 Zum Personenkult um Adolf Hitler und die Instrumentalisierung des Monarchen vgl. Schwarz: Geniewahn, S. 133–140. Vgl. auch Schütz, Brigitte: Hitler – Kult – Visualisierung, in: Hans-Jörg Czech, Nicola Doll (Hg.): Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945, Ausstellungskatalog, Dresden 2007, S. 268–269, hier S. 272. Vgl. auch Deutsches Historisches Museum (Hg.): Friedrich der Grosse. Verehrt – verklärt – verdammt, Ausstellungskatalog, Stuttgart 2012, darin insbesondere das Kapitel 9 „Die Heroisierung und Verdammung des unerbittlichen Feldherrn“.
  - 33 Keisch, Claude: So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite, Leipzig 2012, S. 5.
  - 34 Weigert, Hans: Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, S. 488.
  - 35 Titelseite der *Berliner Illustrierten Zeitung*, Nr. 6 (11. Februar 1943).

Susan Geißler

# Restitutionskarteien – aber keine Restitution? Die Auslagerung von Kunstgütern im Salzbergwerk Altaussee

Der Beginn des Luftkrieges stellte für die in den zentralen Sammlungsdepots des Münchener *Führerbau* und des *Dresdner Zwingers* untergebrachten Kunstgüter eine zunehmende Gefahr dar. Beide erwiesen sich schnell als ungeeignet.<sup>1</sup>

Während Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des *Sonderauftrages Linz* Ausschau nach geeigneten Depots hielten, prüfte zusätzlich das Wiener Institut für Denkmalpflege im Oktober 1942 die Luftschutzvorkehrungen in den Depots österreichischer Auslagerungsorte. Beste Bedingungen bot das Salzbergwerk Altaussee, um Kunstgegenstände unterirdisch einzulagern.<sup>2</sup> Im Dezember 1943 genehmigte Adolf Hitler (1889–1945) diese Vorkehrungen. Neben Orten wie Kremsmünster, Bad Ischl, das Schloss Thürnthal bei Fels am Wagram oder Klöster und Schlösser Oberbayerns, wurde das österreichische Altaussee als Hauptlagerstätte bevorzugt.<sup>3</sup>

Noch bis 1944 wurden große Mengen von Kunstgegenständen erworben und in den *Führerbau* am Parteiforum verbracht, da Hitler alle Neuerwerbungen in München inspizierte. Erwerbungen des *Sonderauftrages* gingen anfangs über Dresden, später immer häufiger direkt nach München, um nach der Besichtigung durch Hitler fotografiert und in ein Gesamtinventar aufgenommen zu werden. Der *Führerbau* ist damit jedoch nicht als Depot zu verstehen. Seine Funktion bestand darin, Kunstwerke für die Besichtigung durch Hitler bereitzustellen.<sup>4</sup>

Erstmalig brachten Lastkraftwagen am 21. Mai 1944 Bilder des *Sonderauftrages* aus München nach Altaussee.<sup>5</sup> Am 13. September wurde Adolph Menzels (1815–1905) *Borussia* zusammen mit 133 Bildern, darunter 30 weitere Werke Menzels, vom *Führerbau* nach Altaussee verbracht.<sup>6</sup> Ein letzter Transport dorthin verließ München am 13. April 1945.<sup>7</sup>

Die unzähligen Transporte und Auslagerungen sowie die dafür angefertigten Dokumente und Versandlisten sind teils gut, manche lückenhaft überliefert, was sich später als eine große Herausforderung für die alliierten Kunstschuttoffiziere herausstellte. Die ab Juni 1945

aus den Bergungsdepots und aus dem Privatbesitz der NS-Funktionäre stammenden Objekte führte die amerikanische Militärregierung im *Central Collecting Point* (CCP) München zusammen. Dort dokumentierten und inventarisierten Mitarbeiter des CCP jedes eintreffende Objekt und versuchten darüber hinaus, diese an ihre rechtmäßigen Eigentümer zu restituieren.<sup>8</sup>

## Die *Borussia* im *Central Collecting Point* München

Nach Kriegsende richteten die amerikanischen Besatzer in München die größte Kunstsammelstelle ihrer Besatzungszone ein. Dafür nutzten die US-Einheiten die am Königsplatz noch intakten Parteigebäude der NSDAP, den *Führerbau* und den *Verwaltungsbau*. Noch im Juni entschieden die amerikanischen Besatzer die beiden Gebäude als Sammelstelle zur Bewältigung der Raubkunst zu nutzen.<sup>9</sup>

Alle dort eintreffenden Kunstwerke versah das CCP-Personal mit einer fortlaufenden Nummer und legte eine dazugehörige Eingangskartei an, auch Kontrollnummernkartei genannt.

Die fortlaufende Nummer notierten dafür zuständige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mit blauer Wachskreide auf der Rückseite eines Gemäldes oder auf einem Zettel an einer Skulptur, die als sogenannte *Münchener*



Ankunft von Gemälden im *Central Collecting Point* in München.

München, 1945/1949, s/w-Abzug, 17,6 x 24,7 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Ph 2007/387.

Nummer bekannt ist.<sup>10</sup> Die am 12. Oktober 1945 ein-  
treffende *Borussia* erhielt auf diese Weise die Nummer  
8877, die sowohl auf dem Gemälde als auch auf dem  
Rahmen verzeichnet wurde.

Nach dieser ersten Erfassung in der Eingangskartei und  
nach genauer Inspektion des Objektes legte das  
CCP-Personal eine weitere Kartei, die Restitutions-  
kartei, an. Unter anderem erfasste es hier Angaben zur  
Provenienz, Bergungsort sowie Eingang- und Aus-  
gangsdatum. Traf ein Objekt aus einem größeren Sam-  
meldepot, wie dem Salzbergwerk Altaussee ein, er-  
hielten die Karteien neben der *Münchener Nummer*  
zusätzlich die vor Ort erfolgten fortlaufenden Num-  
merierungen. Gleichermäßen wurden bereits vor-  
handene Zählungen aus den nationalsozialistischen  
Sammlungszusammenhängen berücksichtigt, wie  
beispielsweise die Erwerbungen für den *Sonderauftrag*  
*Linz*.<sup>11</sup> Bemerkenswert bleibt jedoch, dass als Titel des  
Gemäldes nicht *Borussia*, sondern *Germania* auf allen  
Karteien angegeben wurde, einer ähnlichen und we-  
sentlich bekannteren Länderallegorie. Trotz der Un-  
tersuchung der Geschäftsunterlagen des Galeristen  
Karl Haberstock (1878–1956) zuzüglich seines „Inven-  
turbuches“, die das Gemälde eindeutig als *Borussia*  
bezeichneten, blieb dieser Titel in der darauffolgenden  
Zeit unkorrigiert.

|                                     |   |  |
|-------------------------------------|---|--|
| Proven. y Card Art                  |   | Mun.   |
| Author: <i>Menzel</i>               | Subject: <i>Germania</i>                | Mun. <i>8877/June 4099</i>                     |
| Measurements: <i>110.60</i>         | Material: <i>Canvas</i>                 | Presented by: <i>Art. Inst. Germany Jewish</i> |
| Exhib. possessor:                   | Arrival Condition: <i>good</i>          | File No. <i>8877/June 4099</i>                 |
| Identifying Marks: <i>9099 Linz</i> | Description: <i>dated - Menzel 1868</i> | FOR OFFICE USE:                                |
| Bibliography:                       |   | Class No. <input type="checkbox"/>             |
|                                     |   | Other Photo. <input type="checkbox"/>          |
|                                     |   | Seq. No. <input type="checkbox"/>              |
|                                     |   | File No. <input type="checkbox"/>              |
|                                     |   | Measurements <input type="checkbox"/>          |

|   |                 |                    |           |
|---|-----------------|--------------------|-----------|
| Copies of cards   | Arrival Date    | Date               | Wiesbaden |
| 1   | <i>12.10.45</i> | <i>6 Juni 1949</i> |           |
| History and Ownership: <i>zurück an Treuhänder von Kulturgut 20.6.52</i>      |                 |                    |           |
| <i>Haberstock bought it from Mendelssohn, Berlin, sold to Mrs. Linz 1938?</i> |                 |                    |           |
| Condition and Repair Record:  |                 |                    |           |
| <i>M. Habig-Verwaltung 22.4.40 am rechtsb. hang</i>                           |                 |                    |           |
| Documentation see Jew. Cl. No. 003  |                 |                    |           |
| Class:  |                 |                    |           |
| File:   | <i>F 313/2</i>  | <i>1110/52</i>     |           |
| Date:   |                 |                    |           |

Die Restitutionskartei der *Borussia* (recto, verso).

München 1945/1952, 13,3 x 20,2 cm, Bundesarchiv Koblenz, BAArch  
B323/663.

Zehntausende Kunstgüter trafen Tag für Tag im CCP  
ein und standen dicht beieinander in den Depots. Die  
zu jedem eingegangenen Kunstobjekt angelegten Kar-  
teien verdeutlichen die enormen Schreivarbeiten und  
außerordentlich komplexen Sortieraufgaben. Der Um-  
stand, dass keine parallel geführte Kartei nach Künst-  
lernamen angelegt wurde, erschwerte eine gezielte  
Suche nach konkreten Werken. Die verzeichneten Auf-  
schriften und Nummerierungen auf den Karteien deu-  
ten auf einen erheblichen Verwaltungsakt hin. Darüber  
hinaus bieten sie keinerlei Vorstellungen über das Aus-  
maß der NS-Kunstraubpolitik oder die juristischen und  
bürokratischen Vorgänge der Restitutionspraxis der  
amerikanischen Besatzungsmächte und der Bundes-  
republik Deutschland.

### Verhaftung und Vernehmung Haberstocks zu den Erwerbsumständen der *Borussia*

Nach der Verhaftung Haberstocks im Mai 1945 durch  
einen Vertreter der amerikanischen Untersuchungs-  
kommission folgte eine dreiwöchige Untersuchungs-  
haft in Würzburg. Nach der Auswertung der schriftli-  
chen Unterlagen seiner Galerie erfolgten im August  
1945 erneut eine Verhaftung und die Überführung nach  
Altaussee. Dort verhörten Angehörige der *Art Looting*  
*Investigation Unit* Haberstock zusammen mit weiteren  
im Kunsthandel tätigen Personen und verpflichteten  
sie dazu, Auskunft über ihre Aktivitäten vor und wäh-  
rend der NS-Zeit zu geben. Weitere Befragungen folg-  
ten, indem sich die Protagonisten des NS-Kunstraubes  
zu Provenienzen der von ihnen beschafften Kunstwer-  
ke äußern mussten.<sup>12</sup> Die Ergebnisse dieser Verneh-  
mungen dienten später der Anklage in den Nürnberger  
Prozessen.<sup>13</sup> Haberstock wurde daher als Zeuge in den  
Kriegsverbrecherprozessen nach Nürnberg verlegt und  
zuletzt nach Hersbruck verbracht. Seine Haft endete  
1946. Grund für seine Haftentlassung am 13. Mai 1946  
war sein sich zunehmend verschlechternder Gesund-  
heitszustand.<sup>14</sup>

Die Befragung Haberstocks zu Erwerbsumständen  
verschiedener Kunstwerke ging über seine Haftzeit  
hinaus. Am 27. September 1946 wurde er nochmals  
dazu veranlasst, Auskunft zu 60 von ihm erworbenen  
Gemälden zu geben. Darunter befand sich Menzels  
*Borussia*, die wiederholt als *Germania* in Erscheinung  
trat. Hier gab Haberstock an, das Gemälde vom Bank-  
haus *Mendelssohn & Co.* gekauft zu haben.<sup>15</sup> Auffällig  
ist hier zudem ein fehlendes „s“ im Namen Mendels-  
sohn, der gleichermaßen in weiteren Akten zu finden  
ist. Liegt hier womöglich der Grund, warum das zu-  
ständige Personal des CCPs den falsch geschriebenen  
Namen „Mendelsohn“ auf der Gemälderückseite ver-

zeichnete? Dennoch steht die Familie von Mendelssohn an dieser Stelle als rechtmäßiger Eigentümer fest. Trotz dieser Angaben sowie den Geschäftsunterlagen der Galerie Haberstock als Beweismaterial, wurde die *Borussia* nicht an die Familie von Mendelssohn restituiert.

Ab 1949 musste sich Haberstock verschiedenen Entnazifizierungsverfahren stellen. Das erste Spruchkammerverfahren in Ansbach im Juni 1949 stufte Haberstock als „Mitläufer“ (Kategorie IV) ein und bestrafte ihn mit einer Geldstrafe von 2000 DM. Ein halbes Jahr später erklärte ihn die Berufungskammer in Nürnberg jedoch zum „Entlasteten“ (Kategorie V) und hob die erste Einstufung auf.<sup>16</sup> Nach der Zerstörung des Wohn- und Geschäftshauses in der Kurfürstenstraße 59 im Januar 1944, lebte Haberstock mit seiner Frau Magdalene (1892–1983) bis 1950 auf Schloss Pöllnitz in Aschbach. Seit 1950 lebten beide in München. Dort versuchte Haberstock ein neues Geschäft aufzubauen und alte Kontakte weiterzupflegen, was ihm nicht gelang. Zudem versuchte er, sich als Stifter und Mäzen Ansehen zu verschaffen. Letzteres gelang ihm in seiner Heimatstadt Augsburg, allerdings erst nach seinem Tod 1956. Haberstock starb mitten in den Vorbereitungen zu der *Karl und Magdalene Haberstock-Stiftung*, die schließlich seine Witwe 1957 ins Leben rief.<sup>17</sup>

### Die *Borussia* im Besitz der Bundesrepublik Deutschland

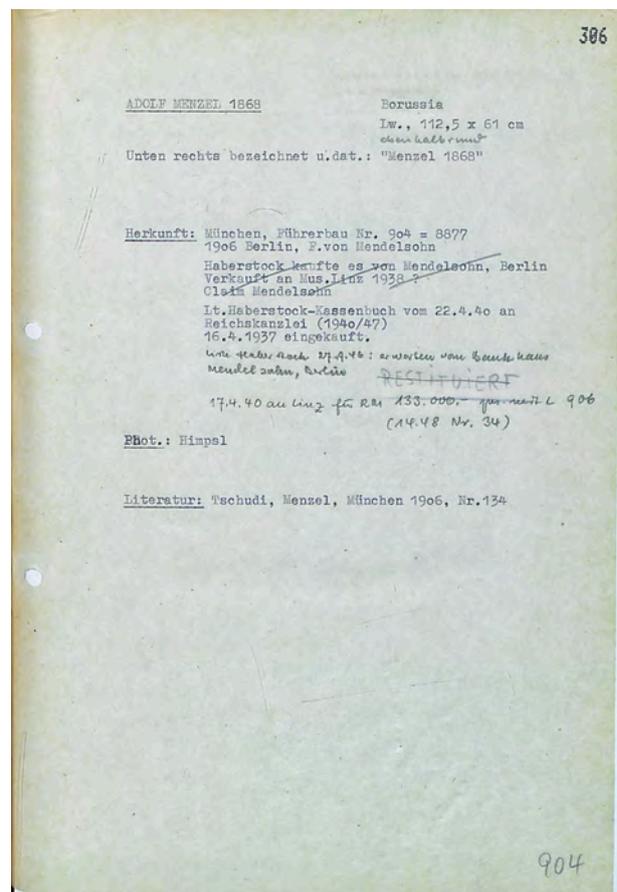
Menzels Werk verließ München am 8. Juni 1949 in Richtung *Central Collecting Point* Wiesbaden.

Die US-Militärregierung versandte bestimmte Teile des Restbestandes aus München an den CCP Wiesbaden, der weiterhin Rückgaben unter amerikanischer Kontrolle durchführte.<sup>18</sup> Im Juli 1951 beendete auch der CCP Wiesbaden seine Tätigkeiten. Der dort entstandene Restbestand, darunter die aus jüdischem Besitz stammenden Objekte, kam im gleichen Jahr zurück nach München. Aufgrund der noch zu bewältigenden Vielzahl an Restitutionsfällen nahm der CCP München bereits 1950 im geringen Umfang wieder seine Arbeit auf.<sup>19</sup>

Die Verantwortung für den seit 1951 in München gelagerten Bestand ging an den Bayerischen Ministerpräsidenten Hans Ehard (1887–1980) über. Es handelte sich hierbei um Werke, die hauptsächlich für den *Sonderauftrag Linz*, für NSDAP-Funktionäre oder von Amtsinhabern erworben wurden.<sup>20</sup> Trotz der Tatsache, dass nach Haberstocks Befragung und Untersuchung seiner Geschäftsunterlagen offenkundig die Familie von Mendelssohn Eigentümer der *Borussia* war, erfolgte keine Rückgabe des Gemäldes.

Hinzu kommt ein uneindeutiger Eintrag auf der Restitutionskartei des Menzel-Werkes: „Documentation see Jew[ish] Cl[aim] No 003“ (Dokumentation siehe Nr. 003 Jüdischer Anspruch).<sup>21</sup> Ist dies eine mögliche Spur zum Versuch, das Werk Menzels an die Familie von Mendelssohn zurückzugeben? Raubkunst aus jüdischem Privatbesitz oder einer jüdischen Institution, die nicht ermittelt werden konnte, wurde an die *Jewish Cultural Reconstruction* (JCR) übergeben. Diese gliederte sich 1947 an die *Jewish Restitution Successor Organization* (JRSO) an, die Vorgängerinstitution der *Jewish Claims Conference* (JCC).<sup>22</sup> Die Hauptaufgabe der JCC, auch *Conference on Jewish Material Claims against Germany* genannt, bestand darin, die an sie restituierten Kunstgüter an die rechtmäßigen Besitzer beziehungsweise ihre Erben weiterzugeben. Diese trat ebenso als Rechtsnachfolgerin und als Berechtigte der Ansprüche ein, wenn Erben keine oder nicht ihre Ansprüche rechtzeitig angemeldet hatten.<sup>23</sup> Warum dennoch keine Rückgabe an die Familie von Mendelssohn geschah, bleibt unbekannt.

Der CCP erstellte den sogenannten *Dresdner Katalog* zum *Sonderauftrag Linz*, der auf dem im *Führerbau* erstellten Gesamtinventar basierte.<sup>24</sup> In diesem Inventar



„RESTITUIERT“? Die *Borussia* im Inventar des *Sonderauftrages Linz*.

München 1945/1949, Bundesarchiv Koblenz, BArch B323/46 fol. 306.

des *Sonderauftrages* taucht die *Borussia* mit später hinzugefügten Ergänzungen auf.<sup>25</sup> Neben Angaben zur Herkunft befindet sich der gestrichene Vermerk „RESTITUIERT“ auf der Akte. Ein Irrtum? Menzels Werk wurde nachweislich erst im Jahre 2000 an die von Mendelssohns restituiert.

1952 übertrug die amerikanische Besatzungsmacht die Restbestände der CCPs Wiesbaden und München an die *Treuhandverwaltung für Kulturgut* München (TVK) bis zu deren Auflösung 1962.<sup>26</sup> Am 20. Juni 1952 gelangte die *Borussia* zur TVK.<sup>27</sup> Die Restbestände aus dem Besitz des Deutschen Reiches, das heißt aus

Reichsvermögen erworbene Werke, gingen zum 1. Januar 1963 an das *Bundesschatzministerium* über. Die *Oberfinanzdirektion* (OFD) München übernahm die treuhändische Verwahrung und Betreuung der etwa 3500 Inventarnummern, bis sie die Treuhänderschaft im Jahr 2000 an die OFD Berlin übergab. Seit 2004 befinden sich die Objekte in der Obhut der *Bundeszentrale für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen* (BADV), heute in der *Kunstverwaltung des Bundesverwaltungsamtes* (BVA). Einzelne Werke sind mit dem Vermerk „Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland“ in Museen ausgestellt.<sup>28</sup>

- 
- 1 Vgl. Lühr, Hanns Christian: *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“*. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus, Berlin 2016, S. 53.
  - 2 Ebenda, S. 54.
  - 3 Vgl. Lauterbach, Iris: *Der Central Collecting Point in München*, Berlin, München 2015, S. 35ff.
  - 4 Vgl. Hopp, Meike / Klingen, Stephan: *Vom »Führerbau« zum Central Collecting Point*. Verlagerung von Kunst- und Kulturgut am Beispiel München 1942–1949, in: Schölnberger, Pia / Loitfellner, Sabine (Hg.): *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen, Hintergründe, Auswirkungen*, Wien, Köln, Weimar 2016, S. 69–84, hier S. 75.
  - 5 Vgl. Lühr: *Das Braune Haus der Kunst*, S. 54.
  - 6 Vgl. Transportliste von Gemälden vom *Führerbau* nach Altaussee, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 323/127 fol. 19, Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, BArch, NS 6/413 fol. 258–260.
  - 7 Vgl. Hopp / Klingen: *Vom »Führerbau« zum Central Collecting Point*, S. 75.
  - 8 Ebenda, S. 2.
  - 9 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 80ff
  - 10 Ebenda, S. 83
  - 11 Ebd.
  - 12 Vgl. Keßler, Horst: *Karl Haberstocks Kunsthandel bis 1944, seine Rolle im Dritten Reich und die Augsburger Stiftung*, in: Ders.: *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, München, Berlin 2008, S. 17–40, hier S. 31.
  - 13 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 89.
  - 14 Vgl. Keßler: *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, S. 31.
  - 15 Vgl. Befragung Haberstocks zu den Erwerbsumständen verschiedener Kunstwerke, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B323/331, fol. 285–286.
  - 16 Vgl. Keßler: *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, S. 34.
  - 17 Ebenda, S. 35f.
  - 18 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 188.
  - 19 Vgl. Bernsau, Tanja: *Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945*, Berlin 2013, S. 341f.
  - 20 Ebenda. Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 188.
  - 21 Restitutionskartei der *Borussia*, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B323/663.
  - 22 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 161.
  - 23 Vgl. Rudolph, Sabine: *Die Restitution entzogener Kunstwerke. Eine rechtliche und moralische Verpflichtung*, in: Bertz, Inka / Dorrman, Michael (Hg.): *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog, Berlin, Göttingen 2008, S. 307–313, hier S. 308.
  - 24 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 87.
  - 25 Vgl. *Borussia* im Inventar des *Sonderauftrages Linz* mit späteren Ergänzungen, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 323/46, fol. 306.
  - 26 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 189.
  - 27 Vgl. Bundesarchiv Koblenz, BArch, B323/663.
  - 28 Vgl. Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, S. 192.

## Die moralische Verpflichtung

Der Verbleib des Gemäldes *Borussia* von Adolph Menzel (1815–1905) nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt sich anhand der neueren Aufschriften und Etiketten auf der Rückseite. So verweisen diese auf die Verwahrung im Berlin Museum und den Verkauf über das Auktionshaus Villa Grisebach an das Deutsche Historische Museum im Jahre 2001. Doch auf wessen Initiative hin und vor allem wann die Restitution an die Erben der Familie von Mendelssohn erfolgte, verrät die Rückansicht nicht. Fraglich bleibt auch, weshalb die *Borussia* nicht schon nach Kriegsende zurückgegeben wurde.

### Die *Borussia* im Berlin Museum

Kunstwerke aus der Sammlung des *Sonderauftrages Linz*, die in der Nachkriegszeit nicht an ihre rechtmäßigen Eigentümer restituiert werden konnten, gelangten Anfang der 1960er Jahre in den Besitz der Bundesrepublik Deutschland (BRD).<sup>1</sup> Dazu zählten auch jene, wie etwa die *Borussia*, die trotz ihrer eindeutigen Provenienz nicht zurückgegeben wurden.<sup>2</sup> Das für die Verwaltung dieser Kunstgüter zuständige *Bundesschatzministerium* bot 1965 Kunstmuseen in Westdeutschland

die Möglichkeit, sich aus dessen Fundus Objekte als Leihgaben für ihre Häuser auszusuchen.<sup>3</sup> Unter diesen Kunstwerken befand sich auch die *Borussia*, die aufgrund dieses Beschlusses seit Juli 1966 vom Berlin Museum in Westberlin verwahrt wurde.<sup>4</sup>

Bereits 1950 forcierte der regierende Bürgermeister Ernst Reuter (1889–1953) die Idee eines Stadtmuseums für Westberlin.<sup>5</sup> Da es aber das Märkische Museum im Ostteil Berlins gab, welches zwischen 1899 und 1908 eigens als Stadtmuseum für Berlin gebaut worden war, zerschlugen sich dessen Pläne. Erst als die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im August 1961 die Grenzen schließen ließ, erhärtete sich die Notwendigkeit eines eigenen Stadtmuseums.<sup>6</sup> Auf Initiative Edwin Redslobs (1884–1973), Vorsitzender des 1963 gegründeten *Vereins der Freunde und Förderer des Berlin-Museums*, und laut Beschluss des Abgeordnetenhauses sollte das barocke Kollegienhaus in der Lindenstraße ab 1965 zukünftiger Standort des Berlin Museums sein.<sup>7</sup> Im neugegründeten Museum wurden der Öffentlichkeit im Januar 1967 die Dauerleihgaben des *Bundesschatzministeriums* präsentiert.<sup>8</sup>



Berlin Museum in der Lindenstraße 14, Aufbewahrungsort des Gemäldes *Borussia* von 1966–1995.

Jürgen Henschel (1923–2012), Berlin, 1975, Kleinbildnegativ, 2,4 × 3,6 cm, Berlin, FHXB Friedrichshain-Kreuzberg-Museum, 2017/436.

Da es sich bei dieser Sonderschau um 19 Werke Berliner Künstler des 19. Jahrhunderts handelte, ist zu vermuten, dass auch die *Borussia* Teil dieser Ausstellung war. Ob das Gemälde allerdings bis zum Zusammenschluss von Märkischem Museum und Berlin Museum im Jahre 1995 Teil der Dauerausstellung war, lässt sich nicht mehr exakt feststellen. Jedoch beherbergte das Obergeschoss des Berlin Museums in den 1980er Jahren Objekte der Zeit des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Zudem zeigt eine Fotografie im Jahrbuch der Stiftung Stadtmuseum Berlin von 1993 einen Ausstellungsraum im ersten Obergeschoss mit der *Borussia*, sodass dieses Gemälde vermutlich hier ausgestellt wurde.<sup>10</sup>

### Die späte Restitution der *Borussia*

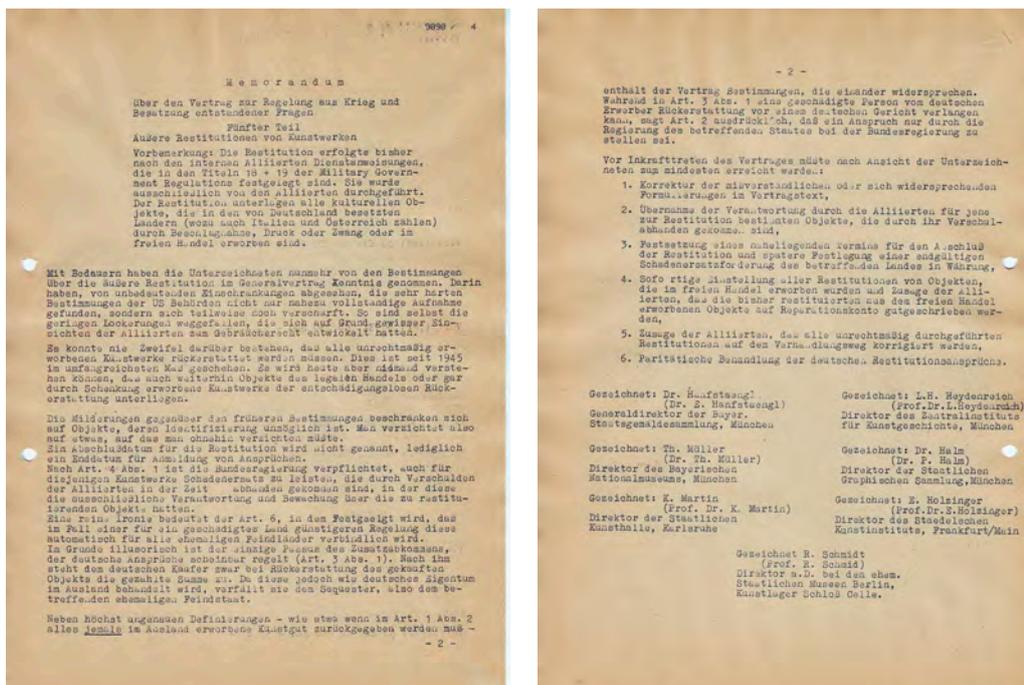
Nach der Wiedervereinigung Deutschlands im Juni 1995 fusionierten das Berlin Museum und das Märkische Museum zur Stiftung Stadtmuseum Berlin.<sup>11</sup> Das Gemälde *Borussia* wechselte nach deren Zusammenschluss ins Märkische Museum, wo es bis zu dessen Restitution an die Erben der Familie von Mendelssohn im Jahre 2000 präsentiert wurde.<sup>12</sup> Doch warum fahndeten die von Mendelssohns erst so spät nach ihren ehemaligen Besitztümern?

Die sowjetische Besatzungsmacht hatte sich im Gegensatz zu den westlichen Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg gegen eine Rückgabe von Privateigentum entschieden.<sup>13</sup> Auch die spätere DDR beharrte auf dieser Grundlage und führte zudem zwangsentzogenes Privateigentum in staatlichen Besitz über. Erst im Zuge

der deutschen Einheit wurde dieses Gesetz aufgehoben und – soweit es möglich war – die Ansprüche auf Rückerstattung aufgearbeitet.

Viele der ehemaligen Grundstücke der von Mendelssohns befanden sich auf der Jägerstraße und somit auf dem Gebiet der ehemaligen DDR. Robert von Mendelssohn (1902–1996), der bis zu seinem Tod in Westberlin lebte, konnte sich demzufolge erst nach 1989 um Aufklärung der Besitzverhältnisse und eine mögliche Rückgabe bemühen.<sup>14</sup> Dessen Familie hatte während der Zeit des Nationalsozialismus nicht nur Immobilien verloren, sondern auch große Teile ihrer Kunstsammlungen, wie etwa die *Borussia*. Da dieses Gemälde jedoch im Berlin Museum aufbewahrt wurde, verwundert es, dass es nicht schon eher an die Familie zurückging. Noch unverständlicher ist die Tatsache, warum das Gemälde nicht bereits nach Ende des Zweiten Weltkrieges restituiert wurde, obwohl der Familienname auf der Gemälderückseite vermerkt war.

Möglicherweise spiegelt sich hier der Widerstand führender Kunstmuseen und ihrer Direktoren in der jungen Bundesrepublik gegen die Fortsetzung der von den Besatzungsmächten begonnenen Restitutionsbemühungen. In einem Memorandum aus den 1950er Jahren forderten sie bereits, die Rückgabe von Kunstwerken aus ihren Sammlungen zu beenden.<sup>15</sup> So sollten beispielsweise im Kunsthandel erworbene Objekte auf jeden Fall im Besitz der Museen verbleiben. Dies könnte auch für das Gemälde *Borussia* zugetroffen haben. Marie von Mendelssohn (1867–1957) hatte das Kunst-



Memorandum führender Museumsdirektoren über die äußeren Restititionen von Kunstwerken (recto, verso).

Dr. Eberhard Hanfstaengl u. a., o. O., 1952, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 141/9090, fol. 4.

werk 1937 an die Galerie Haberstock veräußern müssen, welche es drei Jahre später an die Reichskanzlei weiterverkaufte.<sup>16</sup> Vermutlich war diese im Memorandum der Museumsdirektoren sichtbare Position auch ein Grund dafür, dass die ursprünglich vorgesehene Restitution des Gemäldes an die von Mendelssohn auf einer Akte aus dem Inventar des *Sonderauftrages Linz* wieder gestrichen wurde.<sup>17</sup>

Die offizielle Rückgabe des Gemäldes an die Erben der Familie von Mendelssohn erfolgte erst nach 1998 auf Grundlage der *Washingtoner Erklärung*<sup>18</sup>. Es war das erste Kunstwerk aus deutschem Bundesbesitz, welches nach der Verabschiedung der *Washingtoner Prinzipien* an die rechtmäßigen Erben restituiert wurde.<sup>19</sup>

### Die moralische Verpflichtung und die *Washingtoner Erklärung* von 1998

Die Wiedervereinigung beider deutscher Staaten und die daraus erfolgte Öffnung von Archivbeständen in der ehemaligen DDR sowie die Aufarbeitung von nicht restituiertem Privateigentum zogen weitere Restitutionsansprüche nach sich.<sup>20</sup> In den 1990er Jahren wurden wieder vermehrt Rückforderungsanträge an die BRD gestellt. Da es sich hierbei größtenteils um jüdi-

sche Erben aus der ganzen Welt handelte, trat die *Conference on Jewish Material Claims against Germany* als Mittler zwischen den Betroffenen und der BRD auf. Allerdings waren die Forderungen um Herausgabe nach der dreißigjährigen Verjährungsfrist laut Bürgerlichem Gesetzbuch der BRD nicht mehr zulässig.<sup>21</sup> In der hitzigen Debatte um Restititionen hatte die *Conference on Jewish Material Claims against Germany* auf der 1998 stattfindenden *Washingtoner Konferenz* erstmals an die moralische Verpflichtung appelliert, verfolgungsbedingt entzogenes Eigentum aus öffentlichen Einrichtungen zurückzugeben.<sup>22</sup> 44 Staaten, unter ihnen die BRD, hatten an dieser Veranstaltung teilgenommen und sich für [...] *eine gerechte und faire Lösung* [...] ausgesprochen.<sup>23</sup> Die Prinzipien beruhen allerdings nicht auf einer Rechtsgrundlage und sind daher nicht bindend.<sup>24</sup> Ein Jahr später haben der Bund, die Länder und Spitzenverbände der BRD eine *Gemeinsame Erklärung zu den Washingtoner Prinzipien* verabschiedet.<sup>25</sup> Die in diesem Beschluss geforderten Lösungen sind bewusst allgemein formuliert worden. Die Schwierigkeit hierbei liegt jedoch in der Umsetzung dieser Erklärung. Denn jede Restitution und jeder Einzelfall bleibt eine Entscheidung der Museen.

1 Vgl. Lühr, Hanns Christian: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus, Berlin 2016, S. 126.

2 Vgl. *Borussia* im Inventar des *Sonderauftrages Linz* mit späteren Ergänzungen, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 323/46, Bl. 306.

3 Vgl. Lühr: Das Braune Haus der Kunst, S. 126.

4 Vgl. Karteikarte 8877 recto des Bundesverwaltungsamtes, Berlin o. J.

5 Vgl. Michel, Kai: Edwin Redslob und die Gründung des Berlin Museums – eine Staffette seines Lebens, in: Güntzer, Reiner (Hg.): Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin. Band V 1999, Berlin 2000, S. 86–121, hier S. 100; Stiftung Stadtmuseum Berlin / Noack, Heiko: Märkisches Museum, Berlin o.J., URL: <https://www.stadtmuseum.de/maerkisches-museum> (eingesehen am 25.07.2018).

6 Vgl. Michel: Edwin Redslob und die Gründung des Berlin Museums, S. 101.

7 Ebenda, S. 82, 105, 111.

8 Ebd., S. 125–139.

9 Ebd. S. 145, S. 153.

10 Vgl. Günther, Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, S. 153.

11 Vgl. Stiftung Stadtmuseum Berlin / Noack, Heiko: Über uns, Berlin o.J., URL: <https://www.stadtmuseum.de/ueber-uns> (eingesehen am 27.07.2018).

12 Vgl. Berliner Morgenpost / Schubert, Peter: Stadtmuseum gibt Nazi-Raubkunst zurück. Adolph Menzels berühmtes Ölgemälde Borussia aus dem Jahre 1868 geht wieder in die Hände der Mendelssohn-Erben, Berlin 2000, S. 36.

13 Vgl. Lillteicher, Jürgen: Raub und Restitution. Die Rückerstattung jüdischen Eigentums mit den Mitteln des Rechtsstaats, in: Bertz, Inka / Dorrman, Michael (Hg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis Heute, Ausstellungskatalog, Berlin, Frankfurt am Main 2008, S. 223–229, hier S. 224f.

14 Vgl. Berliner Morgenpost / Schubert: Stadtmuseum gibt Nazi-Raubkunst zurück, S. 36.

15 Vgl. Hanfstaengl, Dr. Eberhard u.a.: Memorandum führender Museumsdirektoren über die äußeren Restititionen von Kunstwerken, 1952, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 141/9090, fol. 4.

16 Vgl. Eintrag zum Ankauf der *Borussia* im Geschäftsbuch der Galerie Haberstock, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Haberstock-Archiv: KMA/HA/XXIV/18.

17 Vgl. *Borussia* im Inventar des *Sonderauftrages Linz* mit späteren Ergänzungen, o. O. 1945 / 1949, Bundesarchiv Koblenz, BArch, B 323/46, Bl. 306.

18 <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Index.html>

19 Vgl. Berliner Morgenpost / Schubert: Stadtmuseum gibt Nazi-Raubkunst zurück, S. 36.

20 Vgl. Rudolph, Sabine: Die Restitution entzogener Kunstwerke. Eine rechtliche und moralische Verpflichtung, in: Bertz, Inka/Dorrman, Michael (Hg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis Heute, Ausstellungskatalog, Berlin, Frankfurt am Main 2008, S. 307–313, hier S. 308.

21 Vgl. Bürgerliches Gesetzbuch (BGB), § 197 Dreißigjährige Verjährungsfrist, URL: [https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/\\_197.html](https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/_197.html) (eingesehen am 27.07.2018).

22 Vgl. Rudolph: Die Restitution entzogener Kunstwerke, S. 308.

23 Vgl. Grütters, Monika: Rückgabe NS-Raubkunst, Berlin 2017, URL: [https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte/KulturundMedien/kultur/rueckfuehrung\\_ns\\_raubkunst/\\_node.html](https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte/KulturundMedien/kultur/rueckfuehrung_ns_raubkunst/_node.html) (eingesehen am 27.07.2018).

24 Vgl. Rudolph: Die Restitution entzogener Kunstwerke, S. 308.

25 Vgl. Grütters: Rückgabe NS-Raubkunst, URL: [https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte/KulturundMedien/kultur/rueckfuehrung\\_ns\\_raubkunst/\\_node.html](https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte/KulturundMedien/kultur/rueckfuehrung_ns_raubkunst/_node.html) (eingesehen am 27.07.2018).