

2019

JAHRESBERICHT



BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN



2019

JAHRESBERICHT



BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

Inhalt

- 6 Öffnung und Wiedereröffnung:
Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahre 2018 | Bernhard Maaz

- 24 **01 Projekte und Ereignisse**
- 25 Neues Licht! – Die energetische Sanierung der Alten Pinakothek ist beendet | Martin Schawe
- 28 Optimierung der Ausstellungsräume und Servicebereiche
im Erdgeschoss der Alten Pinakothek | Andreas Schumacher
- 32 Ein Sommer-Märchen – Johannes Vermeers *Briefleserin in Blau* in der Alten Pinakothek | Bernd Ebert

- 36 **02 Ausstellungen, Erwerbungen, Leihverkehr, Publikationen**
- 37 Ausstellungen
- 44 Erwerbungen
- 58 Leihverkehr
- 62 Publikationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen
- 64 Publikationen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

- 70 **03 Doerner Institut**
- 71 Einleitung | Andrea Funck
- 76 Restaurierung und Konservierung | Eva Ortner
- 80 Museums- und Ausstellungstechnik | Wolfgang Wastian
- 83 Naturwissenschaften | Heike Stege

- 88 **04 Abteilungen**
- 89 1. Örtliche Verwaltung | Gregor Lindermayr
- 90 2. Zentrale Dienste | Bettina Schlichting
- 94 3. Provenienzforschung | Andrea Bambi
- 102 4. Besucherservice und Kunstvermittlung | Jochen Meister
- 104 5. Presse und Kommunikation | Tine Nehler
- 106 6. Veranstaltungen | Barbara Siebert
- 110 7. Publikationen | Christine Kramer
- 111 8. Fotoabteilung | Martin Schawe
- 112 9. Bibliothek | Stephan Priddy
- 113 10. Kulturgüterausfuhr | Andrea Bambi
- 114 Museumspädagogisches Zentrum | Astrid Brosch, Alfred Czech, Andrea Feuchtmayr und Susanne Theil

- 118 **05 Fördervereine**
- 119 Pinakotheks-Verein | Mirjam Neumeister
- 120 PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne und Stiftung Pinakothek der Moderne | Bernhart Schwenk
- 121 International Patrons of the Pinakothek e. V. / American Patrons of the Pinakothek Trust | Corinna Thierolf

- 124 **06 Stiftungen**
- 125 Stiftung Ann und Jürgen Wilde | Simone Förster
- 126 Fritz-Winter-Stiftung | Anna Rühl
- 127 Max Beckmann Archiv und Max Beckmann Gesellschaft | Eva Reich und Christiane Zeiller
- 130 Theo Wormland-Stiftung | Oliver Kase
- 131 Olaf Gulbransson Gesellschaft e. V. Tegernsee | Sandra Spiegler

- 134 **07 Nachruf**
- 135 Dr. Gisela Goldberg | Martin Schawe

- 137 **08 Institutionsgeschichte und Provenienzforschung**
- 138 Provenienzforschung heute: Die Vielfalt eines Bundeslandes | Bernhard Maaz
- 146 »Der Vorrat an Bildern [...] ist [...] nahezu erschöpft«.
Zur Geschichte des Dauerleihverkehrs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen | Elisabeth Hipp
- 176 Die Lücke war der Beleg
Ein Restitutionsbericht zum »Fall Friedmann« | Anja Zechel
- 184 Vor 100 Jahren
Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Ersten Weltkrieg | Martin Schawe

- 209 **09 Anhang**
- 210 Chronik
- 212 Finanzen
- 213 Öffentliche Angebote Kunstvermittlung
- 214 Berichterstattung in den Medien
- 218 Ausfuhrgenehmigungen (nach VO [EG] 116/2009) und Kulturgutschutzgesetz
- 220 Raubkunst – Fundmeldungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei www.lostart.de
- 221 Mitarbeiter
- 228 Adressen und Öffnungszeiten
- 230 Besucherzahlen
- 231 Abbildungen
- 232 Impressum

Öffnung und Wiedereröffnung: Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahre 2018

Als im Sommer 2018 in Vorbereitung auf eine öffentliche Diskussionsveranstaltung die Frage auf dem Tisch des Generaldirektors lag, die dort wenig später verhandelt werden sollte, weckte das Widerspruch: »Wie kann sich das Museum für alle öffnen?« Sein Einwand war: Es ist doch bereits für alle offen! Es muss also zutreffender heißen: »Wie erreichen wir, dass alle das Museum, weil es für alle offen ist, dies auch nutzen?« In diesem Gedankenaustausch spiegelt sich die Relevanz einer differenzierten Betrachtung: Was ist das Museum, für wen ist es da, warum fühlt sich nur ein kleiner Teil der Gesellschaft angesprochen, und wieso gerät die gesellschaftliche Relevanz dieser Einrichtung zuweilen aus dem Blick? Museen sind heute einer der wichtigsten öffentlichen Räume zur Kommunikation über Generationen, Nationen und Konfessionen hinweg. Während zahlreiche kommunikative »Chats« nur den jeweils Gleichgesinnten dienen, die sich in ihrer »Community« austauschen und bestärken, vermag der von der Gesellschaft getragene **Kommunikationsraum Museum** sozial übergreifende Debatten auszutragen. Dafür ist es offen, und dafür bedarf es mancher Veränderungen in der Museumsarbeit und in der Ausgestaltung der Museen, die sich diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten zwar verändert haben, aber deren Ausstattung dieser heutigen sozialen Relevanz oftmals nicht entspricht. Insofern gäbe es große Reserven. Andererseits bezeugt der hier vorzulegende Jahresbericht auch, wie vieles durchaus geleistet wird und wie sich Museen wie die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen permanent darum bemühen, den heutigen Chancen der Museumsarbeit und den heutigen Aufgaben der Öffentlichkeitsarbeit gerecht zu werden.

Stellt man die Frage so: »Wie erreichen wir, dass alle, für die **das Museum offen** ist, dies auch nutzen?«, dann wird sichtbar, dass es sowohl eine museale Bringschuld gibt als auch eine Holschuld der Öffentlichkeit, und man sieht auch, dass der gesellschaftliche Anspruch an Museen sich in den letzten Jahrzehnten gravierend verändert hat. Mochte man vor einem Halbjahrhundert noch Museen als Tempel der Kunst verstehen (und ganz verfloren ist diese elitäre

Perspektive in Teilen der Gesellschaft – und auch in den Museen selbst – noch immer nicht), so zeigte doch schon der Bau der Neuen Pinakothek die schon damals zukunftsfähigen Grundgedanken eines demokratisierten Museumsbegriffs. Dieses Gebäude hat kommunikative Schausäle und birgt meditative Kabinette, ist mit den Rampen barrierefrei und mit den ursprünglich betretbaren, aufgrund klimatischer Anforderungen aber bald wieder geschlossenen Innenhöfen kontemplativ und sogar bewusst als zur Natur hin geöffnet konzipiert worden. Auf diese Idee, die das Museum nicht als schieres oder gar hermetisches Heiligtum, sondern als Kommunikationsort verstand, auf dieses demokratische und Bildungs-Konzept also wollen und müssen wir uns besinnen. Denn die Museen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verkörpern darin eine der besten und schon frühzeitig fortschrittlichsten Traditionen in ganz Deutschland, die der großen Öffnungsgeste, die sich an alle und jeden richtet!

Diese **gesellschaftliche Öffnung** ist für die Museen in München baulich ebenso manifest wie hinsichtlich der Besuchsregularien. Dank einer vor Jahren gefällten Entscheidung des bayerischen Freistaats sind die staatlichen Museen an jedem (!) Sonntag für jeden Erwachsenen für nur einen Euro zu betreten – ein symbolischer Obolus, der weit unter dem Preis einer Tasse Kaffee liegt –, während für Kinder und Jugendliche sogar der Eintritt an allen Tagen gratis ist.

Der Blick auf die **Besucherinnen und Besucher** aller Bildungs- und Altersschichten, aller Sprachen und Herkunft muss im Zentrum der Museumsarbeit stehen, sehen wir ab von den Aufgaben des Sammelns, Bewahrens und Erforschens, also den Kernaufgaben des Museums. Wie wichtig es ist, wirklich alle zum Museumsbesuch hinzuführen und die heutigen Erwartungen zu reflektieren, wird daran deutlich, dass infolge der Aufhebung des Fotografierverbots im Museum Brandhorst die Zufriedenheit der Besucher erheblich gestiegen ist. Und wenn man immer wieder hört, dass Kinder die »Besucher der Zukunft« seien, so entgegen wir: Nein, sie sind die Besucher der Gegenwart!

Und eben deshalb entschieden wir zum Jahresbeginn 2018, dass die Alte Pinakothek und die Pinakothek der Moderne in den Morgenstunden die Möglichkeit anbieten, dass Kindergartengruppen und Schulklassen – völlig ungestört und morgens vor allen anderen Museumsgästen – angemeldet und betreut zwischen 8:30 und 10:00 Uhr in die Museumsräume eingelassen werden können. Das zielt darauf, dass diese jungen Menschen unvergessliche Museumserlebnisse erfahren und gerne wiederkommen. Die ruhige und damit intensive Begegnung mit Kunstwerken und ihrer Erklärung zielt auf die heutigen Erwartungshaltungen – durchaus im Plural – der Gesellschaft. Eben deshalb erfolgt die Finanzierung aus den Geldern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, während die praktische Umsetzung gemeinsam mit dem Museumspädagogischen Zentrum (über www.mpz.bayern.de) erfolgt. Damit gewährt das Museum einen geschützten Raum für die Auseinandersetzung von jungen Museumsgästen miteinander und mit der Kunst, also letztlich mit den aktuellen und zugleich mit den Menschheitsfragen. Die Museen bieten Zeiten für gelassene, persönliche Begegnungen: So werden Kindheitserinnerungen gemacht. Das verstehen wir als eine der wichtigsten Chancen, die wir als Museum geben können. Das mag als ein positives Paradox erscheinen, aber es handelt sich letztlich um demokratische Exklusivität. Dass von den Aufsichten über die Reinigungskräfte bis zu den Restauratoren mancherlei Rücksicht auf dieses neue Format und die damit verdichteten Arbeitsabläufe erforderlich war, liegt auf der Hand: Sie alle tragen es aber gerne mit als eine wesentliche menschliche Geste der Museumsarbeit.

Bei den hier berichteten Veränderungen der Servicequalität muss die Neue Pinakothek zukünftig ausgespart bleiben, denn wie schon angekündigt (Jahresbericht für 2017, S. 6f.), erlosch die Gültigkeit des mehrfach verlängert gewesenen Interimsbrandschutzkonzeptes zum 31. Dezember 2018 unwiderruflich. Danach und darum muss die **Neue Pinakothek** ab 31. Dezember 2018 nun für die Öffentlichkeit geschlossen bleiben. Auch die aufgelaufenen baulichen

Mängel können nicht mehr im laufenden Betrieb behoben werden. Bei diesen Mängeln handelt es sich um Sicherheitsbelange und um den Betrieb von Klima- und Lüftungsanlagen in Bereichen mit dauerhaften Arbeitsplätzen. Der nicht-öffentliche Betrieb als Arbeitsstätte kann zunächst über den 1. Januar 2019 hinaus weitergehen, denn auf die Nutzung der Büroräume und des Doerner Instituts gibt es derzeit noch keine Auswirkungen. Die klimatisierten Räume mit Arbeitsplätzen hingegen, an denen mit Kunst umgegangen wird, sehen 2019 einer schrittweisen Abschaltung der Anlagen entgegen, für die es ohnehin keine Ersatzteile mehr gibt. Hier soll eine Interimsklimatisierung den Betrieb elementar wichtiger Funktionsräume ermöglichen. Auch das große Gemäldedepot und die Galerie sollen klimatisiert bleiben, bis alle Kunstwerke das Gebäude verlassen haben. Hierfür wurde nun ein adäquates Depot im innerstädtischen Bereich Münchens angemietet, in dem ein Großteil des bisher in der Neuen Pinakothek gelagerten Bestandes – nicht aber die Gesamtheit – untergebracht werden kann, während für die restlichen Werke eine weitere Fläche gefunden und angemietet werden soll.

Der Auszug der Kunstwerke ist ein weiterer Schritt in Vorbereitung auf die **Generalsanierung der Neuen Pinakothek** und erst nach Abschluss desselben können die Sanierungsmaßnahmen beginnen. Das setzt allerdings die noch ausstehende Genehmigung der »Haushaltsunterlage Bau« durch alle Stellen bis zum Landtag voraus (siehe dazu unten). Für die jetzt schon vorzubereitende, wenngleich noch nicht genehmigungsfähige Verlagerung des Doerner Instituts ist eine Liegenschaft in innerstädtischer Lage gefunden, deren Ertüchtigung in enger Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Bauamt München Ende 2018 in Arbeit war. Für den Auszug der Büros, Bibliothek, Verwaltung usw. sollen seitens der hierfür verantwortlichen *Immobilien Freistaat Bayern* Ausweichquartiere gefunden werden, nachdem die Finanzen für die Sanierung des Gesamtkomplexes bewilligt sind. Lediglich für die Depots war eine vorgezogene Maßnahme zulässig.

Die **Sammlungspräsenz der Neuen Pinakothek** soll auch ab 2019 aufrechterhalten werden. Doch ließ sich das Prinzip der maximalen Besucherfreundlichkeit 2018 nicht immer durchhalten: Ende Juli mussten wegen der anhaltenden Hitze bei defekter Klimatisierung die Säle 18–20 vorübergehend geschlossen werden. Der Investitionsstau einerseits und die schleichenden Klimaveränderungen andererseits hatten sich hier zu einer symptomatischen Situation verdichtet. Um die wichtigsten Bestände ab 2019 soweit als möglich zugänglich zu machen, werden sie ab dem dritten Quartal 2019 teils im östlichen Flügel der Alten Pinakothek im Erdgeschoss und teils im vor zwei Jahren weitgehend fertiggestellten Obergeschoss der Sammlung Schack präsentiert. Personelle Ressourcen für eine Ausstellungstournee sind nicht verfügbar, da auch die Depot- und Werkstattumzüge anstehen, und überdies steht die verlässliche Präsenz der Hauptwerke in München an oberster Stelle des musealen Selbstverständnisses und der kulturpolitischen Pflicht. Und so war die Ausstellung *L wie Land und Leute ... Landschaft und Genre* in der Studiengalerie der Neuen Pinakothek, die im ersten Halbjahr 2018 gezeigt wurde, als letzte Sonderausstellung ein leises Abschiednehmen von den vielfältigen Möglichkeiten, aus dem Bestand heraus zu arbeiten, dessen Qualität und Vielfalt in den nächsten Jahren nicht aus dem Blick geraten sollte.

Die **Planungen zur Sanierung der Neuen Pinakothek** konnten bislang nicht zuletzt wegen noch offener urheberrechtlicher Fragen seitens der Architekten und des Bauamtes nicht finalisiert werden, woraus sich ergibt, dass auch die »Haushaltsunterlage Bau« noch nicht verabschiedungsreif erstellt werden konnte. Die Nutzeranforderungen des Museums wurden seit 2015 bis 2017 enorm zügig und in allen wesentlichen Zügen ausformuliert und abgestimmt. Sie mündeten in den im Juni 2017 verabschiedeten und eingereichten »Erweiterten Bauantrag«, mit dem der Bauantrag von 2010 überholt und ersetzt wurde. Sie richten sich nicht zuletzt darauf, dass angesichts der bereits eingangs geschilderten heutigen Museumsanforderungen der Besucher und die Möglichkeit zur Kommunikation mehr denn je im Mittelpunkt stehen müssen. Doch neben solchen aktualisierenden Modifikationen und der technischen Ertüchtigung des gesamten Gebäudes einschließlich Schadstoffbeseitigung,

modernisierter Fluchtwege und eines neuen Brandschutzkonzepts steht die denkmalwürdige Gestalt und Gestaltung der von Alexander von Branca entworfenen Neuen Pinakothek im Fokus aller baulichen Erörterungen. Sowohl die äußere Form und Materialität als auch der Charakter der Ausstellungssäle und des gesamten öffentlichen Bereiches sollen quasi unverändert bleiben und nur punktuell verbessert werden. Hierüber kann erst im Detail berichtet werden, wenn alle ausstehenden Abstimmungen erfolgt sind und mithin die Baumaßnahme vollumfänglich bewilligt ist. Bei allen Überlegungen zur Sanierung kann und darf es keineswegs nur darum gehen, eine überalterte und nicht mehr vorschriftskonforme Technik zu erneuern, sondern wesentlich auch darum, ein zukunftsfähiges Museum zu generieren, in dem Vermittlung und Begegnung optimiert, Veranstaltungen und Sonderausstellungen erleichtert sowie Empfangsservice und Aufenthaltsqualität noch besser sind als bislang. Es gehört zum Wesen eines Museums, dass sich seine Funktionsweisen stetig verändern: Auch dies muss tiefer ins allgemeine Bewusstsein gesenkt werden. Aber noch immer steht im Vordergrund die Sicherheit der Menschen und der Kunstwerke. Beim Baubedarf der Münchner Museen geht es um Milli-

Abb. 1: Die Ausstellung *Florenz und seine Maler* lockte bis zum Jahresende 2018 rund 80 000 Besucher in die Alte Pinakothek, vor der sich unvermeidliche Schlangen bilden ...



onen Euro, aber um einzigartige Kunstschatze im Milliardenwert. Daher braucht es Millionen zum Schutz der Milliarden.

Das Jahr 2018 endete mit einem fulminanten **Abschied von der Neuen Pinakothek**. Anlässlich der Pressekonferenz am 10. Dezember betonte der Bayerische Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, Bernd Sibler: »Wir wollen die Neue Pinakothek mit der Generalsanierung so gestalten, dass sie auch in den kommenden Jahrzehnten den Ansprüchen von Kunstinteressierten und Forscherinnen und Forschern aus aller Welt gerecht werden kann. Vor der Schließung möchte ich alle interessierten Bürgerinnen und Bürger dazu einladen, die Neue Pinakothek noch einmal in ihrer ganzen Breite zu erleben: Daher ist der Eintritt in den letzten beiden Dezemberwochen frei!« Dieser Einladung folgten Zehntausende Gäste, die schließlich an den letzten Tagen bis in die Barer Straße standen und bis zu zweieinhalb Stunden warteten, um von den Schätzen – oder vielfach auch nur von deren wunderbarer Präsentation – Abschied nehmen zu können (Abb. 2). Simone Dattenberger nannte das am drittletzten Tag der Öffnung gewitzt »Abschieds-Hektik« (Münchner Merkur, 28. Dezember 2018), da gemäß jener Pressekonferenz mit einer staatlicherseits verkündeten Wiedereröffnung im Jahr 2025 zu rechnen ist. Dazu kamen am 30. Dezember, dem allerletzten Öffnungstag, noch ein besonderes Führungsprogramm und am Abend eine interne Verabschiedung der teilweise seit Jahrzehnten hier tätig gewesenen Aufsichtskräfte, zu der erfreulicherweise auch einige »Ehemalige« erschienen. Die meisten Aufseher werden auf andere Museen verteilt. Museen sind nicht nur für Menschen da, sie werden auch von Menschen gemacht und betrieben.

Museen sind freilich überdies für die Kunstwerke da, die sie schützen und beherbergen, damit sie auf die Generationen nach uns kommen. Das bedeutet nicht alleine, dass die ausgestellten Werke in optimalem Licht und unter besten Klimabedingungen gezeigt werden sollen, sondern dass auch jene Kunstwerke, die auf kürzere oder längere Zeit deponiert sind, bestmöglich aufbewahrt werden müssen. Aus diesen Beständen schöpfen Fachleute ihre Neuentdeckungen oder Neubewertungen, das Material für Sonderausstellungen und für Publikationen, für Leihgaben und Filialgalerien. Dafür bedarf es nicht nur eines schlichten Lagerraums,



Abb. 2: ... sowie auch vor der Neuen Pinakothek am letzten Tag vor der sanierungsbedingten Schließung am 31. Dezember 2018.

sondern idealerweise eines Gebäudes, das die Funktion als **Zentraldepot** erfüllt. Angesichts der weit über 4000 auswärtigen Leihgaben, für die theoretisch im Depot Platz vorgehalten werden muss, und angesichts des stetigen und – gerade im Falle des Museums Brandhorst – intensiven Wachstums von Sammlungen moderner, teils extrem großformatiger und raumgreifender Kunst ist die Schaffung eines Zentraldepots zum unaufschiebbaren Thema geworden (Jahresbericht für 2016, S. 8). Die Gespräche hierüber laufen seit mehr als zehn Jahren; nunmehr ist aber ein Sachstand erreicht, der die entscheidende Frage zu stellen zwingt: Kann das Museum noch Erwerbungen tätigen und Schenkungen annehmen? Bislang lassen sich noch temporäre Lösungen finden, etwa durch Anmietung weiterer externer Flächen, aber das ist weder praktisch befriedigend handhabbar noch wirtschaftlich vertretbar. Am 1. August erhielten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen das auf diese Fragen bezügliche Schreiben der Präsidentin des Bayerischen Landtags (Drs. 17/22145) mit der Bestätigung, dass der Bedarf anerkannt und ihm Rechnung getragen wird. Weitere Gespräche oder gar eine Konkretion der Planungen sollten daher 2019 zu erwarten sein. Vorerst gibt es für die baubedingte Auslagerung der Kunstbestände aus der Neuen Pinakothek nur den Weg einer Einmietung, der

seitens der *Immobilien Freistaat Bayern* durch Vertragsabschluss im Herbst 2018 für einen Teil dieser Bestände freigegeben wurde. Die ursprünglich vorgesehene Verlagerung des gesamten Depotbestands kam nicht zustande, da angesichts der lange schwebenden Verhandlungen nur noch eine Teilfläche vom Anbieter disponibel gehalten werden konnte. Während also teilweise die Auslagerungszielorte noch ungewiss sind, bereiten die Mitarbeiter der Staatsgemäldesammlungen alles logistisch und konservatorisch so sorgfältig vor, dass der Auszug ab Jahresbeginn 2019 realisiert und innerhalb eines Dreivierteljahres abgeschlossen werden kann, sofern die Einlagerungsstandorte bereitstehen.

Angesichts der seit langem bekannten unvermeidlichen Schließung der Neuen Pinakothek war 2015 auf Drängen des Generaldirektors **die energetische Sanierung der Alten Pinakothek** von anfangs geplanten vier auf drei Bauabschnitte komprimiert worden (Jahresbericht für 2015, S. 7) – Verzögerungen aus dem ersten Bauabschnitt konnten somit aufgefangen werden (Jahresbericht für 2017, S. 6). Im Juli wurde die museumsseitig durch Martin Schawe, Jan Schmidt und Melanie Bauernfeind sowie hochengagierte Haustechniker begleitete Sanierung abgeschlossen und das Gesamtergebnis der Öffentlichkeit vorgestellt. Christa Sigg titelte »Alles ist erleuchtet«, feierte das neue und dynamische Tageslicht samt der computergesteuerten Aluminiumlamellen sowie die lichtstreuenden Gläser und sprach zu Recht von einem »faszinierenden Ergebnis«: »Denn nach 20 Jahren Kunstlicht hatte man fast schon vergessen, wie die Farben tatsächlich wirken können – und sollen!« (Abendzeitung 30. Juni 2018, S. 32) Zu den weiteren Elementen dieser Sanierung – Austausch der »blinden« Fensterscheiben, Dämmung des Dachraums, Schadstoffbeseitigung – verweisen wir auf den Beitrag von Martin Schawe (S. 25–27). Die etwa zwölf Millionen Euro, die innerhalb von viereinhalb Jahren verbaut wurden, trugen jedenfalls schon nach kurzer Zeit zu einer erheblichen Einsparung im Bereich der Energiekosten bei und werden sich nicht zuletzt angesichts signifikant steigender Energiekosten zu einem erheblichen Teil schon bald amortisieren. Den ästhetischen Gewinn mögen wir nicht in Geld berechnen, aber man darf davon ausgehen, dass die Wertschätzung für das nun zeitgemäße und zukunftsfähige Museum sich auch in

Besucherdahlen ausdrücken wird. Gegen Jahresende konnte die seit Jahren laufende, von Mirjam Neumeister betreute Kampagne zur vollständigen Ausstattung der Obergeschoss-Säle mit ausführlichen Objektbeschriftungen zum Abschluss gebracht werden.

Als Gast zur **Wiedereröffnung der Alten Pinakothek** kam für drei Sommermonate Johannes Vermeers *Briefleserin in Blau* nach München (Abb. S. 33). Auf anderweitige Feiern wurde verzichtet, da es sich zu weiten Teilen ja nur um eine Behebung der zwei Jahrzehnte alten Baufehler handelte (dazu Gottfried Knapp: *Zum Himmel hin offen*, in: *Süddeutsche Zeitung* 2. Juli 2018, S. 9). Umso würdiger war die Präsenz dieses Bildes, eine großzügige Geste, die sich der freundschaftlichen Verbundenheit und dem intensiven Austausch mit dem Rijksmuseum in Amsterdam verdankte, das ja seinerseits erst vor kurzem – vollständig saniert – wiedereröffnete. Treffend nannte Evelyn Vogel diesen Auftritt eines weltberühmten Gemäldes in München ein »Soft Opening« (*Süddeutsche Zeitung*, 11. April 2018, S. 40). Der Erfolg bei Fachwelt und interessierten Museumsbesuchern war grandios, und nicht minder waren es die Wirkung des Tageslichts auf dem Bild und die Wechselwirkung des Gemäldes mit den Schöpfungen von Rembrandt, Frans Hals und den Zeitgenossen innerhalb des Saals. Bis zum Ende dieser sensationellen dreimonatigen Gastrolle sahen etwa 100 000 Gäste das Werk – und die Schätze der Alten Pinakothek.

Parallel zu dieser enormen Neubelebung der oberen Galerieräume lief noch eine vergleichsweise kleine, doch aufgrund der Vielfalt von Teilaufgaben besonders diffizile Bauaufgabe, die Andreas Schumacher betreute. Sie wurde in enger Abstimmung mit dem Bauamt und der Denkmalpflege realisiert, aber kurzfristig in den letzten gut zwei Jahren konzipiert und realisiert, da klar geworden war, dass ab dem Moment der Zusammenführung aller Bestände aus Alter und Neuer Pinakothek und mit Beginn einer neuen intensiven Sonderausstellungstätigkeit die **Empfangs- und Aufenthaltsqualität der Alten Pinakothek** grundlegend verbessert werden muss (S. 28–31). Auch hier gilt, dass man das Museum heute nicht mehr vom Kunstwerk her als Tempel, sondern vom Menschen her als Begegnungs- und Kommunikationsort denken muss. Und das zieht vieles nach sich: So bedurfte es der Umgestaltung und Sanierung

des gesamten Eingangsbereichs samt dem Kassen- und Audioführungstresen, neuer und erweiterter Garderoben und Schließfächer, erstmals einer Schülergarderobe und eines Vermittlungsraumes, einer besucherfreundlicheren Beleuchtung und eines Leitsystems. Wichtig war die neue und großzügigere Sonderausstellungsfläche, die sich jetzt auf der Westseite im Erdgeschoss befindet, während die Dauer Ausstellung wieder auf die Ostseite verlegt wurde, wo sie sich bekanntermaßen bis 2005 befand. Das Café wurde grundlegend modernisiert und dabei auch darauf ausgelegt, dass künftig die Besucher, die hier ihren Zu- oder Ausgang zu oder von den Sälen mit der Sammlung der Neuen Pinakothek wählen werden, sich nicht durch ein zu stark verdichtet möbliertes Café hindurchwinden müssen.

Die **Finanzierung dieser besucherorientierten Umgestaltungen** wären unmöglich gewesen ohne eine generöse Initiative und eine zweite, ergänzende Spende von Dr. Helmut Röschinger, München, der sowohl Prinzessin Wittgenstein samt ihrer Familie, München, als auch Fritz Schäfer in Schweinfurt folgten. Weitere Spenden kamen von der Wüstenrot-Stiftung, der Beisheim-Stiftung, der Herbert-Schuchardt-Stiftung, der Fidelity Foundation und von BMW. Sondermittel wurden ergänzend vom Freistaat Bayern bewilligt, anderes kam aus dem Haushalt der Staatsgemäldesammlungen und aus bereits zuvor hier eingegangen, sorgsam gehüteten und daher noch disponibel gewesenen Spendenmitteln, die nicht strikt zweckgebunden waren. Allen sei an dieser Stelle aufs herzlichste gedankt, nicht zuletzt Andreas Schumacher, der mangels einer bei den Staatsgemäldesammlungen angestellten Person für das Sponsoring diese Aufgabe des Einwerbens gemeinsam mit dem Generaldirektor enthusiastisch und engagiert verfolgte und der die hochkomplexe Logistik gemeinsam mit dem Architekturbüro Sunder-Plassmann dergestalt realisierte, dass der Besucherverkehr aufrecht erhalten werden konnte!

Die letzten Schritte der komplexen Sanierung wurden am 6. Dezember 2018 abgeschlossen; nun waren auch die Nordkabinette im Erdgeschoss auf der Ostseite wieder zugänglich, wo unter anderem die Werke von Jan Brueghel d. Ä. und Jan van Kessel gezeigt werden. Damit ist der Rundgang durch die gesamte europäische Malerei-Geschichte vom Mittelalter bis zur Aufklärung zumindest für ein halbes

Jahr komplett und also die **Alte Pinakothek im Idealzustand**. Dass die Schließung der Neuen Pinakothek mangels eines alternativen Standorts dazu zwingt, ab Sommer 2019 mit einem Teil der Hauptwerke in das Erdgeschoss der Alten Pinakothek umzusiedeln, mag man mit Blick auf die erneute Verdrängung von weltberühmten Kernbeständen bedauern. Aber diese wechselseitige Hilfestellung der Sammlungsbereiche hat in München eine schon mehrfach geübte, jahrzehntealte bau- und sanierungsbedingte Tradition und führt doch auch immer zur wechselseitigen Erhellung. So wird man erst nach Abschluss der Sanierung der Neuen Pinakothek davon sprechen können, dass alle Schätze der Kunst bis 1900 vollumfänglich sichtbar sind; und so sollte das Publikum den jetzigen Idealzustand rasch und intensiv nutzen.

Die optimierte Funktionsfähigkeit der Alten Pinakothek wurde erstmals erfolgreich erprobt, seit am 17. Oktober die **Ausstellung Florenz und seine Maler** eröffnet hat. Diese umfassende Sonderausstellung blickte auf eine Glanzzeit der Kunstpflege, auf Meisterwerke aus aller Welt und auf die Gattungen und Funktionen der Renaissance-Malerei und -Zeichnung, reflektierte daneben aber auch die bayerische Sammlungsgeschichte mit Ludwig I. und viele andere Themen. Die Ausstellung so groß zu denken, war nur möglich dank der modernisierten Ausstattung. Sowohl der Bayerische Rundfunk als auch der Münchner Merkur konstatierten einhellig am 18. bzw. 23. Oktober, diese Ausstellung sei »eine Sensation«. Und man kann ergänzen, dass sowohl das Vermittlungs- und Begleitprogramm mit Führungen, Workshops, Theateraktionen, Lesungen, Vorträgen und vielem anderen als auch die öffentliche Wahrnehmung sensationell ausfielen und bis zum Jahresende nahezu 80 000 Besucher kamen, um dieses wahrlich einmalige Ereignis zu erleben. An dieses Format wollen die Staatsgemäldesammlungen anknüpfen, was freilich nur geht, wenn auch weitere Sponsoren unterstützend mitwirken. Im Falle der Florentiner Präsentation waren das die Generali, die Art Mentor Foundation Lucerne, die Ernst von Siemens Kunststiftung, Air Dolomiti, Bulgari, Marina Rinaldi, die Karl Thiemig-Stiftung, Metzler Private Banking München, DJE Kapital AG und weitere Förderer. Auch hier gilt, dass die Kontakte mangels einer Sponsoringabteilung vom Referenten, Andreas



Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses
in der Pinakothek der Moderne

Schumacher, gepflegt und die Mittel eingeworben wurden. Dafür ist ihm ein weiteres Mal herzlich zu danken.

Die **Sammlung Schack** wurde baulich 2016 fertiggestellt (Jahresbericht für 2016, S. 7), wobei die seit 2010 museumsseitig regelmäßig eingeforderte Barrierefreiheit bislang mangels entsprechender Haushaltsmittel weder für den Eingangsbereich noch für die oberen Etagen erreicht werden konnte. Nicht zuletzt mit Blick darauf, dass während der Schließ- und Bauzeit der Neuen Pinakothek einige Werke von dort in die Sammlung Schack transferiert werden sollen, wäre es dringend wünschenswert, dies zeitnah nachzuholen. Gemäß der im Mai 2018 unternommenen Abstimmung mit dem Bauamt stehen die dafür nötigen Mittel nicht im erforderlichen Maß zu Verfügung. Es soll aber bis Mitte 2019 mit den real verfügbaren geringeren Finanzen ein barrierefreier Zugang am Haupteingang realisiert werden, der zumindest den ebenerdigen Zugang optimieren würde.

Die Staatsgemäldesammlungen unterhalten weiterhin ein Dutzend **Staatsgalerien in Bayern**. Die mit weit über 300 Werken am reichsten ausgestattete Galerie in Aschaffenburg ist seit einigen Jahren baubedingt geschlossen. Die Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten an den derzeit nach München verlagerten Beständen laufen mit großem Einsatz aller Beteiligten; die Wiedereröffnung wird für 2021 erhofft.

Verlässlich zukunftsfähig ist die Arbeit in den **Staatsgalerien** im Freistaat im Jahr 2018 insofern geworden, als es nach fast drei Jahren Abstimmungs- und Vorbereitungszeit nun gelungen ist, hierfür ein aktualisiertes »Verwaltungsübereinkommen über den Betrieb der Zweiggalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Objekten der Schlösserverwaltung« zu unterzeichnen, das vom Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst sowie vom Bayerischen Staatsministerium der Finanzen und für Heimat kurz vor Weihnachten 2018 genehmigt worden ist. Dieses Abkommen regelt die beidseitigen Rechte und Pflichten und ist nicht zuletzt ein Ausdruck der guten und vertrauensvollen Zusammenarbeit zwischen dem Präsidenten der Schlösserverwaltung und dem Generaldirektor der Pinakotheken, die die Staatsgalerien in den Liegenschaften der Schlösserverwaltung betreuen. Darüber hinaus sind die bayerischen Schlösser mit vielen weiteren Werken auf der

Basis von Leihverträgen ausgestattet, worunter etwa die Grüne Galerie in der Münchner Residenz als eine umfangreiche und relativ neue Präsentationsstätte hervorzuheben ist.

Im Unterschied zu den dauerhaft etablierten Staatsgalerien, deren Präsentationen jeweils auf den Ort und das lokale oder regionale Umfeld abgestimmt sind, hat die Sammlung Moderne Kunst der Pinakothek der Moderne ein Format entwickelt, das auf halbjährliche, klimatisch bedingt nur sommerliche Präsenz von Werken der internationalen modernen Kunst ausgerichtet ist und das jährlich Hunderttausende Besucher anzieht. Diese **Königsklasse** fand nun schon zum vierten Mal in dem unter Ludwig II. von Bayern unvollendet gebliebenen Trakt von Schloss Herrenchiemsee statt, wieder ergänzt um das elementar wichtige Vermittlungsprogramm *Königskunde*, das vom Freundeskreis PIN. finanziert wird. Die am 18. Mai zelebrierte Eröffnung der *Königsklasse IV* in Anwesenheit von Albert Füracker, Minister für Finanzen und Heimat, und des Vizepräsidenten der Bayerischen Schlösserverwaltung, Jochen Holdmann, bezeugte und bekräftigte die enge und herzliche Verbundenheit aller die bayerische Kulturlandschaft tragenden Einrichtungen und Ministerien. Barbara Reitter leitete ihre Würdigung dieses Projektes, dem weitere folgen sollen, mit folgender Passage ein: »Einheit von Architektur, Kunst und Natur, Malerei in neuem Kontext, Erweiterung des Blicks, alternative Kunsterfahrung jenseits des White Cube eines klassischen Museums ... Alles, was man sonst als wohlfeile Kuratoren-Klischees abtut, als Lobhudelei, um möglichst viele Besucher in eine Ausstellung zu locken – hier wird es überzeugende Realität.« [Passauer Neue Presse, 4. September 2018, S. 14] Und in der Tat ist gerade die von der Journalistin gelobte Beschränkung auf wenige und wichtige Werke eine Chance, da sie »eine intensivere Beschäftigung mit den Werken und der »überwältigenden Ästhetik der Räume« ermöglicht.

In der **Pinakothek der Moderne** wurde nach vielen Jahren kontinuierlicher Ausstellungstätigkeit in kleinen und mittleren Formaten 2018 die zehn Säle füllende Schau *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* gezeigt, eine Ausstellung, die vom 1. März an zu sehen war und über ihren ursprünglichen Schließungstag am 10. Juni hinaus noch einmal verlängert wurde. Die von Oliver Kase konzipierte

Ausstellung überzeugte nicht allein durch die grandiose Zusammenstellung von Leihgaben aus aller Welt, sondern auch mit ihrer feinsinnig-vielfältigen Ausstellungsarchitektur, die aus dem Kontinuum groß dimensionierter Säle eine Wandellandschaft mit zahlreichen Überraschungsmomenten machte und dank der dekorativen Farbgestaltung – die sich an Bauhausideen anlehnte – auch den oft kleinformatischen Arbeiten einen adäquaten Rahmen verschaffte. Die Presseresonanz war überwältigend und erreichte wohl jede deutsche Lokalzeitung, aber auch weltweit viele Medien. In Johannesburg in Südafrika beispielsweise vermerkte man die Ausstellung unter den wichtigsten sechs Ausstellungen zwischen New York, Paris und Wien (*Short Breaks to the Big Shows*, in: Sunday Times, Johannesburg, 25. März 2018, S. 12f.) Die ursprünglich scharf kalkulierte Katalogauflage war zwei Wochen vor dem regulären Ausstellungsende ausverkauft. Von den Sondereintritten kam aufgrund des ministeriell festgelegten Verteilerschlüssels eine erhebliche Summe auch den drei anderen Direktionen in der Pinakothek der Moderne zugute. Bemerkenswert war auch die Besucherstruktur: Nur 16,6% zahlten keinen Eintritt – das waren also vor allem Gäste unter 18 Jahren –, 39% zahlten den regulären und 44,4% den ermäßigten Eintritt.

Die Klassische Moderne ist ein tragender Pfeiler der Arbeit der Sammlung Moderne Kunst in der **Pinakothek der Moderne** und verbindet dieses Haus also direkt mit der zeitlich vorangehenden Kunst in der Neuen Pinakothek. Der Sammlungsauftrag hier reicht bis in die Gegenwart. So zeigten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2018 unter anderem eine Ausstellung, die ebenfalls von Publikum und Medien stark wahrgenommen wurde: *Die Irrfahrten des Meese*, deren Begleitheft schon nach wenigen Wochen vergriffen war und deshalb rechtzeitig eine zweite Auflage erfahren konnte. Diese von Bernhart Schwenk und Swantje Grundler gemeinsam mit dem Künstler entwickelte Schau basierte auf dem spielerisch-ironisch-selbstironischen Umgang mit der Geschichte des Helden Odysseus und mit anderen historischen Quellen – und auf dem oszillierenden Umgang des Künstlers mit jedwedem Mythos.

Die Kunst der Klassischen Moderne in der **Pinakothek der Moderne** wurde nach der Klee-Präsentation neu gehängt, wobei sich manche Veränderungen ergaben und –

wie zuvor schon – auch Bilder aus der Neuen Pinakothek integriert wurden, etwa von Edvard Munch und Ferdinand Hodler. Um die Werke optimal zur Wirkung zu bringen, wurden die Wände nicht wieder reinweiß angestrichen, da das die zarten Farbnuancen nicht selten störend überstrahlt, sondern in verschieden abgestuften Grautönen. Doch damit nicht genug; es kam auch eine neue Dauerleihgabe hinzu, nämlich Francis Bacons *Man Kneeling in Grass*.

Als um den 3. April 2018 in Zeitungen von einer partiellen Schließung des **Museum Brandhorst** berichtet wurde (Süddeutsche Zeitung 3. April 2018, S. 36), fand der beunruhigte Leser dann erfreut die Auflösung: Das war erforderlich für die Vorbereitung der umfangreichen Ausstellung mit Werken der Malerin Jutta Koether, die ab 18. Mai lief und unter den Sammlern und Kunstfreunden große Beachtung fand, zumal darin viele nie oder selten gezeigt gewesene Werke aus dem Atelier der Künstlerin enthalten waren. Auch die Präsentation von Alex Katz' Werken folgte dem Streben nach einem vielfältigen Programm und verdankte sich zahlreichen Leihgaben von Münchner Sammlern, unter denen natürlich die Udo und Anette Brandhorst Stiftung an erster Stelle firmiert.

Nahezu alle musealen Ausstellungen sind undenkbar ohne **wissenschaftliche Forschung**. Wenn man zuweilen hört, dass Museen keine wissenschaftlichen Institute seien, oder aber, dass es spezielle »Forschungsmuseen« gebe oder aber – wieder anders und auch wieder schief: – wenn die Förderung von Grundlagenforschung im Museum nicht oder nur selten bewilligt wird, weil das ja ohnehin deren Kernaufgabe sei, so zeigt sich an diesen verschiedenen Perspektiven eine Kernproblematik. Denn der wissenschaftliche Charakter der tagtäglichen Museumsarbeit am Objekt ist im allgemeinen (und sogar im akademisch-universitären) Bewusstsein ungenügend verankert. Man kann daher nicht laut und nicht oft genug sagen, dass jede Erwerbung, jeder Bestandskatalog, jede Auskunft an Dritte elementarer Bestandteil und zuweilen direktes Resultat der kunstwissenschaftlichen Arbeit ist. Wenn das Fachkollegium neben all dem auch Sponsoringaufgaben, Verwaltungs- und Bauaufgaben, Kulturgüterausfuhr und Kulturgutschutz und vieles andere mehr übernimmt, so spiegelt das nicht das ursprüngliche museale Berufsbild, sondern eine notgedrungene

Geschmeidigkeit der jeweiligen Personen und ihre enorme Einsatzbereitschaft. Hierfür kann man nicht dankbar genug sein. Dass sammlungsgeschichtliche Forschungen wie die von Elisabeth Hipp (S. 146–175) und von Martin Schawe (S. 184–208) sich ihrerseits nicht nur mit der Botschaft des Einzelobjekts befassen, ist wichtig. Will man heute begreifen, welche Folgen ein Krieg für Museen und ihre Bestände hat und wie man innerhalb kürzester Zeit auf militärische und militärtechnische Veränderungen zu reagieren hat, um die immense Verantwortung von Museumsfachleuten zu begreifen, dann muss man nur solche Texte anschauen wie den zu den Pinakotheken im Ersten Weltkrieg. Und bei diesen grundlegenden institutionsgeschichtlichen Texten kommt auch durch Elisabeth Hipps Aufsatz zum Tragen, dass oft nicht alleine die im Museum präsentierten Schätze einer Gefährdung ausgeliefert sind, sondern mindestens im gleichen Maße auch diejenigen Werke, die – nicht selten aufgrund einer staatlich eingeforderten Ausleihpolitik – sich eben gerade nicht in Museen und Staats- oder Filialgalerien befinden, sondern an sonstigen Ausleihstationen. Dass die Politik der Dauerleihgaben mit einer in Krisenzeiten erhöhten Gefährdung einhergeht, liegt einerseits auf der Hand. Wie hoch die Verluste im Zweiten Weltkrieg waren, wird andererseits durch ein derzeit laufendes Forschungs- und 2019 abzuschließendes Publikationsprojekt von Martin Schawe erst in der ganzen Tragweite sichtbar werden. Das Spektrum wissenschaftlicher Arbeit im Museum reicht von derartigen historischen Untersuchungen bis in die gemäldetechnologischen Forschungen des Doerner Instituts. Es reicht auch von den Bestandskatalogen, über Sammlungsführer bis zu den in unseren Jahresberichten publizierten Texten.

Die **Forschung im Museum** beruht in erster Linie auf den eigenen Beständen, und im Idealfall verbinden sich Bestandsbearbeitung und Ausstellung wissenschafts- und öffentlichkeitswirksam. So las man denn erfreut und dankbar zu dem Ende 2017 erschienenen Bestandskatalog *Florentiner Malerei in der Alten Pinakothek* im renommierten Fachblatt *Apollo*: »This catalogue of Florentine works in the Alte Pinakothek in Munich sets a new standard« (David Ekserdjan, *Apollo*, 2. April 2018), und er lobte sowohl die durchweg farbigen Abbildungen als auch die Hinzuziehung von Ver-

gleichsillustrationen. »One can only hope that further catalogues of the collections of the Alte Pinakothek are on the way, and that they will manage to match the dauntingly high standards set by this mighty one.« Realistischerweise muss man sagen, dass dieser »einschüchternd hohe Standard« ohne mehrere zusätzliche Stellen, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft für jenes Projekt finanziert hat, nicht möglich gewesen wäre und dass also anderen künftigen und laufenden Vorhaben – es gibt sie! – nicht immer die gleiche Durchdringungstiefe abverlangt werden können. Aber wichtig ist es doch, die reichen Bestände weiter in Teilkatalogen zu erschließen. Dieses Projekt läuft nun seit weit über fünfzig Jahren, und ein Ende ist nicht absehbar. Derzeit werden die Werke Anthonis van Dycks für einen Band und eine Ausstellung bearbeitet. Ferner werden ein Bestandskatalog der umfangreichen Bestände französischer Malerei und ein mehrteiliger Bestandskatalog der Skulpturen des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Dass neben den laufenden Tagesgeschäften vom Leihverkehr bis zur Bilderbegutachtung dies überhaupt gelingen kann, ist mit Respekt zu verzeichnen und teilweise nur durch weitere Drittmittel möglich. Erschwert wurde das Forschen durch die 2017 unausweichlich gewordene Aktenabgabe (Jahresbericht für 2017, S. 14f.), da jedes Nachschlagen nun einen Vorlauf benötigt und damit die Recherche behindert ist und nicht mehr kontinuierlich stattfinden kann. (Erfreut vermerkt man zumindest, dass sich die Bereitstellung der Akten frei Haus durch das Bayerische Hauptstaatsarchiv in zwei bis drei Arbeitstagen bewerkstelligen lässt.)

Die **Presse- und Öffentlichkeitsarbeit** hatte 2018 mit einem gravierenden Engpass zu kämpfen, da die Mitarbeiterin für die Social Media-Kanäle und die Website das Haus verlassen hat und die Nachbesetzung erst nach einem Dreivierteljahr und einer leichten Anhebung der Stelle gelungen ist. Ähnliche Probleme dominierten die Abteilung der **Besucherdienste**, denn auch da vermag die Stellenausstattung nicht, die Möglichkeiten auszuschöpfen und die Bedürfnisse zu befriedigen. Angesichts eines sich stetig verändernden Besucherverhaltens, das sich immer stärker auf Vermittlungsprogramme und nicht nur auf den individuellen Museumsaufenthalt richtet, und angesichts ständig steigender Besucherzahlen gibt es hier einen enormen Handlungs-

respektive Nachholbedarf. Das lässt sich anhand der vom Deutschen Museumsbund veröffentlichten Zahlen leicht untersetzen (Pressemitteilung vom 14. Dezember 2018): Die Zahl der in ganz Deutschland tätigen hauptberuflichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ist von 991 im Jahr 2007 auf 1437 im Jahre 2017 gestiegen. Demgemäß sollte man für die Pinakotheken und die anderen Häuser auch zeitnah weitere Personalressourcen bereitstellen, denn der Bedarf wächst allgemein. Damit wäre dann auch leichter möglich, Vermittlungsformate personell umzusetzen, für die mitunter sogar Sponsoren gefunden werden können, aber keine Mitarbeiter im Museum verfügbar sind. Derzeit steht für die Besucherdienste die Frage, ob die Fülle von nahezu dreißig verschiedenen Formaten künftig personell noch bewältigt werden kann oder ob man zur Reduzierung übergehen muss.

Das enorme Publikumsinteresse an den Museen manifestiert sich exemplarisch immer wieder anhand der Besucherzahlen in der Langen Nacht der Museen. 2018 kamen etwa 8700 Menschen in die Pinakothek der Moderne mit ihren vier Sammlungen, etwa 7000 in die Alte und etwa 3200 in die Neue Pinakothek und etwa 2700 in das Museum Brandhorst. Zählt man noch die Gäste der abseits gelegenen, aber von Kennern geliebten Sammlung Schack hinzu, so waren das über 22000 Gäste, die bis morgens gegen zwei Uhr flanierten, schauten und diskutierten. Gewiss, Besucherzahlen sagen nichts aus über die Relevanz von Museumsarbeit. Sie gelten dennoch unverändert als einer der wichtigsten Indikatoren, weil sie – anders als der Grad der Beeindruckung der Gäste, die Kommunikationswirkung oder der Lerneffekt – immerhin zähl- und messbar sind. Die fünf Münchner Häuser der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben mit insgesamt 1 092 512 **Museums-eintritten** im Jahre 2018 eine Zahl erreicht, die gegenüber den Vorjahren eine Steigerung zwischen 33% (gegenüber 2016) bzw. 16% (gegenüber 2017) bedeutet. Daran zeigt sich, dass neben der frischen Werbekampagne auch die Sonderausstellungen wie *Klee* und *Florenz* sowie die Sonderpräsentation *Vermeer* einen sofort ablesbaren Effekt generiert haben. Daneben trugen auch der Bauabschluss in der Alten Pinakothek sowie die letzten Öffnungstage der Neuen Pinakothek bei freiem Eintritt erheblich zu der hohen Zahl bei, die nach Schließung der Neuen Pinakothek nicht mehr

erreichbar ist, so dass dann auch in den Bilanzen entsprechende Einnahmen fehlen werden. Das offensive und engagierte Wirken der Abteilung Presse und Marketing hat das zweifellos seinerseits beflügelt und befördert. Um die Trends und Entwicklungen genauer zu verstehen, wurde 2018 eine Besucherbefragung vorbereitet, mit der wir 2019 das Publikum der Kunstsammlungen zwischen Alter Pinakothek und Museum Brandhorst genauer kennenlernen möchten, und wurde eine kleine erste Besucherbefragung in der Alten Pinakothek durchgeführt.

Die Erwartungen, die heute von vielen Seiten an die Museen herangetragen werden, sind in den letzten Jahrzehnten extrem angewachsen. Zu einem großen Thema gehören die **Dauerleihgaben**, die aus den Depotbeständen angefordert werden. Dabei hat, wie im bereits erwähnten Text von Elisabeth Hipp verdeutlicht wird, vor mehr als einem halben Jahrhundert schon Kurt Martin als Generaldirektor dargestellt, dass dies nicht in dem Maße zu leisten sei, wie mancher es sich wünschte. Die Pinakotheken sind keine Artotheken, doch werden sie oftmals so betrachtet. Die Einzigartigkeit der historischen Bestände verpflichtet uns, für deren Erhalt zu sorgen. Und viel zu oft erleben wir, dass solche Dauerleihgaben durch verschiedene Umstände untergehen – wie etwa jüngst beim Brand im Rathaus von Straubing – oder versehentlich verkauft werden – wie in Bad Kissingen geschehen, wo seit 1913 bzw. 1936 ausgeliehene Gemälde ohne Rücksprache mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit dem Inventar der Kurhäuser versteigert wurden. Ersatzzahlungen für diese durch eine andere Behörde veräußerten Werke können deren Wiederbeschaffung nicht finanzieren, die Versicherungszahlungen im anderen Falle können nicht jene Originale beschaffen, die verbrannt oder verschwunden sind. Auch im Zweiten Weltkrieg gehörten die Dauerleihgaben zur Hochrisikogruppe, wie die 2019 erscheinende bereits genannte Publikation zeigen wird. Bedauerlicherweise fehlen die personellen Ressourcen für eine systematische Überprüfung aller über 4000 Leihgaben vor Ort auf ihr Vorhandensein und ihren restauratorischen Zustand, so dass man sich weiterhin auf eine pauschale Abfrage nach deren Vorhandensein beschränken und die weiterhin eingehenden Ausleihwünsche vorerst meist abschlägig beantworten muss. Die 2015

intendierte Gesamtrevision der Dauerleihgaben bleibt somit ein unerreichbares Ziel. Um dennoch eine relative Rechtssicherheit zu erlangen, werden die Versicherungswerte systematisch überprüft, die meist viele Jahrzehnte alten Leihvereinbarungen aktualisiert und die notwendigsten restauratorischen Arbeiten an den Leihgaben in die Hände freiberuflicher Restauratoren gelegt. Eine personelle Stelenaufstockung im Bereich der Kunsthistoriker, Registrare, Depotmitarbeiter und Restauratoren wäre hier geboten, um diesen enormen jahrzehntealten Bearbeitungsstau in den nächsten Jahren verantwortlich abtragen zu können. Aus dem vorhandenen Personal heraus ist das nicht vollumfänglich zu realisieren, weshalb man sich weiter auf Elementaraufgaben beschränken müssen wird.

Museen haben grundsätzlich neben ihren Forschungs- und Vermittlungs- auch noch diverse **Serviceaufgaben**. Aber dieses Randgebiet muss mit Augenmaß betrachtet und kann nicht uneingeschränkt erweitert werden. Immer wieder werden Erwartungen an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen herangetragen, die nicht ihrem Aufgabenspektrum entsprechen. So gab es den Wunsch aus der staatlichen Rechtspflege, sogenannte »Vermögenswerte unterschiedlichster Art« wie Kunstgegenstände in Museumsdepots einzulagern und zu begutachten. Angesichts der weiter oben beschriebenen Notlage der Depots und der bereits zu Lasten des Museumsetats erfolgenden Anmietung von externen Depots entfällt das schon allein aus Kapazitätsgründen. Und hinsichtlich gutachterlicher und also rechtsrelevanter Beurteilungen sind nicht die Mitarbeiter der Museen anzusprechen, sondern die eigens für derartige Zwecke staatlich vereidigten und als kompetent, rechtsbelastbar und unabhängig bekannten Gutachter. Die herkömmliche Trennung von Kunstmarkt samt Wertgutachten einerseits und von Museumsarbeit andererseits hat sich als hohes Gut demokratischer und fachwissenschaftlicher Verantwortlichkeit seit Jahrzehnten bewährt und muss unbedingt aufrechterhalten werden. Bei Fragen des Kulturgutschutzes oder der Kulturgüterausfuhr hingegen werden die Staatsgemäldesammlungen aufgrund der gesetzlichen Vorgabe weiter im Rahmen ihrer Kompetenz und Personalressourcen mitwirken, obgleich die hierfür zugewiesenen Personalmittel den Aufwand keineswegs vollumfänglich kompensieren und für diese Dauer-

aufgaben endlich Dauerstellen zugewiesen werden müssen. Hier wird dringlich auf eine Bewilligung der beiden erforderlichen und beantragten Stellen im Doppelhaushalt 2019/2020 gehofft. Auch hier gilt es, die in der Vergangenheit stetig gewachsenen an das Museumspersonal gerichteten Anforderungen zeitnah mit Stellen zu untersetzen.

Nicht so sehr als Serviceeinheit, sondern als zwischen alltäglicher Museumspraxis und Objektforschung mit naturwissenschaftlichen und restauratorischen Aufgaben changierende Einheit ist das **Doerner Institut** anzusehen. Es erfreut sich eines jahrzehntelang gewachsenen Rufes, erfuhr in den letzten zwei Jahren eine grundlegende strukturelle Neuaufstellung und teilweise auch eine Neuausstattung. Es kann damit der Restaurierung und der Forschung seine Kraft widmen, ist beratend und strukturierend in Alltags- und Forschungsaufgaben einbezogen und erfreut sich eines vitalen wechselseitigen Austauschs mit den Kunsthistorikern oder – wie im Falle des konzipierten Auszugs von Depots, Labors, Büros und Werkstätten – mit der Bau- und Umzugskordinatorin und vielen anderen Mitarbeitern. Dass daneben aber auch der wissenschaftliche Austausch mit der Fachwelt von Restauratoren stattfindet, entspricht dem Selbstverständnis des Instituts, das im März 2018 beispielsweise mit diversen Partnerinstitutionen und dank verschiedener Sponsoren eine internationale Tagung zur Temperamalerei zwischen 1800 und 1950 veranstaltete (S. 71–72). Ihr folgte im Dezember eine Tagung unter dem Titel *Es krabbelt im Museum! Themen zwischen Bestimmung und Bekämpfung*, also zum großen und sich dramatisch entwickelnden Thema der Schädlinge in Sammlungen. Diese Problematik gehört zu den zahllosen Themen, die in jüngster Zeit ganz neu auf Museen zugekommen sind – ebenso wie Digitalisierung, Koloniale Herkunft, Gesetzesveränderungen, Provenienzforschung, Inklusion – und die bei relativ gleichbleibendem Personalstamm zusätzlich zum Altvertrauten bewältigt werden müssen. Gerade aus diesem Grund ist der Wissensaustausch dann doppelt wichtig. Doch auch innerhalb der Restaurierung verändern sich die Fragestellungen, wie am *Europäischen Tag der Restaurierung* am 14. Oktober 2018 deutlich wurde, wo unter anderem über die modernen künstlerischen Materialien und ihrer Alterung oder auch über das folgende Arbeitsfeld

gesprochen wurde: »Warum muss Licht restauriert werden? Dan Flavin, die Erweiterung der Kunstbegriffes und Bedeutung für die Restaurierung«, da hier Themen wie die Alterung von installativen Materialien und Leuchtmitteln angesprochen sind. Zu derartigen neuen Feldern gehören nicht nur die Farbfotografie seit der Nachkriegszeit und ihre hohe Lichtempfindlichkeit, sondern auch der gesamte vielfältige Bereich von Video- und digitaler Kunst, für dessen adäquate konservatorische Betreuung in absehbarer Zeit weitere Stellen und Spezialqualifikationen benötigt werden. Vorerst gibt es seit Februar 2018 auf zwei Jahre eine befristete Stelle für den Sammlungsbereich Fotografie in der Sammlung moderner Kunst, damit die enormen diesbezüglichen Bestände einmal sorgfältig durchgesehen werden. Dies gelang nur durch Umwidmung einer Stelle aus einem anderen Bereich, womit dort ein temporäres Defizit entstand, das anderweitig behelfsmäßig ausgeglichen werden konnte. So bleibt das Erfordernis einer künftig neu zu schaffenden Dauerstelle für die Fotografie – es sind weit über 10 000 Arbeiten im Hause – vorerst bestehen. In all diesen Bausteinen spiegelt sich nicht etwa nur eine institutionelle Entwicklung, sondern letztlich die der Kunst und auch der Fortschritt der Technik, ja letztendlich der Gesellschaft. Dem ist logischerweise Rechnung zu tragen, wenngleich das entsprechende künstlerische »Material« immer mit zeitlicher Verzögerung in den Sammlungen »ankommt«. Aber zur Verpflichtung der Museen gehört es auch, langfristige gesellschaftliche Entwicklungen in den Sammlungen abzubilden und nachfolgend für den Erhalt der Objekte zu sorgen: Museen sind das Gedächtnis der Menschheit und dürfen sich daher ein Vergessen und Verdrängen nicht leisten.

Die gesamte **Museumsorganisation** einer modernen, sich den Entwicklungen nicht verschließenden Einrichtung unterliegt einem weitaus rascheren Wandel, als dies von außen wahrgenommen wird. Eben deshalb ist es wichtig, dass wir seitens der Museen offene Einblicke in Arbeitsweisen, Aufgabenstellungen und Veränderungsprozesse geben; eben das soll mit dem vorliegenden Jahresbericht auch regelmäßig ermöglicht werden. Damit können Zuwendungsgeber, Freundeskreise und Sponsoren sich darüber informieren, wo wir im laufenden gesellschaftlichen Diskurs stehen. Auch das gehört zu dem in der Überschrift angeführten

Begriff der »Öffnung«! Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unterliegen seit 2016 einem vielstufigen Unternehmensumbau, der damals durch Veränderungen in der Verwaltungsstruktur eingeleitet wurde (Jahresbericht für 2016, S. 9–11). Er bezog sich dann auch auf Struktureinheiten wie die Museums- und Ausstellungstechnik des Doerner Institutes sowie auf Stabsstellen für Bau- und Umzugsplanung einerseits und für Ausstellungs- und Projektmanagement andererseits. All das trug den aktuell vorrangigsten Bedürfnissen Rechnung, ohne dass dafür neue Stellen hinzugekommen wären. Anders verhält es sich mit den Veränderungen im Museum Brandhorst, denn hier wurde zum 1. Dezember 2018 aufgrund eines ministeriellen Entscheids eine strukturelle Veränderung veranlasst. Die bisherige Position des Direktors der Udo und Anette Brandhorst Stiftung wird fortan zugleich als Direktor des staatlichen Museums Brandhorst geführt und bekam damit zugleich finanzielle und personelle Verantwortung übertragen. Die Ausgestaltung dieser strukturellen Veränderung bis in die Details wird erst in der Zukunft entwickelt werden können. Mit dieser Ernennung geht einher, dass im Hinblick auf das zehnjährige Jubiläum vom Ministerium Mittel für eine zunächst auf zwei Jahre befristete Konservatorenstelle bereitgestellt wurden, der ab 2019 zwei weitere befristete Stellen mit unterschiedlichen Aufgaben folgen werden, die perspektivisch in Dauerstellen gewandelt werden sollen. Damit wäre dann späterhin dieses Museum für die Kunst der Gegenwart hinsichtlich des wissenschaftlichen Personals ähnlich wie die Alte Pinakothek und die Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne ausgestattet. Die erforderlichen strukturellen Anpassungen werden ab 2019 so vorgenommen, dass die Strukturen ähnlich wie beim Doerner Institut in sich schlüssig sind.

Zu den **Personalfragen** gehört auch die erfreuliche Tatsache, dass die im Jahre 2014 vom Bayerischen Obersten Rechnungshof durchgeführte Prüfung im Personalbereich, deren Ergebnisse zur extrem komplexen und anstrengenden Berichtigung über etliche Jahre und unter anderem zu Restriktionen bei Neueinstellungen geführt hatten, mit Schreiben vom 6. Juli 2018 vorläufig abgeschlossen wurde. Damit ist nunmehr der ministeriumsseitige Zustimmungsvorbehalt bei unbefristeten Nachbesetzungen freier Stellen wieder

aufgehoben. Um der bereits jetzt angekündigten erneuten Überprüfung besser gerüstet zu begegnen als in der Vergangenheit, werden fortlaufend alle Neuausschreibungen mit differenziert erstellten Tätigkeitsdarstellungen untersetzt und nachfolgend die Stellenbewertungen vorgenommen, noch ehe das Personal eingestellt ist; somit wird gesetzeskonform und planbar agiert. Ferner können an dieser Stelle einige personelle Veränderungen vermeldet werden. Es gibt mit Joachim Kaak, der unter anderem als Hausreferent für die Neue Pinakothek zuständig ist, seit dem Frühjahr einen zweiten Stellvertreter des Generaldirektors, und es gibt mit Gregor Lindermayr endlich wieder einen Leiter der Örtlichen Verwaltung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wengleich dessen Stellvertretung aufgrund der Kandidatenlage bis zum Jahresende nicht hat nachbesetzt werden können. Im Herbst wurde Andreas Schumacher die Aufgabe des Hausreferenten der Alten Pinakothek übertragen. Manche andere Stelle konnte aufgrund der Bewerberlage in München nicht so rasch besetzt werden wie erforderlich, was nur dadurch bewältigt werden kann, dass man eine am Tagesgeschäft orientierte Priorisierung der Aufgaben vornimmt. Die Überlastung geht weiterhin im Verwaltungsbereich einschließlich der Kulturgüterausfuhr wie auch im Personalreferat der Zentralen Dienste mit einer zu hohen Fluktuation und wiederkehrenden Vakanzen oder/und zeitraubenden Einarbeitungszeiten einher – das ist ein in München weithin bekanntes Phänomen, welches nur im politischen Raum gelöst werden kann. In zahlreichen Gesprächen mit den Leitungen der Zentralen Dienste und der Örtlichen Verwaltung wurden kreative Überbrückungslösungen gefunden, wofür den Beteiligten herzlich zu danken ist. Stellenzuwächse im Bereich der Zentralen Dienste wurden möglich im Zuge der Eingliederung weiterer Museen in die dortigen Verwaltungsaufgaben (Museum für Franken). Abgesehen von beantragten Stellenhebungen bedürfen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gemäß der für den Doppelhaushalt 2019/20 eingereichten Stellenanmeldungen zur Erfüllung von Daueraufgaben nach heutigem Kenntnisstand einen Zuwachs von 20,5 Stellen, deren Aufgaben von der Provenienzforschung über die Kulturgüterausfuhr bis zum Sponsoring, von der Digitalisierung über die Öffentlichkeitsarbeit und den Besucherservice bis zu einem Restaurator für Dau-

erleihgaben weit gefächert sind. Ich möchte daher an dieser Stelle allen Mitarbeitern dafür danken, dass sie durch hohen Einsatz diese Defizite nach Kräften zu überbrücken helfen, auch wenn man sie nie ganz kompensieren kann.

Für die **Weiterbildung** des Personals stehen weiterhin für sämtliche staatlichen Museen Bayerns mit ihren etwa 800 Mitarbeitern 2.000 Euro pro Jahr zur Verfügung, derzeit ergänzt um einmalige Mittel von 15.000 Euro ausschließlich zur Fortbildung für Mitarbeiter ihrer sämtlichen Verwaltungen. Andere Mittel sind dafür nicht vorhanden. Der einmalige Einsatz von außerordentlichen Spendenmitteln in Höhe von insgesamt 220.000 Euro deckte in den letzten drei Jahren für die etwa 300 Mitarbeiter der Staatsgemäldesammlungen den jährlichen Bedarf von etwa 60–70.000 Euro für Fort- und Weiterbildung; die Motivation, die dieses drittmittelfinanzierte Weiterbildungsprogramm erzeugt hat, war als produktiver Impuls im Team spürbar.

Zu den erreichten Zielen des Jahres 2018 gehören diverse **Publikationen** (S. 62–63), darunter nunmehr auch das zweite Heft der globalen Reihe von Museumsführern unter dem einladenden Titel *Director's Choice*. Nachdem mit Blick auf die jeweiligen Schließungen die Alte und Neue Pinakothek in einem 2017 erschienenen Bändchen vorgestellt wurde, das mittlerweile in acht Sprachen – inklusive Japanisch und Chinesisch – vorliegt, folgte nun für die Pinakothek der Moderne auch die Sammlung Moderne Kunst. Es darf damit gerechnet werden, dass auch hiervon die russische Ausgabe die besten Verkaufszahlen haben wird; so erweist sich das Buch als ein Indikator für die sich gegenwärtig touristisch verändernde Besucherstruktur. Jüngst fertiggestellt und inzwischen auch mit einer Publikation gewürdigt ist die Galerie in Ottobeuren. Der grundlegende wissenschaftliche, von Elisabeth Hipp herausgegebene Katalog wurde am 15. Januar 2018 in Ottobeuren vorgestellt; er bildete erstmals alle dortigen Werke farbig ab, behandelt ihre Sujets und die Sammlungsgeschichte nicht zuletzt im Kontext der Säkularisation vor gut zwei Jahrhunderten. Anlässlich dieser Veröffentlichung schrieb Peter Altmann über die »Kleinodien im ›Schwäbischen Escorial‹« (Münchner Kirchenzeitung, 31. Januar 2018, S. 19) und lobte die tatsächlich perfekte Zusammenarbeit zwischen den staatlichen Stellen und der Benediktinerabtei in Ottobeuren. In diesem Sinne wird es

auch hier weitergehen: München gibt in die Regionen zurück, was diese gegeben haben. Als weitere Erfolge sind zu vermelden, dass wegen starker Nachfrage gleich zwei Publikationen zu Ausstellungen nachgedruckt werden mussten, nämlich sowohl der Katalog zu *Florenz und seine Maler* als auch die Begleitveröffentlichung zu dem Projekt mit Jonathan Meese. Im Falle der Klee-Ausstellung war die aus haushalterischen Gründen limitierte Auflage des Kataloges zwei Wochen vor Ende der Laufzeit ausverkauft, so dass ein Nachdruck nicht mehr verhältnismäßig gewesen wäre. Grundsätzlich jedenfalls darf festgestellt werden: Die Digitalisierung macht das Buch nicht überflüssig, so wie sie ja auch eher dazu dient, zum Originalkunstwerk hinzuzuführen als es zu ersetzen. Vor allem für die Fachwelt sind hingegen die sammlungs- und institutionsgeschichtlichen Texte der letzten beiden Jahresberichte wichtig, die nunmehr auch über den Katalog der Universitätsbibliothek in Heidelberg abgerufen werden können: Damit wird dieser spezifische Forschungsbereich noch leichter global einsehbar.

Und publikumswirksam ist auch die **Online-Collection**, die seit ihrer Freischaltung vor knapp zwei Jahren durch 155 776 Nutzer in 219 124 Sitzungen bei insgesamt 884 277 Seitenaufrufen konsultiert wurde, das sind also nahezu 1500 Seitenaufrufe pro Tag – ein klares Symptom für erfolgreiche Öffnung!

Nach der 2017 erfolgten Restitution des Gemäldes *Die Auferweckung des Lazarus* aus der Sammlung James Bleichröder folgte im Jahre 2018 die des von Ernst Imanuel Müller gemalten kleinen Werkes *Bauernstube* an die Vertreterin der Erbenfamilie Friedmann in Augsburg. Weitere Recherchen laufen; dazu wird hier fallweise berichtet, wenn die Klärungen abgeschlossen sind. Auch auf dem Gebiet der **Provenienzforschung** (S. 94–99 und S. 213) wäre personelle Kontinuität wertvoll, da die Verträge aus arbeitsrechtlichen Gründen nur auf maximal vier Jahre befristet werden dürfen, wenn keine Dauerstellen vorhanden sind. Somit wird die Fluktuation in diesem sensiblen Arbeitsgebiet immer wieder zum Verlust von Kontinuität und Detailwissen führen. So ist es 2018 nicht gelungen, mit Johanna Poltermann eine der langfristig eingearbeiteten Kolleginnen zu halten, die nun anderenorts auf einer Dauerstelle tätig ist.

Die bereits eingangs verhandelte **Öffnung des Museums** kennt viele Formen und Wege; sie reichen von den Öffnungszeiten über die Empfangskultur bis zu Katalogen und gedruckten Museumsführern, zu Vermittlungs- und Pressearbeit, zum Veranstaltungsservice oder eben auch zu Website, Social Media-Kanälen und Online-Collection. Alle diese Kommunikationswege und ihre intensive Bereitstellung werden in der heutigen Gesellschaft vom Museum selbstverständlich eingefordert. Insofern hat sich das Museum in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten fundamental verändert respektive hinsichtlich der Einbeziehung der **digitalen Vermittlungswege** gleichsam verdoppelt. Die Online-Sammlung enthält neben den Basisdaten aller Objekte auch die überaus wichtige und in der Regel tagesaktuelle Information, ob und wo das jeweilige Werk ausgestellt ist. Für vertiefende Informationen oder durchgängig farbige Fotografien würde es nicht nur einer großen Anstrengung bedürfen, sondern auch eines enorm großen Geldes (für Techniker und Restauratoren, Fotografie und Datenbearbeitung). Daneben gibt es ein zweites Defizit, das sind die erforderlichen Gelder für Bildrechte von noch nicht gemeinfreien Werken. Hierzu haben sich die Staatsgemäldesammlungen mit Unterstützung vieler Partner unter dem Begriff **Münchner Note** öffentlich geäußert; ferner ist das Thema unter **#MusMuc17** verhandelt. Beides ist auf der Website der Staatsgemäldesammlungen einsehbar. Auf einer Veranstaltung des Bayerischen Forschungsinstituts für digitale Transformation am 17. November konnten diesbezüglich seitens des Generaldirektors neben den genannten Defiziten allerdings auch die Erfolge der Digitalisierung in den letzten Jahren benannt werden. Gleichwohl ist klar, dass angesichts der einzigen Stelle für Digitalisierung an den Staatsgemäldesammlungen dem Fortgang oder gar der Innovation im Bereich des Digitalen engste Grenzen gesetzt sind. Umso erfreulicher ist, dass wir weiterhin sagen können, anhand der verfügbaren Datensätze – unabhängig von verfügbarem Bildmaterial – sind wir ein konsequent transparentes Museum: Alle Bestände, von noch zu bearbeitenden Neuzugängen abgesehen, sind zumindest mit den Kerndaten zugänglich und also digital sichtbar, und die museal sichtbaren Werke sind als solche gekennzeichnet: Offen für alle!

Bernhard Maaz



Saal III der Alten Pinakothek
nach der energetischen
Sanierung u. a. mit den Flügel-
bildern des *Kaisheimer Altars*



Projekte und Ereignisse

Neues Licht! – Die energetische Sanierung der Alten Pinakothek ist beendet

Die vor fünf Jahren begonnene energetische Sanierung der Alten Pinakothek ist beendet. Ab Dienstag, dem 3. Juli 2018, um 10 Uhr, konnten wieder alle 13 Säle im Obergeschoss zugänglich gemacht werden. Die einbruchssicheren Absperrungen zwischen dem Baustellenbereich und der Galerie waren beseitigt, ein vollständiger Rundgang durch alle Säle wurde damit wieder möglich. Im Laufe des Monats verschwanden auch Wetterdach, Zäune und Gerüste am Außenbau. Bereits zu Pfingsten waren die Säle der altdeutschen Malerei im östlichen Erdgeschoss für das Publikum geöffnet worden.

Jeder, der noch im Frühjahr 2017 durch das Treppenhaus in die Säle emporstieg, wunderte sich über die blinden, von Schlieren und Verfärbungen entstellten Fenster. Der Klebstoff des Verbundglases hatte sich durch Wärmeeinwirkung über die Jahre aufgelöst. Ein ähnliches Bild bot die für den Besucher nicht sichtbare Dachverglasung über den Oberlichtsälen. Zu diesem ästhetischen Desaster addierte sich ein energetisches: Der Dachraum hatte nie eine Dämmung erhalten. Dies hatte zur Folge, dass im Winter der gesamte Bereich beheizt werden musste, damit nicht in den darunterliegenden klimatisierten Sälen Kondenswasser von der gläsernen »Staubdecke« tropfte; im Sommer musste der Dachraum aufgrund der Hitze mit hohem Energieaufwand belüftet werden, damit das konservatorisch geforderte Raumklima der darunterliegenden Galerie keinen Schaden

nahm. Ein Drittes kam hinzu: Aufgrund der defekten und längst stillgelegten Verschattungsanlage war die Staubdecke über viele Jahre mit großen Stoffbahnen abgedeckt, um direkte Sonneneinstrahlung in den Sälen zu vermeiden. Dies wiederum hatte zur Folge, dass von morgens bis abends, sommers wie winters das nicht dimmbare Kunstlicht mit voller Stärke brannte. Fast 20 Jahre lang waren die Gemälde in den großen Sälen nicht mehr bei natürlichem Licht zu sehen!

Die vom Staatlichen Bauamt München 1 begleitete energetische Sanierung nahm die gesamte Außenverglasung des Hauses, Verschattung, Dämmmaßnahmen und die Optimierung der Beleuchtung ins Visier. Die Arbeiten wurden in drei Bauabschnitten – geplant waren anfangs vier – vorgenommen; eine Totalschließung des Hauses war keine Option. Seit Frühjahr 2014 wurde bei unvermindertem Besucherbetrieb in den geöffneten Bereichen auf der Wanderbaustelle unter dem Dach und an den Fenstern gearbeitet: in der Regel in drei Sälen inklusive zugehörigen Kabinetten. Im zweiten Bauabschnitt 2016/17 waren es gleich 12 Ober- und Erdgeschosssäle der beiden Kopfbauten auf der West- und Ostseite, da aufgrund unerwarteter Schadstoffunde (Asbest) 2014 erhebliche Verzögerungen eingetreten waren, die nur durch Zusammenlegung zweier Bauabschnitte aufgefangen werden konnten. Der Bedarf an zusätzlichem Depotraum für die Großformate und die Fluchtweggestaltung

Der Rubensaal in
der Alten Pinakothek
im Sommer 2018



machte es notwendig, während der gesamten Bauzeit weitere Säle zu schließen.

Der Ablauf war stets derselbe: Zu Beginn eines jeden Bauabschnitts waren in den leerräumten Oberlichtsälen mit großem Aufwand Wände und Böden vor Staub und mechanischer Beschädigung zu schützen. Anschließend wurden im Innern die raumhohen Gerüste aufgebaut, die durch die demontierte Staubdecke hindurch bis in den Dachfirst hinaufreichten. Diese Gerüste trugen die Plattform für die Arbeiten im Dach, als da waren: Verstärkung der Tragwerkskonstruktion, Erneuerung der Oberlichtverglasung, Einbau der Verschattungs- und der nach wie vor notwendigen Belüftungsanlage, Dachstuhlämmung. Da die Dächer zwangsläufig geöffnet waren, musste zuvor für jeden Bauabschnitt ein schützendes Wetterdach errichtet werden. Gleichzeitig mit den Dacharbeiten wurden in jedem Bauabschnitt die Gläser der Fenster in den Kabinetten und im Treppenhaus ausgetauscht. In allen Fensternischen der Nord-, West- und Ostseite musste aufgrund vorhandener schimmelfälliger Kältebrücken der Putz abgeschlagen und durch einen mehrlagigen Isolierputz ersetzt werden. Etwa 1400 defekte Fensterscheiben waren gegen modernes Isolierglas auszutauschen. Die ebenfalls schadhaften Gläser der Dachschräge, durch die die Säle ihr Licht erhalten, wurden durch modernes Glas mit idealen Dämmeigenschaften ersetzt; die Staubdecken im Innern der Säle

erhielten Gläser mit optimaler Lichtdurchlässigkeit und -streuung.

Bereits am Ende eines jeden Bauabschnitts wurde spürbar, dass sich diese Maßnahmen positiv auf den Energieverbrauch des Museums auswirkten. Das erklärte Ziel, den »ökologischen Fußabdruck« der Alten Pinakothek zu verkleinern, wurde letztlich erreicht. Zugleich wird nun die Kunst in besseres Licht gesetzt: In Zukunft kann in der Alten Pinakothek ein konservatorisch verantwortbares Maximum an natürlichem Licht ausgenutzt werden. Die aus beweglichen Lamellen bestehende Verschattungsanlage im Dachstuhl reguliert das einfallende Tageslicht und verhindert gleichzeitig direkte Sonneneinstrahlung. Abgestimmt auf den Breitengrad Münchens, ist der jeweilige Winkel des Sonnenstands im Jahresverlauf in die Steuertechnik einprogrammiert. Wenn das Tageslicht in den Sälen nicht mehr ausreicht, schaltet sich stufenlos das von Sensoren geregelte neue Kunstlicht zu.

Wer an den hellen Tagen des letzten langen Sommers 2018 die Pinakothek besuchte, konnte den wohltuenden Effekt des Tageslichts sogleich spüren. Das sich ständig verändernde natürliche Licht lässt die Gemälde so lebendig wirken wie nie zuvor – reicher Lohn für die Besucher nach Jahren der Entbehrung.

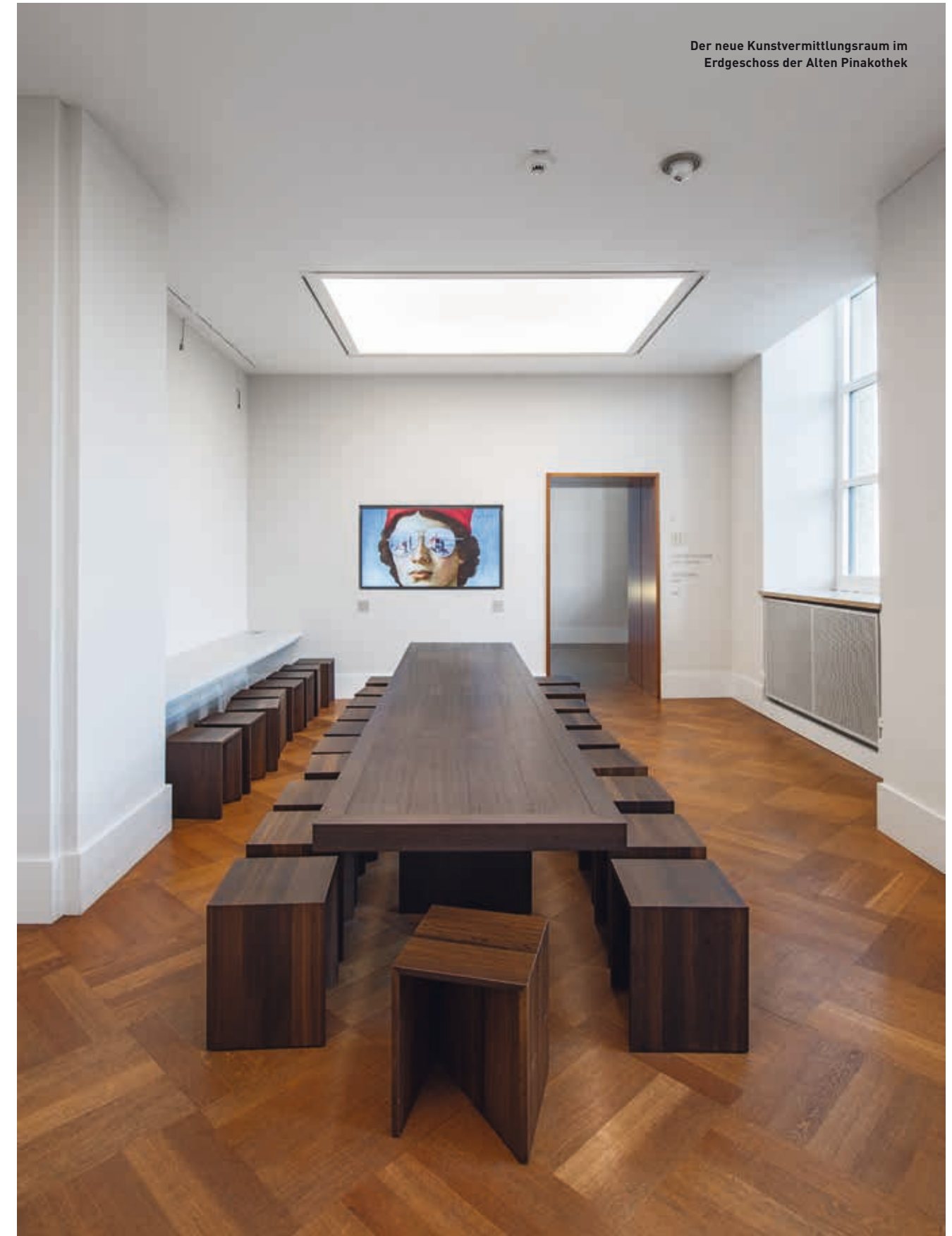
Martin Schawe

Optimierung der Ausstellungsräume und Servicebereiche im Erdgeschoss der Alten Pinakothek

Mit dem großen Besucherandrang um den Jahreswechsel 2018/2019 hat die wenige Wochen zuvor abgeschlossene Optimierung der Ausstellungsräume und Servicebereiche im Erdgeschoss der Alten Pinakothek ihre Bewährungsprobe erfolgreich bestanden.

Seit der Eröffnung der Ausstellung *Florenz und seine Maler* am 17. Oktober 2018 bereitet die Alte Pinakothek ihren Besuchern einen zeitgemäßen Empfang: Das großzügige Foyer wurde denkmalgerecht renoviert und ebenso wie der Garderoben- und Schließfachbereich neu möbliert. Mit einer Lounge vor dem Shop und dem neu gestalteten *Café Klenze* bieten sich Orte für Aufenthalt und Erholung an. Erstmals konnte zudem ein Kunstvermittlungsraum eingerichtet werden. Die Ausstellungsräume wurden neu geordnet und teils technisch überarbeitet, so dass sich im Westen des Gebäudes nun ein deutlich vergrößerter, funktional flexibler Sonderausstellungsbereich barrierefrei erschließt. Der Rundgang durch die Dauerausstellung in der *Unteren Galerie* beginnt jetzt im Osten in den sogenannten Brueghel-Kabinetten und führt zur Altdeutschen Malerei in den Sälen am Klenze-Portal.

Die von Sunder-Plassmann Architekten (Kappeln/Berlin) geplante Umgestaltung, die innerhalb eines Jahres bei laufendem Betrieb ausgeführt werden konnte, verbessert die Nutzungsmöglichkeiten und dabei vor allem die dem Besucherservice dienlichen Funktionen der Erdgeschossräume. Zudem bewirkte die Maßnahme besonders in der großen Eingangshalle und auch im Café eine dem Denkmalschutz verpflichtete Klärung und Modernisierung des behutsamen Wiederaufbaus der Alten Pinakothek nach dem Zweiten Weltkrieg. Döllgasts Handschrift konnte unter anderem durch ein von Peter Andres Lichtplanung (Hamburg) erarbeitetes Beleuchtungskonzept und neues Mobiliar wieder stärker herausgearbeitet werden. Eigens für das Foyer entworfene Leuchten setzen – ohne selbst in Erscheinung zu treten – die hohe Halle mit ihren geschlammten Wänden und dem hellen Jura-Kalksteinboden sowie nicht zuletzt die wandelnden Besucher in Szene. Der in Raucheiche ausgeführte zentrale Tresen nimmt alle Funktionen für die Kassen, die Information und die Ausgabe der Audioguides auf. Vier große Sitzinseln bieten zahlreichen



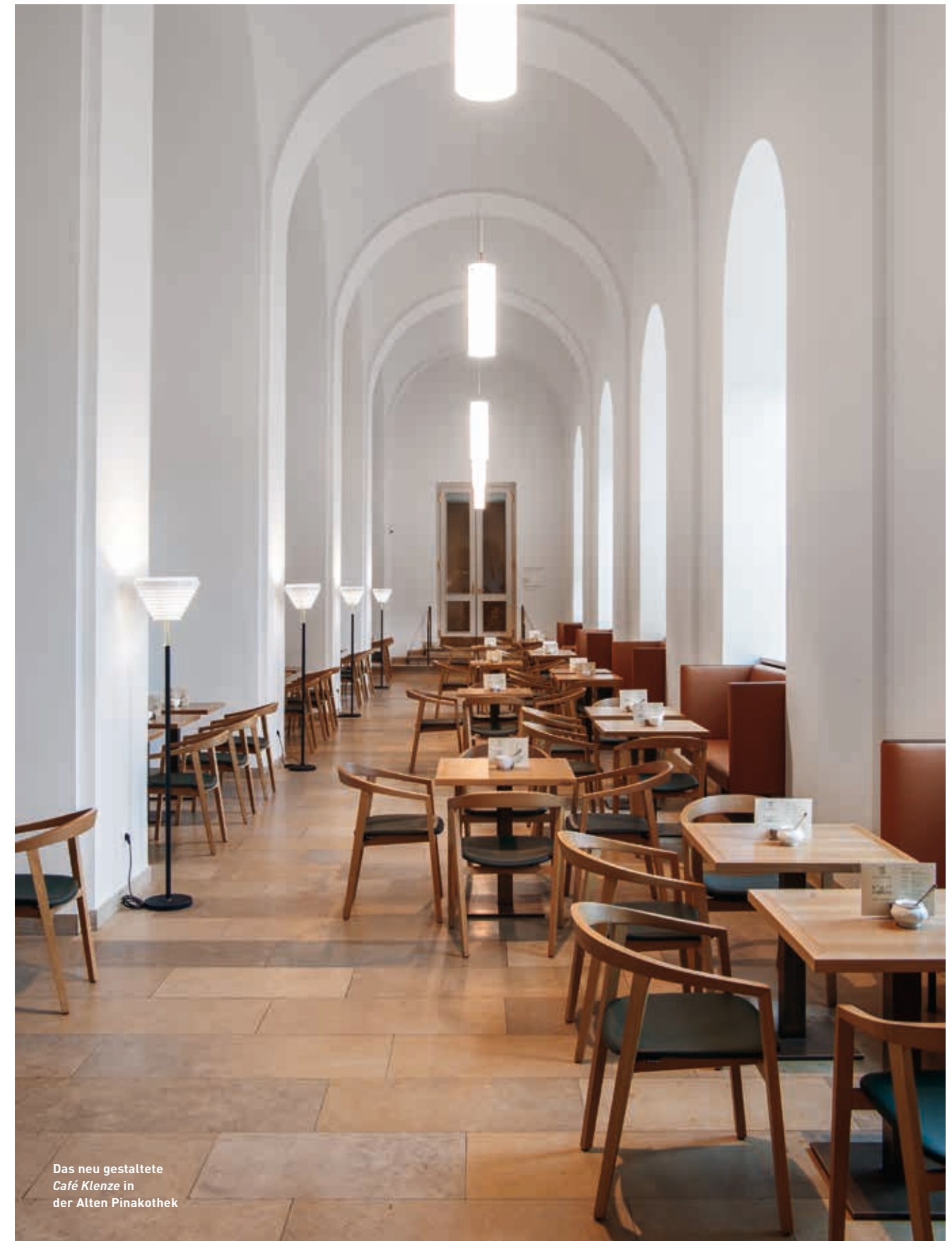
Besuchern Platz zum Ausruhen und Verweilen. Ein im gesamten Haus erneuertes Leitsystem, dessen typografische Gestaltung auf einem Entwurf von Hans Döllgast basiert, erleichtert neben der neuen Lichtführung mit zurückhaltender Eleganz die Orientierung.

Ein Materialdreiklang aus Natureiche, Messing und weichem Leder bestimmt das aktualisierte Erscheinungsbild des Cafés. Das leichte, sehr klar geformte Mobiliar, Armlehnstühle und quadratische Tische sowie die in den Wand- und Fensternischen platzierten Sofabänke, fügt sich selbstverständlich in die architektonische Gliederung des Raumes und unterstreicht dessen lichte Weite. Der den Brueghel-Kabinetten vorgelagerte Kunstvermittlungsraum wird von einem massiven Tisch aus Raucheiche und zugehörigen kubischen Hockern dominiert, die einer größeren Gruppe Platz für Diskussion und Gestaltung bieten. Im Zugangsbereich zur *Unteren Galerie* befindet sich auch die neu eingerichtete Schüler- bzw. Gruppengarderobe, die neben großen Schubschließkästen auch weitere Schließfächer bietet, die Handgepäck aufnehmen können.

Die Rochade des Wechselausstellungs- mit dem Dauer-ausstellungsbereich von Ost nach West erleichtert die Rundgänge und weist Sonderausstellungen hinsichtlich Größe, Flexibilität und Funktionalität angemessene Flächen zu, die mit einem optimierten Wandaufbau, neuem Beleuchtungssystem und erweiterter Sicherheitstechnik ausgestattet wurden.

Die Verwirklichung der Maßnahmen verdankt sich auch dem besonderen Engagement von Freunden und Förderern der Pinakotheken. Die Umgestaltung der Ausstellungssäle wurde durch die folgenden Förderer ermöglicht: Dr. Helmut Röschinger Stiftung, Elisabeth und Stanislaus zu Sayn-Wittgenstein, Fritz Schäfer, Herbert Schuchardt-Stiftung, BMW Group. Die denkmalgerechte Renovierung des Foyers wurde durch die Wüstenrot Stiftung und die Mooseder Stiftung unterstützt. Die Einrichtung der Schülergarderobe und des Kunstvermittlungsraums verdankt sich der Beisheim Stiftung.

Andreas Schumacher



Das neu gestaltete
Café Klenze in
der Alten Pinakothek

Ein Sommer-Märchen Vermeers *Briefleserin in Blau* in der Alten Pinakothek

Rund 100 000 Besucher nutzten zwischen dem 3. Juli und 30. September die Gelegenheit, die weltberühmte *Briefleserin in Blau* des holländischen Malers Johannes Vermeer (1632–1675) in der Alten Pinakothek zu erleben. Dass diese großzügige Leihgabe aus dem Amsterdamer Rijksmuseum zur Wiedereröffnung der Alten Pinakothek möglich wurde, war nicht allein Ausdruck der freundschaftlichen Verbundenheit beider Museen und weltberühmten Sammlungen, sondern zugleich Beleg für die engen Beziehungen der Niederlande zu Deutschland. So fand der Pressetermin am 2. Juli im Holländer-Saal dann auch in Anwesenheit der Bayerischen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst Marion Kiechle, des Botschafters des Königreichs der Niederlande Wepke Kingma, des Generalkonsuls des Königreichs der Niederlande Peter Vermeij sowie des Stellvertretenden Bürgermeisters der Stadt Amsterdam Udo Kock und des Generaldirektors des Rijksmuseums Taco Dibbits statt.

Die Präsentation der kostbaren Leihgabe aus Amsterdam Seite an Seite mit den bekannten Meisterwerken der Alten Pinakothek machte eine entscheidende Gemeinsamkeit der wiedereröffneten oberen Galeriestränge Leo von Klenzes und des Innenraums im Genrebild des Niederländers deutlich: Beide feiern das Licht, das kühle, von außen einfallende natürliche Tageslicht, das die Farben zum Leuchten bringt und jene besondere Atmosphäre schafft, für die sowohl die Alte Pinakothek als auch die Kompositionen Vermeers weltweit geschätzt werden.

Die um 1663 entstandene *Briefleserin in Blau* – eines von nur 34 erhaltenen Werken des Malers – wurde 1885 als Vermächtnis des Kunstsammlers Adriaan van der Hoop an die Stadt Amsterdam gegeben und wird seither als Leihgabe im Rijksmuseum ausgestellt. Dort sah sie auch Vincent van Gogh. »Kennst Du einen Maler namens Vermeer?«, schrieb er an seinen Freund Émile Bernard. »Er hat die würdevolle und schöne Figur einer schwangeren Holländerin gemalt. Die Farbenskala besteht aus Blau, Zitronengelb, Perlgrau und Weiß. Es ist wahr, in den wenigen Bildern, die wir von ihm haben, kann man alle Farben der Palette finden; aber es ist eben doch charakteristisch für ihn, dass er Zitronengelb, ein stumpfes Blau und ein helles Grau kombiniert.« Bei der

aufwendigen Restaurierung des Gemäldes 2010/11 wurde das Geheimnis um die Jahrhunderte überdauernde intensive und magische Wirkung dieses Blaus gelüftet. Vermeer hat keinen Aufwand gescheut, um das blaue Kleid der Briefleserin strahlen zu lassen: Er verwendete hierfür aus kostbarem Lapislazuli gewonnene Blaupigmente, und legte diese auf eine kupfergrüne Farblasur, um die Intensität noch zu erhöhen.

Beleg für die ungebrochene Faszination der Gemälde Vermeers ist der Erfolg des während der Laufzeit angebotenen vielfältigen Kunstvermittlungs- und Veranstaltungsprogramms mit mehr als 4000 Teilnehmern. Dazu zählten auch in niederländischer Sprache gegebene Themenführungen zu Komposition, Licht und Farbe, Liebesbriefen in der niederländischen Malerei, Kostümen und Schmuck bei Johannes Vermeer, zudem die zahlreichen Kurzführungen mit Ciceroni vor dem Original, Workshops zur Camera Obscura und zur Farbe Blau, eine Schreibwerkstatt zum Liebesbrief, Film-Matinéen und Konzerte auf historischen Instrumenten mit einer musikhistorischen Einführung der Hochschule für Musik und Theater München. Besonderen Zuspruch erfuhr der Vortrag von J. M. Weber, Sammlungsleiter Bildende Kunst am Rijksmuseum, der in einem für die Alte Pinakothek neuen Format mit niederländischer Barockmusik für Violine und Cembalo von Michael Eberth und Studierenden der Hochschule für Musik und Theater München gerahmt wurde. Anlässlich der Ausstellung erschien Ludwig Steinherrns Gedichtband *Briefleserin in Blau* mit einem Vorwort von Bernhard Maaz. Auszüge daraus rezitierte der Autor in mehreren, mit der Stiftung Lyrik Kabinett veranstalteten Lesungen vor dem Original.

Dass die einzigartige Wirkung der Malerei Vermeers noch heute junge Künstler inspiriert, zeigte eine im Erdgeschoss präsentierte Arbeit der bekannten niederländischen Modedesignerin Tess van Zalinge, deren gemeinsam mit der Delfter Porzellanmanufaktur *Royal Delft* entworfenes Kleid der Serie *De porceleyne fles* mit Motiven Vermeers den Barockmaler ehrt und zugleich Ausdruck der hohen Qualität niederländischer Handwerkskunst ist.

Bernd Ebert

Junge Besucher der Alten
Pinakothek vor der *Briefleserin in
Blau* von Johannes Vermeer







Ausstellungen, Erwerbungen, Leihverkehr, Publikationen

Ausstellungen

Alte Pinakothek

Mit rund 120 Meisterwerken präsentierte die Ausstellung **Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci** (18. Oktober 2018 bis 3. Februar 2019) in exemplarischen Gegenüberstellungen von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen die bahnbrechenden künstlerischen Innovationen am Geburtsort der Renaissance. Eine umfassende Auswahl herausragender Tafelbilder, die für die Kirchen und Paläste der toskanischen Handelsmetropole geschaffen wurden, führte in das Zeitalter der Medici und zeigte die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei von ihren Anfängen mit Giotto's Wirken bis hin zu den Schöpfungen von Leonardo da Vinci. Dank zahlreicher internationaler Leihgaben und den Höhepunkten des Münchner Bestandes waren charakteristische Hauptwerke der prominentesten Florentiner Maler in der Ausstellung vertreten.

Im Fokus der Präsentation standen nicht nur die Ideenwelt und Arbeitsweise der Maler, sondern auch der historische Kontext der Gemälde und ihr ursprünglicher Bestimmungsort – beispielhaft wurde das mit drei Rekonstruktionen zu bedeutenden Altären von Fra Angelico, Domenico Ghirlandaio und Sandro Botticelli anschaulich. Basierend auf dem im Oktober 2017 abgeschlossenen interdisziplinären Forschungsprojekt zur Florentiner Malerei der Alten Pinakothek präsentierte die Sonderausstellung auch zentrale gemäldetechnologische Erkenntnisse und wichtige Restaurierungserfolge. Zudem konnten begleitend in der Galerie fast der gesamte übrige Münchner Bestand an Malerei aus Florenz vom Spätmittelalter bis zur Hochrenaissance zugänglich gemacht und die Sammlungs- und Erwerbungs-geschichte dargestellt werden.

Starke Resonanz erfuhren von Beginn an das reiche Angebot der Kunstvermittlung und das Begleitprogramm zur Ausstellung, die sich bereits in den ersten Wochen der Laufzeit zu einem großen Publikumserfolg entwickelte. Vielseitige Führungsformate und Workshops, öffentliche Vorträge, Theateraufführungen, eine Lesung, Filmvorführungen, das After Work-Format *Vino, Arte, Musica* und eine Party erreichten zahlreiche Gästen aller Altersklassen. Der Katalog zur Ausstellung wurde allein im Museumsshop rund 4500-mal verkauft.

Neue Pinakothek

Die Ausstellung **L wie Land und Leute ...** (17. Januar bis 9. Juli 2018) in der Studiengalerie der Neuen Pinakothek zeigte qualitätsvolle Werke aus dem umfangreichen und zumeist zeitgenössisch erworbenen Sammlungsbestand zum titelgebenden Thema, darunter Bartolomeo Bezzis *Vorabend des Kirchweihfestes* und Johann Albert Neuhuys' *Frühling*. Wie vorangegangene Ausstellungen in der Studiengalerie zog auch **L wie Land und Leute ...** gleichsam ein Register aus dem Depot auf, griff ordnend hinein und stellte mit 54 Gemälden zwei die Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmende Gattungen in den Vordergrund, nachdem Historienmalerei und Porträt an Bedeutung verloren hatten: Landschaft und Genre. Auch löste die Darstellung von Menschen in ihrer Umgebung die arkadische oder Ideallandschaft ab, wie sie noch bei Josef Anton Koch, Franz Ludwig Catel, Ludwig Richter u. a. zu finden ist. Szenen des Alltags wie Giovanni Segantini's *Das Pflügen* oder Max Liebermann's *Münchener Biergarten*, die seit langem zu den Meisterwerken der Neuen Pinakothek zählen, bestimmten nun die Motivwahl.

Die Ausstellung begleitete zudem einzelne Künstler auf ihren Reisen in Nah und Fern. Italien und Holland standen im Vordergrund, ebenso Motive aus Tirol und Bayern; aber auch Spanien, Griechenland und der Vordere Orient waren in gemalten Darstellungen vertreten. Der Reiz fremder Landschaften mischte sich darin mit der Wiedergabe von vermeintlich landestypischen Sitten und Gebräuchen und ließ deutlich werden, wie schnell aus der Verfertigung von Bildern die Verfestigung von Ansichten wurde und ursprüngliche Neugier zu langlebigen Klischees gerann. So wurde Italien immer wieder unter dem Stichwort der *Campagna* und ihrer Bewohner betrachtet; ein Blickwinkel, der sich in der Ausstellung bis zu Anton Braith's *Römische Eselskarawane* aus dem Jahr 1886 beobachten ließ.

Sammlung Schack

Die Ausstellung **Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode** (22. November 2018 bis 10. März 2019) rückte das Werk zweier Künstler in den Fokus, die Graf Schack geschätzt hat, die heute aber nahezu vergessen sind.

Edward von Steinle war einer der bedeutendsten nazarenischen Maler, der durch Ausmalungen von Kirchen und öffentlichen Gebäuden in seiner Zeit sehr bekannt war. Eine bereits damals weniger bekannte, aber überaus reizvolle Facette seines Werks sind Bilder mit Motiven aus Märchen, Sage und Dichtung, die auch Graf Schack bewundert hat. Die Aquarelle zu den Erzählungen Clemens Brentanos, den Märchen der Brüder Grimm und dem *Parzival* des Wolfram von Eschenbach gehören zu den Hauptwerken spätromanischer Zeichenkunst. Sein Schüler und zeitweiliger Mitarbeiter Leopold Bode hat das Märchen- und Sagenbild zum Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens gemacht und Bilderzyklen zu den Dichtungen von Friedrich Schiller und den Komödien von William Shakespeare gemalt. In der Ausstellung waren rund 30 Bilder und Bilderzyklen dieser beiden Künstler zu sehen. Zu den Hauptwerken gehören die sechs großformatigen Aquarelle zu den Erzählungen Clemens Brentanos, die Steinle 1854 für den Neffen des Dichters, Carl von Guaita, gemalt hat. In der Ausstellung konnten erstmals die drei erhaltenen Bilder aus diesem bedeutenden Zyklus wieder zusammengeführt werden. Die mehrteiligen Bilderfolgen waren meist in prächtige Rahmen montiert, die nur in seltenen Fällen noch erhalten sind. Zwei im originalen Rahmen erhaltene Mehrfeldbilder Leopold Bodes konnten für die Ausstellung restauriert werden. Bodes Hauptwerk in der Sammlung des Grafen Schack ist das dreiteilige Gemälde *Pippin und Bertha*, das die Herkunft und Kindheitsgeschichte Kaiser Karls des Großen erzählt. Auch dieses Triptychon besaß einen aufwendig geschnitzten, vergoldeten Rahmen, der im Zweiten Weltkrieg verloren ging. Anlässlich der Ausstellung konnte dieser Rahmen auf der Grundlage einer historischen Fotografie und der Beschreibung in den erst kürzlich wieder aufgefundenen Tagebüchern des Künstlers rekonstruiert werden. Die Ausstellung wurde von einer Publikation begleitet, die nicht nur die gezeigten Gemälde, sondern auch die verschollenen Werke der beiden Künstler zum Thema des Märchen- und Sagenbildes dokumentiert.

Pinakothek der Moderne

Erstmals widmeten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dem Werk **Paul Klees** mit **Konstruktion des Geheimnisses** (1. März bis 10. Juni 2018) eine große Sonderausstellung, die annähernd 150 Werke umfasste. Im Mittelpunkt standen Klees produktive Bauhaus-Zeit sowie die Konflikte der Moderne in den 1920er-Jahren. Die Ausstellung zeigte

Klee als ›denkenden Künstler‹, der in seinen Bildern systematisch die Grenzen des Rationalen auslotet und hin zum Geheimnisvollen und Rätselhaften überschreitet.

Aus bedeutenden öffentlichen und privaten Klee-Sammlungen in Europa, den Vereinigten Staaten und Japan konnten 130 Leihgaben für diese ausschließlich in München präsentierte Ausstellung gewonnen werden. Dazu zählen selten oder seit Jahrzehnten nicht in Deutschland gezeigte Werke Klees. Der umfangreiche Münchner Bestand, zu dem Meisterwerke wie *Der Vollmond* (1919), *Wachstum der Nachtpflanzen* (1922) oder *Grenzen des Verstandes* (1927) gehören, bildete den Ausgangspunkt der Ausstellung.

In ihrem Zentrum standen die 1920er-Jahre, in denen Klee einer der prägenden Meister am Staatlichen Bauhaus wurde. *Konstruktion des Geheimnisses* zeichnete nach, wie Klee sich in Weimar und Dessau produktiv mit den neuen Herausforderungen einer technisierten, rationalisierten Welt und deren Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen auseinandersetzte. Statt der von den Direktoren Walter Gropius und Hannes Meyer geforderten engen Verbindung zwischen Kunst und Technik betont Klee die Bedeutung von Spiel, Intuition und Genie und fordert in einem Text mit dem Titel *exakte versuche im bereich der kunst* sogar zur *konstruktion des geheimnisses* auf. Die Ausstellung führte vor Augen, wie Klee sich in seinem eigenen Werk dieser paradoxen Verknüpfung von Verstand und Mysterium widmet.

Die annähernd 100 000 Besucherinnen und Besucher erwartete eine besondere, an die Architektur und Farbgestaltung des Dessauer Meisterhauses angelehnte Ausstellungs-Szenografie sowie ein umfangreiches Vermittlungs- und Begleitprogramm, zu dem ein Symposium, die App *#ConstructKlee* und eine *Zauberreise* für Kinder zählten.

Wie erleben wir in einer globalisierten, unüberschaubar gewordenen und digital erweiterten Welt den öffentlichen Raum? Und was hat die Fotografie damit zu tun? 2016 wurde von der Pinakothek der Moderne die Ausstellungsreihe **Fotografie heute – Künstlerische Fotografie im digitalen Zeitalter** ins Leben gerufen. Der zweite Teil dieser Reihe, **Private Public Relations** (5. Juni bis 7. Oktober 2018) befasste sich mit der Beziehung zwischen fotografischen Bildern – sowohl bewegten als auch unbewegten – und dem im weitesten Sinne »Öffentlichen«: dem gesellschaftlichen Raum und seinen Infrastrukturen. Das Internet, soziale Medien und andere digitale Technologien haben nicht nur die Fotografie verändert, sondern auch unsere Wahrnehmung des öffentlichen Raums und unsere Denkweise darüber. Die in *Private Public Relations* gezeigten Werke handeln

von diesem Raum: Sie betrachten ihn – anhand fotografischer Mittel – aus einer persönlichen Perspektive. Nähe und Distanz, Intimität und Anonymität koexistieren in diesen künstlerischen Auseinandersetzungen mit einem wachsenden sozialen Terrain. Dazu gehören die Menschen, mit denen wir uns on- und offline weltweit vernetzen, und auch die Institutionen und Plattformen, die unser Zusammenleben und unseren Umgang miteinander regeln. In Zeiten von Facebook und Instagram ist jede Nachricht an ein individuelles Profil gebunden. Die Person schwingt als kontinuierlicher Subtext in Form von Likes, Emojis und Kommentaren mit. Informationen in Social-Media-Feeds gehen immer auf ein ›Ich‹ zurück. Angesichts der veränderten Realität der persönlich-öffentlichen Beziehungen und der herausragenden Rolle, die der Fotografie dabei zukommt, betrachten viele Künstler, die mit Fotografie arbeiten, die Welt heute aus einer persönlicheren Perspektive. Aus diesem Blickwinkel nähern sie sich der Fragmentierung und Polarisierung des globalen gesellschaftlichen Raums. In ihren Arbeiten hat die Fotografie eine relationale, soziale Wendung genommen, die im Zeichen einer subjektiven Beziehung zum Bild steht.

Die Ausstellung **Königsklasse IV – Gegenwartskunst in Schloss Herrenchiemsee** (19. Mai bis 3. Oktober 2018) zeigte Hauptwerke von Wolfgang Laib, Arnulf Rainer, Jean-Michel Basquiat, Günther Förg, Dan Flavin, On Kawara, Kazuo Shiraga, Hans-Jörg Georgi, John Chamberlain und Andy Warhol. In den elf generös dimensionierten Räumen des unvollendeten Nordflügels von Schloss Herrenchiemsee, die über 135 Jahre weitgehend ungenutzt geblieben waren, werden auf zwei Stockwerken seit den 1960er-Jahren entstandene Hauptwerke der Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, in der Sammlung Brandhorst sowie aus ausgewählten Privatsammlungen in Künstlerräumen ausgestellt. Der Rundgang macht die Sammlungsarbeit der letzten Jahrzehnte erlebbar, zeigt zentrale Neuerwerbungen und stellt herausragende Einzelarbeiten vor, die für den weiteren Ausbau der Sammlung ein Desiderat darstellen. In der Summe ergibt sich eine Folge von Setzungen, in denen jeweils ein Kernthema der Arbeit dieser Künstler zur Sprache kommt. Es geht um die zentralen schöpferischen Fragen von Zeit und Raum, Endlichkeit und Kontinuität, Expression und Stillstand, Individuum und Gesellschaft, Gegenwart und Überzeitlichkeit, die einen Resonanzraum für die Herausforderungen unserer Gegenwart bilden.

Unter dem Titel **Um uns die Stadt** (17. Juli 2018 bis 27. Januar 2019) widmete die Stiftung Ann und Jürgen Wilde eine Sammlungspräsentation der Großstadtfotografie der 1920er-

bis 1940er-Jahre. In den Großstädten und im urbanen Umfeld fanden Fotografinnen und Fotografen seit den 1920er-Jahren Inspiration für experimentelle Bildgestaltungen und die Visualisierung eines Neuen Sehens in der Fotografie. Zugleich richteten zahlreiche Fotografen ihren Blick auf das soziale Gefüge der Großstadt. Als Flaneure und Straßenfotografen dokumentieren sie das alltägliche Leben, zeigen die Stadt als kollektiven Lebensraum und entwerfen eine vielschichtige Bildbeschreibung der Menschen und ihrer Lebensbedingungen im urbanen Raum. Die Präsentation zeigt mit Werken von Aenne Biermann, Florence Henri, Germaine Krull, Man Ray, Albert Renger-Patzsch und Friedrich Seidenstücker ein fotografisch-visuelles Mosaik der »Seelenzustände« der Großstadt der 1920er- bis 1940er-Jahre.

Die **Irrfahrten des Meese** (15. November 2018 bis 3. März 2019) war der Titel einer konzentrierten Retrospektive auf das mittlerweile 25 Jahre umfassende Schaffen von Jonathan Meese. Er zählt zu den international herausragenden und gleichzeitig stark polarisierenden Künstlerpersönlichkeiten seiner Generation. Sein universaler Blick auf die Welt, den Mythos oder die Macht der Kunst formuliert sich nicht nur in einem spielerischem Umgang mit Malerei, Skulptur, Installation oder Performance, sondern auch im eigenwilligen Einsatz von Wort und Text. Wie ein Odysseus der Gegenwart begab sich der 1970 in Tokio geborene Künstler – ebenso wie sein Publikum – in der Ausstellung auf eine imaginierte Reise, die mit unterschiedlichsten ambivalenten Begegnungen aufwartete. Selten oder noch nie gezeigte Gemälde, Raummodelle, Kleinplastiken und Arbeiten auf Papier ließen zentrale Themen deutlich werden, die bereits in den frühen Arbeiten eine erste vielschichtige Ausformulierung fanden: Gesten und Insignien von Macht, Fabelwesen und Schurken der Sagen und Märchen, die Ambivalenz des Bösen. Als Gegenentwurf ließen sich Figuren entdecken, die eine unerwartet zarte und nachdenkliche Seite in Meeses bildnerischem Kosmos offenbaren. Ein vom Künstler speziell für die Ausstellung entworfener Teppich bildete den topografischen Rahmen für die Ausstellung und verwandelte sie in ein eindrucksvolles Gesamtkunstwerk.

Museum Brandhorst

Eine Entdeckungsreise der Malerei bot die Ausstellung **Jutta Koether – Tour de Madame** (18. Mai bis 21. Oktober 2018), die auf zwei Etagen des Museums die erstaunliche Bandbreite von Jutta Koethers Arbeit zeigte. Ein Höhepunkt der Schau war der neu geschaffene 12-teilige Gemäldezyklus

Tour de Madame, der – in Anspielung auf Cy Twomblys *Lepanto*-Gemälde im Obergeschoß des Museums – Koethers eigene ›Schlacht‹ mit der Malerei- und der Kunstgeschichte vor Augen führte. Viele der Werke, die ab Februar 2019 in der Folgestation am Mudam in Luxemburg zu sehen sind, wurden nie öffentlich ausgestellt oder waren seit ihrer ersten Präsentation nicht mehr zu sehen. Das Œuvre von Jutta Koether (* 1958) ist programmatisch das Werk einer Malerin, das den männlich dominierten Kanon der Kunstgeschichte in Frage stellt. Sie reflektiert diese Geschichte und greift Motive von Künstlerinnen wie Eva Hesse oder Louise Bourgeois auf. Ein Beispiel ist Koethers Entscheidung, die Farbe Rot in das Zentrum ihrer Kunst zu stellen. Je nach Kontext steht die Farbe für Schmerz, Hysterie, Aggression, Provokation, Begehren, Weiblichkeit. Den Abschluss ihrer gefeierten musealen Überblicksausstellung bot das zweitägige Veranstaltungsprogramm *Tour de Madame: Cold Chills* mit Konzerten und Performances in den Münchner Kammerspielen sowie einer Podiumsdiskussion an der Akademie der Bildenden Künste. Während die Ausstellung ihr malerisches Werk zeigte, konzentrierte sich *Cold Chills* auf Koethers Interesse und ihre Ausflüge in die Bereiche Musik, Performance und Theorie.

Mit **Alex Katz** (6. Dezember 2018 bis 22. April 2019) feiert das Museum Brandhorst einen der bekanntesten und beliebtesten Künstler der letzten Jahrzehnte. Bekannt für seine ikonischen Porträts stilbewusster Frauen und seine impressionistischen Landschaftsdarstellungen, hat der inzwischen 93-jährige Katz Generationen von Malern inspiriert. Die Sensibilität für vibrierende Oberflächen verbindet er zwanglos mit der Augenblickhaftigkeit der Fotografie – viele seiner Gemälde wirken wie virtuos gemalte Schnappschüsse oder Modefotografien. Nicht zuletzt deshalb gilt Alex Katz als einer der wichtigsten Vorläufer der Pop Art. Die von Jacob Proctor kuratierte Ausstellung ermöglicht mit über 80 ausgestellten Werken, teilweise aus der eigenen umfangreichen Sammlung des Museums Brandhorst, darunter Meisterwerke aus seiner langen Karriere – ergänzt durch Schlüsselwerke aus anderen öffentlichen und privaten Sammlungen – einen retrospektiven Überblick über das zeitlose Œuvre seit den 1950er-Jahren bis heute. Anlässlich der Retrospektive führt das Museum einen neuen Dokumentarfilm über Alex Katz unter der Regie von Kristina Kilian von der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München auf. Dieses Projekt ist Teil einer Kooperation zwischen dem Museum Brandhorst und der HFF.

Olaf Gulbransson Museum, Tegernsee

In der Ausstellung **Eduard Thöny: Krieg und Frieden, 1918** (25. Februar bis 10. Juni 2018) zeigte das Museum hinter-sinnige, zeichnerisch altmeisterliche Lachnummern des aus Südtirol stammenden Karikaturisten, der von 1896 bis 1944 für den Münchner *Simplicissimus* arbeitete. Er war ein ahnungsvoller Beobachter, Bildberichterstatler und letztlich authentischer Chronist eines halben Jahrhunderts. Zum Gedenken an das Ende des 1. Weltkriegs konnten die Besucher einem Gesellschaftstableau mit bayerischen Urviechern, preußischen Leutnants, halbseidenen Damen und politischen Pappkameraden auf dem Weg in die nächste Katastrophe, die des Zweiten Weltkriegs, folgen. Die selten gezeigten Leihgaben stammten aus zwei Privatsammlungen.

Die Sommerausstellung **Herbert Beck trifft Emil Nolde. Inspiration und Umsetzung** (24. Juni bis 30. September 2018) war einem »Tegernseer Urgestein« gewidmet. Inspiriert von der Aquarellmalerei Emil Noldes entwickelte der seit 1947 in Tegernsee ansässige Maler Herbert Beck (1920–2010) einen eigenen flächigen, expressiven Malstil. Über Jahrzehnte hinweg entstanden farbstarke, wie von innen heraus leuchtende Aquarelle, mit denen er seine künstlerischen Ideen auf das Papier brachte. Die Ausstellung mit vielen Leihgaben aus Privatbesitz sowie der Nolde Stiftung Seebüll zeigte in Anlehnung und Abgrenzung zu Nolde die Fortführung des expressiven Moments bei Beck – skurril, poetisch, geheimnisvoll.

Nach jahrelangen Bemühungen um eine Präsentation von Werken des Zeichners Tomi Ungerer beschloss das Museum seinen jährlichen Ausstellungsturnus mit einer Präsentation dieses großen französischen Karikaturisten. Unter dem Titel **Tomi Ungerer – Der kleine Unterschied** (14. Oktober 2018 bis 27. Januar 2019) wurden die Beziehungen zwischen Mann und Frau näher beleuchtet. In satirischen Büchern wie *Inside Marriage* oder *The Underground Sketchbook*, die in der Zeit entstanden, als Ungerer in New York arbeitete, trafen beide Geschlechter sowohl scherzhaft, als auch lebensbedrohlich aufeinander. Auch in Werbeprojekten, wie für den *Electric Circus* veröffentlichte der Künstler gewagte Visionen von Liebespaaren bis hin zu seinen erotischen Zeichnungen für das *Liederliche Liederbuch*. Die Exponate für die Ausstellung stammten aus der Sammlung des Musée Tomi Ungerer – Centre international de l'illustration Strasbourg.

Neue Pinakothek

**L WIE LAND UND LEUTE...
LANDSCHAFT UND GENRE IN DER
STUDIENGALERIE DER NEUEN PINAKOTHEK**
17. Januar bis 9. Juli 2018

Pinakothek der Moderne
FRITZ WINTER
3. Februar bis 22. Juli 2018

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
EDUARD THÖNY: KRIEG UND FRIEDEN. 1918
25. Februar bis 10. Juni 2018

Pinakothek der Moderne
PAUL KLEE. KONSTRUKTION DES GEHEIMNISSES
1. März bis 10. Juni 2018

Pinakothek der Moderne
RONI HORN. PI
23. März bis 23. September 2018

Pinakothek der Moderne
**KÖNIGSKLASSE IV. GEGENWARTSKUNST
IN SCHLOSS HERRENCHIEMSEE**
18. Mai bis 3. Oktober 2018

Museum Brandhorst
**JUTTA KOETHER
TOUR DE MADAME**
18. Mai 2018 bis 21. Oktober 2018

Pinakothek der Moderne
FOTOGRAFIE HEUTE: PRIVATE PUBLIC RELATIONS
15. Juni bis 7. Oktober 2018

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
**HERBERT BECK TRIFFT EMIL NOLDE.
INSPIRATION UND UMSETZUNG**
24. Juni bis 30. September 2018

Alte Pinakothek
**JOHANNES VERMEERS BRIEFLESERIN
IN BLAU BESUCHT MÜNCHEN**
3. Juli bis 30. September 2018

Pinakothek der Moderne
UM UNS DIE STADT
17. Juli 2018 bis 27. Januar 2019

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee
TOMI UNGERER
14. Oktober 2018 bis 27. Januar 2019

Alte Pinakothek
**FLORENZ UND SEINE MALER.
VON GIOTTO BIS LEONARDO DA VINCI**
17. Oktober 2018 bis 27. Januar 2019

Pinakothek der Moderne
DIE IRRFahrTEN DES MEESE
15. November 2018 bis 3. März 2019

Sammlung Schack
**ERZÄHLEN IN BILDERN. EDWARD VON
STEINLE UND LEOPOLD BODE**
22. November 2018 bis 10. März 2019

Museum Brandhorst
ALEX KATZ
6. Dezember 2018 bis 22. April 2019



MICHELANGELO
1498-1501
David
Marble, height 170 cm, weight 113 kg
Florence, Museo Nazionale del Bargello



ANDREA DEL VERROCCIO
1475-1480
Young Man
Marble, height 35 cm
Florence, Museo Nazionale del Bargello



138
57
FRANCESCO
1470-1480
Portrait of a Young Woman
Oil on wood, height 57 cm
Florence, Museo Nazionale del Bargello



DESIDERIO DA SETTIGNANO
1460-1465
Young Woman
Marble, height 35 cm
Florence, Museo Nazionale del Bargello

Erwerbungen

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konnten im Berichtszeitraum 220 Neuzugänge verzeichnen, darunter 60 Werke der Udo und Anette Brandhorst Stiftung.

Erwerbungen insgesamt	220
Ankäufe des Staates	62
Erwerbungen aus dem »Programm der Bayerischen Staatsregierung für Künstler und Publizisten«	42
Schenkungen	42
Vermächtnisse	–
Übertragungen an Zahlungs statt	1
PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e.V.	2
Museumsstiftung zur Förderung der staatlichen bayerischen Museen	–
Michael und Eleonore Stoffel Stiftung	2
Udo und Anette Brandhorst Stiftung	60
Dauerleihnahmen	9
Hinterstellungen	–

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

Ab 1832 modellierte **Ludwig Schwanthaler** (1802–1848) im Auftrag König Ludwigs I. 24 Künstlerstandbilder im Statuettenformat, die bis 1840 lebensgroß in Kalkstein ausgeführt und auf der Balustrade der Attika auf der Südseite der Alten Pinakothek aufgestellt wurden. Schwanthalers Modelle gingen im Zweiten Weltkrieg ebenso zugrunde wie – bis auf wenige Fragmente – der Statuenzyklus der Alten Pinakothek. Die Modelle Schwanthalers wurden bereits bald nach der Entstehung abgeformt und in Gips und Bronze gegossen.

Während etliche Gipsabgüsse erhalten sind, darunter einmal die vollständige Serie, sind von den Bronzegüssen bisher überhaupt nur vier Exemplare bekannt geworden. 2018 konnte aus Privatbesitz eine dieser vier erhaltenen Bronzestatuetten erworben werden, die Figur des Malers *Hans Memling*. Schwanthaler zeigt den niederländischen Künstler in zeitgenössischem Kostüm auf ein spitzbogiges Täfelchen zeichnend. Den Guss hat Johann Baptist Stiglmaier ausgeführt. Die Statuette ist sorgfältig ziseliert, sodass Details wie der schwere, gewirkte Brokatstoff des Mantels deutlich werden, aber auch die Zeichnung auf der Außenseite des Täfel-

chens erkennbar ist, die zwei Heiligenfiguren in einem Maßwerkrahmen zeigt. Das kostbar gearbeitete Sammlerstück erweitert den Bestand an Werken Schwanthalers um den ersten Bronzeguss und ist zugleich eine wertvolle Erinnerung an den verlorenen Statuenzyklus der Alten Pinakothek.

Neue Pinakothek | Malerei und Plastik 2. Hälfte 19. Jh.

Von den Urenkelinnen des amerikanischen Künstlers **John White Alexander** (1856–1915), Eliza Reed und Natalie Reed Adams, erhielten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein Gemälde und eine Zeichnung des Künstlers geschenkt. Das in Pastelltönen gearbeitete und um 1908 entstandene Gemälde *The Mer Family* zeigt eine ironisch gebrochene Paraphrase von Arnold Böcklins Werk *Im Spiel der Wellen*, das sich seit 1888 als Schenkung Jan Wendelstadts in der Neuen Pinakothek befindet.

John White Alexander, einer der führenden Künstler des amerikanischen *Gilded Age*, war u. a. von 1909 bis zu seinem Tod Präsident der National Academy of Design. In den 1870er-Jahren hatte er an der Münchner Akademie der Bildenden Künste studiert und sich hier einer Gruppe amerikanischer Studenten um Frank Duveneck angeschlossen. Unzufrieden mit den starren akademischen Regeln folgte er diesen 1878/79 nach Polling, wo das aufgelassene Kloster günstige Ateliers bot und ebenso gut Modelle in der ländlichen Bevölkerung zu finden waren. 1891 kehrte John White Alexander anlässlich einer Europareise noch einmal nach Polling zurück, um seiner Familie den Ort seiner frühen Lehrjahre zu zeigen. Arnold Böcklin hat der Künstler wahrscheinlich zum ersten Mal 1879 in Florenz kennengelernt und war seit dieser Zeit mit dessen Kunst vertraut. Die beiden Schenkungen wurden vermittelt durch Mary Anne Goley, der Autorin der 2018 erschienenen Biografie des Künstlers und Verfasserin des in Erstellung befindlichen Werkverzeichnisses. Die ca. 1908 entstandene Sepia-Zeichnung trägt den Titel *Study for Pandora, standing*.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Kunst nach 1945

Das wandfüllende 300×760 cm große Gemälde *Ohne Titel (Reutlingen 2)* von **Jerry Zeniuk** (*1945) kam als Schenkung der International Patrons of the Pinakothek in die Sammlung. Unterbrochen vom Freiraum der Leinwand setzt Zeniuk

in diesem Bild leuchtende Farbpunkte nebeneinander. Durch das Spannungsverhältnis zwischen Motiv und Grund wird erfahrbar, wie die jeweiligen Farben und Formen aufeinander einwirken, ohne sich wechselseitig zu dominieren. Die Arbeit ist charakteristisch für die Entwicklung des Künstlers seit der Jahrtausendwende. Dies wird besonders im Vergleich zu seinem Frühwerk deutlich, zu dem vier quadratische, in Enkaustik ausgeführte graubraune Bilder der 1970er-Jahre, darunter die Schenkung des Künstlers *Untitled Number 12* (1970), gehören. Hier wird die jeweilige Farbigkeit durch die optische Mischung von bis zu 40 übereinander liegenden Farbschichten erzeugt, und es sind diese Bildoberflächen mit ihrer stillen und doch vielstimmigen Summe aller Farben, die Zeniuk in der Folge sukzessive zugunsten einer leuchtenden Vielfarbigkeit aufgelöst hat.

Die Erwerbung ist auch deswegen bedeutend, weil nun im neu eingerichteten Raum 16 der Pinakothek der Moderne in der Gegenüberstellung von zwei streng-geometrisch aufgebauten Gemälden aus der *Homage to the Square*-Serie von Josef Albers (1888–1976) sowie zwei malerisch-expressiven Bildern von Hans Hofmann (1880–1966) mit fünf Gemälden Zeniuks eine Schnittstelle zwischen der Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dem Sammlungsschwerpunkt der Minimal Art dargestellt werden kann.

Sowohl Albers als auch Hofmann beeinflussten nach ihrer USA-Emigration in den frühen dreißiger Jahren als Lehrer maßgeblich die Entwicklung der amerikanischen Kunstgeschichte. Das in der frühen Moderne entwickelte Farb- und Formverständnis – das Spannungsverhältnis zwischen einem offenen Experimentiergeist und einer kalkulierten Strenge bei der Form- und Farbgestaltung – waren für die Entstehung von Abstraktem Expressionismus und Minimal Art einflussreich. Beide Entwicklungen wiederum waren eine wesentliche künstlerische Voraussetzung für den jüngeren Jerry Zeniuk, der als Sohn ukrainischer Eltern seit 1950 in Amerika lebte und dort 1955 die US-Staatsbürgerschaft annahm. Seit 2001 lebt Zeniuk in Deutschland.

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

Seit 1975 porträtiert der amerikanische Fotograf **Nicholas Nixon** (*1947) jedes Jahr seine Frau Bebe und ihre drei Schwestern. Die Koordinaten für dieses künstlerisch

ungewöhnliche Langzeitprojekt sind denkbar einfach: Die vier Frauen kommen zu einem Gruppenbild zusammen, bei dem lediglich die Abfolge ihrer Aufstellung sowie das Negativformat von 8×10 inch (20,3×25,2, cm) konstant bleiben. Stehend und im Brustbild erfasst, seltener als Ganzfigur oder sitzend dargestellt, werden die Schwestern von einem eng begrenzten Bildausschnitt umfassen und blicken zu meist direkt in die Kamera. Über die Auswahl des jeweils gültigen Bildes – es entstehen immer mehrere Aufnahmen – entscheiden der Fotograf und seine Modelle zusammen. Über einen Zeitraum von nunmehr 44 Jahren ist so ein singuläres Werk entstanden, das gleichermaßen die Wesenhaftigkeit des Fotografischen zum Ausdruck bringt als auch über das Moment der Zeit, der Vergänglichkeit wie der sich immer wieder wandelnden Beziehungen der Schwestern zueinander Zeugnis ablegt.

Nicholas Nixon, langjähriger Professor am Massachusetts College of Art and Design, zählt seit seiner Teilnahme an der wegweisenden Ausstellung *New Topographics: Photographs of a man-altered Landscape* im Jahr 1975 zu den wichtigsten Fotografen seiner Generation. Einem formal strengen, sachlich dokumentarischen Stil verpflichtet, galt sein Interesse zunächst Stadtansichten und Architekturaufnahmen, die er in der Serie *Boston Views* veröffentlichte. Seit Ende der 1970er Jahre steht das Porträt im Mittelpunkt seines Wirkens. Seine als Serien konzipierten Werkreihen widmen sich neben der eigenen Familie vor allem sozial Benachteiligten und Kranken, bekannt wurden vor allem seine Dokumentationen von HIV-Infizierten und alten Menschen. Nixon wurde mit einer Vielzahl von Preisen und Stipendien wie dem Guggenheim Stipendium ausgezeichnet, seine Werke sind in den wichtigsten amerikanischen Museumssammlungen vertreten.

Dank der großzügigen Förderung durch die Alexander Tutsek Stiftung konnten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2018 die Serie *The Brown Sisters*, der anlässlich ihres 40jährigen Jubiläums 2015 in der Pinakothek der Moderne eine Einzelausstellung gewidmet war, aus Privatbesitz erwerben. Mit dieser jungen Inkunabel der Fotografiegeschichte ist es nun möglich, nicht nur die exquisite Sammlung zur amerikanischen Fotografie kongenial zu erweitern, sondern zugleich an das epochale Werk eines der großartigsten Porträtisten des 20. Jahrhunderts, August Sander, anzuknüpfen, der mit über 150 Werken in der Sammlung vertreten ist.

Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst, Gegenwartskunst

Aktuelle Vorstellungen von Nachbarschaft, Heimat und kultureller Zugehörigkeit waren das zentrale Thema der Ausstellung *a good neighbour_on the move*, einer Kooperation der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit der 15. Istanbul Biennale. Die Beiträge internationaler Künstlerinnen und Künstler spiegelten Erfahrungen mit den Folgen globaler Konflikte sowie neuen Herausforderungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens wider. Von drei Teilnehmern dieser Ausstellung, die im April 2018 endete, konnten in der Folge signifikante Werke angekauft werden. Diese Neuzugänge belegen, dass in der zunehmend globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts auch das Selbstverständnis der Sammlung Moderne Kunst im Wandel ist, was eine bewusste Erweiterung der Erwerbungs politik zur Folge hat.

Als einer der bekanntesten und einflussreichsten Künstler seiner Generation in Griechenland nimmt **Vlassis Caniaris** (1928–2011) eine vergleichbare Rolle ein wie Joseph Beuys in Deutschland oder Tadeusz Kantor in Polen. Eigenständig bearbeitete Caniaris bereits in den 1950er-Jahren ähnliche Fragestellungen der Malerei wie seine gleichaltrigen Zeitgenossen Robert Rauschenberg, Jasper Johns oder Cy Twombly, bevor sich sein Werk über einen Zeitraum von über sechs Jahrzehnten hinweg in erstaunlicher formaler und inhaltlicher Vielfalt weiterentwickelte. Während der zum Teil mehrjährigen Aufenthalte des Künstlers in Rom, Paris und Berlin öffnete sich sein Schaffen der Materialassemblage, dem objet trouvé und dem Environment. Insbesondere die Erfahrungen mit der Militärdiktatur in seiner Heimat (1967–74) verstärkten die sozialkritische Dimension seiner Arbeit. Um das Spannungsverhältnis von Fremdheit und kultureller Identifikation kreist die 2018 erworbene Installation *Chicken Coop* (Hühnerstall, 1974), eine Art Wohn-Stilleben aus Drahtfiguren mit ärmlichen Kleidungsstücken, Stellagen und Teppichresten. Das Werk entstand in Berlin, wo sich Caniaris zwischen 1973 und 1975, anfänglich im Rahmen eines DAAD-Stipendiums, aufhielt. Die fragmentarischen Gestalten in einem provisorischen Käfig aus Maschendraht verkörpern die karge und unsichere Existenz der »Gast«- oder »Fremd«-Arbeiter, wie sie damals genannt wurden. Lediglich die rote Nelke, die ein emporgestreckter Arm hochhält, wirkt wie

ein zartes Zeichen der Hoffnung oder des Triumphs. Die Themen, die Caniaris mit »Chicken Coop« berührt – Solidarität und Ausgrenzung, Freiheit und Migration, »Eliten« und »Volk« –, sind 45 Jahre nach Entstehung des Werks aktueller denn je.

Die meistbesprochene Arbeit der 15. Istanbul Biennale wie auch der Ausstellung in der Pinakothek der Moderne war die Videoarbeit *Wonderland* des türkischen Künstlers **Erkan Özgen** (* 1971). Darin erzählt der Flüchtlingsjunge Mohammed aus Syrien von Erlebnissen in seiner Heimat auf seine Weise, denn der 13-jährige ist gehörlos und ohne die Fähigkeit zu sprechen. Daher lässt sich nur erahnen, was seiner Familie, die sich in der nordsyrischen Stadt Kobani monatelang gegen Angriffe der IS-Truppen wehren musste, genau widerfahren ist. Lebhaft, voller Intensität und ohne sichtbare Traurigkeit berichtet der Junge ausschließlich durch Mimik und Gestik von seinen traumatischen Erfahrungen. Aber lassen sich Traumata überhaupt vermitteln? So erzählt *Wonderland* auch von der Unmöglichkeit, Kriegserlebnisse, Angst und Schmerz jenen begreiflich zu machen, die diese Erfahrungen nie gemacht haben. Die fremde Sprache, die hier als Sprachlosigkeit erlebt wird, könnte jedoch kaum eine plastischere Übersetzung finden und wird zur Metapher einer existenziellen Lebenssituation, bei der nicht maßgeblich ist, wo auf der Welt sie erlebt wird. Auch der Titel der Arbeit verweist auf menschliche Sehnsüchte und trägt dazu bei, das Unausgesprochene mit Fantasie und Empathie verstehen.

Gleichfalls in der Ausstellung *a good neighbour_on the move* war auch **Victor Leguy** (* 1979) mit einer wichtigen Werkgruppe vertreten. *Structures for Invisible Borders* (Strukturen für unsichtbare Grenzen) heißt das 2015 begonnene Projekt des in Brasilien lebenden Künstlers, das im Austausch mit Einwanderern unterschiedlicher Herkunft in São Paulo und Istanbul entstanden ist. Ausgangspunkt waren historische und nationale Narrative, wie sie u. a. in Schulbüchern festgeschrieben werden und die die Entstehung von Klischees und Vorurteilen begünstigen. Um diesen offiziellen, oft wenig flexiblen Diskursen zu begegnen und sie zu dekonstruieren, suchte der Künstler den vertrauensvollen Dialog mit Immigranten und bat diese, für sie wichtige Gegenstände, Dokumente oder Fotos gegen persönliche Dinge aus seinem Besitz zu tauschen. Die von seinen Gesprächspartnern erworbenen Tauschobjekte kombinierte Leguy jeweils mit einer Zeichnung zu einem Paar, das eine

Art erweitertes Porträt darstellt. Bevor er sämtliche Objektpaare nebeneinander gereiht auf die Wand hängte, bestrich er sie oberhalb einer gemeinsamen Horizontlinie mit weißer Farbe, was die Bildwirkung irritiert, weil sich eine Art Leerstelle oder Auslöschung definiert. Leguy nimmt damit einerseits Bezug auf die Bestrebungen des White Cube der westlichen Moderne, der einen Raum zeitloser Verabsolutierung schaffen möchte. Andererseits lässt sich die Intervention auch als ein Schritt zur Auflösung kultureller Klischees und historischer Festschreibungen lesen und damit als ein poetischer Beitrag zu einem vorurteilslosen Zusammenleben.

Die gegenständliche Malerei zieht sich wie ein roter Faden durch die Sammlung Moderne Kunst – beginnend mit den Werken des Expressionismus über die Neue Sachlichkeit und den Surrealismus bis hin zur Neuen Figuration nach 1945. Es ist daher nur folgerichtig, bei der Fortschreibung der Sammlung im 21. Jahrhundert an diesen Schwerpunkt anzuknüpfen. Werke u. a. von Norbert Schwontkowski, Luc Tuymans, Neo Rauch, Peter Doig, Jochen Klein oder Amelie von Wulffen lassen Kontinuitäten wie Brüche im Verständnis gegenständlicher Malerei deutlich werden. In diesem Kontext ist die Schenkung eines bedeutenden Gemäldes von **Rosa Loy** (* 1958) durch einen anonymen Mäzen ein besonderer Glücksfall: Aus Anlass des 60. Geburtstags der in Leipzig lebenden Malerin findet das großformatige, 2010 entstandene Schlüsselwerk *Manna* Eingang in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Als »Manna« wird in der Bibel jene wundersame Speise bezeichnet, die nachts vom Himmel fiel und den Israeliten auf ihrer jahrzehntelangen Wanderschaft durch die Wüste als Nahrung diente. Die Herkunft des Wortes Manna ist unklar. Doch wird es mit dem hebräischen Ausruf »Was ist das?« in Verbindung gebracht, der auf das unerwartete Erscheinen der lebensspendenden Substanz hindeutet. Eine ähnlich geheimnisvolle, geradezu mythische Atmosphäre vermittelt auch das Gemälde von Rosa Loy. Wie fast ausnahmslos in ihren Bildern sind auch hier weibliche Wesen die Hauptakteure. Gleichfalls typisch für Loys Werk ist eine von Pflanzen geprägte Welt als Ort des surrealen Geschehens, in der die gezeigten Frauen in quasi ritueller Weise agieren. Ihr offenbar natürliches Gegenüber ist ein Baum, der mit unverkennbar männlichen Zügen eine ambivalente Rolle spielt, ob als Schattenspender oder als Vertreter einer dunklen Macht.

Victor Leguy, *History Filament for a document – Step and barefoot* (aus der Serie *Structures for Invisible Borders*), 2016/17, Zweiteilig: weiße Farbe auf im Tausch erhaltenen Objekten und Zeichnung, Graphit auf Papier, ca. 40 x 50 cm



Wolfgang Laib, *Ohne Anfang und ohne Ende*, 2005–2018, Bienenwachs, Holzstruktur, 440 x 426 x 95 cm

Erkan Özgen, *Wonderland*, 2016 (Still),
HD-Video, 3 Min. 54 Sek., Farbe, Ton



Vlasis Caniaris, *Chicken Coop*,
1974 Mixed Media, variabel



Ludwig von Schwanthaler, Guss von Johann Baptist Stiglmaier, *Bronzestatuette des Hans Memling*, um 1835, Bronze, Höhe 46,5 cm



Rosa Loy, *Manna*, 2011, Kasein auf Leinwand, 220 x 170 cm

Jerry Zeniuk, *Ohne Titel (Reutlingen 2)*,
2007, Öl auf Nessel, 300×760 cm



Jerry Zeniuk, *Untitled Number 12*, 1972 Enkaustik,
Leinwand auf Masonite Hartfaserplatte, 84×76,5 cm



Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, Truro, Massachusetts, 1984, Silbergelatine-Abzug, Vintage Prints je 19,4 x 24,5 cm



Leihverkehr

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben im Berichtsjahr 81 Ausstellungen weltweit mit Leihgaben unterstützt, unter anderem waren dies:

BACK TO THE FUTURE

FOAM Amsterdam
19.01.–28.03.2018

C/O Berlin, Berlin
28.09.–02.12.2018

GEORG BASELITZ

Riehen, Fondation Beyeler
21.1.2018–29.4.2018

RUBENS. KRAFT DER VERWANDLUNG

Frankfurt, Städel Museum
8.2.2018–3.6.2018

DÜRER AND THE RENAISSANCE BETWEEN GERMANY AND ITALY

Mailand, Palazzo Reale
21.2.2018–24.6.2018

PAUL KLEE – LANDSCHAFTEN

Kochel, Franz Marc Museum
25.2.2018–10.6.2018

EYEWITNESS VIEWS: MAKING HISTORY IN EIGHTEENTH-CENTURY EUROPE

Cleveland, The Cleveland Museum of Art
25.2.2018–20.5.2018

CRANACH NATÜRLICH. HIERONYMUS IN DER WILDNIS

Innsbruck, Tiroler Landesmuseen
2.3.2018–7.10.2018

GAINSBOROUGH. DIE MODERNE LANDSCHAFT

Hamburg, Hamburger Kunsthalle
2.3.2018–27.5.2018

TINTORET. NAISSANCE D'UN GÉNIE

Paris, Musée du Luxembourg
7.3.2018–1.7.2019

ADRIAN PIPER: A SYNTHESIS OF INTUITIONS, 1965–2016

New York, Museum of Modern Art
31.3.2018–22.7.2018

RUBENS. PAINTER OF SKETCHES

Madrid, Museo Nacional del Prado
10.4.2018–5.8.2018

CANALETTO 1697–1768

Rom, Museo di Roma – Palazzo Braschi
11.4.2018–23.9.2018

WANDERLUST. VON CASPAR DAVID FRIEDRICH BIS AUGUSTE RENOIR

Berlin, Alte Nationalgalerie
10.5.2018–16.9.2018

DAS ERBE DER VÄTER. MIT DER MALERFAMILIE ZICK DURCH ZWEI JAHRHUNDERTE

Koblenz, Mittelrhein-Museum
9.6.2018–30.9.2018

BASELITZ: SIX DECADES

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
21.6.2018–16.9.2018

FRITZ KOENIG 1924–2017. A RETROSPECTIVE

Florenz, Gallerie degli Uffizi
(Sale ex archivio e Giardino di Boboli)
21.6.2018–7.10.2018

BESTANDSAUFNAHME GURLITT. EIN KUNSTHÄNDLER IM NATIONALSOZIALISMUS

Berlin, Martin-Gropius-Bau
14.9.2018–7.1.2019

PURE RUBENS

Rotterdam, Boijmans Van Beuningen Museum
8.9.2018–13.1.2019

JÖRG IMMENDORFF: FÜR ALLE LIEBEN IN DER WELT

München, Haus der Kunst
14.9.2018–27.01.2019

ADRIAEN BROUWER: MASTER OF EMOTIONS

Oudenaarde, MOU – Museum
15.9.2018–16.12.2018

NO TWO ALIKE. KARL BLOSSFELDT, FRANCIS BRUGIÈRE, THOMAS RUFF

Cincinnati, Contemporary Arts Center
21.9.2018–13.1.2019

COURBET ET LA NATURA

Ferrara, Palazzo dei Diamanti
22.9.2018–6.1.2019

EBLOUISSANTE VENISE!

VENISE, LES ARTS ET L'EUROPE AU XVIIIÈ SIÈCLE
Paris, Grand Palais
26.9.2018–21.1.2019

MAX SLEVOGT.

EINE RETROSPEKTIVE ZUM 150. GEBURTSTAG
Hannover, Landesmuseum
28.9.2018–24.2.2019

BRUEGEL

Wien, Kunsthistorisches Museum
2.10.2018–13.1.2019

ALBERT RENGER-PATZSCH. DIE RUHRGEBIETSFOTOGRAFIEN

Essen, Ruhr Museum
8.10.2018–3.2.2019

MURILLO. IV CENTENARIO

Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla
29.11.2018–17.3.2019

ANDY WARHOL – FROM A TO B AND BACK AGAIN

New York, Whitney Museum
12.11.2018–31.3.2019

ERNST LUDWIG KIRCHNER: ERTRÄUMTE REISEN

Bonn, Bundeskunsthalle
16.11.2018–3.3.2019

VAN DYCK. PITTORE DI CORTE

Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda
16.11.2018–17.3.2019

HEINRICH REINHOLD. DER LANDSCHAFT AUF DER SPUR

Hamburg, Hamburger Kunsthalle
7.12.2018–10.3.2019

UTRECHT, CARAVAGGIO AND EUROPE

Utrecht, Centraal Museum
16.12.2018–24.3.2019

Die Anzahl der temporären Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen lag 2018 aufgrund des gestiegenen Anteils der Fotografien wesentlich über der des Vorjahrs. 30 Dauerleihgaben wurden vergeben.

Anzahl der Ausstellungsleihgaben	2017	2018
Alte Pinakothek	12	41
Filialgalerien	4	4
Neue Pinakothek und Sammlung Schack	36	43
Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne	17	56
Stiftung Ann und Jürgen Wilde	103	208
Museum Brandhorst	19	14
Andere Leihstellen	15	4
Insgesamt	206	370



Publikationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

PAUL KLEE. KONSTRUKTION DES GEHEIMNISSES

Herausgegeben von Oliver Kase
Mit Beiträgen von Régine Bonnefoit, Christine Hopfengart, Wolfgang Kersten, Oliver Kase, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Christoph Wagner, Stephen Watson und Gregor Wedekind
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst München
456 Seiten mit 385 Abbildungen
München: Hirmer, 2018

FRITZ WINTER

Ausgewählt – Kernbestand Fritz-Winter-Stiftung
Herausgegeben von Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Fritz-Winter-Stiftung
Mit Beiträgen von Cathrin Klingsöhr-Leroy, Bernhard Maaz, Anna Rühl, Heike Stege und Christoph Steuer
Werkverzeichnis, begleitet von der Ausstellung in der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst München
172 Seiten mit 225 farbigen Abbildungen
Heidelberg: Kehrer, 2018

JUTTA KOETHER. TOUR DE MADAME

Deutsche und Englische Ausgabe
Herausgegeben von Suzanne Cotter, Achim Hochdörfer, Tonio Kröner
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Brandhorst 2018 und im Mudam Luxembourg 2019
304 Seiten mit ca. 230 farbigen Abbildungen
Köln: Walther König, 2018

FOTOGRAFIE HEUTE II: PRIVATE PUBLIC RELATIONS

Eine Ausstellungsreihe zur künstlerischen Fotografie im digitalen Zeitalter
Herausgegeben von Inka Graeve Ingelmann mit einem Vorwort von Bernhard Maaz
Mit Beiträgen von Melanie Bühler, Elvira Wilk, Clemens Jahn
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst München
60 Seiten mit 32 farbigen Abbildungen
München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2018

ERZÄHLEN IN BILDERN. LEOPOLD BODE UND EDWARD VON STEINLE

Herausgegeben von Herbert W. Rott und Ulf Sölter
Mit Beiträgen von Andrea Gottdang, Joachim Kaak, Hubertus Kohle, Herbert W. Rott, Carola Sauter, Ulf Sölter und Agnes Thum
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Sammlung Schack, München
224 Seiten mit 180 farbigen Abbildungen
München: Prestel, 2018

FLORENZ UND SEINE MALER. VON GIOTTO BIS LEONARDO DA VINCI

Deutsche und englische Ausgabe
Herausgegeben von Andreas Schumacher
Mit Beiträgen von Matteo Burioni, Caroline Campbell, Doris Carl, Michael W. Cole, Dagmar Korbacher, Annette Kranz, Wolf-Dietrich Löhr, Nino Nanobashvili, Scott Nethersole, Ulrich Pfisterer, Nicoletta Pons, Alexander Röstel, Andreas Schumacher, Theresa Wagener
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Alten Pinakothek, München
320 Seiten mit 170 farbigen Abbildungen
München: Hirmer, 2018

ALEX KATZ

Herausgegeben von Jacob Proctor
Mit Beiträgen von Kirsty Bell, Arturo Herrera, Jordan Kantor, Prudence Peiffer, Matt Saunders
Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Brandhorst München
140 Seiten mit 100 farbigen Abbildungen
München: Hirmer, 2018

UTRECHT, CARAVAGGIO UND EUROPA

Herausgegeben von Bernd Ebert und Liesbeth M. Helmus
Mit Beiträgen von Marten Jan Bok, Bernd Ebert, Liesbeth M. Helmus, Susanne Hoppe, Helen Langdon, Volker Manuth, Ashok Roy
Katalog zur Ausstellung im Centraal Museum, Utrecht und in der Alten Pinakothek, München
304 Seiten mit 330 farbigen Abbildungen
München: Hirmer, 2018

Publikationen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

ANDREA BAMBI

Die Sammlung von Sofie und Emanuel Fohn in der Pinakothek der Moderne. Zwischen Profit und Rettung liegt ein schmaler Grat, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017, hg. von Bernhard Maaz, München 2018, S. 168–181 [archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6066/].

Appell für ein beratendes Gremium in der ethnologischen Provenienzforschung, in: Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit, hg. von Larissa Förster, Iris Edenheiser, Sarah Fründt und Heike Hartmann, edoc, München 2018 [doi.org/10.18452/19029].

SIMONE FÖRSTER

Die Entdeckung der Industrielandschaft. Albert Renger-Patzschs Fotografien des Ruhrgebiets, Ausst. Kat. Albert Renger-Patzsch. Die Ruhrgebietsfotografien, eine Kooperation mit der Stiftung Ann und Jürgen Wilde hg. von Stefanie Grebe und Heinrich Theodor Grütter, (Ruhrmuseum Essen), Köln 2018, S. 96–111.

Albert Renger-Patzsch, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 98 Raum – Rimpatta, hg. von Andreas Beyer, Benedicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin, Boston 2018, S. 242.

ANDREA FUNCK

[mit Anja Romanowski:] Europäischer Tag der Restaurierung. Vom Mehrwert der restauratorischen Vernetzung für das europäische Kulturerbe. Museumskunde Band 83, Heft 1/2018, S. 8–10.

JOHANNES GRAMLICH

»Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen«. Der »Expertenkrieg« und die »Sammlung Schloss Rohoncz« in der Neuen Pinakothek 1930, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017, hg. von Bernhard Maaz, München 2018, S. 182–192 [archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6067].

Kunstwerke aus NS-Besitz auf dem Weg in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Amerikanische Restitutionspolitik und bayerische Treuhänderschaft, in: Treuhänderische Übernahme und Verwahrung international und interdisziplinär betrachtet (Bibliothek im Kontext 3), hg. von Olivia Kaiser, Christina Köstner-Pemsel und Markus Stumpf, Göttingen 2018, S. 245–260.

ELISABETH HIPP

Zwei Katalogeinträge zu Gemälden von Murillo, in: Ausst.-Kat. Murillo. IV Centenario (Sevilla, Museo de Bellas Artes), hg. von Ignacio Cano Rivera und María del Valme Muñoz Rubio, Sevilla 2018, S. 297–300, 304–308.

JOACHIM KAAK

Adolph Menzels Kunst und Wirklichkeiten II – Prozeßion in Hofgastein, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 68, München 2017, S. 179–188.

TONIO KRÖNER

Post-Apocalyptic Realism, hg. von Tonio Kröner, Laura Preston, Tanja Widmann, Köln 2018.

BERNHARD MAAZ

Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München (= Director's Choice, acht Sprachausgaben), London, New York 2018.

Kontinuum und Kaleidoskop der Museumsarbeit: Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahre 2017, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017, hg. von Bernhard Maaz, München 2018, S. 6–15.

Fortgesetzter Rückblick: Provenienz- und institutionengeschichtliche Beiträge, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017, hg. von Bernhard Maaz, München 2018, S. 138f [archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6064].

Zum Geleit, in: Familienbande. Der Briefwechsel von Carl Joseph Begas d. Ä. mit Oscar Begas 1840–1854, hg. von Wolfgang Cortjaens, Köln u. a. 2018, S. 7–9.

Max Beckmann sperrt die Vitalität ein, in: Christiane Zeiller: Max Beckmann, Junge Kunst 26, München 2018, S. 45–52.

[mit Corinna Thierolf:] Zu Heiner Friedrich – »... eine Lebensbeziehung zur Kunst, die in wahrscheinlich jeder Hinsicht ihresgleichen sucht«, in: Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf – Eine Würdigung zu seinem 80. Geburtstag am 14. April 2018, München 2018, S. 9–11.

Fatum, Dada, Demokrit. Jonathan Meese, in: Die Irrfahrten des Meese, hg. von Swantje Grundler, Bernhart Schwenk, Köln 2018, S. 13–17.

Die Münchner Note. Zur Online-Verfügbarkeit von Sammlungsgut in Abbildungen, in: AKMB-news. Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek (Arbeitsgemeinschaft der Kunst- und Museumsbibliotheken), 24, H. 2, Düsseldorf 2018, S. 58–60.

WIBKE NEUGEBAUER, CLARIMMA SESSA, CHRISTOPH STEUER, THORSTEN ALLSCHER, HEIKE STEGE

Naphthol Green – a forgotten artists's pigment of the early 20th century. History, chemistry and analytical identification, Journal of Cultural Heritage, 2018, im Druck [doi.org/10.1016/j.culher.2018.08.008].

WIBKE NEUGEBAUER, CLARIMMA SESSA UND HEIKE STEGE

A comprehensive study into the early history of β -naphthol pigments – from synthesis to paint application, Part I: Synthesis, chemical composition, properties and development history, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1/2018, S. 111–128.

MARK RICHTER, KLAUS RAPP, PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER, STEFAN ZUMBÜHL, PETER CHUNG, CHRISTOPH STEUER

Kunsttechnologische Untersuchungen der ältesten erhaltenen romanischen Farbfassung, in: E. Rüber-Schütte, Romanische Stuckplastik aus der Dorfkirche in Eilenstedt, Kleine Hefte zu Denkmalpflege 13, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle (Saale) 2018, S. 133–150.

ANNA RÜHL

»Direkte Tendenz zur kosmischen Einheit Mensch – Natur«. Zum Sinn der Bildgestaltung im Frühwerk von Fritz Winter, Ausst.-Kat. Fritz Winter. Vom Bauhaus zur documenta, (Galerie Utermann, Dortmund), Dortmund 2018, S. 10–31.

MARTIN SCHAWÉ

Van Eyck in Neuschwanstein. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg, in: Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017, hg. von Bernhard Maaz, München 2018, S. 140–167 (archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6065).

Zur Geschichte und Restaurierung zweier Burgkmair-Altäre, in: Hans Burgkmair. Neue Forschungen, hg. von Wolfgang Augustyn und Manuel Teget-Welz, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 44, Passau 2018, S. 261–291.

BERNHART SCHWENK

Die Irrfahrten des Meese, hg. von Swantje Grundler und Bernhart Schwenk, Köln 2018.

Raoul De Keyser, Oeuvre, hg. von Martin Germann und Bernhart Schwenk, (drei Ausgaben in deutscher, englischer und niederländischer Sprache, für die niederländische Ausgabe: Mercatorfonds, Brüssel (in Kooperation mit dem Verlag der Buchhandlung Walther König), Köln 2018.

HEIKE STEGE

Einführung zu den technologischen, bildgebenden und materialanalytischen Untersuchungen, in: Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte, hg. von Bosselmann-Ruickbie und Carmen Roll in Zusammenarbeit mit Catharina Blänsdorf und Heike Stege, Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising, Band 67, Leiden u. a. 2018, S. 171–173.

[mit Alexander Grillparzer und Shimon Mahnke]: Die Emailarbeiten des Freisinger Lukasbildes – Untersuchungen zu Herstellungstechnik, Zustand und Materialzusammensetzung, in: Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte, hg. von Bosselmann-Ruickbie und Carmen Roll in Zusammenarbeit mit Catharina Blänsdorf und Heike Stege, Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising, Band 67, Leiden u. a. 2018, S. 271–277.

[mit Clarimma Sessa, Ruben Weiss, Reinhard Niessner, Natalia P. Ivleva]: Towards a Surface Enhanced Raman Scattering (SERS) spectra database for synthetic organic colourants in cultural heritage. The effect of using different metal substrates on the spectra, Microchemical Journal 138/2018, S. 208–225.

[mit Simon Steger, Simone Bretz, Oliver Hahn]: Capabilities and limitations of handheld Diffuse Reflectance Infrared Fourier Transform Spectroscopy (DRIFTS) for the analysis of colourants and binders in 20th-century reverse paintings on glass, Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy 195/2018, S. 102–112.

CORINNA THIEROLF

»Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche«; in: Ainsi la Nuit. Fabienne Verdier, Paris 2018, S. 8–15.

[mit Heiner Friedrich]: »Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst« Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf, (engl. Ausgabe: »It's the Art that Speaks«. Heiner Friedrich in Conversation with Corinna Thierolf), München 2018.

Willem de Kooning (The Great Masters in Art), München 2018.

Foil Adventures: Late Works in Aluminium; in: Gagosian Quarterly, Spring Issue 2018, S. 56–64 (gagosian.com/quarterly/2018/02/23/foil-adventures).

Foil Adventures. John Chamberlains späte Werke aus Aluminium, in: Ausst.-Kat. John Chamberlain – Bending spaces (Ludwig Museum Koblenz) hg. von Beate Reifenscheid, Mailand, 2018, S. 39–45 (S. 47–51 engl. Ausgabe).

ILSE VON ZUR MÜHLEN

Eine Madonna aus Österreich und eine (nicht nur) Münchner Geschichte: – Ein Beispiel aus der Provenienzforschung, dem neuesten Forschungsfeld des Gefeierten, in: »... Denn das Eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.« Beiträge aus der Ägyptologie, der Geschichtswissenschaft, der Koptologie, der Kunstgeschichte, der Linguistik, der Medizin und ihrer Geschichte, der Musikwissenschaft, der Philosophie, der Politikwissenschaft, der Provenienzforschung und der Rechtsgeschichte zu Ehren Alfred Grimms anlässlich seines 65. Geburtstags, hg. von Barbara Magen, Wiesbaden 2018, S. 372–389.

Schloss Tutzing – Ein Ort, zwei Sammlungen und viele Fragen. Ein Zwischenbericht aus der Provenienzforschung, in: NS-Kunstraub lokal und europäisch: Eine Zwischenbilanz der Provenienzforschung in Celle (Celler Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte. Schriftenreihe des Stadtarchivs und des Bomann-Museums Bd. 48), hg. von Jochen Meiners und Christopher Galler, Celle 2018, S. 94–121.

Finance, Taxes and Provenance: A German Museum Acquisition of Chinese Antiquities in 1935, in: Journal for Art Market Studies 2/3/2018, (www.fokum-jams.org; DOI 10.23690/jams.v2i3.75 abgerufen am 28.11.2018).

»Komm-morgen-wieder«. Die Deutschbaltische Abteilung im Ostpreußischen Landesmuseum ist eröffnet, in: Mitteilungen aus baltischem Leben, 64. Jg., Ausg. 3, November 2018, S. 11–14.

JENS WAGNER, HEIKE STEGE

Die bildgebende Untersuchung der Bildtafel, in: Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte, hg. von Bosselmann-Ruickbie und Carmen Roll in Zusammenarbeit mit Catharina Blänsdorf und Heike Stege, Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising, Band 67, Leiden u. a. 2018, S. 189–197.

JEANINE WALCHER, HEIKE STEGE, CATHRIN KLINGSÖHR-LEROY

»... and then cut it up.« On the art-technological trail of the work process in Franz Marc's Large Landscape I« in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (32), 2/2018.

CHRISTIANE ZEILLER

Max Beckmann. Junge Kunst 26. Mit einem Essay von Bernhard Maaz. München 2018.

Zeiller, Christiane: Biografia, in: Museo d'arte Mendrisio (Hg.): Max Beckmann. Dipinti, sculture, acquerelli, disegni e grafiche. Catalogo della mostra. Mendrisio 2018, S. 180–186.



*Königsklasse IV. Gegenwartskunst in
Schloss Herrenchiemsee mit Günther Förg
Ohne Titel (7-teilige Serie), 1996*



Doerner Institut

Einleitung

Das Jahr 2018 stand für das Doerner Institut ganz im Zeichen der Vermittlung. Zahlreiche Fernseh- und Radiobeiträge, Führungen und die inhaltliche Mitwirkung an einer Ausstellung ermöglichten einen breiten und intensiven Austausch mit Interessierten.

An erster Stelle ist die Einbettung restauratorischer, konservatorischer und maltechnischer Inhalte in die Ausstellung *Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci* in der Alten Pinakothek (S. 37) zu nennen. Untersuchungen an den Werken aus dem eigenen Bestand sowie zahlreiche Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten boten den Anlass, Besucherinnen und Besuchern einen Einblick in die fachlichen Hintergründe zu vermitteln.

In der Ausstellung konnten sich Interessierte an vier Monitoren sowie Saaltexten in einem Kabinett über die Herstellung und Vorbereitung der Bildträger, Verfahren zur Übertragung von Vorzeichnungen, maltechnische Grundlagen und Untersuchungsmethoden informieren. Einen Themenschwerpunkt bildete die Unterscheidung zwischen Tempera- und Ölmalerei, beides Techniken, die zur Zeit der Renaissance in der Florentiner Malerei angewandt wurden.

Anhand zweier Darstellungen der *Beweinung Christi*, von Sandro Botticelli und von Raffaellino del Garbo, wurden in einem Saal der Ausstellung die unterschiedlichen Aufgabenstellungen von Konservierung und Restaurierung erläutert. So zeigt das Gemälde von Botticelli nach seiner Restaurierung, bei der eine Übermalung aus dem 19. Jahrhundert abgenommen wurde, einen deutlichen Unterschied zum vorhergehenden Zustand. Die restauratorischen Maßnahmen, die dank der finanziellen Unterstützung der Rudolf-August Oetker-Stiftung umgesetzt werden konnten, wurden hier beispielhaft für den Besucher erklärt.

Bei der Bildtafel von Raffaellino del Garbo hingegen sind vor allem Bildschichtfestigungen, also konservierende Arbeiten, vonnöten, deren Auswirkungen vergleichsweise weniger sichtbar sind. Um dies den Besuchern zu verdeutlichen, wurden die bereits ausgeführten Probefelder für die kommende Konservierung auf einer dem Werk vorgelagerten Glasscheibe sichtbar markiert und im Saaltext erläutert – für das Doerner Institut ein Novum, das auf reges Interesse traf (Abb. S. 73). Die Umsetzung der Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen, deren Finanzierung dankenswerterweise die Ernst von Siemens Kunststiftung übernehmen wird, erfolgt nach dem Ende der Ausstellung.

Zusätzlich boten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der naturwissenschaftlichen und restauratorischen Abteilungen zahlreiche Führungen für Schulklassen, Fachkolleginnen und -kollegen anderer Münchner Häuser sowie Besucherinnen und Besucher an, was gut angenommen wurde. Daneben zeigte der Bayerische Rundfunk im Rahmen seines Formates *zwischen Spessart und Karwendel* einen Beitrag zu den Vorbereitungen des Doerner Instituts für die Ausstellung. In diesem wurden auch die für Besucherinnen und Besucher wenig sichtbaren, aber dennoch für das Gelingen einer Ausstellung bedeutenden Transport-, Hänge- und Schreinerarbeiten der Museums- und Ausstellungstechnik gezeigt.

Eine weitere Möglichkeit, der Öffentlichkeit unsere Kernaufgaben zu verdeutlichen, bot der erste Europäische Tag der Restaurierung. Am 14. Oktober 2018 stellten die Restauratorinnen und Restauratoren des Doerner Instituts sich und ihre Arbeit in neun Einzelführungen zu den Themen *Restauratoren ... restaurieren, untersuchen, konservieren, bewahren, forschen, bilden aus, betreuen, vermitteln und präsentieren* vor. Der Tag war ein großer Erfolg und wird nun jährlich, 2019 am 13. Oktober, europaweit stattfinden.

Doch nicht nur die interessierte Öffentlichkeit stand dieses Jahr im Fokus der Tätigkeiten des Doerner Instituts, auch das Fachpublikum kam auf seine Kosten, vor allem durch die Ausrichtung zweier großer Tagungen.

Nach etwa zehn Jahren intensiver Forschung zur Temperamalerei am Beginn der Moderne, richtete das Doerner Institut vom 15. bis 17. März 2018 gemeinsam mit der Akademie der Bildenden Künste München und dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der TU München die internationale Tagung *Tempera painting between 1800 and 1950: Experiments and innovations from the Nazarene movement to abstract art* aus. Über 270 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 22 Ländern hörten an zwei Tagen im Ernst von Siemens Auditorium der Pinakothek der Moderne Vorträge, die dieses komplexe Thema aus der Sicht verschiedener Fachdisziplinen beleuchteten. Um Theorie mit Praxis zu verbinden, hatten die Tagungsteilnehmenden zudem an einem weiteren Tag Gelegenheit, in zehn verschiedenen Workshops selbst Hand anzulegen und mit eigenen Temperarezepturen und -techniken zu experimentieren sowie in begleitenden Führungen in verschiedenen Münchner Museen Beispiele der Temperamalerei aus erster Hand kennenzulernen. Zwei der Workshops wurden vom Doerner Institut ausgerichtet (Abb. S. 85) – ihre Vorbereitung in Form von mehrtägigen Testworkshops diente gleichzeitig der Weiterbildung von ca. 30 Kolleginnen und Kollegen des Doerner Instituts. Die Tagung wurde durch die Volkswagenstiftung Hannover und das EU-Infrastrukturprojekt IPERION CH finanziell unterstützt. Die Postprints der Tagung sind in Vorbereitung und werden voraussichtlich im Mai 2019 bei Archetype London als kostenlose Open access-Publikation erscheinen.

Die zweite Tagung fand unter dem Titel *Es krabbelt im Museum! Themen zwischen Bestimmung und Bekämpfung* am 6. und 7. Dezember 2018, ebenfalls mit rund 270 Teilnehmerinnen und Teilnehmern im Ernst von Siemens Auditorium der Pinakothek der Moderne, statt und bot an zwei Tagen in Vorträgen und in Workshops Neues rund um das Thema *Integrated Pest Management (IPM)* in Museen. Veranstalter waren der Arbeitskreis Konservierung/Restaurierung des Deutschen Museumsbundes in Kooperation mit dem Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Fachgruppe Präventive Konservierung des Verbandes der Restauratoren. Parallel berichtete der Bayerische Rundfunk in Radio und Fernsehen über die Tagung.

Anlass für das Thema war, dass in den letzten Jahren Schädlinge in Ausstellungsräumen, aber auch in Depots oder Werkstätten, für die Museen zunehmend problematisch geworden sind. Zahlreiche Gegenmaßnahmen werden ergriffen, doch besteht große Unsicherheit, welche Schadinsekten das Sammlungsgut tatsächlich gefährden und ab welcher Anzahl von Funden ein schnelles Eingreifen notwendig ist. Zudem machen sich in manchen Häusern neue Arten breit, deren schnelles Erkennen so wie auch das Einschätzen der Gefährdungslage eine Herausforderung für Museumsmitarbeiterinnen und -mitarbeiter ist. Nicht nur am Doerner Institut fragen sich die Verantwortlichen nach den Ursachen für das vermehrte Auftreten und ob bzw. wann weitere neue Insektenarten durch Klimawandel und/oder Leihverkehr zu erwarten, wie diese zu identifizieren und zu bekämpfen sind. Aufmerksamkeit ist weiterhin gefragt, neue Erkenntnisse werden auch in Zukunft sowohl mit Fachkollegen als auch der interessierten Öffentlichkeit geteilt.

Andrea Funck



Präsentation des Restaurierungsprojekts der *Beweinung Christi*, um 1500 von Raffaellino der Garbo in der Ausstellung *Florenz und seine Mater. Von Giotto bis Leonardo da Vinci*



Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode in der Sammlung Schack



Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode in der Sammlung Schack



Restaurierung und Konservierung

Wachsende Anforderungen an die Restaurierungsabteilung waren 2018 deutlich spürbar – und sind auch zukünftig zu erwarten, denn restauratorische Expertise und Mitarbeit sind vielfältig gefragt: Sei es im Zusammenhang mit Sanierungsmaßnahmen an den Münchner Häusern und in den Staatsgalerien oder für den regen Ausstellungsbetrieb der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Aufgrund des zunehmenden öffentlichen Interesses an restauratorischen Themen ist deren Vermittlung, wie einleitend beschrieben, zu einer wichtigen zusätzlichen Aufgabe geworden. Zahlreiche Neuerwerbungen bereichern die Sammlungsbestände und erhöhen darüber hinaus das Arbeitsvolumen der für die konservatorische Wartung verantwortlichen Restauratorinnen und Restauratoren, was insbesondere dann ins Gewicht fällt, wenn für die Betreuung der Werke – so bei der Fotografie und der Neuen Medienkunst – zusätzliche Fachkenntnisse erforderlich sind. Besonders zahlreich waren im vergangenen Jahr die am eigenen Bestand durchgeführten Konservierungs- und Restaurierungsprojekte, nicht zuletzt dank großzügiger Zuwendungen von Förderern. Ohne die Beauftragung externer Restauratoren könnten viele dieser Maßnahmen nicht durchgeführt werden, doch sind deren Konzipierung, Vergabe und fachliche Begleitung für das Restauratorenteam des Doerner Instituts ebenfalls zeitaufwendig. Die Leistungsbilanz für 2018 ist eindrucksvoll und erfreulich, doch wird ›hinter den Kulissen‹ zunehmend Überlastung deutlich. Sich kontinuierlich mehrende Aufgaben lassen sich nicht unbegrenzt von einer seit vielen Jahren gleichbleibenden Anzahl von Restauratorinnen und Restauratoren erfüllen.

Neue Herausforderungen richteten sich ferner an die Präventive Konservierung. Immer engmaschiger erfolgt hier die Schädlingsbeobachtung im Rahmen des *Integrated Pest Managements*. Die Ursachen hierfür sind einleitend genannt. An den Pinakotheken wird der potenziellen Gefährdung durch Schädlinge mit intensiven Reinigungsmaßnahmen, der Modifikation von Köderfallen und baulichen Veränderungen zur Verbesserung der Prävention begegnet. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt der Präventiven Konservierung ist das Thema der Museumsbeleuchtung. Zunehmend wird hier der statische Maximalwert für die Beleuchtungsstärke durch Vorgaben zur Lichtdosis innerhalb eines definierten Zeitraumes ersetzt, was deutlich flexiblere Beleuchtungskonzepte ermöglicht.

In der Alten Pinakothek unterstützten die Restauratorinnen und Restauratoren wie in den Vorjahren die umfangreichen Baumaßnahmen mit ihren Kenntnissen und Erfahrungen. Komplexe Bilderbewegungen waren zu begleiten, um nach Abschluss der Energetischen Sanierung bis Anfang Juli das Obergeschoss wieder einzurichten. In die neu gestalteten Säle im Osten des Erdgeschosses kehrten die Werke der Altdeutschen und Flämischen Malerei ein und in dem zum Ausstellungsbereich umgebauten Westen wurde die mit zahlreichen empfindlichen Leihgaben konservatorisch anspruchsvolle Präsentation für *Florenz und seine Maler ...* eingerichtet. Für die Ausstellung waren 34 Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek konserviert und restauriert worden, teils von einer für das Projekt befristet angestellten Restauratorin, teils mittels Auftragsvergabe an freiberufliche Kolleginnen. Restauratorinnen und Volontärinnen des Doerner Instituts restaurierten Fra Bartolommeos *Anbetung des Kindes*, vier Predellentafeln von Agnolo Gaddi und einen Tondo des Alunno di Benozzo. Betreut durch den Rahmenrestaurator, wurden für die Ausstellung außerdem 60 Rahmen konserviert.

Für die Wiedereröffnung der Staatsgalerie Aschaffenburg 2020 wurden im vergangenen Jahr weitere Gemälde restauriert, wobei Konzeption und fachliche Begleitung bei der Restaurierungsabteilung, die Ausführung in der Hand von freiberuflichen Restauratorinnen lagen. Diese bearbeiteten eine Vedute des *Aschaffener Zyklus* von Ferdinand von Kobell, die *Flusslandschaft* eines Nachfolgers von Claude Lorrain, die *Anbetung der Könige* aus der Werkstatt des Meisters des Ortenberger Altars, sechs Flügelbilder des *Pfirtscher Altars* und die Tafel der *Maria mit Kind und Johannesknaben* letztere sämtlich aus der Werkstatt von Lucas Cranach dem Älteren. Außerdem wurden 14 Rahmen aus dem Aschaffener Bestand restauriert. In der Staatsgalerie Burghausen wurden anlässlich einer einwöchigen Kampagne zur fotografischen Neuerfassung des gesamten Bestandes ausgewählte Gemälde konservatorisch bearbeitet.

Die Betreuung von Dauerleihgaben wurde in Ermangelung eines eigenen Referats wie in der Vergangenheit von der Restaurierungsabteilung als Zusatzaufgabe wahrgenommen. Wegen des personellen Engpasses mussten auch dringliche Maßnahmen vielfach zurückgestellt werden –

und ohne zusätzliche Mitarbeiter sind die konservatorischen Defizite bei Dauerleihgaben künftig wohl fortzuschreiben.

In der Neuen Pinakothek stand 2018 die Vorbereitung der Auslagerung sämtlicher Werke in der Galerie und den Depots in Hinblick auf die Generalsanierung im Vordergrund. Für die ausgestellten Gemälde und Skulpturen wurden die bis zur Wiedereröffnung des Museums anzustrebenden Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen konzipiert. Seit Februar unterstützt durch eine für das Auslagerungsprojekt befristet angestellte Restauratorin, wurden und werden die deponierten Werke auf Transportfähigkeit geprüft, konserviert und gereinigt sowie das Wichtigste in Kurzform dokumentiert. Fachlich begleitet durch das Doerner Institut, bearbeiten freiberufliche Restauratorinnen und Restauratoren die umfangreichen Gemälde- und Rahmenkonvolute. Mit der Erfassung weiterer 250 deponierter (leerer) Rahmen in der Museumsdatenbank ist deren Bestand in der Neuen Pinakothek nunmehr inventarisiert.

Für die Ausstellung *Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode* im sanierten zweiten Obergeschoss der Sammlung Schack wurden Werke aus dem Bestand wie auch private Leihgaben restauratorisch vorbereitet. Leopold Bode äußert sich in seinen Tagebüchern zur Maltechnik einiger seiner Werke. Um diese nachzuvollziehen, wurden mit Unterstützung der naturwissenschaftlichen Abteilung die drei Gemälde der Sage von *Pippin und Bertha* kunsttechnologisch untersucht. Anhand einer historischen Fotografie und von Tagebucheinträgen Bodes konnte außerdem der originale, mit gotisierenden Zierelementen aufwendig gestaltete Rahmen dieses Triptychons rekonstruiert werden.

In der Pinakothek der Moderne hat in einem besonderen Fall das Erstellen von Zustandsberichten – eine von Restauratoren und Restauratorinnen alltäglich ausgeführte Arbeit – zur Entdeckung eines verborgenen Bildes geführt: Unter dem als Dauerleihgabe der Sammlung Hartwig Garnerus ins Haus gekommenen Gemälde *Landschaft mit Laternen (Nachtlandschaft)* von Walter Gramatté, entstanden im Dezember 1918, liegt eine sommerliche Berglandschaft. Diese wurde durch eine Röntgenaufnahme (Fotoabteilung BStGS) und Röntgenfluoreszenz-Imaging der naturwissenschaftlichen Abteilung der Doerner Instituts sichtbar gemacht. Außergewöhnlich ist, dass Gramatté seine ursprüngliche Landschaft mit der *Landschaft mit Laternen* nicht vollständig überdeckte. Im Gegenteil: Er ließ die Sommerlandschaft entlang des Bildrandes sowie an

zahlreichen kleineren Stellen der Bildmitte sichtbar und bezog sie in seine Nachtlandschaft ein. Diese Besonderheit sowie Hinweise aus der Vita des Malers – so verbrachte dieser im Sommer 1918 einige Wochen am Starnberger See, wo er sich mit Landschaftsmalerei beschäftigte – sprechen dafür, dass auch die Berglandschaft aus der Hand Gramattés stammt. Gemeinsamen mit dem kunsthistorischen Referenten wird dieser Befund weitergehend untersucht und soll 2019 publiziert werden.

Die Aktivitäten der Restaurierungsabteilung im Museum Brandhorst waren 2018 stark von den drei großen Ausstellungsprojekten bestimmt, aber auch von der stattlichen Zunahme an Neuerwerbungen aus den Gattungen Gemälde, Objekt und Film. Unter den Kategorien Gemälde auf Leinwand oder Holz fächert sich hier die Bandbreite der künstlerischen Techniken und Materialien weit auf, von klar benennbarer Öl- und Acrylmalerei über vielschichtige Kombinationen mit Sieb- und Digitaldruck bis hin zur eigenwillig eingesetzten großformatigen Epson Drucktechnik bei Wade Guyton. Die präzise Bestimmung von Material und Technik ist ein bedeutender Part der Anamnese bei der Neuaufnahme eines Werks, da sie wichtige Hinweise zum konservatorischen Umgang mit demselben liefert, beispielsweise in Hinblick auf Präsentation und Langzeitlagerung oder auf Licht- und Klimaempfindlichkeit. Darüber hinaus konnte dank der Unterstützung durch die Schoof'sche Stiftung ein Forschungsprojekt zur Werkgenese von Cy Twombly's Skulpturen aus dem Sammlungsbestand des Museums Brandhorst begonnen werden (siehe dazu Beitrag der naturwissenschaftlichen Abteilung S. 83f.).

Auch 2018 waren zahlreiche, technisch vielfältige Werke der Videokunst für Ausstellungen in der Pinakothek der Moderne und im Museum Brandhorst zu installieren und während der Laufzeit konservatorisch in Funktion zu halten. Begonnen wurde außerdem eine grundlegende Evaluierung aller Medienkunstarbeiten im Bestand, inklusive einer Risikoabschätzung zu deren Alterungsverhalten – eine langwierige Aufgabe, die mit einer 50%-Teilzeitstelle schwer zu bewältigen ist.

Für die Medienkunst wie für die Sammlungsbestände an Fotografie hofft das Doerner Institut auf einen dauerhaften Mitarbeiterzuwachs, um den ständig steigenden Anforderungen gerecht werden zu können.

Eva Ortner



Restaurierung von Tafelgemälden und
Vorbereitung der didaktischen Vermittlung
für die Ausstellung *Florenz und seine Maler.*
Von Giotto bis Leonardo da Vinci

Museums- und Ausstellungstechnik

Die 2017 begonnene Strukturveränderung im Doerner Institut mit der Museums- und Ausstellungstechnik als eigener Abteilung hat sich vorteilhaft auf die Arbeitsprozesse ausgewirkt und wurde von allen Mitarbeitern als positive Entwicklung wahrgenommen. Durch das Arbeiten in häuserübergreifenden Projekten wurde die Qualifikation der Mitarbeiter allein schon durch den Austausch von Wissen und handwerklichen Techniken erhöht. Zusätzlich wurden etliche Mitarbeiter durch Weiterbildungsmaßnahmen geschult. Dadurch und aufgrund des hohen persönlichen Einsatzes der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter konnte die Abteilung Museums- und Ausstellungstechnik ihren Beitrag zur Realisierung von Ausstellungen, Durchführung der Galerie- und Sammlungspflege in allen Museen und Staatsgalerien in Bayern sowie der Bereitstellung (Verglasung, Rückseitenschutz, Aufhänger) von Kunstwerken für weltweite Ausleihen leisten.

Der Auf- und Abbau von Ausstellungen hat auch 2018 wieder den größten Teil der Arbeiten der MAT ausgemacht. So wurden vier große Ausstellungen realisiert.

In der Pinakothek der Moderne erfolgte Auf- und Abbau der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* in zehn Sammlungssälen, was eine zweimalige Umhängung von 16 Sälen erforderte. Hierbei verantwortete die MAT den kompletten Auf- und Abbau einschließlich der Beauftragung, Überwachung und Abrechnung von Fremdfirmen für höchst aufwendige Maler- und Schreinerarbeiten. Eine große Herausforderung für das Team stellte die Planung, Entwicklung und Installation eines neuen Beleuchtungs- und Verdunklungssystems dar. Mit immer wieder neuen Versuchen in Zusammenarbeit mit dem Kurator, der Ausstellungsgestalterin und der Betriebstechnik erarbeitete die MAT die anspruchsvolle Beleuchtung zur Ausstellung. Die innovative Beleuchtungsszenografie trug zum großen Erfolg der Ausstellung bei.

In Schloss Herrenchiemsee wurde eine weitere Folge der Sommerausstellung *Königsklasse* aufgebaut. Neben der Hängung von Gemälden, der Installation von Leuchtkunst-

werken von Dan Flavin und dem Aufstellen von großformatigen Skulpturen war die Installation zweier vier Meter hoher Stufenpyramiden aus Bienenwachs von Wolfgang Laib – dem Highlight der Ausstellung – eine besonders schwierige Aufgabe, die an die Belastungsgrenze der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ging (Abb. S. 49). Die bis zu 4 cm dicken Wachsplatten wurden, in Zusammenarbeit mit dem Assistenten des Künstlers, von Hand zugeschnitten und verformt. Zu diesem Zweck mussten sie über fast zwei Wochen hinweg jeden Tag auf die Bearbeitungstemperatur von 40 °C gebracht werden. Dafür wurde in den Werkstätten der MAT in München eine 23 m² große Wärmekammer einschließlich der Heizgeräte geplant, in Modulbauweise angefertigt und nach dem Transport im Ausstellungssaal in Schloss Herrenchiemsee auf- und abgebaut.

Im Museum Brandhorst wurde eine umfassende Werkchau der Künstlerin Jutta Koether auf- und abgebaut. Hierfür wurden in 15 Sälen mehr als 200 Gemälde, Zeichnungen und Assemblagen installiert. Da die Werke größtenteils noch nie gezeigt wurden, musste bei fast allen zunächst eine Hängevorrichtung angebracht werden. Einige Gemälde und Assemblagen sollten auf großformatigen Glasscheiben montiert werden. Im Patio wurde in Anlehnung an den *Lepanto*-Saal eine 12-teilige freistehende und polygonale Glaswand von der MAT in Zusammenarbeit mit Fachfirmen geplant und realisiert. Für die Befestigung der Gemälde wurden spezielle Klebeaufhänger entwickelt, welche eine hohe Traglast aufnehmen können und eine sichere Hängung der Gemälde über die Laufzeit der Ausstellung gewährleisten. Ebenso mussten diese abnehmbar und wiederverwendbar sein, um die zweite Station der Ausstellung im *Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean* (Mudam) in Luxemburg sicherzustellen.

In der Alten Pinakothek trugen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter maßgeblich zum Erfolg der Ausstellung *Florenz und seine Maler* bei. Im Vorfeld wurden die hauseigenen Kunstwerke aus den Sälen und Kabinetten im OG durch andere Kunstwerke ersetzt. Die Schreiner der MAT stellten

für die Ausstellung alle Sockel, Vitrinen und Schrägpulte in hoher handwerklicher Qualität her und bauten diese auf. Viele der Befestigungsklammern zum Hängen der Holztafeln waren individuell anzufertigen.

Alle 120 präsentierten Kunstwerke wurden von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der MAT selbst gehängt und installiert. Besonders das Beleuchten der lichtempfindlichen Kunstwerke war eine komplexe Aufgabe. In Absprache mit den verantwortlichen Kuratorinnen und Kuratoren sowie Restauratorinnen und Restauratoren entstand hier eine professionelle und kreative Lichtinszenierung, die auch bei renommierten Lichtplanern, dem Hersteller der Leuchten sowie bei der Presse Anklang fand.

Neben den vier großen Ausstellungen wurden noch weitere 13 Ausstellungen in den fünf Museen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen auf- und abgebaut. In einzelnen Staatsgalerien und an Dauerleihgabestellen wurde die Galeriepflege durchgeführt. So wurde das Van Dyck-Forschungsprojekt in den Staatsgalerien Neuburg, Schleißheim und der Alten Pinakothek über mehrere Wochen hinweg in Form von Art Handling und Logistik unterstützt.

Besonders die anstehende Sanierung der Neuen Pinakothek hat im Vorfeld zur Schließung ab 1. Januar 2019 zu einer Reihe von zusätzlichen Vorarbeiten und neuen Aufgaben in der MAT geführt.

Voraussetzung für die Sanierung der Neuen Pinakothek ist eine sichere Überführung und Einlagerung der ausgestellten 450 Werke der Galerie, der 4000 Gemälde aus dem Depot und der weiteren Bestände an Plastiken, Rahmen, Grafiken und Fotos in mehrere Interimsdepots. Zur Vorplanung und Ausführung des Umzuges unterstützten für zwei Jahre zwei Mitarbeiterinnen das Team. Neben der genannten Gemälderestauratorin ist eine Projektmitarbeiterin seitens MAT für die museumstechnische Planung zuständig.

Grundlegend für den Beginn des Projekts war die Schaffung einer Projektbasis bei der die Projektbestandteile definiert und erfasst wurden. Dazu zählten Bestandserhebung, Arbeitsablaufplanung, Kostenkalkulation für Arbeitsmaterialien,

Materialrecherchen für Verpackung und die Erstellung eines groben Zeitplanes. Eine anschließende Sichtung von 5 % des Bestandes (Festlegung des Arbeitsablaufes: Maße, Zustand der Rahmen, Montage und Malschicht) ermöglichte eine Hochrechnung auf dessen Grundlage Arbeitsaufwand, Personalbedarf und Problemstellungen näher ermittelt werden konnten. Nach Klärung der weiteren Vorgehensweise wurden zunächst für den Oktober externe Restauratorinnen für die praktische Ausführung beauftragt. Ziel ist es, bis April 2019 den gesamten Bestand verpackungsbereit zu bekommen. Aufgabe der MAT ist hierbei, die Restauratoren bei der Handhabung von größeren Formaten zu unterstützen. Zudem war die Erhebung der Außenmaße aller Gemälde für die exakte Mengenermittlung an Verpackungsmaterial, die genaue Einordnung der Sammelbehälter im Interimsdepot im Hinblick auf den Umbau, sowie die Kalkulation der Transporte notwendig.

Vorbereitende Maßnahmen der MAT sind darüber hinaus Materialbeschaffung (Sammelbehälter, Polstermaterial, etc.) für die Verpackung im Frühjahr 2019. Fragile Rahmen kommen in Transportrahmen und Skulpturen in extra angepasste Gestelle. Für die Standortverwaltung ist die Nutzung eines Barcodesystems geplant. Die Objekte werden zukünftig in einem Interimsdepot in Hochregallager eingebracht, weshalb die Gemälde in Sammelbehälter eingestellt und dementsprechend gepolstert werden müssen. Diese Art der Lagerung entspricht nicht dem allgemeingültigen Museumsstandard, jedoch resultiert der Kompromiss aus der Vorgabe kosteneffizient einzulagern und der zeitlich befristeten Lagerung. Dies bedeutet einen noch unsichtigeren Umgang und leider auch eingeschränkteren Zugang zur Kunst.

Die Schließung der Neuen Pinakothek und die damit zusammenhängende Kunstumlagerung wird die Museums- und Ausstellungstechnik im Jahr 2019 beanspruchen, was sich in vielen Abläufen in den Häusern bemerkbar machen wird.

Wolfgang Wastian

Hängung der Ausstellung
Jutta Koether *Tour de Madame*
im Museum Brandhorst



Naturwissenschaften

Das vergangene Jahr war für die Abteilung von einer hohen Projektdichte geprägt, die zum überwiegenden Teil dem eigenen Sammlungsbestand galt. Im Bereich der bildgebenden Verfahren wurden Infrarotreflektografien von insgesamt 32 Werken und Makro-Röntgenfluoreszenz-Scans von 22 Gemälden teils großen Formats (51 Teilaufnahmen) angefertigt.

Begleitend zur Restaurierung von Bartolommeo Manfredis *Dornenkrönung* führten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Abteilung diverse Untersuchungen zum Werkprozess und den Pigmenten durch. Besonders anspruchsvoll war hier die Analyse der Farblacke im nahezu vollständig verblichenen Gewand Christi, die mit der Unterstützung des Labors der National Gallery London identifiziert werden konnte und wichtige Anhaltspunkte für die farbliche Rekonstruktion dieser Bildpartie im Zuge der Restaurierung lieferte.

Bildgebende und analytische Untersuchungen begleiteten das laufende Forschungsprojekt zu Anthonis van Dyck. An drei Werken wurde eine zweiwöchige öffentliche Aufnahmekampagne mit dem Röntgenfluoreszenz-Scanner in der Alten Pinakothek durchgeführt, die großes Besucherinteresse hervorrief. An Querschliffproben von mehr als 20 Gemälden, auch aus den Beständen der Staatsgalerien, wird der Frage der Grundierungen des Künstlers in verschiedenen Werkphasen nachgegangen.

Dem maltechnisch relevanten Thema der Entwicklung und Verbreitung farbiger Grundierungen in der europäischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts widmen sich aktuell auch andere Museumslabore im Rahmen der Netzwerkprojekte EU IPERION CH und MoCMA, an denen sich das Doerner Institut ebenfalls beteiligt. Für den Aufbau einer Grundierungsdatenbank wurden im Labor Nachuntersuchungen an archivierten Querschliffproben von Gemälden Tizians durchgeführt und an vergleichbaren

technischen Standards für lichtmikroskopische Aufnahmen gearbeitet.

Im Jahr 2018 konnte zudem ein weiteres wichtiges Datenbank-Projekt abgeschlossen werden: Vor sechs Jahren ging das Doerner Institut eine offizielle Kooperation mit dem RKD Netherlands Institute for Art History, Den Haag ein, welches die von der Andrew Mellon Foundation geförderte Rembrandt Database leitet und koordiniert. Seitdem sind etwa 750 Forschungsdokumente – Restaurierungsberichte, Fotomaterial, Röntgen- und Infrarotaufnahmen sowie Analysenberichte – aus den Archiven des Doerner Instituts und der BStGS nunmehr in diese einzigartige open access-Ressource eingeflossen. Die Dokumente enthalten konservatorisch-restauratorische und technologische Informationen von ungefähr 100 Werken Rembrandts aus 20 Sammlungen weltweit. Das in München vorhandene reiche Material verdankt sich vor allem der in den 1960er-Jahren am Haus durchgeführten, internationalen Rembrandt-Forschung. Frühe Röntgenaufnahmen stammen zum Teil sogar aus den 1920er-Jahren, Restaurierungsberichte reichen bis in das späte 19. Jahrhundert zurück. Die Aufarbeitung all dieses Materials machte umfangreiche Digitalisierungen von Fotomaterial, Querschliffen und Berichten aller Art erforderlich. Seit Dezember 2018 ist das komplette Material über die Datenbank öffentlich und langfristig zugänglich (www.rembrandtdatabase.org).

Bedingt durch die laufenden Auszugsvorbereitungen in der Neuen Pinakothek wurden am Sammlungsbestand des 19. Jahrhunderts nur punktuell Untersuchungen durchgeführt. Erwähnenswert ist hier das RFA-Imaging an dem oben genannten Triptychon *Pippin und Bertha* von Leopold Bode, an dem erstmalig eine in Zinnober ausgeführte Unterzeichnung visualisiert werden konnte.

Die Arbeiten an Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst waren auch im Jahr 2018 wieder vielfältig:

Bindemittelanalysen wurden an zwei Werken von Andy Warhol, (*Diamond Dust Shadow* und *Mustard Race Riot*, und Gerhard Richters *Vorhang II (weich)* durchgeführt.

Das von der Restaurierungsabteilung initiierte, jüngst gestartete Forschungsprojekt zu den Bronzeskulpturen und Assemblagen von Cy Twombly (Förderung durch die Schoof'sche Stiftung) wurde durch zerstörungsfreie Röntgenfluoreszenzanalysen zur Identifizierung der verwendeten Metalllegierungen, Spachtelmassen und Pigmente in den Sälen des Museums Brandhorst begleitet.

Durch zwei drittmittelfinanzierte Post Doc-Gastwissenschaftlerinnen (Förderung über Schoof'sche Stiftung, Humboldt Stiftung und EU IPERION CH) konnten zum langjährigen Schwerpunkt Synthetische Organische Pigmente (SOPs) in modernen Künstlerfarben weitere Forschungsarbeiten geleistet werden. Intensive Quellenrecherchen zur pigmenthistorischen und maltechnischen Literatur wurden mit hochempfindlichen Analysemethoden zum Nachweis von SOPs in kommerziellen Künstlerfarben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die am Doerner Institut in Form historischer Farbkarten vorliegen, kombiniert.

In der Abschlussphase befand sich 2018 das in Kooperation mit dem Museum Penzberg – Sammlung Campendonk und der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM) durchgeführte Forschungsprojekt *Hinterglas der Klassischen Moderne* (gefördert durch die Volkswagenstiftung). In größerem Umfang wurden hier an Proben von neun Hinterglasbildern detaillierte Bindemittelanalysen mit den am Haus verfügbaren chromatografischen und spektroskopischen Methoden geleistet, da Bindemittel mit den ansonsten im Projekt angewandten zerstörungsfreien Methoden nur ansatzweise erfassbar sind. Gerade für konservatorische Maßnahmen an Hinterglasbildern ist das Wissen um das Bindemittelsystem jedoch entscheidend. Die durch BAM und Doerner Institut gemeinsam betreute Promotion eines ma-

terialanalytisch arbeitenden Chemikers trägt im Hinblick auf den Aufbau neuer Spektrendatenbanken, methodischer Vergleiche und gemeinsamer Publikationen vielfältige Früchte.

Anfang September fiel der Startschuss für das neue Verbundforschungsprojekt *Ich will so gerne dass mein Werk aus dem Material hervorwachse... Kunsttechnologische Forschungen zum Werk Emil Nolde*, das im Rahmen der Förderlinie *Die Sprache der Objekte* des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gewonnen werden konnte. Das Doerner Institut (Verbundkoordination), die Nolde Stiftung Seebüll und die Hamburger Kunsthalle werden gemeinsam mit der Universität Hamburg und der Akademie der Bildenden Künste Dresden in den kommenden drei Jahren Gelegenheit für umfangreiche archivalische Recherchen im Nachlass des Künstlers sowie kunsttechnologische und materialanalytische Forschungen an etwa 50 seiner Gemälde vorzunehmen.

Im Auftrag externer Institutionen wurden in 2018 für das Europäische Patentamt Bindemittelanalysen an zwei konservatorisch problematischen Gemälden der zeitgenössischen Kunst mit sich verflüssigenden Ölfarben vorgenommen. Diverse organische Materialanalysen an archäologischen Funden oder Altären (z. B. rekonstruierten barocken Glanzlacken der Wieskirche) wurden auch für die Archäologische Staatssammlung München und das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege durchgeführt. Außerdem konnten sieben externe Echtheitsgutachten im Auftrag von Gerichten und Privatbesitzern geleistet werden, zumeist an Gemälden aus dem Bereich der Klassischen Moderne. Im Zusammenhang mit laufenden zivilrechtlichen Prozessen an fraglichen Werken der Russischen Avantgarde wurden zudem Sachverständigenaussagen vor Gericht angefordert.

Heike Stege



Maltechnische Lehrtafeln aus der Sammlung Max Doerners



Workshop im Großen Arbeitsraum zu Temperarezepturen Max Doerners

Fotografie heute: Private Public Relations in der Pinakothek der Moderne mit Arbeiten von Max Pitegoff und Calla Henkel, Erin Jane Nelson und Massimo Grimaldi





Abteilungen

1. Örtliche Verwaltung

Die Mitarbeiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen arbeiten täglich daran, das Museum mit Leben zu erfüllen und für ihre Besucher zeitgemäße und attraktive Angebote zu entwickeln. Da die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aber als staatliche Dienststelle agieren, gilt es zudem Regelungen umzusetzen, die die Geschwindigkeit der Projektumsetzungen erheblich reduzieren. Daher ist es die Herausforderung der Verwaltung, im Spannungsfeld zwischen neuen Gesetzen und Regelungen einerseits und pragmatischer Umsetzung andererseits mit gesundem Menschenverstand bestmögliche Ergebnisse für alle Beteiligten zu finden.

Die Neuerungen im Vergaberecht haben zum Beispiel einen immensen Aufwand an Zeit und aufgrund der notwendigen Begleitung durch spezialisierte Anwälte, auch an Kosten mit sich gebracht.

Umso wichtiger sind deshalb nationale und internationale Kooperationen, die dem Team die Möglichkeit geben, über den eigenen Tellerrand hinauszublicken und von bereits erprobten Lösungen zu lernen. Besonders die Gespräche mit den Mitarbeitern aus dem Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (MUDAM) in Luxemburg, aus dem Rijksmuseum in

Amsterdam, dem Mauritshuis in Den Haag oder der Dulwich Picture Gallery in London haben viele interessante Ideen und Anregungen für künftige Planungen und Vorgehensweisen hervorgebracht. So werden die Staatsgemäldesammlungen hoffentlich im Bereich von Sicherheit und Aufsicht, wie auch im Rahmen des bevorstehenden Auszugs aus der Neuen Pinakothek, bereits von deren Erfahrungen direkt profitieren.

Sehr zur Freude aller Mitarbeiter haben die Sonderausstellungen beim Publikum großen Anklang gefunden und auch zur Schließung der Neuen Pinakothek haben es sich zahlreiche Besucher nicht nehmen lassen, ein letztes Mal ›Servus‹ zu sagen. Wenn sich vor dem Museum Schlangen bilden, ist es für alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter das größte Lob!

Die geplanten Ausstellungen und das Großprojekt der Sanierung der Neuen Pinakothek werden sicherlich dafür sorgen, dass auch in den nächsten Jahren kein Stillstand aufkommt.

Gregor Lindermayr

2. Zentrale Dienste

Organisatorisch bei der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angebundene sind die Zentralen Dienste zuständig für alle staatlichen Museen und Sammlungen in Bayern. Dazu gehören neben den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (mit Alter Pinakothek, Neuer Pinakothek, Pinakothek der Moderne, Sammlung Schack und Museum Brandhorst) das Bayerische Nationalmuseum, Die Neue Sammlung, das Museum Fünf Kontinente, das Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, die Archäologische Staatssammlung und das Museum für Vor- und Frühgeschichte, das Deutsche Theatermuseum, die Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, die Staatliche Graphische Sammlung, die Staatliche Münzsammlung, das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst, die Sammlung Goetz und das Museumspädagogische Zentrum in München, das Bayerische Armeemuseum in Ingolstadt, das Neue Museum in Nürnberg, das Porzellanikon – Staatliches Museum für Porzellan in Hohenberg a. d. Eger/Selb, das Glasmuseum Frauenau, das Staatliche Textil- und Industriemuseum in Augsburg und das Museum für Franken in Würzburg.

Aufgabe der Zentralen Dienste ist es, die staatlichen Museen und Sammlungen bei der professionellen Erledigung ihrer administrativen Aufgaben in den Bereichen Personal, Haushalt, IT sowie in Rechtsangelegenheiten in enger Abstimmung mit den Direktorinnen und Direktoren sowie den örtlichen Verwaltungen zu unterstützen. Die große fachliche

Bandbreite dieser Häuser ist auch für die Zentralen Dienste Herausforderung und Motivation. Einerseits ist es gemeinsames Anliegen, das Eigenprofil jeder Einrichtung zu bewahren und zu fördern, andererseits liegt es auch gerade im Interesse der einzelnen Einrichtungen, Verfahrensabläufe dort, wo es sinnvoll ist, zu standardisieren, um mit den vorhandenen Ressourcen zügig und effizient handeln zu können. Dafür halten die Zentralen Dienste qualifiziertes Personal vor, das sich ständig auch immer wieder neuen Anforderungen stellen muss.

Dazu zählten in der Vergangenheit beispielsweise der Evaluierungsprozess bei den Stellenbewertungen und die juristische Begleitung der Provenienzforschung, ein äußerst spannendes Aufgabengebiet, das aber auch erhebliche Kräfte des Juristischen Referates bindet. Der Evaluierungsprozess konnte 2018 weitgehend abgeschlossen werden. Die Provenienzforschung wird eine Daueraufgabe bleiben.

Die EU-Datenschutzgrundverordnung, die im Mai dieses Jahres in Kraft getreten ist, brachte auch für die staatlichen Museen und Sammlungen erheblichen Anpassungsaufwand für Organisationsstrukturen und Verfahrensabläufe mit sich. Erfreulicherweise steht den Häusern bei den Zentralen Diensten seit Sommer 2018 mit Carsten Förster ein gemeinsamer behördlicher Datenschutzbeauftragter unterstützend und beratend zur Seite. Er hat sich dieser Aufgabe engagiert angenommen, so dass die Um-

setzung der neuen Vorschriften mittlerweile auf einem guten Weg ist.

Das IT-Servicezentrum ist in diesem Jahr bei dem in der IT-Strategie formulierten Hauptziel der breitbandigen Anbindung aller Häuser ein gutes Stück weiter vorangekommen. Die Anbindung der Staatlichen Münzsammlung und des Museums für Franken befindet sich kurz vor der Fertigstellung. Einzig für das Museumspädagogische Zentrum konnte noch keine befriedigende Lösung erarbeitet werden.

Eine deutliche Serviceverbesserung brachte die Umstellung auf das Online-Ticketsystem, welches den Häusern für IT-Aufträge und -anfragen seit Mitte des Jahres zur Verfügung steht. Das Ticketsystem ermöglicht einerseits die zügige Verteilung der Aufträge und Anfragen auf die Mitarbeiter, andererseits besteht nunmehr auch für den Auftraggeber jederzeit Transparenz, auf welchem Bearbeitungsstand sich das Anliegen befindet.

Seit April 2018 verfügt das IT-Servicezentrum zudem über ein eigenes Dienstfahrzeug, mit dessen Hilfe die Vor-Ort-Präsenz der Mitarbeiter des IT-Servicezentrums verstärkt und Reaktionszeiten auf Störungen verkürzt werden konnten.

In den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindet sich die Einführung von Microsoft-SharePoint in der Umsetzungsphase. Mit SharePoint soll die interne Organisation,

Planung und Durchführung von Ausstellungsprojekten, Formularbereitstellungen und diverse weitere Arbeitsabläufe und Entscheidungsprozesse strukturiert, beschleunigt und transparent gemacht werden. Teil dieser Umstellung ist der Umzug der E-Mail-Postfächer von eigenen Systemen auf gemietete Server-Ressourcen in der Microsoft-Europa-Cloud. Und auch für das Upgrade von MuseumPlus auf die aktuellste Version sind alle notwendigen Schritte eingeleitet. Im Januar 2019 beginnt die Projektphase für die Umsetzung der Datenbankmigration, die mit den Mitarbeiterschulungen, die für Oktober 2019 geplant sind, abgeschlossen sein wird.

Weiter vorangeschritten ist auch die Versorgung der Häuser mit öffentlichem WLAN. So kann in Teilen der Alten Pinakothek und der Pinakothek der Moderne nun Bayern-WLAN genutzt werden.

Nicht immer gelingt die Anpassung an neue Anforderungen zu dem Zeitpunkt oder mit dem Vorlauf, wie es wünschenswert wäre, weil dafür auch bei den Zentralen Diensten Fachkräfte fehlen oder die Fülle der vielfältigen Aufgaben eine andere Prioritätensetzung erforderlich macht. So ist der Support für vergaberechtliche Themen derzeit immer noch unbefriedigend und steht auf der Agenda des nächsten Jahres.

Bettina Schlichting

Alex Katz im Museum Brandhorst mit
den Werken *Jessica and Cecily*, 2002 (re.)
und *Painting*, 2004 (li.)



3. Provenienzforschung

Die Frage nach der Herkunft der Kunstwerke und die Suche nach Raubkunst gehören seit zwei Jahrzehnten zu den Aufgaben, denen sich Deutschland in Bezug auf seine öffentlichen Sammlungen im Anschluss an die *Washington Conference on Holocaust Era Assets* von 1998 verpflichtet hat. Im Rahmen der Konferenz vermittelten Opfer und deren Nachkommen, Zeitzeugen, Historikerinnen und Historiker noch einmal in großer Dichte die Facetten der Ausplünderung und Vernichtung kultureller Sammlungen im »Dritten Reich« wie auch die Verdrängung und die vielfältigen, obgleich langwierigen Rückerstattungsprozesse der Nachkriegszeit. Anlässlich der Eröffnungszeremonie fragte 1998 Nobelpreisträger Ely Wiesel, warum erst damals über diese Vermögenswerte gesprochen würde. Er betonte, dass es um die mit den Kunstgegenständen übertragenen Erinnerungswerte gehe und nicht um deren materiellen Wert: »Memory is our fortune, our only fortune.«

Es geht bei der Provenienzforschung in diesem Sinne vorrangig darum, die ursprünglichen Eigentümer von Kunstwerken zu identifizieren, denen diese Objekte während der NS-Zeit verfolgungsbedingt entzogen worden sind. Die Provenienzforscherinnen und -forscher der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen müssen dafür herausfinden, welche Objekte der Sammlung auf diese Art und Weise belastet sind. Dazu werden etwa 7000 Kunstwerke, die vor 1945 entstanden und seit 1933 in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangt sind, einem sogenannten Erstcheck unterzogen, um anhand eines Ampelsystems zwischen Grün (unbelastet) und Rot (Raubkunstverdacht) zu bewerten, ob es sich um NS-Raubkunst handelt oder handeln könnte. Zu dem in der Museumsdatenbank dokumentierten Erstcheck gehört die Prüfung der hauseigenen Dokumentation, der einschlägigen Literatur und der gängigen Online-Datenbanken zur Provenienzforschung. Die jeweiligen Provenienzketten werden in die

hauseigene Datenbank in Anlehnung an die im »Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben« des Arbeitskreises für Provenienzforschung (Hamburg 2018) erarbeitete Schreibweise eingegeben. Verdachtsfälle – also solche Objekte, die nicht evident unrechtmäßig entzogen wurden, bei denen eine solche Herkunft aber nicht auszuschließen ist – werden anschließend der Internet-Datenbank www.lostart.de gemeldet (aktuell 300 Meldungen) und dort mit den vorläufigen Rechercheergebnissen veröffentlicht. Sobald dieser Prozess in voraussichtlich zwei Jahren abgeschlossen ist, wird sich das Team, das zur Zeit aus sechs Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern besteht (drei in Vollzeit, drei in Teilzeit), der Tiefenrecherche zu den jeweiligen Kunstwerken zuwenden, bei denen ein NS-verfolgungsbedingter Verlust wahrscheinlich oder zumindest nicht ausgeschlossen ist. Dabei werden die meist komplexen Umstände von Erwerbungen und Verlusten detailliert rekonstruiert, um erkennen zu können, ob sie dem Druck der Verhältnisse geschuldet waren. Wenn sich der Verdacht erhärtet, sind schließlich so zeitnah wie möglich Berechtigte bzw. Nachfahren von Geschädigten ausfindig zu machen.

Neben der systematischen Bestandsrecherche zu 7000 Werken bearbeitet das Referat auch eingehende Restitutionsforderungen unmittelbar und mit hoher Priorität. Dasselbe gilt für Werke, bei denen ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nach dem Erstcheck mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden muss. Zudem werden alle (potentiellen) Neuankäufe, Ausleihen, Datenbank- und Katalogeinträge be- und erarbeitet. Auch zum Umfeld und Kontext des NS-Kunstraubs – etwa zur Geschichte der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und zu Strukturen des internationalen Kunstmarkts im Nationalsozialismus – forschen und publizieren die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Referats. Die Integration der Provenienzforschung in den Museumsalltag und die sich aus der Thematik ergebenden Symbiosen inner-

halb des Museums, aber auch mit dem Kunsthandel, mit Forschungseinrichtungen und Universitäten bieten ein hohes Potential für die Museumsarbeit und ergänzen und stärken die vier musealen Hauptaufgaben des Sammeln, Forschens, Bewahrens und Vermitteln. Gleichzeitig leistet die Provenienzforschung einen wichtigen Beitrag zur Vergangenheitsaufarbeitung und bereichert die Forschung zum Nationalsozialismus insgesamt, indem sie Verfolgungsschicksale rekonstruiert und den NS-Kunstraub als wichtigen Teil der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik in den Blick nimmt. Diese Arbeit stellt in der Praxis eine enorme fachliche, personelle und somit auch finanzielle Herausforderung dar. Weitere und vertiefende Ausführungen dazu finden sich im Text von Bernhard Maaz (S. 138–145).

Die Forscherinnen und Forscher des Referates nehmen laufend an Fortbildungen, Tagungen und Workshops zur Provenienzforschung teil und informieren über ihre Arbeit. Andrea Bambi berichtete dem Innerwheel Club Tegernsee und der Olaf Gulbransson Gesellschaft zu Methodik und Arbeitsweise der Provenienzforschung bei den Staatsgemäldesammlungen und führte zusammen mit Johannes Gramlich, Ilse von zur Mühlen und Anja Zechel die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des deutsch-amerikanischen Austauschprogramms PREP (Provenance Research Exchange Program) zur Provenienzforschung von Museen durch die Neue Pinakothek. Zusammen mit Michael Unger und Gerhard Fürmetz stellte sie den PREP-Teilnehmerinnen und -Teilnehmern provenienzrelevante Akten und deren Aussagekraft für Einzelfälle im Bayerischen Staatsarchiv vor. Als Mitglied des Arbeitskreises Provenienzforschung e. V. moderierte sie für die Tagung *20 Jahre Washington – Ein (Rück-)Blick auf die 11 Washingtoner Prinzipien* ein Panel in Berlin. Johannes Gramlich sprach zum Forschungsprojekt »Überweisungen aus Staatsbesitz« und zum NS-Kunstraub auf Tagungen im Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte und im

Rheinischen Landesmuseum Bonn. Zusammen mit Ilse von zur Mühlen und Anja Zechel hat er als Referent am *Weiterbildungsprogramm Provenienzforschung*, das federführend von der FU Berlin organisiert wird, mitgewirkt. Am zehnjährigen deutsch-amerikanischen Austauschprogramm zur Provenienzforschung PREP in Los Angeles und München haben er und Sophie Kriegenhofer teilgenommen. Ilse von zur Mühlen berichtete innerhalb dieses Austauschprogramms zudem im Museum Fünf Kontinente über Methoden der Provenienzforschung für asiatische Kunst, insbesondere im Fall des dort von ihr bearbeiteten Claims der Erben einer Berliner Kunsthandlung. Sie gab darüber hinaus für einen Dokumentarfilm über Raubkunst ein Interview zur Kunstsammlung Hermann Görings, das 2019 im belgischen Staatsfernsehen ausgestrahlt wird.

Projekte zur Provenienzforschung

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

- Lücken (= keine Angaben) zwischen 1933 und 1945,
- sogenannte Red Flag Names (= Beteiligte am NS Kunstraub),
- auffällige Formen des Erwerbs wie Enteignung, Beschlagnahme, Sicherstellung und »Judenauktion«
- SammlerInnen oder HändlerInnen jüdischer Herkunft sowie Verfolgte anderer Gruppen, wie beispielsweise politische oder Euthanasie-Opfer.

Zur Kategorisierung wird die den Vorgaben des Deutschen Zentrum Kulturgutverluste folgende sogenannte »Provenienz-Ampel« verwendet. An der Farbskala lässt

sich die Dringlichkeit weiterer und vertiefter Forschung ablesen. Die Farbeinstufung spiegelt daher sowohl Zwischen- als auch Endergebnis der Provenienzforschung wider. Von dem zu überprüfenden Bestand ist für knapp 4300 Kunstwerke mindestens eine Ersteinschätzung vorgenommen worden. 102 Werke wurden mit rot bewertet, 685 mit orange, 1034 mit gelb und 2479 mit grün.

Daraus ergibt sich, dass der Forschungsbedarf mit den vorhandenen Personalressourcen – im Referat gibt es nur anderthalb feste Stellen, die ihrerseits nicht vollumfänglich der Provenienzforschung zur Verfügung stehen – nicht schnell genug abgearbeitet werden kann und diese extrem aufwendigen Forschungen sich zwangsläufig noch über mehr als zehn Jahre erstrecken werden.

In dem Projekt **Provenienzforschung für die Erwerbungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Jahren 1933–1945** von Anja Zechel und Melida Steinke werden ca. 950 Werke auf ihre Provenienzen untersucht, die in den über zwölf Jahren der NS-Herrschaft von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben wurden. Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit ist dieser Bestand im Münchner Central Collecting Point auf unrechtmäßig entzogene Werke überprüft worden und es erfolgten erste Restitutionsen. Auf die impulsgebende Verpflichtung zur *Washingtoner Erklärung* hin beauftragten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Jahren 1999–2002 eine zweite Prüfung der Bestände. Basierend auf diesen Recherchen wurden bis 2008 vier Werke rückerstattet, drei aus dem Erwerbungszeitraum 1933–45. Im Mai 2017 hat man sich für eine erneute Überprüfung dieses Bestandes entschieden, da zum einen weltweit zahlreiche Quellen neu erschlossen wurden, die nun der Forschung zur Verfügung stehen, und sich zum anderen die Provenienzforschung als Disziplin insbesondere in Deutschland in den letzten zwei Jahrzehnten grundlegend weiterentwickelt hat.

Die Recherchen erfolgen in einem ersten Schritt in den hauseigenen Quellen wie Inventarbüchern, Bildakten und Leihgeberakten. Außerdem wird der relevante Bestand der inzwischen an das Bayerische Hauptstaatsarchiv abgegebenen Altregistratur miteinbezogen, darunter etwa die Erwerbungsakten und die Korrespondenz der früheren Generaldirektoren mit Kunsthändlern. Gegebenenfalls werden Rückseitenautopsien der Gemälde durchgeführt oder die bereits vorhandene Fotodokumentation hinzugezogen. In einem zweiten Schritt werden relevante Publikationen konsultiert und einschlägige Online-Datenbanken abgefragt.

Die Überprüfung des Erwerbsjahres 1933 verdeutlichte die Schwierigkeit, einzelne Erwerbungen dem konkreten Untersuchungszeitraum zuzuordnen. Wenn Rechnungen und ähnliche Belege nicht aufzufinden sind, ist die »Ministerielle Entschließung«, also die Ankaufsgenehmigung des Ministeriums, mitunter der einzige Hinweis auf den Erwerbszeitraum. Auch Nachinventarisierungen aus den Vorjahren müssen identifiziert und überprüft werden.

Auf dem Erstcheck aufbauend wird die Provenienzforschung bei erhärteten Verdachtsmomenten auf einen Unrechtszusammenhang unter anderem auf Archive ausgeweitet. Es erfolgt eine entsprechende Meldung auf www.lostart.de. Finden sich konkrete Indizien auf einen unrechtmäßigen Entzug, erfolgt die proaktive Erbensuche. Für ein Werk von Ernst Immanuel Müller (Inv.-Nr. 10859) konnten die Eigentumsverhältnisse lückenlos geklärt und das Bild restituiert werden (S. 99 und S. 141).

Ziel des Projekts **Erwerbungen seit 1945** von Ilse von zur Mühlen ist es, im Zuge einer Erstsichtung auf Grundlage der schriftlichen Überlieferung von Inventaren, Bildakten und unter Berücksichtigung des heute gegenüber den Jahren um 1998/2000 deutlich weiterentwickelten, fachimmanenten Wissensstands all jene Werke, die eine klare und in jeder Hinsicht unverdächtige Provenienz auf-

weisen, von der weiteren Recherche ausschließen zu können. Die Assoziierung der Stelle von Ilse von zur Mühlen an die Inventarabteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erwies sich als besonders sinnvoll, da in der Datenbank zahlreiche Künstlerdaten, Bilddatierungen und weitere fehlende Informationen dank ihrer Kompetenz ergänzt bzw. berichtigt werden konnten. Im Fall der aus dem Nachlass des Malers Carl Protzen (1887–1956) sowie auch von seiner gleichfalls als Malerin tätigen Ehefrau Henny Protzen-Kundmüller (1896–1967) übernommenen Werke beispielsweise konnten aufgrund zweier in den Bildakten aufgefundenen Verkaufsbüchlein der beiden Maler (in Kopie) die Datierungen der meisten Einzelwerke festgestellt werden. Festgestellt wurden darüber hinaus zahlreiche Werke, die direkt vom Künstler oder auf Ausstellungen der Künstlervereinigung, der er angehörte, erworben wurden. Einige Nachinventarisierungen von eindeutig vor 1933 erworbenen Werken konnten als unkritisch eingestuft werden. Auch zur Institutionsgeschichte ergaben sich durch die Einarbeitung von Details aus den Bildakten zahlreiche neue Erkenntnisse, unter anderem für das Nachleben der Sammlung des Grafen Adolf Friedrich von Schack im Nationalsozialismus. Dessen Sammlung wurde bekanntlich erst nach 1945 nachinventarisiert. Nicht zuletzt dank der Unterstützung des Auktionshauses Neumeister konnten aufgrund von in den Bildakten aufgefundenen Nummern einige Vorprovenienzen ermittelt werden.

Der hier in Rede stehende Gesamtumfang des Erstchecks erfasst über 5000 Werke. Inbegriffen in den systematischen Erstcheck sind auch jene Werke, die die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach 1945 erworben haben und in der Zwischenzeit veräußerten oder abgaben. Von dem hier beschriebenen Gesamtbestand wurden bislang ca. 2500 Inventarnummern überprüft und entsprechend des Ampelschemas bewertet.

In den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs rund 900 Kunstgegenstände, die zuvor hochrangigen Funktionären und Organisationen der NSDAP gehört hatten – darunter Werke aus den ehemaligen (Privat)Sammlungen von Adolf Hitler, Hermann Göring, Martin Bormann, Heinrich Hoffmann und Hans Frank, aber auch vormaliger Kunstbesitz der Parteikanzlei, der Verwaltung Obersalzberg und des Parteiforums Berchtesgaden. Auf Basis alliierter Direktiven konnte sich der Freistaat Bayern diese Objekte vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren als Eigentum übertragen und dann u. a. an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überweisen. Das diesbezügliche Forschungsprojekt **Überweisungen aus Staatsbesitz** von Johannes Gramlich und Sophie Kriegenhofer verfolgt zwei Ziele:

Erstens recherchiert und dokumentiert es sukzessive die Provenienzen der fraglichen Kunstwerke so lückenlos wie möglich. Zwar überprüften bereits die amerikanischen Alliierten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu alle diese Werke auf NS-Raubkunst, dabei standen sie aber unter Zeitdruck und konnten noch nicht auf die differenzierte Forschungsinfrastruktur zurückgreifen, die sich vor allem in den letzten 20 Jahren entwickelt hat. Da dieser Bestand aufgrund seiner Herkunft besonders problematisch erscheint, werden Objekte bereits auf der Internetplattform www.lostart.de gemeldet, wenn nach einer ersten grundlegenden Prüfung (Erstcheck) ein Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug nicht ausgeschlossen, aber auch (noch) nicht erhärtet werden kann. Dies ermöglicht potenziell anspruchsberechtigten Eigentümern bzw. deren Nachfahren, auf die Staatsgemäldesammlungen zuzugehen und die Fragestellung gemeinsam zu behandeln.

Zweitens rekonstruiert, analysiert und verschriftlicht das Projekt den Gesamtprozess des mehrstufigen Vermögens-transfers von den Nationalsozialisten über die Alliierten

zum Freistaat Bayern und von diesem zu den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als ihrer nachgeordneten Behörde. Im Berichtsjahr wurden relevante Quellenbestände in den amerikanischen National Archives in Washington, im Bayerischen Hauptstaatsarchiv und im Staatsarchiv München ausgewertet. Die Arbeit am Manuskript ist begonnen worden, das darauf aufbauende Buch, das die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in ihrer 2015 ins Leben gerufenen Schriftenreihe publizieren werden, soll im Jahr 2019 erscheinen. Erste Forschungsergebnisse werden inzwischen in einem Tagungsband, der auf eine Konferenz der Universität Wien vom Mai 2017 zurückgeht, vorgestellt.

Das Projekt hat im Berichtsjahr insgesamt 35 Werke überprüft und davon 12 auf www.lostart.de gemeldet. Damit sind zum Jahresende 2018 insgesamt 515 der rund 900 »Überweisungen aus Staatsbesitz« per Erstcheck bearbeitet. Zudem konnte die Tiefenrecherche zu einem Gemälde von Josef Wopfner, *Fischerboote am Frauenchiemsee*, im Jahr 2018 mit einem umfassenden Dossier abgeschlossen werden.

Im Bereich der **Restitutionsforderungen und proaktiven Tiefenrecherche** wurden 2018 Provenienzberichte zu Werken mit den Provenienzen »Max Stern (?)«, »Abraham Adelsberger« und »Ludwig Friedmann« erstellt. Während zu ersteren jeweils eine Restitutionsforderung vorliegt, wurde in dem Fall Friedmann proaktiv recherchiert. Entsprechende Lost Art Meldungen erfolgten und die aktive Erbensuche ist eingeleitet worden.

Ein Gemälde von Josef Wopfner (*Fischerboote bei Frauenchiemsee*, Inv.-Nr. 12589) gehörte vormals zur Kunstsammlung von Abraham Adelsberger, einem Nürnberger Unternehmer jüdischer Herkunft. Im März 1942 erwarb Martin Bormann das Bild für die NSDAP-Parteikanzlei bei einer Auktion des Münchener Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller. Nachdem die amerikanischen Alliierten das

Werk 1945 sichergestellt und in den Münchner Central Collecting Point zur Untersuchung überführt hatten, wurde es auf Basis alliierter Direktiven 1956 an den Freistaat Bayern übereignet, der es als »Überweisung aus Staatsbesitz« in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überwiesen hat. Für die Recherchen wurden umfangreiche Unterlagen aus dem Staatsarchiv Nürnberg, dem Landesarchiv NRW in Düsseldorf und dem Joods Historisch Museum in Amsterdam ausgewertet. Die Inhalte des Dossiers werden aktuell juristisch bewertet. Mit den Nachfahren Abraham Adelsbergers stehen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Kontakt.

Zu einem Werk von Hans Wertinger aus der Sammlung des Bankiers Jacob Goldschmidt (Inv.-Nr. 12030) haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im August 2018 ein Auskunftersuchen der Erbenvertreter erhalten. Das Gemälde ist während der NS-Zeit in die Sammlung von Julius Streicher, dem Gauleiter Frankens, gelangt und 1953 als »Überweisung aus Staatsbesitz« in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gekommen. Das Projekt zu den »Überweisungen« hat mit der Tiefenrecherche zur Provenienz des Gemäldes im Berichtsjahr begonnen.

Auf die 2017 erfolgte Lost Art Meldung zu einem Werk von Lesser Ury (Inv.-Nr. 14275) aus der Sammlung von Kurt Goldschmidt (s. Jahresbericht 2017) haben sich 2018 Vertreter der möglichen Berechtigten gemeldet. Sie klären zusammen mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Voraussetzungen für eine mögliche Restitution des Werkes.

Bezüglich des Gemäldes *Das Zitronenscheibchen* von Jacob Ochtervelt (Inv.-Nr. 16217) haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, nachdem auf Basis beiderseitiger Recherchen keine Einigung erzielt werden konnte, im September 2018 dem Wunsch der Antragsteller zugestimmt, vor die sogenannte Beratende Kommission zu gehen.

Mit dem *Holocaust Claims Processing Office* (HCPO) stellvertretend für den »Max Stern Estate« stehen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen weiterhin in direktem und transparentem Austausch bezüglich des Gemäldes von Hans von Marées *Ulanen auf dem Marsch* (Inv.-Nr. 15010) (s. Jahresbericht 2017).

Mit Entscheid vom 28. September 2018 hat das von den Erben nach Alfred Flechtheim angerufene US-Bundesbezirksgericht in New York einen vom Freistaat Bayern im eigenen Namen (sowie namens der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen) eingereichten Antrag auf Klageabweisung gutgeheißen (s. Jahresbericht 2017). Mit dem vorliegenden Entscheid ist das Gerichtsverfahren in New York abgeschlossen. Die Klageabweisung erfolgte wegen fehlender Zuständigkeit des US-Gerichts aufgrund der Immunität des Freistaats Bayern gemäß dem US-Gesetz über die Immunität ausländischer Staaten (*Foreign Sovereign Immunities Act*). Das Gericht hat dabei keine Tatsachenfeststellungen vorgenommen, sondern die Klage abgewiesen, weil die Zuständigkeit des Gerichts selbst dann nicht gegeben gewesen wäre, wenn die Kläger die in ihrer Klageschrift behaupteten Tatsachen hätten nachweisen können.

Die Erbensuche im Fall Davidsohn (s. Jahresberichte 2016 und 2017) konnte nach zwei Jahren Recherche seitens der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erfolgreich abgeschlossen werden. Die Erben leben, wie sich nach langen Recherchen ergab, in Deutschland, England, Israel und Zimbabwe, stehen mittels eines von ihnen gewählten Sprechers in direktem Austausch mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und verhandeln die Rückgabemodalitäten von fünf Gemälden, drei Grafiken und einem Elfenbeinrelief aus den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, des Bayerischen Nationalmuseums und der Staatlichen Graphischen Sammlung.

Restitution

Am 25. Juli 2018 konnten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein Gemälde, das nach proaktiver Recherche als Raubkunst identifiziert worden war, an die Erbengemeinschaft nach Ludwig und Selma Friedmann restituieren. Das Bild *Bauernstube* von Ernst Immanuel Müller wurde Miriam Friedmann stellvertretend für die Erbengemeinschaft übergeben. Die Restitution erfolgte im Schaezlerpalais in Augsburg, der Heimatstadt von Ludwig und Selma Friedmann und ihrer vier Kinder. Hier hatte Ludwig Friedmann erfolgreich eine Wäschefabrik geführt und als zweiter Vorsitzender der Israelitischen Kultusgemeinde aktiv für die jüdische Gemeinde gewirkt. Zur Wohnungseinrichtung der Familie gehörte auch das Gemälde. Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurden Ludwig und Selma Friedmann sukzessive ihrer materiellen Existenzgrundlage beraubt. Im März 1943 beging das Ehepaar angesichts der am Folgetag bevorstehenden Deportation Selbstmord. Seine vier Kinder, die schon früher Deutschland verlassen hatten, das jüngste auf einem Kindertransport, überlebten den Holocaust in England und Amerika.

Vor allem mittels digitaler Hilfsmittel wie Online-Datenbanken von Kunsthandlungen und Augsburger sowie Münchner Archivalien konnte dieser Raubkunstfall aufgeklärt werden. Die Erbensuche verlief Dank der familiären Vernetzung von Miriam Friedmann sehr rasch, so dass das Bild bereits nach 15 Monaten Recherche zurückgegeben werden konnte. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen danken der ganzen Familie für die außerordentlich gute Zusammenarbeit, das Vertrauen und die berührenden menschlichen Begegnungen (s. Restitutionsbericht S. 176–183).

Andrea Bambi



Informational label for the first painting.



Informational label for the second painting.



4. Besucherservice und Kunstvermittlung

Internationale, nationale und regionale Begegnungen prägten das Jahr 2018 und sorgten für den Ausbau eines Netzwerks, das die Bedeutung in der Fachwelt stärkt und das Lernen voneinander befördern soll. So fand im Januar die internationale Arbeitskonferenz *Visual Literacy in Art Museums* statt, veranstaltet u. a. von der Bayerischen Museumsakademie. Expertinnen und Experten aus den USA, Irland, Malta, Österreich und den Niederlanden berichteten in Kurzvorträgen über verschiedene Umsetzungen des bildungspolitisch wichtigen Themas und tauschten sich in Workshops aus. Im April waren die Pinakotheken gastgebende Institution des 8. Bundesnetzwerktreffens von *Kunst und Spiele*. Über hundert Kolleginnen und Kollegen der unterschiedlichen Einrichtungen, die an diesem frühpädagogischen Programm der Robert Bosch Stiftung und der Stiftung Brandenburger Tor teilnehmen – darunter Museen, Opernhäuser und Orchester – trafen sich in der Sammlung Schack und der Pinakothek der Moderne zu informativem und informellem Austausch, aufgelockert durch gemeinsame spielerische Aktivitäten. Die wichtige Rolle der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in diesem Programm wurde durch die Beteiligung an einem Imagefilm mit Auftritten des Generaldirektors betont. Schließlich sind die Staatsgemäldesammlungen seit 2018 Mitglied im *Wertebündnis Bayern*, das mit inzwischen 170 beteiligten Institutionen demokratische Verantwortung, Teamgeist und Toleranz bei Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen fördert. Als Gastgeber der 29. Vollversammlung des Bündnisses in der Pinakothek der Moderne begrüßte der Generaldirektor rund 250 Teilnehmerinnen und Teilnehmer, darunter zahlreiche jugendliche Akteure aus bayernweiten Kulturprojekten.

Bei den langjährigen Kooperationen der Kunstvermittlung hatte das *Kunst und Spiele*-Netzwerktreffen einen positiven Nebeneffekt mit dem Aufbau des *Klangspielplatzes der Schauburg. Theater für junges Publikum* der Landeshauptstadt München, von April bis Oktober in einem Teil des Vermittlungsraums *Temporär Zwei*. In Zusammenarbeit mit dem *Schauburg*-Team bot sich Schulklassen damit die Möglichkeit, die Pinakothek der Moderne als Ort einer ganzheitlichen ästhetischen Bildung zu erleben. Diese neue Kooperation wurde zur Ausstellung *Florenz und seine Maler* im Zuge der Entwicklung eines äußerst umfangreichen

Vermittlungsprogramms fortgesetzt. Im Rahmen des interkulturellen Programms YES, WE'RE OPEN! bietet das Referat weiterhin gemeinsam mit dem MPZ jeden Freitag den *KunstWerkRaum* für Geflüchtete, Migrantinnen und Migranten sowie alle interessierten Menschen an, erweitert um das monatliche *Offene Atelier*.

Die Joblinge München gAG ist seit einigen Jahren Partner beim Programm KUNSTLINGE! Dieses bewährte Angebot erhält seit Juli eine dauerhafte und nachhaltige großzügige Förderung durch die Stiftung van de Loo. Eine Evaluation und ein Infolyer, finanziert durch die Stiftung, ergänzten das Programm mit Jugendlichen auf Ausbildungssuche, über das bereits in den vergangenen Jahren berichtet wurde. Mit der Münchner Volkshochschule entwickelten wir eine mehrteilige Einführungsreihe *Wie erkläre ich Kunst?*. Die Evangelische Kirchengemeinde St. Markus, die Evangelische Studentengemeinde der LMU, das Evang.-Luth. Dekanat München und die Evangelische Stadtakademie sind langjährige Partner beim monatlichen Dialog *Das Ewige im Jetzt*. Schließlich sind die Städtischen Häuser für Kinder des Referats für Bildung und Sport der Landeshauptstadt München zu erwähnen, mit denen wir in der Sammlung Schack das bereits erwähnte Programm *Kunst und Spiele* durchführen.

Neben Bewährtem standen Experimente auf der Agenda. Dabei erwies sich ein Projekt, das von Sophie Bauer, Freiwillige im Sozialen Jahr Kultur (FSJ), selbstständig erarbeitet und mit Sondermitteln der Initiative FSJ digital ausgestattet werden konnte, als besonders innovativ. Die Kunst Cy Twomblys wurde in einer persönlichen Führung erschlossen, die florale Motivik dann in einem »digitalen Gewächshaus« mittels Virtual Reality (VR) mit Eigenkreationen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer kombiniert. Erstmals konnte sich die Kunstvermittlung mit dem populären Thema VR auseinandersetzen und aus den entsprechenden Erfahrungen lernen.

Für viele Familien aus unterschiedlichen Kulturkreisen war das Sommerferienprogramm wieder ein besonderes Ereignis, das mit leichten Modifikationen auch 2018 während der gesamten Ferien dank der Förderung von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e. V. (PIN) und der BNP Paribas Stiftung durchgeführt werden konnte. 13 Vermittlerinnen kümmerten sich um die Kinder in drei je

zweiwöchigen Staffeln täglich zwischen 9 und 17 Uhr. Dieser bewusst gewählte Zeitrahmen ermöglichte auch Kindern berufstätiger Eltern ein intensives Museumserlebnis, gemischt mit jeder Menge Abwechslung im Freien.

Ein umfangreiches und vielfältiges Vermittlungsprogramm wurde sehr kurzfristig zu Vermeers *Briefleserin in Blau* konzipiert und umgesetzt, so etwa Führungen, Workshops und Konzerte. Umfangreiche Sonderausstellungen setzen durch die Fülle der Angebote Akzente: im Museum Brandhorst *Jutta Koether Tour de Madame*, in der Pinakothek der Moderne *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*, in der Alten Pinakothek *Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Zu allen Ausstellungen wurde ein intensives Programm an Führungen, Dialogen und Workshops entwickelt, zu dem bei *Paul Klee* und *Jutta Koether* ein Mitmachheft, bei *Florenz und seine Maler* ein Kinder-Audioguide gehörten. Bei *Jutta Koether* wurde zudem das Experiment gewagt, ein Heft (Gestaltung: Carla Nagel) sowohl für Kinder als auch für Erwachsene zu konzipieren. Eine mobile Vermittlungsstation mit Heften, Stiften, Katalogen usw. wurde im Foyer des Museums Brandhorst aufgestellt und soll auch künftig zum Einsatz kommen.

Am 16. September fand in der Pinakothek der Moderne »TOGETTHERE_XPERIENCE« statt. Wie im Vorjahr konnten wir dank der Expertise und Organisation von Miro Craemer und Dietlinde Behncke ein offenes, gesellschaftlich engagiertes Museum präsentieren, das nicht »museal«, sondern aktuell positioniert ist, ob in der Zusammenarbeit mit Initiativen wie der Münchner Zeitschrift *BISS* (Bürger in sozialen Schwierigkeiten), Gesprächen mit Verantwortlichen aus Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur, engagierten Bürgerinnen und Bürgern oder künstlerischen Aktionen, vom Schauspiel über den Tanz bis zur Musik.

Diese zahlreichen Programme und Projekte wären undenkbar ohne Förderung durch Dritte. Besonders der kontinuierlichen Unterstützung durch die Fördervereine gilt unser Dank. Bereits viele Jahre gibt es erfolgreich *PIN.occhio* in der Pinakothek der Moderne, die *Ciceroni* in der Alten Pinakothek, die *Pi.loten* in der Pinakothek der Moderne und im Museum Brandhorst. Diese drittmittelgeförderten Angebote wurden in den vergangenen Jahren bereits vorgestellt. In der Umsetzung leicht modifiziert, im Ziel jedoch unverändert, konnte dank Förderung wieder die bereits 2015 entwickelte KÖNIGSKUNDE von Juli bis Anfang September auf Herrenchiemsee stattfinden. Die speziell ausgewählten und geschulten Vermittlerinnen, deren Einsatz von PIN projektiert und geleitet wurde, riefen Begeisterung bei zahlreichen

Besucherinnen und Besuchern hervor. Im laufenden Programm konnten sich etablierte Formate wie die gemeinsam mit dem MPZ veranstalteten wöchentlichen interkulturellen Workshops (S. 114/115) genauso wie das sonntägliche Angebot *Kinder können Kunst...* weiter entwickeln und bewahren. Dank großzügiger Förderzusagen der BNP Paribas Stiftung sowie der Allianz Deutschland AG, vermittelt durch PIN, sind diese Aktivitäten fester Bestandteil der Kunstvermittlung und beschäftigen ein großes Team freier Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Problematisch bleibt jedoch die Administration mit einem sehr kleinen, festangestellten Team (neben befristeten Stellen und Praktika nur zwei Planstellen), das kaum Möglichkeiten bietet, beispielsweise krankheitsbedingte Ausfälle aufzufangen.

Der Besucherservice administrierte die Ankündigung aller dieser Angebote, die Anmeldungen zu den Programmen und vieles mehr. Daneben war er durch die großen Ausstellungsprojekte besonders mit Gruppenanmeldungen, der Ausschreibung von privaten Führungsanfragen und nicht zuletzt der Bearbeitung von Anfragen in besonderem Maße ausgelastet. Trotz neuer Aufgaben, wie der Betreuung weiterer Monitore, ist die personelle Ausstattung unverändert. So mussten kurzfristig durch Überlastung im Zusammenhang mit der besonders stark nachgefragten Ausstellung *Florenz und seine Maler* Leistungen wie die Entgegennahme von Telefonanrufen ausgelagert werden. Zugleich unterstützen Besucherservice und Kunstvermittlung die verantwortlichen Kolleginnen und Kollegen bei Abendveranstaltungen sowie der neuen Ausstattung des Foyers und des Orientierungssystems in der Alten Pinakothek, wo erstmals ein eigener Bereich für die Kunstvermittlung sowie eine Garderobe für Gruppen und Schulklassen dank großzügiger privater Förderung (S. 28) eingerichtet wurde.

In Betrieb genommen wurde der neu geschaffene Vermittlungsraum in der Pinakothek der Moderne – in Anspielung auf die Gastnutzung des Sonderausstellungsbereichs *Temporär* nun *Permanent* getauft. 2018 wurde eine weitere Einsatzstelle im FSJ geschaffen und die projektbezogenen zusätzlichen Aufgaben, insbesondere den aufwändigen Sonntagsdienst bei *Kinder können Kunst...* sowie die Helferaufgaben beim Sommerferienprogramm durch die Einrichtung geringfügiger Beschäftigungsverhältnisse bewältigt. Auch für *Kunst und Spiele* wurde aus eigenen Mitteln eine geringfügige Beschäftigung bezahlt. Der Stellenplan ist dagegen unverändert.

Jochen Meister

5. Presse und Kommunikation

Transparenz und Offenheit haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen innerhalb ihres Markenprofils (S. 219) zur Priorität erklärt. Dieses Credo begleitete 2018 dann auch die gesamte Öffentlichkeitsarbeit. Angefangen von der Darstellung der rund 80 Themenkomplexe, die in den 230 Presseinformationen veröffentlicht worden sind, bis hin zu Themen der Vermittlungsarbeit und speziellen Veranstaltungen, wie beispielsweise die zahlreichen Künstlergespräche in der Pinakothek der Moderne und dem Museum Brandhorst. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang das bereits 2017 etablierte Format *Together_Xperience* in der Pinakothek der Moderne. 2018 strömten abermals tausende Besucherinnen und Besucher bei freiem Eintritt in die Pinakothek der Moderne, um das speziell für diesen Aktionstag und für neue Zielgruppen maßgeschneiderte Programm im Kontext aktueller sozialer Themen, interaktiver Talks und Workshops miterleben zu können. Einen Blick ›hinter die Kulissen‹ ermöglichten auch die Medienbeiträge zu einigen wissenschaftlichen Untersuchungen des Doerner Instituts sowie über die Restaurierungen der Gemälde von Raffaellino del Garbo und Fra Bartolommeo anlässlich der Ausstellung über die Florentiner Malerei.

Das Konzept, neue Zielgruppen anzusprechen, begleitete die umfangreichen Werbekampagnen zu den beiden großen Ausstellungen *Paul Klee – Konstruktion des Geheimnisses* in der Pinakothek der Moderne und *Florenz und seine Maler* in der Alten Pinakothek. Vorausgegangen waren intensive Workshops, Analysen und Gespräche mit den Beauftragten und durch Drittmittel finanzierten Agenturen, um herauszufinden, wie die Ausstellungen als Marke im nationalen und internationalen Markt positioniert werden können. Der Wunsch der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, mit der Werbekampagne neben den klassischen Museumsgängern auch jüngere oder weniger zugängliche Zielgruppen aus neuen, bisher nicht museumsaffinen Milieus zu überzeugen und zu gewinnen, konnte mit den Kampagnen zu den Ausstellungen Paul Klee sowie zur Florentiner Malerei offensichtlich realisiert werden. Die mit den Bauhauselementen, einem roten Dreieck und einem lichtblauen Kreis überdeckte Selbstporträtzeichnung *Versunkenheit* (1919) von Paul Klee überzeugte plakativ am stärksten, auch wenn die geometrischen Elemente wie Störer in dem Künstlergesicht fungierten. Mit diesem ungewöhnlichen

Motiv konnte der Fokus der Ausstellung spielerisch auf die Bauhauszeit gelenkt werden. Dreieck und Kreis zogen sich durch alle Elemente der Werbemittel und waren selbst als Sitzelemente in der wunderbaren Ausstellungs-Szenografie von Juliette Israel in den Ausstellungsräumen präsent. Durch diese heiter-progressiven Gestaltung setzte sich die Ausstellung von den üblichen Paul-Klee-Schauen ab.

Auch das gemeinsam mit allen Bereichen der Öffentlichkeitsarbeit im Workshop entwickelte Begleitprogramm setzte mit ungewöhnlichen Veranstaltungen neue Maßstäbe und kam in den Medien wie auch bei den gewünschten Zielgruppen gut an.

Zum Ende des Jahres wurde der anonyme Florentiner Jüngling von Filippo Lippi mit einer aus der Instagram-Welt entlehnten Spiegelsonnenbrille inklusive Reflexion der Florenzskyline förmlich zum Medienliebling und Stadtgespräch (siehe Süddeutsche Zeitung, Artikel *Rote Kappe* am 28.12.2018 von Evelyn Vogel). Diese für eine Altmeister-Ausstellung mutige Kampagne sowie charmante wie ungewöhnliche Begleitveranstaltungen und Kooperationen, die abermals gemeinsam im Öffentlichkeitskollegium erdacht worden sind, erweiterten ebenfalls die Akzeptanz bei den umworbenen Zielgruppen.

Um auch im digitalen Bereich die Zielgruppenansprache auszubauen, entwickelte die Abteilung ein ausstellungsunabhängiges kurzes filmisches Format, das dicht und knapp mit flotter Bildsprache in schnellen Schnitten und mit Musik unterlegt auf die Schwerpunkte der Sammlungsbestände eingeht. Das Format der *Kunstminute* konnte in Kooperation mit einem jungen Münchner Filmbüro realisiert werden, das die Anforderungen sofort verstand und dem der Spagat zwischen seriöser, tendenziell traditioneller Vermittlung in den Kuratoren-Interviews und attraktiven, bewegten Bildern gelang. Das Resultat wird man im Laufe des Jahres 2019 dann gänzlich auf den digitalen Kanälen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sehen und analysieren können: 25 kleine Filme!

Dank ihrer innovativen Marketingkampagnen zeigten die Pinakotheken in diesem Jahr besonders auffällig ›Flagge‹ im Stadtbild: auf Großflächen, in U-Bahn-Höfen und auf den dort platzierten Nachrichtenscreens, auf Rikschas, die Touristen von der Innenstadt in den Englischen Garten kutschierten, oder im Rahmen von sogenannten Guerilla-Marketingaktionen auf Laternenpfählen. Diese vielfältigen

Werbeaktionen wurden von Medien, Besuchern sowie anderen Ausstellungsinstitutionen gleichermaßen hochgelobt (und bald auch kopiert).

Die größte Reichweite an Medienpräsenz erzielten 2018 die Ausstellungen *Paul Klee – Konstruktion des Geheimnisses* in der Pinakothek der Moderne, *Alex Katz* im Museum Brandhorst sowie die Ausstellung zur Florentiner Malerei in der Alten Pinakothek. Über die letztgenannten Projekte berichtete jeweils das ZDF Heute Journal, die dann in mehrfachen Wiederholungen im ZDF Morgenmagazin und auf 3 Sat ausgestrahlt worden sind. Dies bestätigt die Erfahrung, dass Ausstellungen der Gegenwartskunst, bei denen die Künstler selbst vor Ort sind und in Interviews einen Einblick in ihre Arbeit geben, für die Medien besonders attraktiv sind. Jonathan Meese zog beispielsweise gleich vier TV-Formate in die Ausstellung über seine *Irrfahrten*: Mehr als 12 Stunden drehten die Redakteure von ARD, ZDF und BR. Immerhin findet das gesamte Material nun auch Eingang in das Archiv des Künstlers.

Die emotionalste Pressekonferenz war die Restitution der Genreszene einer *Bauernstube* aus dem Eigentum der Augsburger Familie von Ludwig Friedmann an die Enkelin Miriam Friedmann (S. 176). Das fast zeremonielle Ereignis der Übergabe des Gemäldes in die Hände der Enkelin wurde als symbolischer Akt verstanden und war für alle Beteiligten ein berührendes Erlebnis.

Über die sozialen Medien suchen die Pinakotheken den Kontakt mit den Besucherinnen und Besuchern, informieren über Programm, Sammlung, Ausstellungen oder ausgewählte Meisterwerke durch redaktionelle Beiträge. Publiziert wurden in Wort und Bild 65 Instagram-Beiträge, 147 Facebook-Beiträge und 679 Tweets. Durch die schmerzende Vakanz der Position in der digitalen Kommunikation mussten andere Möglichkeiten gefunden werden, um im digitalen Raum nicht in Vergessenheit zu geraten. Mit Unterstützung einer hochengagierten, professionellen Agentur, den *Kulturkonsorten*, erlangte die Alte Pinakothek wieder hohe Frequenzen im Netz, die gerade im Rahmen ihrer Wiedereröffnung mit dem Star-Exponat von Vermeer, der *Briefleserin in Blau* und dann mit der Ausstellung *Florenz und seine Maler* enorm wichtig wurde. So konnten unter dem Hashtag #pinakothek 21 500 Beiträge verzeichnet werden, der #altepinakothek fasst rund 9300 Beiträge zusammen. 10800 Beiträge zählte man für die Neue Pinakothek sowie 4213 Beiträge für das Museum Brandhorst. Spitzenreiter ist mit Abstand #pinakothekdermoderne mit 27 160 Beiträgen.

Die Arbeit mit Video-Content wurde deutlich verstärkt. Auf vimeo publizierten die Pinakotheken 33 Videos, darunter Ausstellungstrailer, Vortragsmitschnitte und das bereits

erwähnte neue Format *#Kunstminute*. Diese Videos werden über soziale Medien geteilt, sowie auf der Website der Pinakotheken eingebunden.

Zur Sonderausstellung *Paul Klee – Konstruktion des Geheimnisses* erschien die App *#ConstructKlee* sowie die Blogserie *Things you didn't know about Paul Klee*.

Weiterhin wurden zahlreiche Besucher-/Nutzeranfragen über diese Plattformen in Kommentaren und Direktnachrichten beantwortet.

Eine wichtige Frage beherrschte vor allem zu Jahresbeginn im Nachklapp auf die Ende 2017 in der Pinakothek der Moderne in München von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen veranstaltete Tagung *#MusMuc* (*#MusMuc17* und www.pinakothek.de/musmuc17) und gab den Anstoß zur Entwicklung der *Münchner Note*, die Anfang des Jahres publiziert wurde und inzwischen etwa 50 Unterzeichner hat. Somit ist es 2018 gelungen, dank der Münchner Note das gemeinsame Interesse der kulturellen Institutionen und Sammlungen, der Urheberinnen und Urheber sowie der VG Bild-Kunst als deren Vertretung zu gemeinsamen Forderungen zusammenzuführen. Die Beschränkungen durch das Urheberrecht führen für Kulturinstitutionen dazu, dass zeitgenössische und moderne Kunst im digitalen Raum nicht dauerhaft für die Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden kann. Im Falle der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen betrifft dies aktuell ca. 15 000 Werke aus dem Bestand. Diese Werke können daher in der seit April 2017 existierenden Online-Sammlung (www.sammlung.pinakothek.de) noch immer nicht abgebildet werden. Die Unterzeichnenden der *Münchner Note* streben einen fairen Ausgleich zwischen dem Interesse der Gesellschaft am Zugang zu Abbildungen von urheberrechtlich geschützten Werken und den Rechten der Bildurheberinnen und Bildurhebern bzw. ihren Rechtevertreterinnen an.

Tourismusmarketing konnte von der Abteilung weiter intensiviert werden: Eine Kooperation mit dem Tourismusamt München anlässlich der Kampagne *München im Licht* sowie der Ausbau von internationalen Kontakten mit Touristikern auf der weltgrößten Reisefachmesse in Berlin (ITB) werden die Pinakotheken und ihre Häuser in Zukunft verstärkt bei den Kulturveranstaltungen beliebt machen. Nach wie vor gibt es für die weltgrößte Gemäldesammlung allerdings keine dezidierte Marketingstelle.

Für die Medienarbeit zur Pinakothek der Moderne mit ihren vier eigenständigen Museen und mit rund 25 Ausstellungen jährlich sowie zahllosen Fotoshooting- und Drehanfragen steht in der Kommunikation neben der Gesamtleitung durch die Pressereferentin nur eine halbe Stelle zur Verfügung.

Tine Nehler

6. Veranstaltungen

Das Jahr 2018 stand im Zeichen großer Events, neuer Veranstaltungsformate und der erfolgreichen Fortsetzung von Partnerschaften mit hochrangigen Kulturinstitutionen wie dem Münchner Kammerorchester, der Hochschule für Musik und Theater, der Staatsoper und den Veranstaltern des DOK.festes, um nur einige Beispiele zu nennen.

In dem Bestreben, die Ausstellungen der Häuser mit einem attraktiven Programm zu begleiten, Synergien zu schaffen und neue Perspektiven zu ermöglichen, hat das Referat Veranstaltungen rund 90 kulturelle Veranstaltungen organisiert. Dies umfasste somit knapp über die Hälfte des vom Referat zu verantwortenden Veranstaltungsaufkommens in 2018, wozu beispielsweise auch Vermietungen oder Veranstaltungen der Fördervereine gehören. So wurden mit den Fördervereinen PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne und dem Pinakotheks-Verein rund 30 Veranstaltungen für Mitglieder und fördernden Unternehmen ausgerichtet.

Bei den zu betreuenden Veranstaltungen handelte es sich nicht nur um Angebote der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, sondern auch um Veranstaltungen der drei Museen, welche ebenfalls in der Pinakothek der

Moderne vertreten sind. Dies sind das Architekturmuseum der TU München, die Neue Sammlung und die Staatliche Graphische Sammlung. Für diese Museen ist das Referat Veranstaltungen ebenfalls Ansprechpartner, wenn es etwa um die Organisation von Eröffnungen und Ausrichtung bzw. Bewerbung von kulturellen Veranstaltungen geht.

Die Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* wurde in der ersten Jahreshälfte von einem abwechslungsreichen Veranstaltungsangebot begleitet. Besonders erwähnt seien die Ballettaufführung in der Rotunde der Pinakothek der Moderne mit dem Junior Ballett München in Kostümen nach Paul Klee zu Musik von Modest P. Mussorgski, das vielbeachtete Gespräch mit Mayen Beckmann und Alexander Klee oder die gut besuchten Matinéen, welche die Filme *Paul Klee. Stille des Engels* und *Dreams Rewire – Mobilisierung der Träume* zeigten. Thomas Bode, Filmemacher, führte zudem in den Film *Lichtspiele und Film am Bauhaus – von Abstraktion bis Dokumentation* ein. Darüber hinaus wurden auch neue Wege beschritten. Unter dem Motto *In Klees Zauberküche* wurde ein Kochkurs mit dem Fernsehkoch Jörg Thiele und eine hierzu passende Kuratorführung angeboten. Die Party *Vor dem Blitz* mit Lounge

Musik, Ausstellungsöffnung bis 23 Uhr und der Möglichkeit im Anschluss den *Blitz-Club* zu besuchen, fand gerade bei den jungen Erwachsenen großen Zuspruch. Abgerundet wurde das Begleitprogramm zur Klee Ausstellung mit Abendführungen und anschließendem Besuch der Bayerischen Volkssternwarte unter dem Motto *Im Bann des Gestirns*.

Das Veranstaltungsprogramm in der zweiten Jahreshälfte war von der Ausstellung *Florenz und seine Maler* in der Alten Pinakothek geprägt. Mit dem Eröffnungsabend wurde ein neuer Gästerekord von 1300 Gästen verzeichnet und so war es gut, dass an dem Abend der Gästeansturm auf die Pinakothek der Moderne und die Alte Pinakothek verteilt werden konnte. In den darauf folgenden Monaten hatten die Besucher die Möglichkeit, aus einer Reihe von ausstellungsbegleitenden Veranstaltungen zu wählen. Neben der Lesung mit Udo Wachtveitl sei die beliebte After Work Reihe *Vino, Arte, Musica* erwähnt. Solisten des Münchner Rundfunkorchesters musizierten in der Ausstellung, während Ciceroni die Werke erläuterten und im Foyer Wein ausgeschenkt wurde. Förderer der Ausstellung erhielten zudem die Möglichkeit, an ausgewählten Abenden die Ausstellung in einem exklusiven Rahmen zu besichtigen.

Sehr erfolgreiche musikalische Reihen fanden auch 2018 ihre Fortsetzung. Die *Nachtmusik der Moderne* mit dem Münchner Kammerorchester, gefördert durch ECT und der BMW Group, feierte 2018 bereits 15-jähriges Jubiläum. Komponistenportraits von Henryk Górecki, Sir Harrison Birtwistle und Helmut Lachenmann bauten eine Brücke zum modernen Austragungsort, der Rotunde der Pinakothek der Moderne, inhaltlich flankiert von zwei exklusiven Ausstellungs-Führungen. In Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater fand die beliebte Reihe *MIK Musik im Kunstareal* in der Sammlung Schack ihre Fortsetzung. Zur Ausstellung *Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode* griff die Violinklasse von Ingolf Turban Impulse der Ausstellung auf.

Der Erfolg der 180 Veranstaltungen mit über 58 000 Veranstaltungsbesuchern in den Pinakotheken, im Museum Brandhorst und der Sammlung Schack wäre ohne das große Engagement aller Mitwirkenden und der finanziellen Unterstützung durch Förderer nicht denkbar. Ihnen sei an dieser Stelle abschließend herzlich gedankt.

Barbara Siebert



Jutta Koether – Tour de Madame
im Museum Brandhorst

7. Publikationen

Die Situation im Bereich der Publikationen ergab im Jahr 2015 im Wesentlichen drei Handlungsfelder: Die seitens des Ministeriums eingeforderte Anmeldung aller Publikationen sowie die Aktualisierung des Vergaberechts und die entsprechende Umsetzung im Bereich Katalog-Ausschreibung, die Neukonzeption und Neuauflage vergriffener Sammlungs-führer, die sich hauptsächlich an Besucher wenden sowie die jährlich zu verstetigende Produktion des Jahresberichts. Somit wurden eine große Bandbreite der Publikationspro- dukte (neben Ausstellungskatalogen) sowie die Schaffung einer zentralen administrativen Zuständigkeit umgesetzt.

Das jährliche Erscheinen des Jahresberichts diente dem übergeordneten Ziel größerer Transparenz der Gesamt- einrichtung. Ein erfreulicher Nebeneffekt ergab sich aus der Rückmeldung vieler Kolleginnen und Kollegen; sie sahen sich nun auch über Ereignisse und Projekte besser infor- miert, die sie nicht unmittelbar betreffen.

Das Jahr 2018 war in diesem Sinne geprägt von weiteren Entwicklungen auf der administrativen Ebene. So wurde ein Prozessplan als integraler Bestandteil der Gesamtpro- jektplanung entwickelt, so dass für alle einsehbar ist, wie Publikationsprojekte idealerweise aufgesetzt, durchgeführt und abgeschlossen werden. Der Prozessplan bildet diese Schritte von der Ausschreibung bis zur Anlieferung des ferti- gen Buches ab.

Ferner wurden zahlreiche Publikationsprojekte ausge- schrieben und vergeben – so etwa *Erzählen in Bildern, Foto- grafie Heute II, Königsklasse IV, Schriftenreihe der Bayerischen*

Staatsgemäldesammlungen III. Die Verluste der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, Die Irr- fahrten des Meese.

Auf der redaktionellen Ebene sind neben dem vorliegen- den Jahresbericht vor allem die Gesamtdredaktion der 8 Sprachausgaben des Bandes *Director's Choice: Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne* des General- direktors zu nennen, die redaktionelle Unterstützung für *Fotografie Heute II: Private Public Relations* sowie für *Die Irrfahrten des Meese*.

Einen Durchbruch im Bereich E-Publishing stellt die Veröffentlichung von wissenschaftlichen Aufsätzen aus dem Jahresbericht auf der Open Access-Plattform *arthistoricum.net* dar, so dass diese nun über eine einfache *Google*-Recherche weltweit abrufbar sind (S. 64/65). Ferner wurden die Texte digital auf den Plattformen der Deutschen National Biblio- thek veröffentlicht und verschlagwortet.

Mit *Cedon* konnte die Verkaufsaktion von Lagerbeständen erfolgreich abgeschlossen werden. Ferner wurden Bild- karten entwickelt, die Meisterwerke der Alten und Neuen Pinakothek aus *Director's Choice* vorstellen.

Aufgrund personellen Notstands wurden ferner Aufga- ben der Katalogverwaltung übernommen und die Beliefe- rung der Shops in den Pinakotheken mit den überaus hilfs- bereiten Kollegen der Betriebstechnik abgestimmt sowie die Buchbestände kontrolliert.

Christine Kramer

8. Fotoabteilung

Die dezentrale Aufstellung des Bestandes fordert von der Fotoabteilung seit jeher flexibles Agieren und gelegentlich auch eine Portion Pragmatismus. Dies betrifft Einsätze in den verschiedenen Häusern in München, aber auch in den Filialgalerien in Bayern. Denn nicht alle Werke können auf- grund ihres Formats oder der Empfindlichkeit in die Ate- liers der Neuen Pinakothek gebracht und dort unter idealen Bedingungen fotografiert werden. Für das Museum Brand- horst sind zum Beispiel jedes Jahr die Monate Januar und Februar für Aufnahmekampagnen unter den Neuerwerbun- gen und im Bestand reserviert – so auch 2018. In einem ge- schlossenen Ausstellungssaal der Pinakothek der Moderne wurden ferner großformatige Gemälde von Jerry Zeniuk neu aufgenommen. Außeneinsätze gab es im Schloss Herren- chiemsee zur Dokumentation der Ausstellung ›Königsklasse IV‹ sowie in Burghausen, wo in der vorletzten Oktoberwoche im Rahmen der von den Restauratoren turnusmäßig vorge- nommenen Galeriepflege der gesamte Gemäldebestand der Staatsgalerie wie auch die auf der Burg befindlichen Dauer- leihgaben fotografisch neu aufgenommen werden konnten, um den Vorrat an Farbaufnahmen zu komplettieren. Die hier ausgestellten bis zu 10 Meter breiten Historienbilder von Hans Werl stellten nicht gerade alltägliche Heraus-

forderungen. Auch die Onlinesammlung wird von den nun verfügbaren Neuaufnahmen profitieren.

Im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung *Florenz und seine Maler* wurden sowohl der Verlauf der Restaurierungs- arbeiten in Reportage- und Zustandsaufnahmen wie auch die Endergebnisse für den Ausstellungskatalog festgehalten. In der Pinakothek der Moderne startete das Emil-Nolde- Projekt, das die Fotoabteilung begleitet.

Zahlreiche Raumaufnahmen entstanden in der wieder- eröffneten Alten Pinakothek. In der Neuen Pinakothek wurde vor dem für 2019 geplanten sanierungsbedingten Auszug mit der Dokumentation des Ist-Zustandes von Architektur und Ausstattung sowie mit Neuaufnahmen der Galeriewerke begonnen, von denen zum Teil nur ältere farbige Ektachrome vorlagen. Fotodokumentationen entstanden ferner von allen Sonderausstellungen in den Münchner Häusern.

Die Fotothek hat 2018 wie im Vorjahr etwa 1400 interne und externe Anfragen bearbeitet, die auf verschiedenen Wegen gingen. 198 größere Vorgänge mit Daten- oder Ektachromlieferungen sowie Reproduktionsgenehmigungen wurden gezählt.

Martin Schawe

Aufträge der Fotoabteilung insgesamt	6809
Digitalaufnahmen Mittelformat (Gemälde, Skulpturen, Objekte)	674
Digitalaufnahmen Kleinbild (Raum- und Installationsaufnahmen, Reportagen)	1843
Scans nach Vorlagen inklusive Bearbeitung	512
Röntgenaufnahmen von 20 Gemälden (mit Montage und Reproduktion)	177
Schwarzweißvergrößerungen nach vorhandenen Negativen	7
Farbige Computerausdrucke von DIN A5 bis Großformat DIN A2	1983
Herstellung von Speichermedien (CD/DVD etc.) für die Ausgabe oder das Archiv	22
Bereitstellung von Daten aus dem Archiv (intern/extern)	1536
Ektachrome-Ausgabe	55

9. Bibliothek

Die Bibliothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist eine interne wissenschaftliche Spezialbibliothek, deren Gesamtbestand Anfang 2018 einen Umfang von 118097 Medien aufwies. Mit ihrer systematischen Freihandaufstellung unterstützt die Bibliothek vorrangig die Forschungsarbeit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Staatsgemäldesammlungen, indem sie Zugang zu wissenschaftlicher Fachliteratur gewährt. Nach vorheriger Anmeldung kann ihr Angebot auch von externen Besucherinnen und Besuchern genutzt werden.

Im August konnte die Bibliotheksleitung endlich ihre Tätigkeit in Vollzeit aufnehmen, nachdem zuvor für die langjährige Vertretung nur eine Teilzeitstelle zur Verfügung gestanden hatte. Mit dem nun wieder regulären Betrieb

können auch umfangreichere Projekte wie die Inventarisierung des Bestandes und die Vorbereitung der Bibliothek für die Auslagerung während der Sanierung der Neuen Pinakothek vorbereitet werden.

In zwei Verkaufsaktionen wurden Dubletten abgegeben sowie Belegexemplare, die weder dem Sammelschwerpunkt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen noch thematisch verwandten Bibliotheken wie z. B. derjenigen des Museumspädagogischen Zentrums (MPZ) zuzuordnen waren. In den frei gewordenen Regalen wurde ein Teil des Bestands umgeräumt, um Platz für Neuerwerbungen zu schaffen. Die mehrwöchige Aktion wurde Ende 2018 abgeschlossen.

Stephan Priddy

Zuwachs Bibliothek	2018
durch Ankauf	90 Bände
im Schriftentausch	196 Bände
als Geschenk	193 Bände
als Belegexemplare	73 Bände
Hauspublikationen	3 Bände
Auktionskataloge	73 Bände
Insgesamt	628 Bände

10. Kulturgüterausfuhr

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

Mit der Neuregelung des Kulturgutschutzes im August 2016 wurde das deutsche Recht an internationale Vorgaben und EU-Standards angepasst. Nach § 24 der Bayerischen Zuständigkeitsverordnung ist die Direktion der Staatsgemäldesammlungen zuständig für die Erteilung von Ausfuhr genehmigungen aus dem Freistaat. In 2018 wurden 977 Anträge mit 5764 Objekten insgesamt bearbeitet [2017: 986 Anträge mit 5336 Objekten; 2016: 690 Anträge mit 2565 Objekten]. Alle Anträge wurden befürwortet (S. 214/215). Das von Andrea Bambi (Vertretung Mirjam Neumeister) geleitete Referat wird von Jeanette Parisi, Susanne Engelsberger und vertretungshalber Gabriele Göbl betreut. Die Prüfung der Objekte erfolgt entsprechend Herkunft und Art der Objekte in Zusammenarbeit mit den Fachkollegen der Staatlichen Museen, ohne deren Unterstützung die Antragsflut nicht zu bewältigen wäre. Auch die sehr gute Zusammenarbeit mit den Antragstellern ist an dieser Stelle zu erwähnen, die angesichts der zahlreichen Neuerungen des Gesetzes nicht selbstverständlich ist.

»Deutschland ist in der glücklichen Lage, über eine staatliche Kulturfinanzierung zu verfügen, die weltweit ihresgleichen sucht. Dies ermöglicht eine beinahe einzigartige Dichte

von Kultureinrichtungen. Gleichwohl sind es oftmals private Sammler und Stiftungen, die durch ihre finanzielle Förderung oder ihre Leihgaben Kunst und Kultur in einem Umfang zugänglich machen, wie das allein durch staatliche Mittel niemals möglich wäre. Als Spiegel der gesellschaftlichen Identität verdienen Kunst und Kultur aber nicht nur Förderung, sondern auch Schutz. Unabhängig von einem Handelspreis ist der ideelle Wert von Kulturgütern dann besonders hoch, wenn sie in besonderer Weise die Geschichte und kulturelle Identität einer Gemeinschaft spiegeln, so wie beispielsweise in Deutschland die Himmelsscheibe von Nebra. Daher liegt das Ziel des Kulturgutschutzes insbesondere in der Bewahrung des Kulturerbes vor Beschädigung, Zerstörung oder unrechtmäßigen Entfernung von seinem angestammten Ort, um es künftigen Generationen unbeschadet überliefern zu können. Dieser Schutz erfordert allerdings einen gesetzlichen Rahmen, er erfordert Regeln. Der Umgang mit Kulturgut kann nicht allein dem Markt und somit der Regulierung durch Angebot und Nachfrage überlassen werden.« Nachzulesen ist dies in dem 2017 aktualisierten Onlineportal www.kulturgutschutz-deutschland.de, das nun ein deutlich umfangreicheres Informationsangebot zu Kulturgutschutzmaßnahmen in Deutschland und im Ausland bietet.

Andrea Bambi

Museumspädagogisches Zentrum

Die intensive Beschäftigung mit dem Original ist ein wesentlicher Bestandteil der Vermittlungsprogramme des Museumspädagogischen Zentrums (MPZ). Ein absolutes Highlight der Zusammenarbeit zwischen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und dem MPZ stellte 2018 die Einrichtung von ganzjährigen Sonderöffnungszeiten für MPZ-Gruppen in der Alten Pinakothek und der Pinakothek der Moderne dar. Morgens, bevor die Häuser eigentlich öffnen, können die Gruppen, jeweils begleitet durch eine Aufsicht, die Exponate in einer ruhigen und konzentrierten Atmosphäre kennenlernen. Darüber hinaus entspannt dies die Situation für alle Besucher auch in Zeiten starker Frequentierung. So gelang es, den zahlreichen Führungsanfragen beim MPZ zu den Alten Meistern und zur Klassischen Moderne nachzukommen. Optimale Bedingungen hierfür schufen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit der Finanzierung der Sonderöffnungszeiten, die 2018 bereits für 35% der MPZ-Buchungen in den beiden Häusern genutzt werden konnten.

Impuls für diese attraktive Morgenöffnung speziell für Schulen und Kindertageseinrichtungen war der Publikums-magnet *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*, der für die Kunstvermittlung eine logistische Herausforderung darstellte. Das MPZ führte in der Klee-Ausstellung ausschließ-lich in diesem Zeitfenster. Etwa die Hälfte der 49 Gruppen

nutzte zudem die Möglichkeit eines anschließenden Praxis-teils. Die Experimentierfreude Paul Klees inspirierte die Kinder und Jugendlichen dazu, selbst neue Techniken zu erproben und sich mit bestimmten Bildmotiven gestalterisch auseinanderzusetzen. Für die MPZ-Referentinnen und -Referenten war die museumspädagogische Vermittlung im Rahmen dieser Ausstellung ebenfalls ein großartiges Erlebnis.

Auch die Ausstellung *Jutta Koether Tour de Madame* im Museum Brandhorst begeisterte die Klientel des MPZ. Allein im Zeitraum der Sonderausstellung fanden knapp 50 Füh-rungen statt, bei denen meist im Praxisraum gestalterisch weitergearbeitet wurde. Angestoßen wurde dieses Interesse durch mehrere MPZ-Fortbildungen und eine Tagung der Bayerischen Museumsakademie (BMA). Die Fortbildung *Inspiration Kunst. Kuratoren führen durch die Ausstellung* erfreute sich bei den Lehr- und Erziehungskräften besonderer Beliebtheit. Im Anschluss an die Kuratorenführung stellte hierbei das MPZ sein dazu passendes Begleitprogramm vor. Erfreulich ist die damit verbundene Zunahme der Buchun-gen von Schulen und Kindertageseinrichtungen.

Weiter wachsen und wirken konnte der *KunstWerkRaum*, das erfolgreichste Projekt des interkulturellen Programms YES, WE'RE OPEN!, durch die großzügige Förderung von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne und der BNP

Paribas Stiftung. Im April 2018 feierte der *KunstWerkRaum* sein zweijähriges Bestehen mit zahlreichen Engagierten und Interessierten der interkulturellen Arbeit. Insgesamt über 1200 Teilnehmende besuchten 55 *KunstWerkRaum*-Veranstaltungen jeweils freitags bzw. im *Offenen Atelier* an jedem ersten Samstag im Monat. Sie erlebten hier inspirierende interkulturelle Begegnungen zwischen Kunst und Kreativität. Die Pinakothek der Moderne mit ihren vier Mu-seen und ihrer Exponatvielfalt bietet den perfekten Rahmen, um sich offen, tolerant und neugierig mit Menschen aller Kulturen auszutauschen, sich vermeintlich Fremdem anzu-nähern und den eigenen Horizont zu weiten.

Kaum waren die Gerüste an der Alten Pinakothek im Sommer abgebaut, die energetische Sanierung abgeschlos-sen und die Sammlungsräume im Obergeschoß wieder komplett geöffnet, stiegen die Buchungszahlen für die Alte Pinakothek beim MPZ deutlich. Denn nun stand das lehr- und bildungsplanorientierte Themenspektrum wieder in vol-lem Umfang zur Verfügung. Einen großen Gewinn stellt zudem der neue Garderobenraum für Gruppen dar, der die Schulklassen und Kindertagengruppen jetzt sehr komfor-tabel empfängt.

Für die Staatsgalerie Flämische Barockmalerei in Neu-burg a. d. Donau wurden in drei Fortbildungsveranstaltungen

fast 40 Stadtführerinnen und Stadtführer, die verschiedenste Zielgruppen in der Staatsgalerie führen, durch das MPZ im Rahmen der Bayerischen Museumsakademie (BMA) geschult. Die zwei ganztägigen Veranstaltungen vor Ort ergänzte eine Exkursion in die Alte Pinakothek. Dabei ging es um zielgrup-penorientierte Fragestellungen und Methoden, Themenfin-dung und Konzeption neuer Angeboten, aber auch um Ideen, neue Kundengruppen anzusprechen.

Seit Herbst 2018 ist die Datenbank *Xponat. Exponate und Methoden im Museum* online. Zentrale Exponate, an denen zahlreichen Methoden der Vermittlung erläutert werden, stammen aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Die Datenbank wurde von der BMA gemeinsam mit dem Bundesverband Museumspädagogik und dem Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrum der Museen in Nürnberg entwickelt und durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Das MPZ wirkte bei der Konzeption und der Erarbeitung der Inhalte mit und gewähr-leistet ab Ende der Förderphase im Sinne der Nachhaltig-keit den weiteren Ausbau und die kontinuierliche Pflege der Webseite.

Astrid Brosch, Alfred Czech, Andrea Feuchtmayr, Susanne Theil



Saal 16 der Pinakothek der Moderne
u. a. mit Werken von Jerry Zeniuk



Fördervereine

Pinakotheks-Verein

Wie bereits im Jahr zuvor begann das Vereinsjahr 2018 mit einem »Blick hinter die Kulissen«: In einem gemeinsamen Vortrag stellten Bernhard Maaz und Antje Lange als Online-Redakteurin die neue *Online-Collection* der Pinakotheken vor. Über 25000 Werke sind nun über eine Bilddatenbank öffentlich zugänglich. Über die vorausgegangenen Bestandsbearbeitungen berichtete Mirjam Neumeister am Beispiel der Flämischen Gemälde.

Im März 2018 trafen sich die Mitglieder zum letzten Mal vor der Schließung zu einer Veranstaltung in der Neuen Pinakothek. Dort führte Joachim Kaak in der Ausstellung *L wie Land und Leute*. In der Alten Pinakothek standen gleich zwei Veranstaltungen im Zeichen der Kunstmetropole Florenz: Im Mai stellte Andreas Schumacher stellvertretend für das aus Kunsthistorikern, Restauratoren und Naturwissenschaftlern bestehende Forschungsteam den Bestandskatalog *Florentiner Malerei – Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts* vor, und im Oktober stand eine Preview und damit ein erster exklusiver Blick in die Ausstellung *Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci* für die Vereinsmitglieder an. In der Pinakothek der Moderne wurde die Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* besucht.

Aber auch andere Münchner Institutionen öffneten ihre Türen für den Verein: So wurde im September auf Einladung der Hypo-Kulturstiftung in der Kunsthalle München die Ausstellung *Lust der Täuschung. Von antiker Kunst bis zur Virtual Reality* besichtigt. Und passend zum Italien-Schwerpunkt des diesjährigen Vereinsjahres wurde die Ausstellung *Grande Decorazione. Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik* der Staatlichen Graphischen Sammlung München besichtigt.

Im Rahmen der Mitgliederversammlung, die dieses Jahr aufgrund der Baumaßnahmen in der Alten Pinakothek im Ernst von Siemens-Auditorium in der Pinakothek der Moderne stattfand, hielt Ralph Gleis, Leiter der Alten Nationalgalerie in Berlin, einen Vortrag mit dem Titel: *Die Welt zu Fuß. Das Motiv des Wanderns in der Kunst des 19. Jahrhunderts*.

Zu den Höhepunkten des Vereinsjahres gehören immer die Reisen. Für die Mitglieder stand ein Tagesausflug zur Benediktinerabtei Ottobeuren auf dem Programm. Die »schwäbischer Escorial« genannte barocke Klosteranlage beinhaltete von Beginn an eine Gemäldegalerie. An diese Tradition schließt die 1967 gegründete Staatsgalerie an, die 2014

behutsam modernisiert und anlässlich des 1250-jährigen Jubiläums der Abtei wiedereröffnet wurde.

Die Reise für die Förderer führte dieses Jahr nach Córdoba und Sevilla, wo der 400. Geburtstag des Malers Bartolomé Esteban Murillo begangen wurde. Dies bildete zugleich den Anlass, denn die Staatsgemäldesammlungen haben für die ihm gewidmete Ausstellung im Museo de Bellas Artes zwei bedeutende Gemälde als Leihgaben zur Verfügung gestellt. Neben dem traditionellen Fördererbrunch, der dieses Jahr in der Alten Pinakothek stattfand und außer einem Vortrag zur energetischen Sanierung einen Einblick in die laufenden Forschungen im Rahmen des Van Dyck-Projektes sowie in die Umgestaltung des neuen Ausstellungsbereichs erlaubte, stand für den Kreis der Förderer ein Besuch im Doerner Institut mit Präsentationen zu dessen unterschiedlichen Aufgabengebieten auf dem Programm.

Den Jahresabschluss bildete eine Veranstaltung in der Ausstellung *Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur* im Rahmen des Formats *Kunst und Technik*, das vom Pinakotheks-Verein, PIN. und den Freunden des Deutschen Museums wechselseitig ausgerichtet wird. Nach dem großen Erfolg der Auftaktveranstaltung im letzten Jahr wurde dieses Format nun längerfristig etabliert, um den Zusammenschluss der Kunst- und Wissenschaftsfreunde zu fördern.

Zu den Förderaktivitäten des Pinakotheks-Vereins zählt wie in den vergangenen Jahren die Unterstützung des pädagogischen Angebots in der Alten und der Neuen Pinakothek; außerdem engagiert er sich im *Förderkreis Kunstareal* für dessen Realisierung. Für den Umbau und die Einrichtung des neuen Ausstellungsbereiches im Erdgeschoss der Alten Pinakothek konnten zudem aus dem Kuratorium des Vereins zahlreiche Unterstützer gewonnen werden, die diese Maßnahme tatkräftig und großzügig gefördert haben.

Die Zahl der Mitglieder beträgt insgesamt 429, davon sind 87 Mitglieder im Fördererkreis. Dem Vorstand steht Prinzessin Elisabeth zu Sayn-Wittgenstein vor. Weiterhin gehören ihre Stellvertreter, Oliver Kasperek und Gerd Amtstätter, der zusätzlich das Amt des Schatzmeisters ausübt, sowie Rudolf Hilbert als Schriftführer und Donata Reimnitz dem Gremium an. Der Kuratoriumsvorsitz wird unverändert von S.K.H. Herzog Franz von Bayern wahrgenommen.

Mirjam Neumeister

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

Der Förderverein PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne unter der Leitung von Dorothee Wahl ermöglichte im Berichtszeitraum den Ankauf von zwei Kunstwerken für die Sammlung Moderne Kunst und unterstützte des Weiteren insgesamt sieben Ausstellungsprojekte und Sammlungspräsentationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Pinakothek der Moderne sowie im Museum Brandhorst. Bei dem alljährlich im November stattfindenden PIN.-Fest wurden durch eine Benefizauktion sowie Spenden Einnahmen von insgesamt einer Million Euro erzielt, die allen vier Nutzern des Museums zu Gute kommen und Planungssicherheit bieten.

Die Stiftung Pinakothek der Moderne unter dem Vorsitz von Markus Michalke half, gemeinsame Strategien der vier Museen in der Pinakothek der Moderne zu realisieren. Wichtige Ziele der Stiftung liegen weiterhin darin, das Kunstareal München als Ganzes noch stärker im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, vor allem aber die Vollendung des Museums durch einen weiteren Bauabschnitt voranzutreiben.

Die Unterstützung von Bildungsprojekten war auch im Jahr 2018 für PIN. und Stiftung gleichermaßen ein Anliegen (S. 102). PIN. vermittelte die Förderung bereits laufender Formate, darunter vor allem den *KunstWerkRaum* (in Kooperation mit dem Museumspädagogischen Zentrum) im Rahmen des interkulturellen Programms *YES WE'RE OPEN!*, das

Sonntagsangebot *Kinder können Kunst...* sowie die Kunstvermittlung *Königskunde* auf Schloss Herrenchiemsee. Außerdem wurde ein Sommerferienprogramm für junge Teilnehmerinnen und Teilnehmer unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft unterstützt, das großen Zuspruch erfuhr.

Die Stiftung beteiligte sich an den Umbaumaßnahmen für einen Arbeitsraum (*Permanent*) hinter dem Ernst von Siemens-Auditorium, um dort zusätzliche Bildungsaktivitäten stattfinden zu lassen, insbesondere in Zeiträumen, in denen der Saal Temporär II wegen anderer Nutzungen nicht verfügbar war. Weiterhin Unterstützung erfuhren u. a. die bereits eingeführten Projekte *PIN.occhio* für Hortkinder aus kunstfernen Milieus oder *Pl.loten* für Jugendliche.

Durch PIN. und Stiftung gemeinsam wurden 2018 die *Entdeckertouren für Kinder* ermöglicht, ein Heft in sechs Sprachen, das den individuellen, aktiven Museumsbesuch anregt. Ebenso unterstützten beide Förderinstitutionen den Zukunftstag *TOGETTHERE_XPERIENCE*, der am 16. September 2018 zum zweiten Mal stattfand und mit neuen Vermittlungsangeboten alle Altersgruppen dazu einlud, die Rolle des Museums als Ort des kreativen Austauschs über Kultur und Gesellschaft anders zu erleben.

Bernhart Schwenk

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

Die International Patrons of the Pinakothek (IP) setzen sich gemeinsam mit den American Patrons of the Pinakothek (AP) für die internationale Vernetzung der Pinakothek der Moderne und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein. Getreu der Auffassung, dass Kunst grenzenlos ist, fördern die Patrons Ankäufe, Publikationen und kunsthistorische Nachwuchskräfte sowie innovative Ausstellungsprojekte, die bestehende museale Konzepte zukunftsorientiert erweitern.

2018 förderten die IP erneut die *Königsklasse*, die sich somit zum vierten Mal in Schloss Herrenchiemsee verwirklichen ließ. Dadurch verbinden sich in dem von König Ludwig II. errichteten Schloss Historie und Gegenwart auf ebenso überraschende wie eindrucksvolle Weise. Über 240 000 Gäste aus der ganzen Welt besuchten die Königsklasse während ihrer Laufzeit vom 19. Mai bis 3. Oktober. Sie begegneten dort Hauptwerken der Gegenwartskunst aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wie auch Desiderata für Neuerwerbungen. Die IP leisteten einen wesentlichen Beitrag zum Ausbau der Sammlung, indem sie von der dort erstmals ausgestellten zweiteiligen Installation *Es gibt keinen Anfang und kein Ende* (2005–2018) von Wolfgang Laib eines der stufenförmigen Zikkurats erwerben, während das zweite Werk von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne erworben wird. Als erneuten Ausdruck für ihren Einsatz zur Verwirklichung und Sammlung von raumbezogenen Werken schenken die IP das Werk den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Zur Beförderung der Königsklasse finanzierten die IP die Mitarbeit von Judith Csiki als Assistenzkuratorin. Sie leistete neben ausstellungsbezogenen Recherchen und Organisation auch die konzeptuelle Weiterentwicklung des Kunstvermittlungsprogramms *Königskunde*.

Zur Beförderung der *Königskunde* haben die IP zusammen mit PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie in Kooperation mit der Bayerischen Schlösserverwaltung ein Fundraising Event organisiert. Ohne dieses gemeinsame Engagement hätte die *Königskunde* nicht durchgeführt werden können.

Dank ausgeprägter Expertise in der visuellen Gestaltung führten die IP darüber hinaus das von ihnen entwickelte und ermöglichte Kommunikationskonzept für die *Königsklasse* fort.

Einen großen Förderschwerpunkt der IP wie auch der AP bildeten auch 2018 Publikationen. Hier ist die englische Edition

der von Corinna Thierolf verfassten Publikation zu drei Hauptwerken von Willem de Kooning zu nennen, die sich als Leihgaben in der Pinakothek der Moderne befinden. Erstmals wird in dieser Schrift ein wesentlicher Verbindungsstrang zwischen der Bildsprache von de Kooning und Künstlern der frühen Moderne aufgedeckt, darunter Piet Mondrian oder Wassily Kandinsky und Franz Marc aus der Zeit des Blauen Reiters. Durch die Übersetzung ins Englische wird dieser Forschungsbeitrag insbesondere für den amerikanischen Kulturraum erschlossen, aus dem de Kooning als ein Hauptvertreter des Abstrakten Expressionismus hervorgegangen ist.

Der langjährige Dialog, den die Kuratorin des Referats Kunst ab 1945 mit Heiner Friedrich geführt hat, einem der prägenden und unkonventionellsten Repräsentanten der zeitgenössischen Kunst in Deutschland und Amerika, der seine Laufbahn in den frühen 1960er-Jahren in München begonnen hat, konnte dank der Förderung der IP in einer Publikation veröffentlicht werden. In dem Band wird der Lebensweg dieser Ausnahmepersönlichkeit nachgezeichnet und es werden grundlegende Fragen zur Sammlungs- und Ausstellungspraxis im öffentlichen Raum, zur Kreativität und ihrer Wahrnehmung erörtert. Zahlreiche Abbildungen illustrieren zudem Meilensteine der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Heiner Friedrich und seine Mitstreiter zusammen mit den beförderten Künstlern verwirklicht haben. Grundlegend für die Verwirklichung dieses Buches »*Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst.*« Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf war die von den IP getragene Förderung der Mitarbeit von Elisa Schaar. Sie hat die umfangreichen Manuskripte bearbeitet. Während eines gemeinsam mit den Staatsgemäldesammlungen veranstalteten und von Christie's unterstützten Abends wurde die Publikation zum 80. Geburtstag von Heiner Friedrich im Kreis seiner Wegbegleiter und Freunde aus Deutschland und Amerika vorgestellt.

Die AP förderten auch in diesem Jahr wieder die von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne veranstaltete Benefizauktion durch die Abwicklung von Spenden aus den USA. Die kontinuierliche Zusammenarbeit ist Ausdruck des kooperativen Leitgedankens beider Förderkreise.

Corinna Thierolf



Die Irrfahrten des Meese
in der Pinakothek der Moderne



Stiftungen

Stiftung Ann und Jürgen Wilde

Nach Ablauf der monografischen Präsentation *Germaine Krull. Métal* (verlängert bis 1. Juli 2018) widmete die Stiftung Ann und Jürgen Wilde unter dem Titel *Um uns die Stadt* (17. Juli 2018 bis 27. Januar 2019) eine Sammlungspräsentation der Großstadtfotografie der 1920er- bis 1940er-Jahre. Aufs engste mit der Kultur der Großstadt verbunden fanden Fotografinnen und Fotografen der 1920er-Jahre Inspiration im urbanen Umfeld für experimentelle Bildgestaltungen und die Visualisierung eines Neuen Sehens, wie es heute als ikonisch für die Avantgardefotografie gilt. Zugleich richteten zahlreiche Fotografen ihren Blick auf das soziale Gefüge der Großstadt. Als Flaneure und Straßenfotografen dokumentierten sie das alltägliche Leben und das dynamische Treiben der Menschen. Sie zeigen die Stadt als kollektiven Lebensraum und entwerfen eine vielschichtige Bildbeschreibung der Menschen und ihrer Lebensbedingungen im urbanen Raum. In Anlehnung an eine 1931 unter dem Titel *Um uns die Stadt* erschienene Anthologie moderner Großstadtlyrik entwarf die Präsentation mit Werken von Aenne Biermann, Florence Henri, Germaine Krull, Man Ray, Albert Renger-Patzsch und Friedrich Seidenstücker ein fotografisch-visuelles Mosaik der ›Seelenzustände‹ der Großstadt der 1920er- bis 1940er-Jahre.

Die 2016/2017 erfolgreich in der Pinakothek der Moderne gezeigte Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften*, die die einzige nicht auftragsgebundene Serie des bedeutenden neusachlichen Fotografen erstmals umfassend präsentierte, wurde vom Ruhrmuseum Essen in die Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Die Ruhrgebietsfotografien* (7. Oktober 2018 bis 3. Februar 2019) übernommen. Zentral eingebettet in die umfängliche, vom Ruhrmuseum in Kooperation

und mit wissenschaftlicher Unterstützung der Stiftung Ann und Jürgen Wilde erarbeitete Präsentation der Auftragsarbeiten Renger-Patzschs im Ruhrgebiet gelang in der denkmalgeschützten Zechenarchitektur des Museums eine eindruckliche Schau mit begleitender Katalogpublikation.

Die Überführung der Stiftungsbestände nach München wurde 2018 weiter fortgesetzt. Teile der Fachbibliothek, der Künstlerarchive Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch mit umfangreichen Korrespondenzen ab den 1970er-Jahren, Rara zu Friedrich Seidenstücker, Germaine Krull und Alfred Ehrhardt wurden transferiert. Die Werk- und Archivbestände werden sukzessive in Datenbanken erfasst und sind im Studien- und Vorlagensaal in der Neuen Pinakothek nach Terminvereinbarung einsehbar.

Des Weiteren wurden Werke aus Stiftungsbeständen als Leihgaben für Ausstellungen zur Verfügung gestellt. Zwei Arbeitscollagen von Karl Blossfeldt wurden in die Ausstellung *Back to the Future* an das FOAM Amsterdam mit zweiter Station C/O Berlin entliehen. In Kooperation mit der Stiftung erarbeitete das Contemporary Arts Center Cincinnati im Rahmen des Festivals *FotoFocus* die Ausstellung *No Two Alike. Karl Blossfeldt, Francis Brugière, Thomas Ruff*, wofür 41 Fotografien aus dem Karl Blossfeldt Archiv nach Cincinnati entliehen wurden. Aus dem Albert Renger-Patzsch Archiv wurden vom Ruhrmuseum Essen neben der Übernahme der *Ruhrgebietslandschaften* zusätzlich weitere 64 Fotografien in die Ausstellung *Albert Renger-Patzsch. Die Ruhrgebietsfotografien* ausgeliehen.

Simone Förster

Fritz-Winter-Stiftung

Das Jahr 2018 stand unter dem Zeichen der Publikation und Präsentation des neuen Kernbestands der Fritz-Winter-Stiftung. Dieses qualitativ zentrale Konvolut an Gemälden und Papierarbeiten im Bestand der Stiftung war im Vorjahr neu bestimmt und mit 151 Werken vom Umfang mehr als verdreifacht worden. Seitdem steht es der Pinakothek der Moderne als unbefristete Leihgabe dauerhaft zur Verfügung.

Die Publikation des neuen Kernbestands erschien im März 2018 unter dem Titel *Fritz Winter. Ausgewählt*. Neben einem Werkverzeichnis umfasst sie kunstwissenschaftliche Textbeiträge von Cathrin Klingsöhr-Leroy, Bernhard Maaz und Anna Rühl zu verschiedenen Aspekten in Winters Œuvre sowie einen Beitrag von Heike Stege und Christoph Steuer zur Schenkung von Malmaterialien aus dem Ateliernachlass des Künstlers, die im Doerner Institut aufgenommen und untersucht wurden. Eine bebilderte Chronik der Fritz-Winter-Stiftung dokumentiert die Entstehung der Stiftung von der Willenserklärung des Künstlers im Jahr 1973 über die Schenkung von 609 Bildern im Folgejahr an den *Galerie-Verein e. V.*, heute *PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e. V.* bis zur im Jahr 1981 erfolgten Gründung. Weiter sind die seither vorgenommenen zwölf Verleihungen des Fritz-Winter-Preises und die diese begleitenden Ausstellungen angeführt.

Eine konzentrierte Auswahl des neuen Kernbestandes wurde vom 3. Februar bis zum 22. Juli 2018 in Saal 15 der Pinakothek der Moderne gezeigt. Parallel zur Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses* luden 18 Arbeiten

des wohl bekanntesten Klee-Schülers zum vergleichenden Sehen ein. Fritz Winter hatte seine künstlerische Laufbahn 1927 am Bauhaus in Dessau als Schüler von Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer und Paul Klee begonnen. Den Einblick in Winters Frühwerk eröffneten experimentelle Arbeiten von 1928/29 aus der freien Malklasse Paul Klees. Erste Erfolge erzielte der junge Künstler 1931 mit den *Abstrakten Stilleben*, die nach seinem Zusammentreffen mit dem russischen Konstruktivisten Naum Gabo in Berlin entstanden. Ab 1932 suchte Winter in biomorphen und kristallinen Kompositionen vor dunklem Grund mikro- und makrokosmische Prozesse in *Zellen- und Sternbildern* in Einklang zu bringen.

Höhepunkt der Präsentation waren die zwei Neuerwerbungen aus der Werkgruppe *Triebkräfte der Erde*, die der im Nationalsozialismus als entartet geltende Künstler 1944 im Verborgenen schuf. Vorbereitet wurde die Gruppe durch Hunderte von seit 1940 im Feld entstandene *Kriegszeichnungen*. Die beiden Werkkomplexe bilden ein eindrückliches Zeugnis künstlerischen Überlebenswillens. *Die Triebkräfte der Erde* wurden in der Nachkriegszeit als Schlüsselwerke abstrakten Formenreichtums gefeiert und stehen bis heute für die Qualität und das Wirkungsvermögen in innerer Emigration entstandener Kunstwerke.

Im Rahmen des Budgets für Bestandssicherung konnten im Jahr 2018 elf Gemälde restauriert werden.

Anna Rühl

Max Beckmann Archiv und Max Beckmann Gesellschaft

Das Max Beckmann Archiv konnte im Jahr 2018 erfreuliche Erweiterungen seines Bestandes verzeichnen. Im Juni erhielt es als großzügige Schenkung von Ina Beckmann-Deventer vier frühe Zeichnungen Max Beckmanns. Es handelt sich um Portraits seines Vormunds Friedrich Beckmann und dessen Frau Martha aus dem Jahr 1900, also aus jenem Jahr, das mit dem Eintritt in die Großherzogliche Kunstschule Weimar den Ausgangspunkt von Beckmanns künstlerischer Laufbahn markiert.

Im Juli schenkte das Ehepaar Isa und Kurt Overlack dem Archiv in zwei Tranchen ein umfangreiches Konvolut. Es beinhaltet ein Bildnis Günther Frankes von Xaver Fuhr, vier Fotografien von Stefan Moses – Portraits von Mathilde Q. Beckmann, Peter Beckmann und Günther Franke – sowie über 100 Kataloge, Kleinschriften, Plakate und Einladungen der Galerie Günther Franke und anderer Institutionen, zumeist Max Beckmann betreffend. Unter den Publikationen der Schenkung befand sich auch Frankes persönliches und mit Annotationen versehenes Exemplar des Auktionskataloges *Gemälde und Plastiken Moderner Meister aus Deutschen Museen* der Galerie Fischer in Luzern vom 30. Juni 1939.

Die Max Beckmann Gesellschaft konnte 2018 für das von ihr mitbetreute Archiv erneut seine Bestände durch Schenkungen und Ankäufe erweitern. Im Januar vermachte Christian Maul viele Bücher, Ausstellungskataloge und verschiedene Dokumente der Gesellschaft. Die restlichen von Eugen Blume ausgewählten Materialien aus dem Nachlass Erhard und Barbara Göpel, insgesamt elf Kartons, konnten im Juli von der Max Beckmann Gesellschaft übernommen werden. Zudem kamen als Schenkung umfangreiche Bestände der Bibliothek des Ehepaares Göpel an das Archiv.

Bei *Kotte Autographs* konnte im August ein Brief Max Beckmanns an Heinrich Fromm, wohl aus dem Jahr 1923, für die Max Beckmann Gesellschaft erworben werden.

Im Oktober schließlich wurde beim Auktionshaus Bassenge ein Brief Rudolf G. Bindings an Rudolf Baron von Simolin vom 15. August 1935 ersteigert.

Ein Konvolut mit Korrespondenz der Künstlerin Margret Bilger mit Günther Franke aus dem Bilger-Archiv Taufkirchen an der Pram wurde im November durch die Max Beckmann

Gesellschaft angekauft, darunter Fotografien, Geschäftsbriefe und persönliche Schreiben, viele davon handschriftlich.

Im Januar traf sich der wissenschaftliche Beirat des Werkverzeichnisses der Gemälde in der Hamburger Kunsthalle, in dem Christiane Zeiller ebenso vertreten war wie bei dem Kolloquium zum Werkverzeichnis der Zeichnungen Max Beckmanns im Berliner Kupferstichkabinett im November.

Am 20. Februar fand die jährliche Veranstaltung der Max Beckmann Gesellschaft statt. Zu Ehren des 2017 verstorbenen Ehrenmitglieds Barbara Göpel fand eine Gedenkfeier mit Reden von Christian Lenz, Michael Eissenhauer, Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Eugen Blume statt. Musikalisch umrahmt wurde die Veranstaltung vom Hornquartett der Hochschule für Musik und Theater München, das *Sechs Stücke für Hornquartett* von Nikolaus Tscherepnin (1873–1945) spielte. Im Anschluss an die Mitgliederversammlung hielt Heinrich Meier den Vortrag *Ecce homo: Nietzsche über das philosophische Leben*.

Das Archiv leistete auch im vergangenen Jahr Unterstützung bei der Recherche und Bereitstellung von Bildmaterial, so etwa zu den Ausstellungen *Max Beckmann. Figuras del Exilio* des Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, *Max Beckmann. Dipinti, sculture, acquerelli, disegni e grafiche* des Museo d'arte in Mendrisio sowie *Max Beckmann. Das Vermächtnis Barbara Göpel* des Berliner Kupferstichkabinetts.

An der Dokumentation der Schenkung Mayen Beckmanns wurde auch 2018 durch Christiane Zeiller weitergearbeitet, präventiv-konservatorische Lösungen für die teilweise sehr fragilen und empfindlichen Dokumente und Fotografien erarbeitet und die Erschließung der umfangreichen Materialien fortgesetzt.

Im Dezember wurde der Antrag für die Edition von Max Beckmanns Tagebüchern bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft eingereicht. Geplant ist eine digitale Edition sämtlicher erhaltener Tagebücher des Malers, von denen sich der größere Teil in der Columbia University New York befindet, ein anderer nun als Bestandteil der Schenkung im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist, die auch Antragsteller sind.

Eva Reich und Christiane Zeiller



*Um uns die Stadt. Fotografien der 1920er- bis
1940er-Jahre aus der Stiftung Ann und Jürgen Wilde
in der Pinakothek der Moderne*

*Walter Ruttmann
Berlin, ein Tag
1929
1929
1929
1929*

Theo Wormland-Stiftung

Mit einer großzügigen Initiativspende ermöglichte Hartwig Garnerus mit der Theo Wormland-Stiftung 2017 erste Schritte in der Finanzierung der Sonderausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*. Die annähernd 150 Werke umfassende Schau, die erste große monografische Sonderausstellung der Klassischen Moderne seit *Max Beckmann. Exil in Amsterdam* im Jahr 2007 stellte Klees produktive Bauhaus-Zeit sowie die Konflikte der Moderne der 1920er-Jahre in den Mittelpunkt. Die Ausstellung zeigte Klee vor dem Hintergrund der zunehmenden Rationalisierungs- und Funktionalisierungstendenzen des Bauhauses als »denkenden Künstler«, der in seinen Bildern systematisch die Grenzen des Rationalen auslotete und hin zum Geheimnisvollen und Rätselhaften überschritt.

Durch die Förderung dieses Projekts setzte die Wormland-Stiftung ihr langjähriges Engagement für die Erforschung der Werke der Klassischen Moderne in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in vorbildlicher Weise fort. Ausstellung und Katalog dienten wesentlich der wissenschaftlichen Erforschung und Kontextualisierung des Münchner Klee-Bestandes, der einen Schwerpunkt in der Bauhauszeit aufweist und Meisterwerke Klees wie *Wachstum der Nachtpflanzen, 1922, Grenzen des Verstandes, 1927, oder Das Abenteurer-Schiff* beinhaltet. Die Besucherinnen und Besucher erwartete eine mit Scheinperspektiven versehene neuartige, an die Architektur und Farbgestaltung des Dessauer Meisterhauses angelehnte Ausstellungsszenografie sowie ein umfangreiches Vermittlungs- und Begleitprogramm, zu dem ein internationales wissenschaftliches Symposium, die App *#ConstructKlee* sowie eine »Zauberreise« für Kinder als Mitmachheft in der Ausstellung zählten.

Über die Förderung dieser Ausstellung hinaus stellte Hartwig Garnerus im September 2018 eine kapitale Neu-

erwerbung aus seiner Sammlung als Dauerleihgabe für die Pinakothek der Moderne zur Verfügung, die 1918 entstandene *Landschaft mit Laternen (Nachtlandschaft)* von Walter Gramatté. Das Gemälde zeigt eine im Dezember 1918 entstandene Berliner Nachtlandschaft mit verregneter Straße, Häuserfronten, winterlichen Ästen und fahlen Laternenlichtern. Dieses Bild ergänzt den Themenraum *Apokalypse – Die Künstler und der Erste Weltkrieg* (Pinakothek der Moderne, Saal 4) ideal um das Thema der nächtlichen Stadt. Kunsttechnologische Untersuchungen des Bildes durch Maïke Grün haben zudem gezeigt, dass unter der düsteren Nachtlandschaft eine sommerliche Landschaftsszenerie mit Berggipfel und Alpenhütte liegt (S. 77). Gramatté hat diese Darstellung so flüchtig übermalt, dass an den Rändern und der Bildmitte blaue und grüne Partien dieser Sommerlandschaft in die Nachtlandschaft hineinspielen. Sehr wahrscheinlich ist, dass es sich bei dieser Alpenlandschaft um eine eigenhändige und verschollen geglaubte »bayerische Landschaft« Gramattés handelt, die »nach der Natur« im Juli 1918 während seines glücklichen Aufenthaltes in Bernried am Starnberger See entstanden ist, eventuell auf einer Exkursion in die Berge. Diese virtuose Überlagerung von Tag- und Nachtlandschaft, von Idyll und Großstadt, von heiterer und apokalyptischer Stimmung verdeutlicht auf unvergleichliche Weise Gramattés innere Zerrissenheit nach mehreren Fronteinsätzen als Sanitäter sowie die apokalyptische Atmosphäre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und während der Novemberrevolution. Die Leihgabe ermöglicht zudem, mit der Person Walter Gramattés auf eine der noch immer zu wenig bekannten Expressionisten der zweiten Generation hinzuweisen, wie sie in der Sammlung Garnerus in vorzüglichen Beispielen vertreten sind.

Oliver Kase

Olaf Gulbransson Gesellschaft e. V. Tegernsee

Neben den Sonderausstellungen bot das Museum seinen Besuchern und Mitgliedern auch in diesem Jahr wieder interessante Vorträge im Rahmen der sonntäglichen Matineeveranstaltungen an. Es begann mit einem Vortrag von Ulrike Leutheusser über die Bedeutung der *Frauen im Schatten von Elmau*. Darauf folgte ein amüsanter Beitrag über die bayerische Bürokratie von Michael Stephan, Direktor des Stadtarchivs München, mit dem Titel *Der Staatshämorrhoidarius von Franz Graf von Pocci*. Im Anschluss an die Mitgliederversammlung gab Andrea Bambi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, einen Einblick in die Provenienzforschung und Restitution von Raub- und Beutekunst. Einen Exkurs in die Welt der Medizin bot der Vortrag von Saskia Biskup unter dem provokanten Titel *Genetische Diagnostik und personalisierte Medizin: Fluch oder Segen?*. Dirk Heißerer, der inzwischen zu einer festen Institution im Vortragsturnus geworden ist, sprach zum Jahresausklang über den Tegernseer Maler Hans Gött.

Zum 60. Todestag von Olaf Gulbransson kamen auf Bayern 2 Zeitzeugen zu Wort, die Gulbransson persönlich kannten oder im direkten Bezug zu ihm standen. Persönliche Anekdoten erzählten die Enkelin Jorun Hars-Gulbransson sowie der Enkel Jan Gulbransson, der übrigens als deutscher »Donald Duck«-Zeichner in die Fußstapfen des berühmten Großvaters getreten ist. Der Kunsthistoriker Thomas Raff und der Galerist Alexander Kunkel sprachen über den Künstler aus beruflicher Sicht, während Sandra Spiegler für das Museum ihre Eindrücke schilderte. Der Beitrag ist als Podcast nachzuhören und über die Homepage des Museums verlinkt.

Um den Zugang zu Olaf Gulbransson zu erleichtern, stand das Museum zum Internationalen Museumstag wieder allen offen. Der Münchner Karikaturist Franz Eder zeigte in einem Zeichenkurs, wie Karikaturen entstehen, und in einem praktischen Teil konnten Besucher gleich selbst kreativ werden. Der Schauspieler Thomas Birnstiel las Episoden aus Gulbranssons Autobiografie *Es war einmal. Und so weiter*. Die dazu gezeigten Illustrationen verlebendigten die Erzählungen. Es folgten Episoden aus Büchern, die Gul-

bransson illustriert hat, wie z. B. die Lausbubengeschichten von Ludwig Thoma oder die Märchen von Hans Christian Andersen. Im Sep Ruf-Bau wurde außerdem ein Mitmachprogramm angeboten: Kinder und Erwachsene waren eingeladen, Buttons zu gestalten und zu drucken oder eine Baumwolltasche mit einem Motiv von Olaf Gulbransson auszumalen.

Die Schwellenangst zu nehmen ist ein Ziel der Museumspädagogik: Für den Besuch mit Kindern wurde eine neue Bilderjagd gestaltet. Neben einer Suche nach verschiedenen Kunstwerken ist man als Bilderrestaurator gefordert, ein Bild wiederherzustellen oder Rätselaufgaben rund um Olaf Gulbransson zu lösen. Das Heft gibt es für Kinder im Lesealter und für Kinder, die noch nicht lesen können. Es liegt gratis an der Kasse aus. Speziell für die Sonderausstellung »Herbert Beck trifft Emil Nolde. Inspiration und Umsetzung« wurde ein Programm geschaffen. Im Rahmen des Ferienpasses unter dem Motto *Kunst und Klecksen* bot das Museum eine Bilderjagd mit praktischem Teil an, die auch für Gruppen frei buchbar war. Es sollte ein Bild gemeinsam geschaffen werden, das jedoch durch das Abstreifen des Pinsels jeweils ein eigenes, unbewusstes Bild hervorbrachte, das die Teilnehmer mit nach Hause nehmen konnten. Diese Ausstellung eignete sich sehr gut, die Theorie mit der Praxis zu verbinden. Für alle Besucher gab es im Rahmen der *Tegernseer Woche* die Möglichkeit, sich in die Sonderausstellung zu vertiefen. Der ehemalige Mitarbeiter des Emil Nolde Museums in Seebüll Jörg Garbrecht stand für ein Gespräch im Format *KKK – Kunst, Kaffee, Kuchen* zur Verfügung. Außerdem führte der Sohn des Künstlers Michael Beck mit einer sehr persönlichen Sicht auf die Werke, angereichert mit vielen Anekdoten aus dem gemeinsamen Leben mit seinem Vater, durch die Sonderausstellung. Wie gut die Angebote bei den Besuchern ankamen, zeigte am Ende die Statistik: mit 6286 Besuchern ist dies nach dem Rekord vom vergangenen Jahr (*Trägerische Idylle*) die bestbesuchte Ausstellung und hat dazu beigetragen, den Bekanntheitsgrad des Olaf Gulbransson Museums zu erhöhen.

Sandra Spiegler



Saal 9 der Pinakothek der Moderne mit Werken von Max Beckmann und Pablo Picasso nach der Neuhängung der Klassischen Moderne



Nachruf

Dr. Gisela Goldberg

19. Januar 1933 bis 28. Juni 2018

Am 28. Juni verstarb Gisela Goldberg im Alter von 85 Jahren nach längerer Krankheit. 37 Jahre, von 1961 bis zu ihrem Eintritt in den Ruhestand 1998, war sie an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen tätig.

Nach dem Studium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und Historischen Hilfswissenschaften in Köln, Göttingen und München wurde Gisela Goldberg am 28. Juli 1960 bei Hans Sedlmayr mit einer Arbeit über den zwischen 1501 und 1515 ausgemalten Huldigungssaal im Rathaus zu Goslar promoviert. Als Stipendiatin des Freistaats Bayern und im Rahmen eines Werkvertrags arbeitete sie anschließend in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte am Zeitschriftenautoren- und systematischen Katalog sowie am »Index zur Dokumentation der Barockikonographie«.

Zum 21. August 1961 holte Christian Altgraf zu Salm Gisela Goldberg als Mitarbeiterin für den Katalog der Altdeutschen Malerei an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Mit dem 1963 erschienenen Sammlungskatalog der Alten Pinakothek, der mit seinem unpräzisen Erscheinungsbild und wissenschaftlichen Ernst Maßstäbe setzte und auch 55 Jahre nach Erscheinen noch häufig zur Hand genommen wird, war sie für die Nachfolge Altgraf Salms geradezu prädestiniert. Ab 1. November 1964 Museumsassistentin, trat sie genau ein Jahr später als Konservatorin in die Beamtenlaufbahn ein. Am 1. Mai 1969 wurde sie zur Oberkonservatorin, am 5. Februar 1974 zu Landeskonservatorin ernannt.

Neben ihrem Fachreferat war Gisela Goldberg über Jahrzehnte für die Inventarabteilung zuständig. Sie betreute das Archiv und zeitweilig auch die Volontäre. Ab 1991 fielen auch die altdeutschen Schwerpunktgalerien in Augsburg, Bamberg, Burghausen und Füssen zur Gänze in ihr Referat.

Wissenschaftlich war Gisela Goldberg, erfüllt von hohem Arbeitsethos, ungemein produktiv. Ihr Schriftenverzeichnis umfasst 131 Titel. Dem Katalog der Altdeutschen Malerei der Alten Pinakothek 1963 folgten 1964 die Kataloge der neueröffneten Staatsgalerie Aschaffenburg (2. überarb. Aufl. 1975) und 1967 jener der Staatsgalerie Augsburg (2. und 3. überarb. Aufl. 1978 und 1988), Gemeinschaftswerke der jeweiligen Fachreferenten. Mit Gisela Scheffler zusammen bearbeitete sie in der Königsdisziplin den Bestandskatalog der Kölner und Nordwestdeutschen Meister (1972). Die Bildhefte unserer Filialgalerien in der Reihe »Großen Kunst-

führer« (Schnell und Steiner), an denen sie beteiligt war, bieten bis heute museumsseitig die einzigen wissenschaftlichen Äußerungen zu Gemälden der Filialgalerien in Bamberg (1986), Füssen (1987) und Burghausen (1989). Ihre letzte Arbeit im aktiven Dienst war der Katalog der Gemälde Albrecht Dürers 1998, der in den kunsthistorischen Abschnitten im wesentlichen ihr Werk ist; er erinnert zugleich an ihre wohl bitterste Stunde im April 1988, als fünf Gemälde des Nürnbergers in der Alten Pinakothek durch Säure schwer beschädigt wurden. Der Katalog erschien aus Anlass der Fertigstellung der Restaurierung von vier dieser Tafeln und begleitete eine Ausstellung in der Neuen Pinakothek.

An referats- und häuserübergreifenden Publikums-katalogen zum 19. Jahrhundert und zur Moderne (1966/67, 1981) war Gisela Goldberg mit fundierten Artikeln beteiligt wie auch 1983 am Katalog »Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden«. Zahlreiche Ausstellungs- und Buchrezensionen zu altdeutschen Themen gingen aus ihrer Feder hervor. Ihre aus der Archiverantwortung entstandenen sammlungsgeschichtlichen Arbeiten zur Säkularisation, über Hugo von Tschudi, die Sammlung Boisserée und museumsarchitektonische Utopien des frühen 20. Jahrhunderts haben unser Wissen über unsere eigene Institution enorm erweitert. Pionierarbeit leistete sie seit 1980 auf dem Gebiet der frühen Dürerrezeption. Ihr letztes Projekt über die sogenannte Schleißheimer Versteigerung des Jahres 1852, den sammlungsgeschichtlichen Sündenfall der Staatsgemäldesammlungen, konnte sie 2013 abschließen.

Gisela Goldberg war, was man vielleicht nicht vermutete, wenn man sie nicht näher kannte, allem Neuen in Technologie, Architektur, Musik und Kunst und Design mit Begeisterung zugetan. Privat sammelte die Protestantin religiöse Volkskunst. Ostasien – Tibet, China, Vietnam – gehörten zu ihren bevorzugten Reisezielen. Als eine der ersten Kolleginnen hatte sie einen PC auf dem Schreibtisch; in den Ruhestand getreten, schaffte sie sich sogleich ein Notebook an, um ihre Morgenzeitungen online lesen zu können und um per E-Mail den Kontakt zu den Kollegen zu halten. So blieb sie mit ihrer Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft weit über ihre aktive Zeit hinaus im Haus präsent.

Martin Schawe



Olaf Metzel: *Reise nach Jerusalem*,
2002, auf der großen Treppe
in der Pinakothek der Moderne



**Institutionsgeschichte
und Provenienzforschung**

Provenienzforschung heute: Die Vielfalt eines Bundeslandes

Bernhard Maaz

Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg hatte gemeinsam mit mehreren Partnern für den 26. und 27. November 2018 dazu eingeladen, in einer internationalen Konferenz unter dem Titel »20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft« in Berlin öffentlich, konstruktiv und (selbst-)kritisch darüber Bilanz zu ziehen, was seit der Unterzeichnung der Washingtoner Prinzipien im Jahre 1998 erfolgt ist, welche Grundlagen gelegt und welche Etappenziele erreicht wurden und was künftig weiter erforderlich sein wird. Damit war selbstredend die hochkomplexe analytische Aufgabe verbunden, Soll und Haben gleichermaßen zu erfassen und Bedarf und Perspektiven sowie die (unübersehbaren) Defizite aufzuzeigen. Der Autor des vorliegenden Essays hatte bei jener Konferenz Gelegenheit, über die Provenienzforschung im Bundesland Bayern zu berichten, weil die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen historisch bedingt einen der wichtigsten diesbezüglichen Forschungsorte darstellen. Vorliegender Text gibt das ungekürzte Vortragsmanuskript wieder (Abb. 1).¹

Geschichte und Gegenwart

Warum steht das Bundesland Bayern im Fokus, während es doch viele andere Bundesländer gibt, für die die Provenienzforschung ebenso relevant ist? München entwickelte sich bereits in den 1920er-Jahren zum Zentrum für den Aufstieg der nationalsozialistischen Bewegung Adolf Hitlers. In den Hofgartenarkaden fand 1937 die große Propagandaausstellung »Entartete Kunst« statt, hier und im bayerischen Umland befanden sich Zentren der NS-Politik und bis zum Kriegsende wichtige Quartiere der Nationalsozialisten. Und geradezu zeichenhaft und unentrinnbar sind bis heute in der Stadt die omnipräsenten Bauten an der Katharinen- von-Bora-Straße sowie das Haus der Kunst als Kulturbauten mit der Last dieser Geschichte verknüpft. Letztgenanntes Ausstellungshaus sowie die ersteren, die die Musikhochschule, das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, die Staatliche Graphische Sammlung und andere Institutionen beherbergen, machen augenfällig, aus welchem martialischem

Geist sie entstanden sind und verlangen damit ihren Gästen, Studenten und Mitarbeitern ab, sich mit dieser Historie auseinanderzusetzen.

Die Restitution sogenannter NS-Raub- und Beutekunst war den Alliierten in der Nachkriegszeit ein wichtiges Anliegen, an dem sich ab 1949 auch deutsche Stellen auf Landes- und Bundesebene beteiligten. Dabei spielten erneut Bayern und die amerikanische Besatzungszone eine wichtige Rolle. Denn in ihrem Verantwortungsbereich fanden die Amerikaner erheblich mehr ausgelagerte Kunst- und Kulturgüter als die anderen westlichen alliierten Mächte zusammen, darunter die Sammlungen hochrangiger NS-Funktionäre wie Hermann Göring und Heinrich Hoffmann. Auch Adolf Hitlers Kollektion für das geplante »Führermuseum« in Linz, die überwiegend in Österreich geborgen worden war, fiel in US-amerikanische Zuständigkeit. Um diese Kunst- und Kulturgüter auf ihre Herkunft hin zu untersuchen, richtete die amerikanische Militärregierung verschiedene Sammelstellen ein. Der größte dieser Central Collecting Points befand sich in München. Die kriegsbedingt ausgelagerten Werke der Pinakotheken kehrten über diesen Collecting Point zurück, der nur jene Werke aushändigte, für die ein verfolgungsbedingter Entzug vor 1945 nach damaligem Wissensstand ausgeschlossen werden konnte.² Das betraf auch seit 1933 erworbene Objekte. Sofern nach 1945 eine Aufklärung über die Herkunft der Objekte nicht gelang oder sie nicht identifiziert werden konnten oder der unrechtmäßige Entzug unbekannt war, verblieben sie bei den Alliierten. Diese übertrugen die Verantwortung hierfür ab 1949 sukzessive an deutsche Stellen auf Landes- und Bundesebene. Etliche Kunstgegenstände aus dem Besitz von Funktionären und Organisationen der NSDAP übernahm der Freistaat Bayern also auf Basis alliierter Direktiven ab den 1950er-Jahren zu Eigentum, wenn zu ihnen keine Restitutionsanträge vorlagen.³ Diese Objekte gab der Freistaat dann unter anderem an seine Staatlichen Sammlungen weiter.

Diese empfangenden Institutionen trugen die ihnen übertragenen Bestände spätestens nach Ablauf der Fristen für Rückerstattungsanträge Ende der 1950er-Jahre pflichtgemäß

in ihre Inventare ein.⁴ Dabei ging man davon aus, dass damit ein rechtlich finaler Zustand erreicht sei. Aus heutiger Sicht ist bedauerlich, dass aufgrund der »Schlussstrichthese« (denn es war kaum eine »-debatte«) danach keine weiteren Forschungen mehr angestrengt wurden. Allerdings erscheint die zuweilen veröffentlichte Behauptung, in den deutschen Museen seien heute noch eine Million Raubkunstobjekte verwahrt, völlig abwegig.

Forschungsstand und Forschungsverbund

Da der Vortrag in Berlin der gesamten bayerischen Forschungslandschaft galt, sei hier auf eine Auswahl von in Bayern in der Vergangenheit erschienenen grundlegenden Veröffentlichungen zum Thema verwiesen. Meike Hopp lieferte 2012 mit »Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller in München und Wien« – einer von der heutigen Firmeninhaberin des Auktionshauses Neumeister als dem Nachfolger mitfinanzierte Studie – einen bis heute singulären Beleg dafür, dass historische Verantwortung nicht nur von staatlichen Stellen wahrgenommen wird, sondern auch von einer Einzelperson, nämlich der Inhaberin des Auktionshauses, Katrin Stoll. Dass sie überdies ihr Firmenarchiv dem Zentralinstitut kostenlos überließ, während andere ähnliche Archive teuer gehandelt werden, kann nicht oft genug betont werden, denn auch darin spiegelt sich Verantwortung. Iris Lauterbach legte mit dem Buch »Der Central Collecting Point in München« 2015 eine Studie über die Wirkungsweise der Strukturen in der Nachkriegszeit vor und zeigte damit, dass zur Erforschung der NS-Zeit und ihrer Folgen unbedingt ergänzende Studien zum Nachwirken des Nationalsozialismus wie auch zur frühen Aufarbeitung erforderlich sind. Die von Andrea Bambi und Axel Drecolt 2015 herausgegebene Studie »Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution« erhellt auch die Grenzen der heutigen Erkenntnisse und gibt damit Stoff zum Nachdenken darüber, inwieweit und ab wann es angezeigt ist, Wissenslücken in der Historie zu billigen. Jan Schleusener zeigte 2016 in »Raub von Kulturgut« auf, wie der nationalsozialistische



Abb. 1: Vortrag von Bernhard Maaz auf der internationalen Fachkonferenz des Deutschen Zentrums Kulturverluste »20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft« am 27. November 2018 im Berliner Haus der Kulturen der Welt

Apparat jüdischen Kunstbesitz beschlagnahmte und wie dieses Kapitel in der Nachkriegszeit aufgearbeitet wurde. Andreas Burmester lieferte ebenfalls 2016 mit »Der Kampf um die Kunst« eine umfangreiche Untersuchung zur Geschichte des Doerner Instituts, die darstellt, wie das Spektrum von der Restaurierung bis zur Farbenchemie zeitweilig mit (allzu) großer Systemnähe betrieben wurde.

In dem 2015 durch den damaligen Minister für Wissenschaft und Kunst, Ludwig Spaenle, ins Leben gerufenen *Forschungsverbund Provenienzforschung Bayern* sind 13 Museen, Universitäten, Archive,⁵ Bibliotheken und Institute des Freistaats zusammengeschlossen.⁶ Der Nutzen dieses Verbundes liegt im Wissensaustausch über Opfer, Akteure, Strukturen und heutige Forschungsmethoden und -werkzeuge. Er wird von einem digitalen Forschungsrepositorium unterstützt. Nicht selten betreffen aktuelle Recherchen mehrere Institutionen des Verbundes: Von der jüdischen Familie Julius und Semaya Davidson beispielsweise sind in drei Münchner Institutionen einzelne Werke vorhanden, die restituiert werden sollen. Die über drei Kontinente verteilten Nachfahren wurden dank der Recherche der

Staatsgemäldesammlungen gefunden. Das Bayerische Nationalmuseum und die Staatliche Graphische Sammlung profitieren von dieser Arbeitsteilung, da sie nunmehr nicht mehr eigene, parallele Recherchen unternehmen müssen, und können sich somit anderen Provenienzforschungen widmen.

Dokumentation schafft Transparenz

Zu der allseits angestrebten Transparenz gehört, dass die Zugangs- bzw. Inventarbücher der Jahre 1933 bis 1945 in Kürze auf der Website des Forschungsverbundes und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen online zugänglich sein sollen. Dazu gehört es auch, alle vorhandenen Kunstwerke online verfügbar zu machen, beispielsweise auf der Website der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 2) oder des Bayerischen Nationalmuseums. Auch damit wird eine elementare Forderung der Washingtoner Prinzipien explizit erfüllt. Jedes gesuchte Werk, das vor 1945 entstanden ist, kann nun in oder aus aller Welt daraufhin befragt werden, ob es sich in den Staatsgemäldesammlungen – oder im Bayerischen Nationalmuseum – befindet und wie der letzte Erwerbungsprozess verlief. Jede weiterführende Anfrage kann dann mittels »Kontakt«-Button direkt an das Haus gerichtet werden.

Insgesamt 17 Institutionen aus dem Forschungsverbund und im Freistaat Bayern haben kritische Objekte auf der frei zugänglichen Datenbank www.lostart.de öffentlich gemacht. Damit gehört Bayern zusammen mit Baden-Württemberg, Nordrhein-Westfalen, Berlin und Niedersachsen zu jenen Ländern, in denen die meisten Einrichtungen aktiv Provenienzforschung betreiben. Wenn freilich in dieser Datenbank viele hunderttausend Datensätze existieren, so erwächst wohl nicht zuletzt aus dieser Zahl die öffentlich kursierende Mutmaßung, dass in deutschen Museen noch hunderttausende verfolgungsbedingt entzogener Werke verborgen seien. Somit wird die Datenbank zur Wurzel von Irrtümern, denn sie ist lediglich ein Sammelbecken für zahllose Informationen über Objekte, deren Herkunft oder/und Verbleib ungewiss ist, für die aber ein verfolgungsbedingter Entzug unsicher ist – denn im eindeutigen Verfolgungsfall ist das Ziel nicht der Eintrag in der Datenbank, sondern die Restitution. Eine Bereinigung oder Sortierung der dort abgelegten Daten ist also angezeigt.

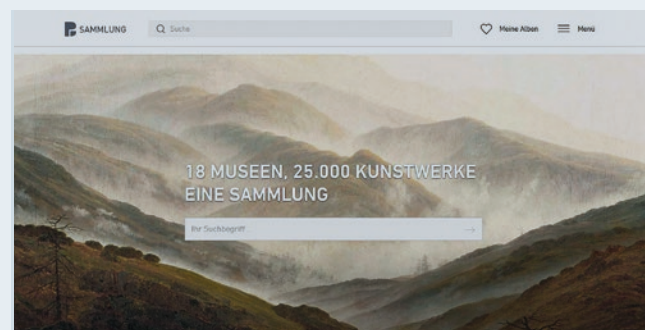
Beispielhaft für die Aktivitäten der Museen im Freistaat ist die 2018/19 gezeigte Ausstellung »Herkunft & Verdacht«

im Kulturspeicher in Würzburg zu erwähnen, die auf mustergültige Weise dem Thema gerecht wurde. Die Lebensschicksale von Eigentümern und Händlern wurden dort geschildert, die komplexe und oft nicht auf eine endgültige Antwort hinführende Arbeit der Provenienzforschung war sichtbar, ja geradezu und dezidiert auch für Laien nach-erlebbar. Es wurde aber auch dort anhand der konkreten Lebens- und Objektschicksale deutlich, wie ungemein viele Fälle trotz Bemühungen unaufgeklärt bleiben und wie häufig bei ungeklärter Provenienz keinerlei Hinweis auf einen etwaigen verfolgungsbedingten Entzug vorliegt. Eine vorschnelle Inkriminierung solcher Objekte wäre also unklug.

Auch die laufenden Provenienzforschungen im öffentlichen Museum Buchheim in Bernried und in der Sammlung Schäfer in Schweinfurt (jeweils mit Beständen aus privater Herkunft), im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, im Museum für Franken in Würzburg, im Münchner Theatrumuseum, im Bayerischen Nationalmuseum und bei der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Seen können als Beispiele für die mannigfaltigen Bemühungen um Aufklärung angesehen werden.

Besonders hervorzuheben sind die Initiativen der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, weil beide vor Herkulesaufgaben stehen, aber hinsichtlich der Mittel karg ausgestattet sind. Die Landesstelle ist mit zwei vom Deutschen

Abb. 2: Unter dem Link www.sammlung.pinakothek.de werden etwa 25 000 Kunstwerke der Alten und Neuen Pinakothek, der Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, des Museum Brandhorst und der Sammlung Schack sowie der Staatsgalerien in Bayern zugänglich gemacht, darunter deponierte Bestände und mehr als 4000 Dauerleihgaben an mehr als 400 Standorten in teils öffentlich zugänglichen Einrichtungen.



Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg geförderten Stellen für mehr als eintausend nichtstaatliche Museen zuständig und hat in jedem Haus, das sie bislang aufsuchen konnte, auch belastete Objekte aufgefunden gemacht. Der regelmäßige gegenseitige Austausch – sowohl mit dem Forschungsverbund als auch mit den Staatsgemäldesammlungen – gehört natürlich für alle hier beteiligten Seiten zum wissenschaftlichen Selbstverständnis.

Gleiches gilt auch für das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, an dem seit 2008 insgesamt 16 Forschungs-, Erschließungs- und Digitalisierungsprojekte realisiert wurden, die überwiegend vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste finanziert wurden. Nach vieljährigen Bemühungen wird die Aufarbeitung eines eminent wichtigen Kunsthandelsarchivs – das Archiv der Kunsthandlung Julius Böhler – endlich 2019 anlaufen können. Obwohl das Zentralinstitut als – jenseits der ebenfalls forschenden Museen – einziges Forschungsinstitut in Deutschland über nachgewiesene Expertise auf dem Gebiet der Provenienzforschung und über ein gutes Netzwerk verfügt, stehen am Haus selbst über Projektmittel hinaus keine finanziellen und personellen Ressourcen zur Verfügung. Damit ist die nachhaltige Verfügbarkeit der erarbeiteten Kompetenzen an einer Institution, die als Nachfolgerin des Central Collecting Points wie keine zweite die historische Verantwortung Deutschlands repräsentiert und die in engem Austausch mit den Museen steht, nicht gesichert. Gerade die Aufarbeitung des Kunsthandelsarchivs Böhler verspricht für die Museumsforschungen objektbezogen wertvolle neue Informationen.

Vor wenigen Wochen wurde Antoinette Maget Dominicé als *Juniorprofessorin für Werte von Kulturgütern und Provenienzforschung* an der Ludwig-Maximilians-Universität in München in ihr Amt eingeführt. Sie plädiert dafür, perspektivisch »die Verlagerung der Debatte aus dem Materielle in das Immaterielle« anzustreben.⁷ Analog zur Anzahl der Professuren müssen künftig auch die Stellen aufgestockt werden, damit die ausgebildeten Provenienzforscher ihr erworbenes Wissen auch einsetzen können. Die hohe Kompetenz der objektbezogenen und historischen Forschungen, die in der Vergangenheit durch »learning by doing« und durch hausinterne Wissens-, Erfahrungs- und Methodenweitergabe in den Teams sowie durch Quervernetzung entstand und die sich an den Staatsgemäldesammlungen mit derzeit etwa einem halben Dutzend Mitarbeitern manifestiert, kann durch universitäre Ausbildung auf eine breitere historische Basis gestellt werden. Die für die Wiedergut-

machung erforderlichen Personalressourcen aber sind nicht durch universitäre Strukturen abzubilden, sondern bedürfen dringend auch fester Stellen in und an den Sammlungen. Es handelt sich letztendlich nämlich um eine spezifische Ausrichtung innerhalb der Museumsdokumentation, und eben dafür fehlen in vielen deutschen und europäischen Museen die entsprechenden Substrukturen. Dazu wäre ein spezieller Diskurs zu führen, der sich auf die Dokumentation in historischen Einrichtungen bezieht, doch das führt hier nicht weiter zu dem, was immerhin sinnvoll ist: zur positiven Bilanz.

Restitutionen und Verhandlungen

Seit 1998 haben die Institutionen des Forschungsverbundes rund 120 Restitutionen mit weitaus mehr Objekten vornehmen können. Im vorliegenden Jahresbericht wird auf die jüngste Restitution aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Juni 2018 eingegangen (S. 176–183). Das Bild von Ernst Immanuel Müller mit dem Titel »Bauernstube« wurde an die Vertreterin der Erbenfamilie Friedmann in Augsburg übergeben. Anlässlich der Rückgabe wurde von einem Journalisten gefragt, weshalb bei einem so gering taxierten Werk der Generaldirektor eines Museums sich die Zeit zur Restitution persönlich nehme? Diese Frage ist verräterisch, weil sie den verbreiteten Irrtum dokumentiert, es gehe den Museen und Ministerien bei Restitutionsfragen um den Finanzwert der Objekte und nicht um den Memorialwert, nicht um den sozialen und den moralischen Auftrag. Bei jeder Restitution geht es aber eben gerade um eine intendierte – immer nur relativ, nicht absolut mögliche – Behebung von einstigen Rechtsverletzungen und in letzter Instanz um Versöhnung. Jenes Werk hängt inzwischen in der Wohnung der Familienvertreterin, die – auch das ist ein Baustein für Versöhnung – just in jener Stadt lebt, in der ihre Vorfahren verfolgt wurden und sich am Tag vor ihrer Deportation das Leben nahmen. Diese Restitution war von emotionaler Bewegtheit und großem Einvernehmen hinsichtlich der Recherchen über das Werk wie über die Familiengeschichte getragen (Abb. 3).

Interessant mag an dieser Stelle sein, dass der Freistaat Bayern derzeit⁸ mit einem Fall aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor der Beratenden Kommission ist und sich mit einem zweiten für eine dortige Verhandlung angemeldet hat. Auch das sind Belege dafür, wie stark sich Museum und Ministerium um Klärungen bemühen.⁹ Man

darf dabei nicht vergessen, dass nur jene Fälle dorthin gelangen, die nicht bilateral geklärt werden können. Das aber ist meistens der Fall. Und man darf ferner nicht übersehen, dass man oft Hunderte von Werken überprüfen muss, ehe man eines mit solcher Provenienz findet, das unrechtmäßig entzogen worden ist oder bei dem dies strittig ist und für das daher eine direkte Restitution oder eine Verhandlung vor der Kommission angezeigt sind.¹⁰

Man liest zuweilen, der Fall Gurlitt habe die Provenienzforschung in Museen ins Rollen gebracht. Das ist eine gravierende Vereinfachung, denn dieser hat zwar ein höheres gesellschaftliches Bewusstsein erreicht, aber keine Dauerstellen für die Provenienzforschung zur Folge gehabt. Dieser Wissenschaftszweig wird noch immer überwiegend von Projektbeschäftigten getragen und zudem zumeist von weiblichen. Seit der Washingtoner Konferenz und also schon lange vor dem sogenannten Fall Gurlitt haben Museen – und nicht nur in Berlin, Dresden oder München – durchaus an diesbezüglichen Forschungen gearbeitet. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben überdies als einziges deutsches Museum 1998, vertreten durch Carla Schulz-Hoffmann, an der Washington Conference on Holocaust-Era Assets teilgenommen und bereits mit dem 2004 erschienenen Bericht über Hermann Görings Kunstsammlung von Ilse von zur Mühlen bezeugt, dass sie sich dem Thema wissenschaftlich und proaktiv widmen. Anknüpfend an die Restitutionsen in der unmittelbaren Nachkriegszeit haben sie seit 1998 insgesamt 14 weitere Restitutionsvorgänge abgeschlossen.¹¹ Zwei weitere mit insgesamt sechs Gemälden sind absehbar. Aktuell ist die Hälfte aller Restitutionsfälle eigeninitiiert zu verdanken; die andere basiert auf Anträgen Dritter. Sie alle beruhen auf jahrelanger kontinuierlicher Recherche; insofern kann die Relevanz von Dauerstellen nicht deutlich genug betont werden. Dies gilt umso mehr, als durch die Fluktuation der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Provenienzforschung immer wieder wichtiges haus- und sammlungsbezogenes Wissen abwandert und damit im eigentlichen Sinne verloren geht. Hier ist ein alsbaldiges Umdenken von Zuwendungsgebern aller forschenden Einrichtungen – und also nicht nur der Museen – sinnvoll: Will man dem politischen Auftrag gerecht werden, so müssen die Teams auf viele Jahre hinaus fest an die Sammlungen gebunden werden.

Die Staatsgemäldesammlungen haben eine der Anfang 2017 erfolgten Online-Stellung des Gesamtbestandes zu verdankende Restitutionsforderung erhalten: Nur durch die

Datenbank konnten die Erben das gesuchte Werk identifizieren. So greifen auch hier die modernen Findmittel mit den historischen Fragestellungen exemplarisch ineinander; es ist ein typischer Beleg dafür, dass diese Recherchen nach Opfern, Tätern, Objekten und Dokumenten heute in einer Weise möglich geworden sind, die noch vor ein oder zwei Jahrzehnten undenkbar war.

Aufgaben und Ressourcen

Die Staatsgemäldesammlungen veröffentlichen seit 2016 im Jahresbericht institutions- und sammlungsgeschichtliche Forschungen. Diese Texte werden überdies in der Deutschen Nationalbibliothek nachgewiesen und sind so für Forscher in aller Welt mühelos digital auffindbar (Abb. 4). Seit 2015 wurden bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Stellen für Provenienzforschung im Rahmen des Möglichen um weitere – aufgrund des limitierenden Stellenplans zwangsläufig befristete – Stellen aus Projekt- und Spenden(!)mitteln erhöht. In drei Projekten werden die Erwerbungen seit 1933 bis heute überprüft, bewertet, gegebenenfalls bei Lost Art gemeldet und tiefenrecherchiert, sofern ein Raubkunstverdacht besteht.¹² Sechs Forscherinnen und Forscher, die als Historiker und Kunsthistoriker ausgebildet sind, sichten für die Staatsgemäldesammlungen einen Bestand von etwa 7000 Werken. Für die Aufgabe wurden anderthalb unbefristete Stellen eigens umgewidmet und drei bis in das Jahr 2020 befristete Stellen geschaffen.¹³ Von den umgewidmeten Stellen ist eine neben der Provenienzforschung auch mit den umfang- und zahlreichen Verfahren im Rahmen der Kulturgüterausfuhr sowie mit dem Olaf Gulbransson Museum in Tegernsee befasst, also nur zu etwa der Hälfte wirklich mit Provenienzforschung. Die Arbeit an den erforderlichen Tiefenrecherchen kann aufgrund der tatsächlich nur einen unbefristeten Stelle und der extrem komplizierten Recherchen bis zum Jahr 2020 keinesfalls beendet sein. Die Finanzierung der befristeten Stellen erfolgt jetzt dergestalt, dass die Staatsgemäldesammlungen aus Etat und Stellenplan 50% der Mittel bereitstellen, die dann zu 50% von komplementären Mitteln aus dem Ministerium ergänzt werden.¹⁴ Auch hier gilt, was die von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und anderen Partnern mitgetragene Pressemitteilung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste vom 28. November 2018 unterstreicht: »Zusätzliche Anstrengungen, die auf der Tagung gefordert wurden, sind zur Schaffung



Abb. 3: Am 25. Juli 2018 wurde Ernst Immanuel Müllers »Bauernstube« aus dem Eigentum von Ludwig Friedmann als 14. Restitution der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1998 im Schaezlerpalais in Augsburg durch Bernhard Maaz an Miriam Friedmann zurückgegeben.

von mehr dauerhaften Stellen in kulturgutbewahrenden Einrichtungen erforderlich. Nur so kann die Nachhaltigkeit der Provenienzforschung in Museen, Bibliotheken und Archiven gewährleistet werden.« Diese Aufgabenstellung ist vollkommen orts- und institutionsunabhängig – aber es ist eine drängende Problematik.

Kehren wir zurück zu den Münchner Gegebenheiten. Ein Mitarbeiter des Zentralinstituts beschäftigt sich viel mit Provenienzfragen, hat aber keine diesbezüglich ausgewiesene Stelle. Bei allen staatlichen Museen Bayerns gibt es ab Frühjahr 2019 also 1,5 feste Stellen für Provenienzforschung. Die andere im Freistaat Bayern dauerhaft verfügbare Stelle für Provenienzforschung teilt sich auf jeweils halbe Stellen am Münchner Stadtmuseum und an der Städtischen Galerie im Lenbachhaus auf. Und in allen Institutionen ist abzusehen, dass noch etliche Fälle auftauchen, deren Forschungsbedarf so groß ist, wie man das in der Vergangenheit erfuhr und die dann mit Objekt-, Opfer- und Erbenrecherche mindestens ein Jahr lang alle Kräfte eines einzigen Bearbeiters binden. Sehr zutreffend konstatierte jüngst Gilbert Lupfer, wissenschaftlicher Vorstand des Deutschen Zentrums Kulturgut-

verluste in Magdeburg: »Kurzfristige Projekte allein können diese Mammutaufgabe nicht lösen.«¹⁵

Die Aufgabe ist eine mindestens vierfache, und das zeigt, wie nahe sie an dem Vorhaben einer Quadratur des Kreises ist: (1) Wir prüfen mit diesem Personal natürlich nicht nur das historisch Vorhandene auf seine Rechtmäßigkeit und auf die Fragen nach ihrer Provenienz, sondern (2) auch bei jeder intendierten Erwerbung von Werken, die bis inklusive 1945 entstanden sind, deren Herkunft. Wir untersuchen sie also routinemäßig auf etwaigen unrechtmäßigen Entzug. Was aber ist, wenn ein Werk zur Erwerbung angeboten wird, das sich als unrechtsbehaftet – oder in seiner Provenienz unaufklärbar – erweist und das deshalb von Museen oder im Kunsthandel nicht angenommen werden kann? Moralisch und theoretisch betrachtet, könnte man meinen, der Staat (also die Bundesrepublik als Rechtsnachfolgerin des Deutschen Reiches) müsse es zum Zwecke der Restitution festhalten bzw. erwerben. Das wollen und dürfen die Museen natürlich nicht tun, da solche Objekte mit ihrem Grundstockvermögen gar nichts zu tun haben. Und der Staat wird hier wohl weiterhin das Privateigentum als hohes Gut schützen, nicht aber fremdes Eigentum anhalten. Museen sind – und nur sie sind es – gemäß den Washingtoner Prinzipien nur zur Herausgabe verpflichtet, wenn in ihrem Bestand unrechtmäßig entzogenes Gut aufgefunden oder aufgeklärt wird. So ist man in allen anderen Fällen auf die Einsicht der Privatpersonen angewiesen, dass sie das Werk restituieren, wenn es sich als unrechtsbehaftet erweist, auch wenn sie das Objekt mutmaßlich im guten Glauben erworben oder geerbt haben. Und so würden Museen wie der Kunsthandel solche problematischen Werke an die Anbieter zurückgeben, sobald die Vorgeschichte erkannt ist, da es dazu keine alternativen Abläufe gibt. Natürlich würden die zuständigen Museumsmitarbeiter darauf hinweisen, dass hier idealerweise eine Restitution angezeigt sei, aber weiterreichende Schritte sind nicht vorgesehen: Es muss und wird zwangsläufig auch weiterhin das Prinzip der Freiwilligkeit gelten.

So besteht auch zwei Jahrzehnte nach den Washingtoner Beschlüssen ein rechtsfreier und gesellschaftlich verunsichernder Freiraum. Es ist logisch, dass diese Situation die Restitution hemmt und dass betroffene Objekte in manchem Fall nicht öffentlich gehandelt werden. Das prolongiert die historischen Probleme in ungewisse Zukunft hinaus. Von daher wäre über eine erneute Fristenlösung analog zur Nachkriegszeit nachzudenken, was aber mit dem

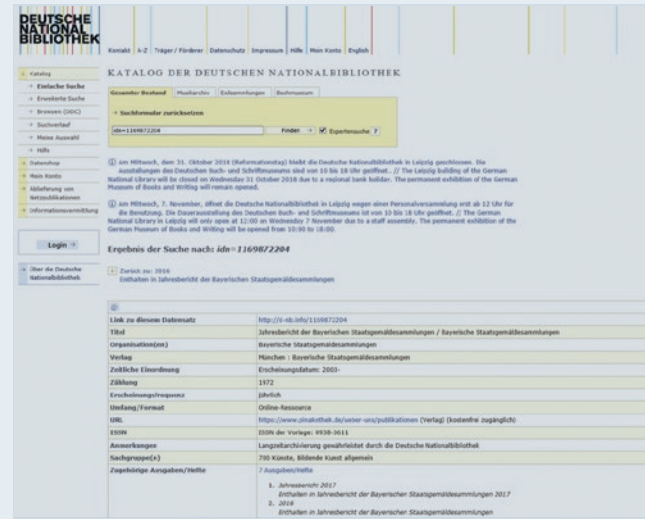


Abb. 4: Die in den Jahresberichten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erschienenen wissenschaftlichen Aufsätze zur Provenienzforschung und Institutionsgeschichte sind im Online-Katalog der Deutschen Nationalbibliothek unter www.dnb.de als Open-Access-Datei abrufbar.

von großen Summen, die von Stiftungen und Sponsoren zugeschossen werden, gelingt, dann müssten wir im Falle einer Provenienzlücke definitiv vorab schon Abstand von der Erwerbung nehmen. Das wäre zwingend geboten, damit man keine Drittmittel in Mitleidenschaft zieht bzw. weil in einem solchen Falle staatliche wie private Stiftungen sich gar nicht an der Finanzierung beteiligen würden. Das aber limitiert – vielleicht bis zur Einführung eines Gesetzes, das Anspruchsfristen und Verantwortlichkeiten neu und final regelt – den Ausbau historischer Sammlungsbestände nachhaltig. In diesen Belangen gibt es also eine gravierende und vorerst nicht reparable Lücke im System, denn Museen können natürlich nur für kleine Erwerbungen, die mit Eigenmitteln erfolgen, das Restrisiko einer späteren Restitution tragen. Sie sind aber bei größeren Erwerbungen mit Restzweifeln zur Herkunft nicht handlungsfähig.

Derartige Unsicherheiten bei Erwerbungen betreffen heute nicht nur Ankäufe. Sie weiten sich auch auf Testamente und Schenkungen aus: Museen können diese erst dann annehmen, wenn die Objekte auf ihre Herkunft geprüft sind und diese zweifelsfrei ist. Hierzu haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der die Frankfurter Allgemeine Zeitung am 16. April 2016 unter der Überschrift »Darf ein Museum solche Bilder annehmen?« einen richtungweisenden Grundsatzbeitrag veröffentlicht. Diese Vor- und Umsicht gilt mittlerweile sogar zwingend auch für Dauerleihnahmen. Die Luft für historische Sammlungszuwächse in Museen wird also erheblich dünner, denn man kann sich keine Risiko-Erwerbungen leisten. Insofern ist die im September 2018 zuletzt im Bundestag geführte Debatte um ein Gesetz noch nicht hinfällig, da es neben vielem anderen auch die Voraussetzungen für künftiges Sammeln der

Selbstverständnis der Washingtoner Prinzipien nicht übereinstimmt. Wie dieser Widerspruch aufzulösen sein kann, ist hier nicht zu erörtern: Hier sind Fachleute gefragt, die nicht als Kunsthistoriker und Museumsfachleute agieren, sondern auf anderer fachlicher, namentlich auf juristischer Ebene.

Eine weitere Aufgabe tritt dazu, das ist (3) die Grundlagenforschung, die unabdingbar ist, um die einstigen Prozesse – Fakten und Taten, Recht und Unrecht – heute wirklich fundiert einschätzen zu können. Hierzu gehört etwa die systematische Erforschung der Überweisungen aus Staatsbesitz und ihrer historischen Hintergründe und Voraussetzungen. Als letztes, wiederum extrem weites Aufgabenfeld (4) kommt noch hinzu, wie in diesem Bericht sichtbar geworden sein sollte, die anderen Einrichtungen in ihrer Provenienzforschung zu unterstützen, den Wissens- und Erfahrungsaustausch zu bündeln und die Ergebnisse kontinuierlich zu publizieren. Wir sprechen hier nicht von Ausstellungen oder speziellen Publikationen, sondern von einer mannigfaltigen Öffentlichkeitsarbeit und Wissenstransfer.

Die unabsehbare Tragweite heutiger Provenienzforschungen

Sehen wir das Beispiel einer heute zu tätigen Erwerbung genauer an: Jüngst wurde der Neuen Pinakothek eine Statuette angeboten, deren Herkunft sich nur anderthalb Jahrzehnte und zwar bis zu einem Auktionshaus im Rheinland zurückverfolgen lässt. Es handelte sich um eine Reduktion der Attikafigur von der Alten Pinakothek namens »Hans Memling« von Ludwig Schwanthaler. Es gibt in der Fachliteratur keinerlei nähere Angaben und in den einschlägigen Datenbanken auch keine Sucheinträge zu dieser Statuette. Somit erscheint die Provenienz derzeit nach bestem Wissen und Gewissen geprüft und wirkt über jeden Zweifel erhaben. Was wäre aber, wenn sich – durchaus wenig wahrscheinlich! – dennoch aufgrund künftig etwaig auftauchender Quellen überraschenderweise erweisen würde, dass ein solches Werk im Nationalsozialismus den damaligen Besitzern unrechtmäßig entzogen wurde? Die Antwort ist leicht: Wir würden es, wenn sich der Verdacht zweifelsfrei (!) erhärtet, an die Rechtsnachfolger restituieren, obgleich wir für die Erwerbung Steuermittel eingesetzt haben. Das sollte auch für einen Behördenleiter ohne persönliche Haftung und also straffrei möglich sein.

Käme es hingegen heute zu einer Ankauffofferte eines teureren Werkes und also zu einem Fall, der nur mit Hilfe

Museen regeln müsste. Umsichtige Museen werden vorerst nicht alles erwerben oder schenkungsweise respektive testamentarisch annehmen können, was für die Jahre zwischen 1933 und 1945 eine Provenienzlücke aufweist, und auch im Kunsthandel dürften solche mit dem Makel der partiellen Unwissenheit behafteten Objekte nur bedingt in öffentlicher Sichtbarkeit auftauchen. Es ist hingegen und bedauerlicherweise vielmehr damit zu rechnen, dass sie vermehrt entweder an die jeweiligen Einlieferer retourniert oder unter der Hand weiterverkauft werden. Auch deshalb ist ein Gesetz sinnvoll.

Resümee

Als Fazit ist festzustellen, dass bereits vieles geschieht und geschehen ist. Dennoch wird bei gleichbleibender Personalausstattung noch viele Jahre – wir dürfen von weit über einem Jahrzehnt ausgehen – weiter an dem Thema zu arbeiten sein. Das resultiert daraus, dass sich zwar in den laufenden Prüfungen vieles klärt, aber auch neue Verdachtsmomente entstehen, die künftig abzuarbeiten sind. Sobald die Personalressourcen durch die langwierigen Rechercheprozesse gebunden oder mit konkreten Restitutions beschäftigt sind, verlängert sich die flächendeckende Überprüfung zeitlich. Besonders aufwendig sind natürlich Gerichtsprozesse; jeder solche Vorgang vertagt andere Überprüfungen oder verzögert denkbare Restitutions. Dabei wirkt sich als erschwerend aus, dass auch die Erbensuche von einem kleinen Team bewerkstelligt werden muss. Im Einzelfall kann das mehrere Jahre dauern, und im Falle der oben erwähnten, 2018 erfolgten Restitution war die aktive Mitwirkung von Miriam Friedmann überaus hilfreich, die die Anspruchsberechtigten in aller Welt kontaktierte. Ein solches konstruktives, zutiefst menschliches Zusammenwirken kann als eine neue Qualität gemeinschaftlicher Arbeit an Wiedergutmachungsbemühungen verstanden werden.

- 1 Für Unterstützung bei der Vorbereitung danke ich Gilbert Lupfer, Dresden und Magdeburg, sowie Andrea Bambi und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München. Einige Reflexe der richtungweisenden Tagung sind nachstehend noch eingearbeitet worden.
- 2 Es wurden damals dank der Prüfung beispielsweise 29 Kunstwerke aus dem Bestand der Pinakotheken restituiert.
- 3 Diese Objekte wurden ebenfalls über den Central Collecting Point vermittelt.

- 4 Das geschah unabhängig davon, ob sie museal angefordert oder lediglich aus administrativen Gründen und ohne Museumsinteresse überwiesen worden waren.
- 5 Die bayerischen Archivbestände stehen der Provenienzforschung für die Auswertung offen und werden rege genutzt. Zur Verbesserung der Recherchemöglichkeiten wurden in den letzten Jahren die vielfach noch analogen Erschließungsinformationen zu wichtigen Beständen digitalisiert und in Archivadatenbanken überführt. Damit sind künftig auch andere als die bisher dominierenden personenbezogenen Zugänge zu dem Archivgut möglich.
- 6 Zugehörig sind ferner vier Kooperationspartner und etwa 50 Forscher(innen) und Leiter(innen) von betreffenden Einrichtungen.
- 7 Wortlaut im Vortrag, mit Mail vom 2.11.2018 an den Verfasser bestätigt.
- 8 Sachstand November 2018.
- 9 Zu den Werken, die ehemals durch Alfred Flechtheim gehandelt worden sind und für die auf Seiten amerikanischer Kläger die Herausgabe gefordert wird, siehe den Beitrag von Andrea Bambi, S. 94–99.
- 10 Die am 26. November 2018 in Berlin von der Beauftragten für Kultur und Medien während der Berliner Tagung, auf die sich dieser Text bezieht, öffentlich und nachdrücklich kommunizierte Absicht, künftig auch einseitige Anrufungen der Kommission zuzulassen, berechtigt zu einer neuen Hoffnung. Denn sie lässt die Zuversicht zu, dass infolge dieser einseitigen Anrufung dann auch die Entscheidungen der Kommission insofern eine neue Qualität, Gültigkeit und Rechtsverbindlichkeit erlangen werden, als nach einer solchen Entscheidung nachfolgende juristische Verhandlungen obsolet sein müssen. Wenn sich beide Seiten der in der Kommission getroffenen Entscheidung infolge einer einseitigen Anrufung beugen, so wäre ein finalisierendes Werkzeug geschaffen, das langen Rechtsstreitigkeiten einen Riegel vorschiebt. Damit wäre dann auch gesichert, dass nicht besonders vage und daher besonders lang schwebende Einzelfälle alle Ressourcen binden, sondern dass die knappen Personalressourcen für den Fortgang der Aufarbeitung eingesetzt werden können.
- 11 Die These von Jörg Häntzschel (20 Jahre und nichts passiert, in: Süddeutsche Zeitung, 30.10.2018, S. 11), dass das Thema »durch den Fall Gurlitt« eine »plötzliche Konjunktur« erfahren habe, ist leicht zu widerlegen. Zu dieser Zeit war schon ein Großteil dieser 14 Restitutions abgewickelt, waren manche der im vorliegenden Text erwähnten Forschungsprojekte abgeschlossen und etliche auf dem Weg.
- 12 Die gegebene Stellenausstattung ist allgemein bekannt; siehe die regelmäßigen Publikationen im Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und im Bericht des Forschungsverbundes.
- 13 Es sei hier auf das Mission Statement des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V. vom 25. November 2018 verwiesen, in dem diesbezügliche Aspekte institutionsunabhängig verhandelt werden. Dies wurde zeitnah weiter diskutiert, so beispielsweise durch Stefan Koldehoff unter https://deutschlandfunk.de/internationale-konferenz-es-gibt-noch-viel-zu-tun-beim.691.de.html?dram:article_id=434471. Eine Mitarbeiterin der Provenienzforschung hat jüngst München verlassen, weil sie in Stuttgart eine unbefristete Stelle erhielt; dies spiegelt die omnipräsente, die gravierendste Problematik. Denn es sind seit jeher keine zusätzlich generierten Stellen für dieses Fachgebiet vorhanden oder geschaffen worden, sondern immer nur zeitlich befristete oder durch Stellenumwidmungen generierte Hilfskonstruktionen zur meist temporären Beschäftigung von Provenienzforscherinnen und Provenienzforschern, womit dieses (neue) Arbeitsgebiet am Leben oder Überleben gehalten werden konnte.
- 14 Von den Mitgliedern des gesamten Forschungsverbundes Provenienzforschung Bayern haben im Jahr 2018 nur 3,5 Personen eine unbefristete Stelle, ab 2019 sind es nur noch 2,5 Personen.
- 15 Kristina Heizmann, Die Suche geht weiter. 20 Jahre Washingtoner Prinzipien, in: SPK. Das Magazin, Nr. 2, 2018, S. 19.

»Der Vorrat an Bildern [...] ist [...] nahezu erschöpft«.

Zur Geschichte des Dauerleihverkehrs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen¹

Elisabeth Hipp

Dauerleihgabe – ein Wort ohne aufregenden Beiklang. Der Jurist und ehemalige Leiter der Zentralverwaltung der bayerischen staatlichen Museen und Sammlungen Robert Kirchmaier hielt 2006 gar fest: »Das Gesetz kennt die Dauerleihgabe nicht.«² Dennoch: als pragmatischer Begriff hält sich das Wort »Dauerleihgabe« im Museumsalltag. Gemeint ist damit jene Form von Leihverhältnis – das heißt einer »unentgeltlichen Überlassung einer Sache zum Gebrauch auf Zeit«³ –, für die der Zeitraum der Überlassung nicht näher geregelt ist, die also auf eine unbestimmte längere Dauer hin ausgelegt ist und die jederzeit gekündigt werden kann.⁴

In der Öffentlichkeit dürfte das Wort vor allem mit hochkarätigen Leihnahmen aus privatem oder öffentlichem Besitz in den Museen assoziiert werden, die immer wieder auch im Fokus der Presse stehen.⁵ Dabei machen jene Dauerleihgaben, die die Museen aus den von ihnen betreuten Beständen außer Haus geben und die im Zentrum der folgenden Betrachtung stehen sollen, zuweilen einen bedeutenden Umfang aus: Mit über 4000 Werken an mehr als 400 Standorten haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aktuell einen Bilderschatz verliehen, der mengenmäßig mehrere Museen füllen würde.⁶ In dieser Zahl nicht enthalten sind die dreizehn Zweiggalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, deren Bestände nicht als Leihgaben gelten.

Das unbefristete Verleihen von Werken aus dem eigenen Bestand und die Betreuung dieser Werke zählen zu den traditionellen Aufgaben vieler Museen. Sie gehören jedoch nicht zu jenen Tätigkeiten, die ein Museum per aktueller Definition des ICOM (International Council of Museums) erfüllen muss, um als Museum zu gelten, auch wenn die klassischen Aufgaben von Vermitteln und Bewahren Teilaspekte davon berühren.⁷ Auch scheint es im Hinblick auf unbefristete Ausleihen an den deutschen Museen recht unterschiedliche Entwicklungen gegeben zu haben – bereits für die Berliner Museen erarbeitete Erkenntnisse etwa lassen sich nicht eins zu eins auf die bayerische Museumsge-schichte übertragen:⁸ Beispielsweise setzte die dauerhafte Ausleihe von Werken in Bayern sehr früh und unter ganz

eigenen Vorzeichen ein, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.⁹

Der Text unternimmt einen ersten Versuch, die Ursprünge und die Entwicklung dieser besonderen Ausleihtätigkeit an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nachzuzeichnen, und geht auf der Basis ausgewählter Quellen vor allem folgenden Fragen nach: Was waren die Beweggründe für die leihweise Abgabe von Bildern? Welche Werke wurden dafür ausgewählt? Welche Funktion hatten die Leihgaben jeweils? Wie entwickelte sich das Verfahren der Ausleihe und wie wurden die verliehenen Werke verwaltet?

Die Anfänge: Gemäldeabgaben im frühen 19. Jahrhundert¹⁰

1799 gründete Kurfürst Maximilian IV. Joseph (1756–1825, reg. 1799–1825) die Vorläuferinstitution der heutigen Staatsgemäldesammlungen, die Zentralgemäldegaleriedirektion, die der Verwaltung der in München zusammengeführten Wittelsbacher Sammlungen dienen sollte.¹¹ Direktor dieser neuen Einrichtung wurde der ehemalige Zweibrücker Hofmaler, Galerie- und Baudirektor Johann Christian von Mannlich (1741–1822). Mannlichs Aufgaben gingen bald über die Erfassung der in München und Schleißheim eintreffenden Gemäldebestände und die Neukonzeption der dortigen Galerien hinaus: 1802 bis 1803 wurden in Bayern im Zuge der Säkularisation zunächst die Klöster der Bettelorden, dann auch die landständischen Klöster aufgehoben;¹² ihre Güter wurden in der Regel in staatliches Eigentum überführt. Dazu gehörten auch Gemälde. Mannlich und dem seit 1790 an der Hofgartengalerie tätigen Münchner Galerieinspektor Georg von Dillis (1759–1841) fiel seit dem Frühjahr 1803 die Aufgabe zu, als kurfürstliche Kommissare die enteigneten Werke vor Ort in den Klöstern zu sichten. Die von ihnen ausgewählten wertvolleren Bestände wurden nach München transportiert und dort im »Conservatorium der ständischen Klöster« im ehemaligen Theatinergebäude gesammelt. In Bezug auf die überführten Gemälde, so bestimmte die kurfürstliche Instruktion vom 11. März 1803, sollten Mannlich und Dillis dann entscheiden, was »vom

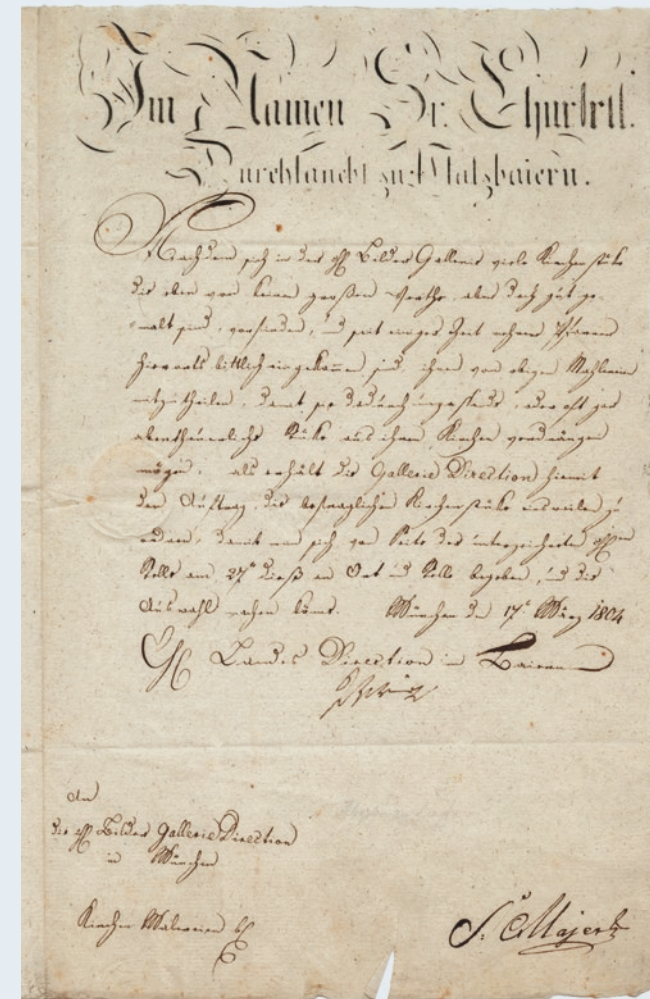


Abb. 1: Schreiben der Landesdirektion von Bayern vom 17. März 1804; Bayerisches Hauptstaatsarchiv: BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1

ersten Kunstwerthe für die Galerie« geeignet sei, »was vom minderen Werthe für andere öffentliche Anstalten«, und was öffentlich verkauft werden solle.¹³

Dieses Prozedere schloss freilich nicht aus, dass auch die zurückgelassenen, für nicht wertvoll erachteten Werke an ihren jeweiligen Herkunftsorten versteigert wurden.¹⁴ Vermutlich dachte man bei den »öffentlichen Anstalten«, die mit weniger wertvollen, im Conservatorium gelagerten Werken bedacht werden sollten, an ein ganzes Spektrum von Institutionen. So könnten zunächst die von Mannlich neu geplanten Filialgalerien¹⁵ gemeint gewesen sein. Hatte Mannlich doch etwa bereits 1802 in einem Schreiben an den Kurfürsten die Möglichkeit zur Ergänzung der Bestände der Münchner Galerie als eine Motivation dafür hervorgehoben, die Klosterbestände überprüfen zu wollen,¹⁶ und wurde in weiteren Briefen Mannlichs sowie des Kurfürsten von 1803 die Bedeutung von Säkularisationsgut für die zu errichtenden Sammlungen unter anderem in Würzburg und Bamberg betont.¹⁷ Gleichzeitig stellten sowohl Mannlich als auch Dillis bereits bei der Vorauswahl von Gemälden in den Klöstern Überlegungen dazu an, welche Bilder für Schulen und Hochschulen geeignet sein könnten.¹⁸ Tatsächlich wurden sie bereits 1803 mit dem entsprechenden Gesuch einer »Landschule« konfrontiert.¹⁹ Mit Universitäten, Schulen und ähnlichen Bildungseinrichtungen wäre also eine weitere Zielgruppe umrissen, die vermutlich gemeint war, wenn in der Instruktion von »öffentlichen Anstalten« gesprochen wird.

Ob zu den genannten Anstalten von Beginn an auch Kirchen gezählt haben, ist ungewiss. Allerdings standen sie als Empfänger von Gemälden stets im Fokus: So impliziert die kurfürstliche Instruktion selbst die Möglichkeit, aufgrund ihres Kunstwertes entfernte Altarbilder durch andere Gemälde zu ersetzen, um Aufsehen zu vermeiden.²⁰ Wohl in diesem Sinne erläutert Mannlich am 29. März 1803 denn auch in einem Bericht, dass manche großformatigen Bilder nicht wirklich zum Verkauf geeignet seien, sondern »nur zum Auswechseln gegen andere beßre Bilder in unseren Kirchen mit Nutzen gebraucht werden können.«²¹ Als Beispiel nennt er den beabsichtigten Tausch eines Galeriebildes von Jacopo Amigoni gegen ein Gemälde von Antonio Zanchi aus der Theatinerkirche, »von welchem Meister in der Churfürstl. Sammlung nichts ist.«²²



Abb. 2: Januarius Zick, »Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz zu tragen« (5. Kreuzwegstation), Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 7314; Augsburg, St. Ulrich und Afra

Nur ein paar Monate später, am 28. September 1803, erschien dann eine auf den 20. September 1803 datierte Anzeige im »Churpfalzbaierischen Regierungsblatt«, die die »armen Landkirchen« in einem ganz anderen, im Verhältnis zu dem genannten Tauschverfahren geradezu gegensätzlichen Sinne zu einer prominenten Empfängergruppe von Werken aus dem Conservatorium werden ließ: »Es ist bekannt, daß sich in einigen Pfarr- und Filiationen, sonderheitlich auf dem Lande, manchmal Gemählde vorfinden, die oft so schlecht gemahlt, als von zweckwidriger Vorstellung sind. Wenn sich nun einige Kirchen derley unschicklicher Altarblätter entledigen wollen, und an deren Stelle bessere zu besitzen wünschen; als haben die Vorsteher derselben die Länge und Breite der Altarblätter bey unterzeichneter churfürstlichen Stelle anzuzeigen, wonach man ihren Wünschen zu entsprechen, sich bemühen wird. Die Obrigkeiten haben die ihren Bezirken einverleibten Seelsorger hierüber zu

verständigen.«²³ Unterzeichnet ist der Text durch den Präsidenten der Kurfürstlichen Landesdirektion von Bayern, Freiherr von Weichs (1756–1819). Zahlreiche Schreiben von Pfarrern sind überliefert, die sich auf diese Anzeige bei der Landesdirektion meldeten und um entsprechende Werke bewarben.²⁴ Folgerichtig legte am 17. März 1804 die Landesdirektion von Bayern der Zentralgemäldegaleriedirektion brieflich dar, es befänden sich ja nun in der kurfürstlichen »Bilder-Gallerie viele Kirchenstücke die eben von keinem großen Werthe aber doch gut gemalt sind [...]«, und da »seit einiger Zeit mehrere Pfarrer hierorts bittlich eingekommen sind, ihnen von obigen Mahlereien mitzuthellen, damit sie dadurch ungesunde [...], oder oft gar abentheuerliche Stücke aus ihren Kirchen verdrängen mögen«, erteile man nun hiermit der Galeriedirektion den Auftrag, die Werke zu ordnen, damit man sie sich am 27. des Monats ansehen könne (Abb. 1).²⁵ Männlich antwortete daraufhin, »daß diejenigen zu Landkirchen geeigneten Gemälde in den Conservatoirs der von den ständischen Klöstern eingekommenen Gemälden abgesondert aufbewahrt sind«, und kündigte an, dass man sich am anberaumten Tag im Conservatorium einfinden werde.²⁶ Schließlich erhielt Dillis den Auftrag, die konkreten Bittschriften der Kirchengemeinden zu prüfen,²⁷ und im Anschluss wurden verschiedene Gemälde an Pfarrkirchen in Städten und auf dem Land übergeben.²⁸ Allerdings lässt sich in den wenigsten Fällen nachvollziehen, ob es sich dabei tatsächlich um Leihgaben im heutigen Sinne, also Abgaben auf Widerruf, unter Vorbehalt staatlichen Eigentums gehandelt hat. In den erhaltenen, als »Quittung« bezeichneten Übernahmebestätigungen ist in der Regel lediglich davon die Rede, dass die Gemälde durch die Leihnehmer richtig erhalten und übernommen worden seien; es wird kein Eigentumsvorbehalt formuliert. Zugleich ist auch nirgendwo von einer Zahlung die Rede – es hat sich bei diesen frühen Gemäldeübergaben also nicht um Verkäufe gehandelt. Ein Schreiben der Landesdirektion von 1804 übermittelt denn auch den Antrag der Bittsteller um »ohnentgeltliche Ausfolglaßung« eines Altarblattes; eine Entschließung von 1807 erwähnt, dass die Werke »gratis« zur

Verfügung gestellt würden.²⁹ Die Anfrage eines Pfarrers von 1812 spricht gar von an Kirchengemeinden erfolgten Schenkungen.³⁰ Selbst der Begriff »abgeben« taucht in den Dokumenten von 1804 nicht durchgängig auf – ein Terminus, der im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in den Münchner Sammlungen stets im Sinne von »verleihen« verwendet wurde, wenn er auch eigentlich wenig über das Rechtsverhältnis aussagt.³¹

Die frühen Abgaben von 1804 und aus den Folgejahren nachzuvollziehen, wird zusätzlich dadurch erschwert, dass sich die in den erhaltenen Akten aufgelisteten, für »Landkirchen« geeigneten Gemälde zumeist nicht ohne Weiteres im offiziellen Zugangsinventar der Gemäldegalerie, dem sogenannten Zweibrücker Nachtragsinventar, identifizieren lassen – die in den Akten angegebenen Nummern beziehen sich auf ein anderes Verzeichnis. Aus Unterlagen zu späteren Abgaben aus dem Conservatorium im Jahr 1814 lässt sich rückschließen, um welches Inventar es sich dabei möglicherweise gehandelt hat: Die hier zitierten Nummern beziehen sich explizit auf ein heute nicht auffindbares »Generalinventar der eingesendeten Klostersgemälde«³² und lassen sich teilweise in den unvollständigen Nummernfolgen verschiedener Versteigerungsprotokolle aus den Jahren 1804 bis 1805 ausmachen.³³ All dies lässt die Hypothese zu, dass möglicherweise zunächst alle im Münchner Conservatorium eingelieferten Gemälde in dem verschollenen Generalinventar verzeichnet wurden, das dann wiederum als Grundlage für die Erstellung der Auktionierungslisten diente. Einige aus dem Conservatorium in den Bestand der Staatsgemäldesammlungen überführten Bilder scheinen dann gar nicht mehr, wie eigentlich üblich,³⁴ in das Zweibrücker Nachtragsinventar, sondern erst in das Gesamtinventar von 1822 aufgenommen worden zu sein.³⁵

Bei solchen Bildern aus den aufgelösten Klöstern, die sich bereits im Zweibrücker Nachtragsinventar nachweisen lassen, ist ein Leihgabenstatus zudem deshalb wahrscheinlich, weil sie nach der Ausleihe nicht aus dem Verzeichnis gestrichen wurden – dazu gehören etwa Gemälde, die 1807 als Leihgaben in die Sammlung der 1800 von Ingolstadt nach Landshut verlegten Universität integriert wurden.³⁶



Abb. 3: Januarius Zick, »Christus wird ans Kreuz geschlagen« (11. Kreuzwegstation), Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 7320; Augsburg, St. Ulrich und Afra

Allerdings wurde diese Ausleihe im nachfolgenden Inventar 1822 nicht mehr dokumentiert und geriet auf diesem Wege für über hundert Jahre in Vergessenheit.³⁷

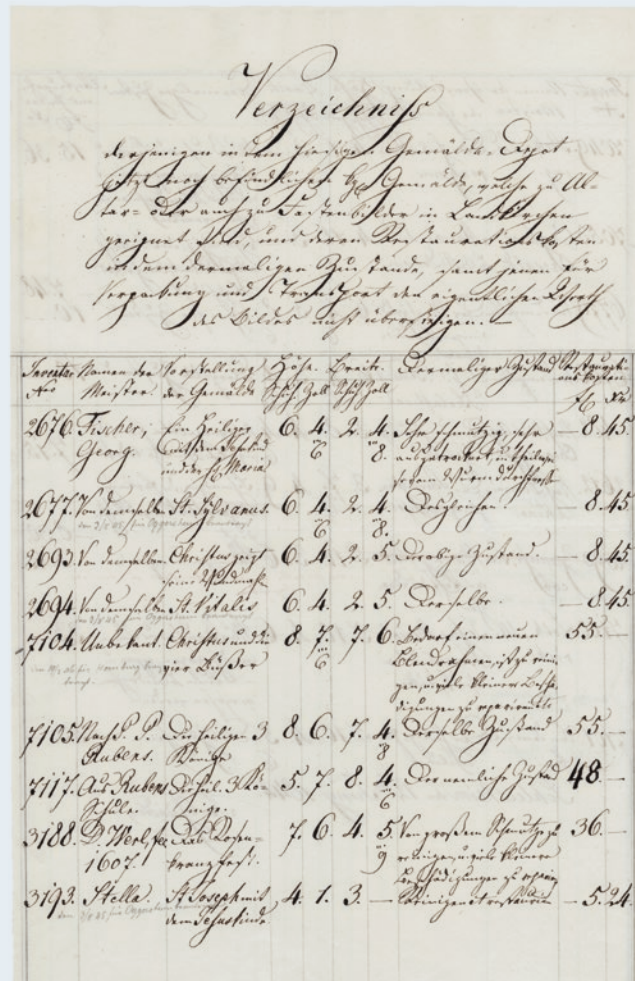


Abb. 4: Verzeichniß möglicher Leihgaben (Juni 1844), in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv: BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1

Gnaden haben sich in hiesigen Kirchen bereits solche Denkmale [...] in so namhafter Anzahl gestiftet, daß ich an der vollkommendsten Gewährung meiner Bitte nicht zweifeln kann.«⁴¹ Mit diesem Satz stellt der Pfarrer die von ihm erhoffte Ausleihe wiederum in eine Kontinuität zu anderen Nutznießern entsprechender Abgaben. Die Leihgabe aus der Augsburger Galerie wurde ihm tatsächlich gewährt; die von Abbt unterzeichnete Übergabebestätigung vom 30. Januar 1815 – die einzige Art von Leihdokument, die damals ausgestellt wurde – konstatiert, dass die Stadtpfarrkirche den Zyklus »unter der Bedingung und dem Vorbehalte« erhalten habe, »dass sobald man selbe von der Königlichen Gallerie-Direktion zurückverlangt, solche wieder in dem Zustande, wie sie übernommen worden sind, zurückgegeben werden.«⁴² Mit der Übergabe auf unbestimmte Zeit und unter dem Vorbehalt, das Ensemble jederzeit zurückfordern zu können, handelt es sich hierbei eindeutig um eine Dauerleihgabe nach heutiger Definition. Interessant ist auch, dass in dem Schriftstück der Zustand des Zyklus' Erwähnung

Es sind jedoch auch leihweise Abgaben unter Eigentumsvorbehalt in den erhaltenen Korrespondenzen belegt: 1811 setzte sich der provisorische Galeriedirektor in Augsburg, der Stadtbaumeister Balthasar Freiherr von Hößlin (1759–1845), bei der Münchner Direktion für eine Anfrage der Gemeinde St. Georg zu Augsburg ein; dabei ging es um ein vom Augsburger Akademiedirektor Johann Joseph Anton Huber (1737–1815) gemaltes Altarbild aus der ehemaligen Augsburger Karmelitenkirche, das die Kirchengemeinde irrtümlich gemeinsam mit dem Altarunterbau käuflich erworben zu haben meinte, das aber eigentlich von der Zentralgemäldegaleriedirektion für die Augsburger Filialgalerie vorgesehen war.³⁸ Hößlin bittet im Namen der Pfarrgemeinde darum, »[...] daß dieses Gemälde nicht aus der Stadt kommt, daß jeder Liebhaber und Kenner es hier sehen kann, und daß es wie andere Gemälde ein Eigentum der Galerie bleibt, nur die Nutznießung der Pfarrkirche, so lange solche besteht, bleibt«; zusätzlich verweist er darauf, »daß die Gemeinde sehr arm ist, und nicht im Stande wäre, sich selbst ein Altarblatt zu schaffen.«³⁹ Hier ist also von »anderen Bildern« die Rede, die bereits als Leihgaben unter Vorbehalt des Staatseigentums vergeben wurden – möglicherweise waren damit sogar die frühen Abgaben von 1804 gemeint.

Gut dokumentiert ist ein entsprechendes Leihverhältnis aus dem Jahr 1815. Die Ausleihe eines Zyklus' von 14 Kreuzwegstationen des Malers Januarius Zick (1730–1797) hält bis heute an (Abb. 2, 3).⁴⁰ Als Säkularisationsgut war die Bilderfolge aus dem Kapuzinerkloster in Würzburg zunächst in die Augsburger Galerie gelangt; 1815 wurde sie an die Augsburger Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra gegeben. In seiner direkt an Mannlich gerichteten Leih-anfrage vom Dezember 1814 spricht der Pfarrer Benedict Abbt von seinem und seiner Gemeinde Wunsch, zu »Erbauung und Andacht« einen Kreuzweg zu erhalten, »vorstellend die bekannten Stationen des leidenden« Christus, »vielleicht aus einer aufgehobenen Kloster- oder sonstigen Nebenkirche« – und bittet schließlich ganz konkret um einen Zyklus von Januarius Zick, der sich seines Wissens in der Augsburger Filialgalerie befindet. Er hält fest: »Euer

findet. Letztendlich muss man festhalten: Ein festes Verfahren zur Vergabe unbefristeter Leihgaben hatte sich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts noch nicht etabliert und setzte sich offenbar erst langsam durch.

Deutlich lassen sich jedoch die Motivationen für die »Abgaben« von Gemälden erkennen: Wenn die Werke nicht zum Austausch für galeriewürdige Bilder dienen sollten, waren sie für Lehr- und Ausbildungszwecke an Schulen und Hochschulen gedacht – Bildung wird als Begründung selbst für die Ausleihe von Altarbildern immer wieder angeführt⁴³ und klingt als Argument noch in Hößlins Bitte an. Gedanken zur ästhetischen Bildung von Künstlern wie von kunstliebenden Laien und zu einer dezentralisierten Aufstellung von Kunstwerken lenkten Mannlich denn auch bei seinen Plänen für die Museen in München und zur Einrichtung von Galerien im ganzen Land – 1807 fanden seine entsprechenden, teilweise französischem Vorbild⁴⁴ verpflichteten Bemühungen Niederschlag in einer Publikation im »Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Zeitung.«⁴⁵ Die Vorgeschichte dieses Aufsatzes ist bekannt: Mannlich hatte Johann Wolfgang von Goethe 1806 in mehreren Briefen an seinen Plänen für den bayerischen Kunstschatz teilhaben lassen;⁴⁶ am 25. März 1807 schrieb Goethe an Heinrich Carl Abraham Eichstädt: »Herr von Mannlich hat uns von München seinen Plan der Vertheilung der königlich bayerischen Gemäldesammlung [...] übersendet. Professor Meyer hat vortreffliche Anmerkungen dazu gemacht und es ist dadurch ein Aufsatz entstanden, der allgemeine Theilnahme erregen wird [...]«⁴⁷ Der in seinem ersten Abschnitt mit dem Kürzel »v. M.« und im zweiten Teil mit dem Signet »W.K.F.« (Weimarerische Kunstfreunde) gezeichnete Aufsatz ist also im Wesentlichen ein um Anmerkungen Johann Heinrich Meyers und wohl auch Goethes ergänzter Text Mannlichs.⁴⁸ Mannlich bezieht sich hier unter anderem auf die Ausleihen an die Universität in Landshut: »Zu Landshut soll, zum Behuf der dortigen Universität, zwar nur eine kleine, aber zweckmässige, Sammlung aufgestellt werden, um den guten Geschmack in Umlauf zu bringen.«⁴⁹ In ihrem Kommentar erläutern Meyer und Goethe die Bedeutung der Bildung durch Kunst in Bezug auf die geplanten Filialgalerien: »Bey diesen Städten

wird durch die ihnen zufallenden immer noch beträchtlichen Sammlungen der Saame mannichfaltiger Bildung ausgestreut, dessen Trieb und Frucht sich bald auf vielerley Weise in allem Gewerbe erfreulich äußern muss [...]«⁵⁰

Interessanterweise plädieren Meyer und Goethe an anderer Stelle geradezu für Dauerleihgaben: »Sollen wir unsere Meinung ohne Rückhalt sagen, so hätte, da beschlossen war, den Vorrath von Gemälden gemeinnützig zu machen und zu vertheilen, eine jede bedeutende Stadt des bayerischen Staats ihren Antheil erhalten sollen; und es wäre sogar wünschenswerth, dass auch die geringeren etwas erhalten möchten: keine ansehnliche Kirche, kein Rathhaus müsste, wenn Mittel dazu vorhanden sind, ohne ein gutes Kunstwerk bleiben! Wir wollen den mächtigen Einfluss auf allgemeine Bildung des Geschmacks, den eine solche Vorkehrung nothwendig veranlassen würde, hier nicht einmal in Anschlag bringen [...]«⁵¹

Wir erahnen hier etwas von den aufgeklärten Idealen der gebildeten Elite jener Zeit, die bei der »Abgabe« von Gemälden an »öffentliche Anstalten« und Kirchen – und bei entsprechenden Anträgen wie dem Hößlins – eine Rolle gespielt haben. War Mannlich möglicherweise gar selbst an den Vorüberlegungen zu der Anzeige im »Churpfalzbaierischen Regierungsblatt« 1803 beteiligt gewesen? Grundsätzlich mag freilich auch die bereits zitierte, im März 1803 von Mannlich formulierte Überlegung von Bedeutung gewesen sein, dass sich säkularisierte Altarbilder auf dem Kunstmarkt schlecht verkaufen würden.⁵² Die von Hößlin angesprochene Mittellosigkeit wiederum blieb auch in den folgenden Jahrzehnten ein wichtiges Argument für die Ausleihe von Gemälden an kirchliche Einrichtungen.

1822–1875: Unbefristete Ausleihen als Teil des Museumsalltags

Nachdem er Mannlich 1822 als Direktor nachgefolgt war, erreichten Johann Georg von Dillis (amtierte 1822–1841) weiterhin zahlreiche Leihgesuche, insbesondere von Kirchen; oft wurden sie ihm auch durch das zuständige Staatsministerium des Innern zur Prüfung überstellt, dem seit etwa

1814 direkt berichtet wurde. Spätestens seit den 1830er-Jahren wurden Abgaben stets ausdrücklich unter »Vorbehalt des Staatseigentums« genehmigt (obgleich davon mit Sicherheit auch bei den früheren Ausleihen ausgegangen worden war);⁵³ immer wieder wurden den Leihnehmern auch die anfallenden Transport- sowie Restaurierungskosten übertragen.⁵⁴ Grundlegende Angaben wie das Datum der Ausleihe und der Standort wurden im 1822 abgeschlossenen Gemäldeinventar bei den entsprechenden Werken vermerkt. In der Regel ließ Dillis die Inspektoren in Augsburg und Schleißheim in den Depots der jeweiligen Galerien nach für die Ausleihe geeigneten Werken suchen.⁵⁵ Neben katholischen und protestantischen⁵⁶ Kirchengemeinden gab es auch andere Leihnehmer, so etwa den königlichen Obersthofmeisterstab (die Vorläuferbehörde der heutigen Bayerischen Schlösserverwaltung) oder die Königliche Polizeidirection in München, die am 13. April 1824 fünf Werke erhielt.⁵⁷ Bemerkenswert erscheinen auch – etwa dreißig Jahre nach der Säkularisation – die Ausleihen an das durch König Ludwig I. (1786–1868, regierte 1825–1848) neu gestiftete Benediktinerkloster St. Stephan in Augsburg und das von diesem abhängige Priorat Ottobeuren im Jahr 1835.⁵⁸

Im selben Jahr lehnte Dillis ein Gesuch der Königlich-Bayerischen Salinen- und Bergwerksadministration bezüglich eines Gemäldes für den anlässlich der Fronleichnamspzession zu errichtenden Altar mit dem Hinweis ab, »die für arme Landkirchen bestimmten Gemälde aus dem k. Gallerie Depot« seien »bereits abgegeben«, es seien »keine Gemälde mit einer christlichen religiösen Darstellung mehr« aufzufinden – Formulierungen wie diese bestätigten im Übrigen nochmals den Ursprung des bayerischen Dauerleihwesens in den frühen »Abgaben« an Pfarrkirchen.⁵⁹ Am 29. Oktober 1835 wies Dillis dann die Galerieinspektoren in Schleißheim und Augsburg an, die Depots zu durchsuchen und neue Listen jener Gemälde anzufertigen, »welche sich in dem dortigen Gemälde Depot vorfinden, und zur Abgabe an Landkirchen als Altarblätter, Fastenbilder [...] usw. geeignet erscheinen.«⁶⁰ Die erhaltene Schleißheimer Liste enthält insgesamt 62 Gemälde vorwiegend von Malern des Barock – wie etwa Andreas Wolf und wiederum

Januarius Zick – sowie unbekanntem Meistern, jeweils mit Angaben zum Zustand.⁶¹ Die Werke stammten nach wie vor überwiegend aus den Zugängen der Säkularisationszeit, es befand sich aber beispielsweise auch ein Werk aus älterem Münchner Galeriebestand darunter.⁶² Wie weit die ersten Ausleihen nun schon zurücklagen, zeigt die Tatsache, dass sie bereits Gegenstand präzisierender Nachfragen wurden: So musste Dillis 1840 feststellen, dass die 1815 nach Augsburg entliehenen Kreuzwegstationen von Zick nicht im »Gemälde-Haupt-Inventar« von 1822 erfasst waren. Er erteilte daher dem Augsburger Galeriekonservator den Auftrag, die Bilder in Augsburg in Augenschein zu nehmen, zu beschreiben und zu melden, damit sie ordnungsgemäß inventarisiert werden konnten.⁶³ Dies war kein Einzelfall: Auch weitere außerhalb Münchens aufgestellte Werke waren 1822 der Inventarisierung entgangen.⁶⁴

Nach Dillis' Tod führten seine Nachfolger die Ausleihpraxis offenbar in der beschriebenen Weise fort: 1844 etwa – Direktor war nun Robert von Langer (1783–1846, amtierte 1841–1846) – wurden in den Augsburger und Schleißheimer Galerien in bewährter Weise erneut Listen potenzieller Leihgaben zusammengestellt; wie ihre Vorgänger aus den 1830er-Jahren enthalten diese Übersichten vor allem Säkularisationsgut, unter den achtzehn Schleißheimer Gemälden finden sich aber beispielsweise auch eine Kopie nach Caravaggio aus der Münchner kurfürstlichen Galerie und eine Kopie nach Domenichino aus Mannheim. Es lässt sich also eine Ausweitung der Bestände beobachten, aus denen verliehen wurde – wenn es sich auch nach wie vor durchgehend um Depotbestände handelte. Aus der Überschrift der Schleißheimer Liste (Abb. 4) sprechen mittlerweile rund vierzig Jahre Ausleiherfahrung: »Verzeichnis derjenigen in dem hiesigen Gemälde-Depot jetzt noch befindlichen kgl. Gemälde, welche zu Altar- oder auch zu Fastenbildern in Landkirchen geeignet sind, und deren Restaurationskosten in dem dermaligen Zustande, samt jenen für Verpackung und Transport den eigentlichen Werth der Bilder nicht übersteigen.«⁶⁵

Die Mitte des 19. Jahrhunderts für Dauerausleihen geltenden Grundsätze fasste 1856 der damalige Direktor

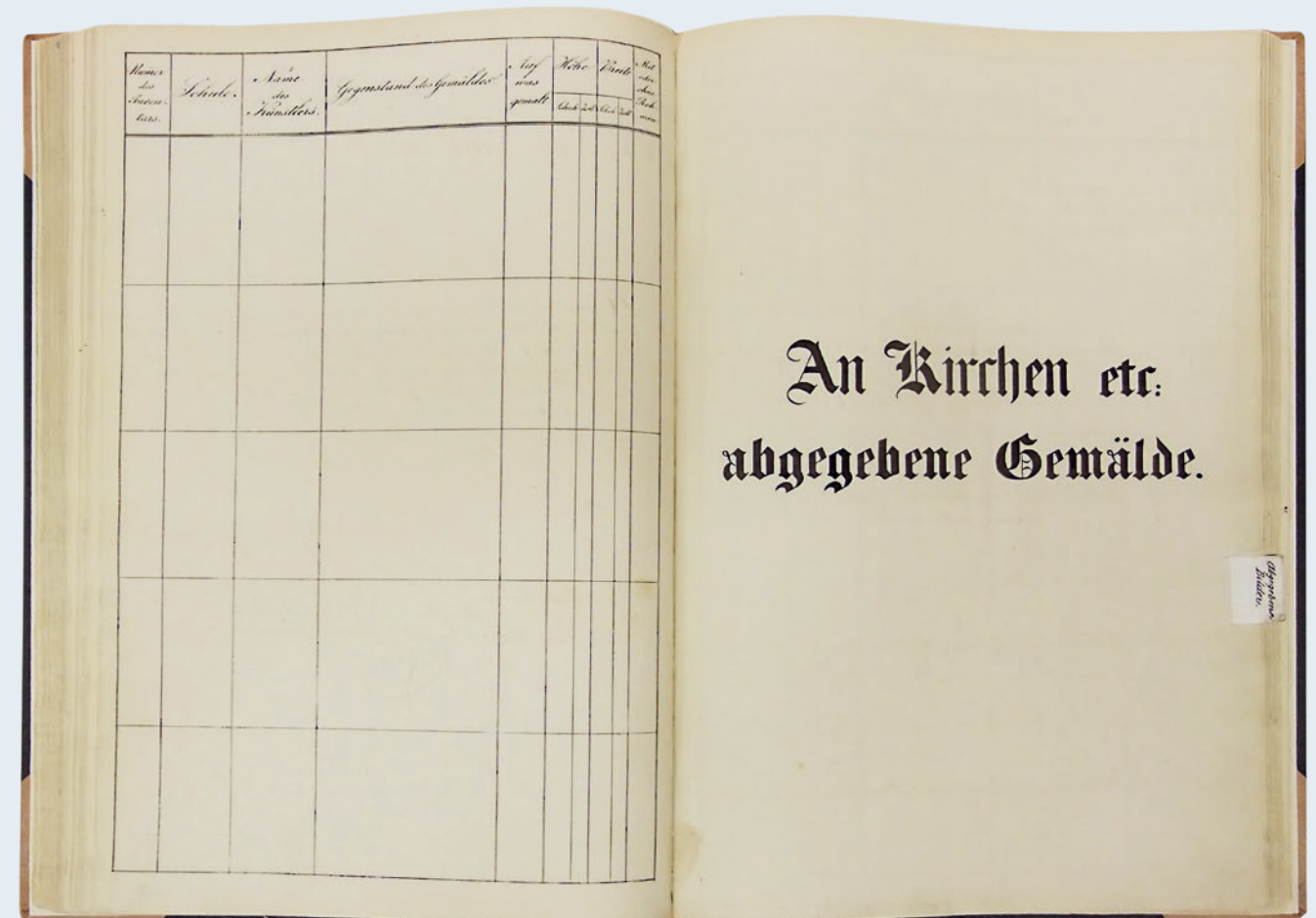


Abb. 5: Titelblatt des Kapitels »An Kirchen etc. abgegebene Gemälde«, Inventar 1856, BSTGS, Inventarabteilung

Clemens von Zimmermann (1788–1869, amtierte 1846–1865) zusammen, als er gegenüber dem (1847 gegründeten und 1849 endgültig etablierten)⁶⁶ Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten bezüglich einer Anfrage des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg hinsichtlich der Aufstellung von Werken im Maximilianmuseum in Augsburg Stellung bezog: »Bey der Abgabe von Bildern aus den Depots der Gemälde Galerien zu Schleißheim und Augsburg ist bisher streng an dem Grundsatz festgehalten worden, dergleichen Bilder, welche ohne bedeutenden Kunstwerth sind, nur an bedürftige Landkirchen abzulaßen, welchen die Mittel fehlen für ihre Altäre neue Gemälde bezuschaffen und nur bezüglich des Wittelsbachschen Nationalmuseums und des k. Konservatoriums für Musik dahier ist eine Ausnahme eingetreten.«⁶⁷ Gegenüber einer Ausdehnung des Adressatenkreises und des generellen Umfangs der Ausleihen äußert er sich skeptisch: »Bedenklich aber möchte es immerhin sein, Gemälde des [...] Staatskunstschatzes auch an Privat-Institute – und als

solche müssen historische Vereine doch erst angesehen werden – abzugeben [...]«⁶⁸ Unter anderem formuliert er die Befürchtung, durch eine entsprechende Ausleihe falsche Signale zu setzen und weitere ungewöhnliche Anfragen auszulösen.

Anscheinend ging Zimmermann in den zitierten Bemerkungen nur von den Ausleihen seiner bisherigen eigenen Amtszeit aus – dass durchaus auch anderen Einrichtungen Werke geliehen worden waren, übersah er. Doch vermitteln auch die Akten den Eindruck, dass während seiner Amtszeit Kirchengemeinden und kirchliche Einrichtungen nach wie vor die Hauptnutznießer von Leihgaben waren. Dem entspricht auch die gesonderte Einordnung der Dauerleihgaben in ein mit »An Kirchen etc. abgegebene Gemälde« überschriebenes Kapitel des neuen, 1856 fertiggestellten Gesamtinventars (Abb. 5). Unmittelbar nach Anfertigung des Verzeichnisses umfasste dieser Abschnitt bereits etwa 300 Werke – enthielt aber nicht alle Gemälde der Zentralgemäldegaleriedirektion in anderen Institutionen:

Die von Zimmermann in dem erwähnten Brief genannten Leihgaben für das Bayerische Nationalmuseum beispielsweise wurden erst nachträglich vermerkt. Die Gemäldebestände in den Schlössern beziehungsweise in den zu Filialgalerien umgewandelten Schlossgalerien von Ansbach, Aschaffenburg, Bamberg und Neuburg an der Donau wiederum finden sich unter den entsprechenden Ortsangaben. Deren Zugehörigkeit zu den von der Zentralgemäldegalerie-direktion betreuten Staatsgemälden stand 1858 kurz zur Debatte, als König Maximilian II. Joseph (1811–1864, regierte 1848–1864) durch das Kultusministerium prüfen ließ, ob diese Bilder nicht eigentlich durch den Obersthofmeisterstab zu verwalten wären. Auf die Darlegung der nicht unkomplexen historischen Zusammenhänge durch die Galeriedirektion hin entschied der König dann aber, dass der Status quo beibehalten werden solle, womit die Gemälde weiterhin in die Verwaltungshoheit der Zentralgemäldegalerie-direktion fielen.⁶⁹ Ob der Obersthofmeisterstab damit de facto Leihnehmer der genannten Werke wurde, ist unklar – man unterschied damals noch nicht so genau wie heute zwischen Leihgaben in den Repräsentationsräumen der Schlösser und Exponaten der dort befindlichen Zweigalerien.

Auch wenn beispielsweise 1859 das Münchner Wilhelmsgymnasium und 1861 das königliche Zentral-Taubstummen-Institut mit Leihgaben bedacht wurden,⁷⁰ sollten sich erst im letzten Drittel des Jahrhunderts das Spektrum der Leihnehmer wie auch die Anzahl der Leihstellen entscheidend ausweiten – erste Ansätze dazu zeigten sich schon 1868 unter dem jungen König Ludwig II. (1845–1886, reg. 1864–1886): Damals erschienen in der süddeutschen Presse Berichte, denen zufolge in Schleißheim eine größere Anzahl künstlerisch wertvoller Gemälde aufgrund von Raummangel nicht gezeigt werden könne. Deshalb, so war etwa in der Lands-huter Zeitung zu lesen, habe der König verfügt, dass sie unter Vorbehalt des Staatseigentums an die größeren Städte des Königreichs abgegeben werden dürften, um dort der Kunstpflege zu dienen.⁷¹ Gewisse Parallelen zu der Annonce im Jahr 1804, aber auch zu den von Meyer und Goethe formulierten Überlegungen von 1807 sind erkennbar. Die



Abb. 6: Hans Memling, Tafel eines Diptychons: »Hl. Anna Selbdritt«, um 1480, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1401

Zentralgemäldegalerie-direktion hatte offenbar bereits am 8. August dem Kultusministerium ihre Bedenken dargelegt;⁷² dieses hielt am 24. August in einem Schreiben an die Galeriedirektion jedoch unbeirrt daran fest, dass der König die

Abgabe von Kunstwerken aus dem Schleißheimer Depot an »die größeren Städte des Königreichs« genehmigt habe, dass besonders wertvolle Bilder aber »für die Hauptgalerien in Schleißheim oder Augsburg [...] reserviert bleiben« sollten, wie auch ihre Auswahl nur aufgrund der gutachterlichen Stellungnahme der Zentralgemäldegalerie-direktion erfolgen solle.⁷³ Vermutlich standen hinter diesem Vorhaben einer erneuten Dezentralisierung des staatlichen Kunstschatzes sowohl Bestrebungen des jungen Königs, zur Bildung seines Volkes beizutragen, als auch kulturpolitische Bemühungen, die innere Einheit des bayerischen Staatsgefüges und zugleich die Popularisierung des Monarchen zu fördern (wie sie auch Ludwigs Frankenreise Ende 1866 mitbestimmten hatten).⁷⁴ Angeregt durch die erwähnten Zeitungsartikel trafen zahlreiche Leihgesuche – unter anderem aus Lindau, aus Hof und aus Würzburg – in der Zentralgemäldegalerie-direktion ein.⁷⁵ Der seit 1865 amtierende Direktor Philipp von Foltz (1805–1877, amtierte bis 1875) jedoch blieb zurückhaltend und entwarf 1869 einen Absagetext, in welchem die Absicht, Gemälde aus Schleißheim in einzelnen Städten des Königreichs zur »Anschauung und Benützung zu bringen«, zwar bestätigt wird, der jedoch zugleich betont: »daß die Abgabe solcher Gemälde aber erst dann erfolgen könne, wenn die in der Gallerie zu Schleißheim in Folge neuer Aufstellung in der kgl. Pinakothek zu München vielfach entstandenen Lücken wieder ergänzt, das ganze sehr umfangreiche Gemälde-Depot zu Schleißheim nach Kategorien geschichtet und die besseren und brauchbaren Bilder von den geringen und nicht leicht verwendbaren getrennt sein werden. Diese umfassende Arbeit welche zur Winterzeit nicht vorgenommen werden kann wird möglicherweise einen Zeitaufwand von einigen Jahren erfordern [...]«⁷⁶

In den folgenden Jahren scheint es denn auch nicht zu den angekündigten Ausleihen an Kommunen des Königreichs gekommen zu sein; lediglich die Stadt Speyer, mit der man schon länger in Verhandlungen stand, erhielt 1869 eine Reihe von Gemälden für die »Zweibrücker Gemäldegalerie«.⁷⁷ Möglicherweise ist eine 1873 erfolgte Ausleihe an den Stadtmagistrat von Rothenburg ob der Tauber für das dortige Rathaus⁷⁸ noch im Zusammenhang mit den

geplanten Abgaben an die »größeren Städte des Königreichs« zu sehen.

Das Schreiben des Ministeriums vom 24. August 1868 hatte über das eigentliche Ansinnen hinaus indes eine weitere Bedeutung für die Verwaltungsgeschichte der Dauerleihgaben, wurden darin doch ganz explizit Leihbedingungen formuliert, die noch im 20. Jahrhundert für so wichtig erachtet wurden, dass man sie in Form einer Abschrift bei entsprechenden Überlegungen zurate zog:⁷⁹ So betonte das Ministerium, dass bei einer Ausleihe ausdrücklich auf das Eigentumsrecht des Staates wie auch darauf verwiesen werden müsse, dass die Abgabe nur »auf Widerruf« geschehe; Transport- und Restaurierungskosten gingen zu Lasten des Leihnehmers; der Leihnehmer habe die verantwortliche Aufsicht über das Werk und habe sich »in allen bezüglich Vorkommnissen an die K. Zentral-Gemälde-Galerie-Direktion zu wenden, und von letzterer die nötigen Entscheidungen zu erwarten.« Vor allem dürften keinerlei Veränderungen an den Werken ohne Rücksprache mit der Direktion vorgenommen werden.

1875–1914: Ausweitung des Dauerleihverkehrs und Reformen

Während der 1875 beginnenden Amtszeit Franz von Rebers (1834–1919, amtierte bis 1909), des ersten Kunsthistorikers auf dem Münchner Direktorenposten, also am Ende der Regierungszeit Ludwigs II., in besonderem Umfang dann jedoch unter der Regierung des Prinzregenten Luitpold von Bayern (1821–1912, regierte 1886–1912), weitete sich der Dauerleihverkehr dann tatsächlich in erheblichem Maße aus. So wurden im Verlauf der 1880er- und 1890er-Jahre Gemälde an Mitglieder des königlichen Hauses zur Ausschmückung ihrer Münchner Wohnungen geliehen, und beide Abgeordnetenkammern des Landtages erhielten nach Beendigung der Umgestaltung des Landtagsgebäudes⁸⁰ eine umfangreiche Bilderausstattung. Das für die Museen zuständige Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten wurde ebenso mit Gemälden versorgt wie das Staatsministerium des Königlichen Hauses

und des Äußern und die Regierungs-Präsidial-Gebäude der Bezirksregierungen in Ansbach, Augsburg oder Regensburg; ferner wurden die Repräsentationsräume der Dienstwohnung des königlich bayerischen Kriegsministers sowie die Offiziers-Speiseanstalten diverser Regimenter in München und ganz Bayern (einschließlich der Pfalz) mit Leihgaben ausgestattet; auch die bayerische Gesandtschaft in Berlin erhielt Gemälde.⁸¹ Bei den Intentionen der Ausleihen macht sich eine Verschiebung bemerkbar: Die Leihgaben erfüllten nun nicht mehr vorrangig – wie in den Jahrzehnten zuvor – Andachts- und Bildungszwecke in Kirchen, Kapellen, Hochschulen und Museen; als Wand- und Raumschmuck in Ämtern und Ministerien dienten sie nun auch deren repräsentativen Zwecken. Parallel hierzu dürften die Ausleihen an die Dienststellen des Militärs womöglich als Zeichen für die politische Bedeutung des selbstständigen Armeewesens für das seit 1871 dem Deutschen Reich eingegliederte Bayern gelesen werden. Freilich erhielten Kirchen – darunter eine ganze Reihe protestantischer Gemeinden –, Krankenhäuser und Justizvollzugsanstalten (in der Regel für ihre Kapellen) sowie Schulen und andere Bildungseinrichtungen weiterhin Leihgaben, so beispielsweise die Münchner Akademie der bildenden Künste im Jahr 1889 Werke für ihr erst vor kurzem fertiggestelltes Gebäude.⁸² Hinzu kamen neue Leihgaben für das Bayerische Nationalmuseum in München, das im Jahr 1900 in sein neues Gebäude in der Prinzregentenstraße ziehen sollte: seit etwa 1897 beschäftigte sich die Zentralgemäldegalerie mit der Zusammenstellung einer ergänzenden Werkauswahl.⁸³ Bedacht wurde zudem von 1880 an das im Jahr zuvor gegründete Bayerische Armeemuseum.⁸⁴ Die beobachtete Ausweitung des Leihverkehrs insbesondere auf staatliche Behörden war keineswegs ein rein bayerisches Phänomen – es ist sicherlich kein Zufall, dass die Berliner Nationalgalerie und die Berliner Gemäldegalerie 1882 bzw. 1884 die offizielle Genehmigung erhielten, Gemälde an andere Einrichtungen zu verleihen.⁸⁵ Möglicherweise standen hinter dieser länderübergreifend zu beobachtenden Ausstattungsoffensive öffentlicher und halböffentlicher Bauten noch aus dem frühen 19. Jahrhundert stammende Vorstellungen

einer Einheit von Staat und Kultur, also Ideale, die denen Mannlichs, Meyers und Goethes nicht unähnlich waren.⁸⁶ In Bayern war überdies noch immer der alte Gedanke der Dezentralisierung des Kunstgutes präsent: So wies, als im Jahr 1890 in einer Parlamentsdebatte über die Erhöhung der staatlichen Ankaufssumme zum Erwerb von Werken aus den Kunstausstellungen gestritten wurde, der Staatsminister des Königlichen Hauses und des Äußern Friedrich Krafft Freiherr von Crailsheim (1841–1926) darauf hin, dass Neuerwerbungen es ja ermöglichen würden, »einen Teil der Galeriebilder zweiter Klasse an Provinzialgalerien abzugeben«.⁸⁷

Die Zentralgemäldegalerie ließ also ein großes Spektrum an Leihstellen zu – 1894 unterstützte Galerieleiter Reber mit dem Münchner Adeligen Herrenklub sogar das Leihgesuch eines privaten Zusammenschlusses, der weder einen ausdrücklich kulturellen Zweck verfolgte noch eine Behörde war. In seinem befürwortenden Schreiben an das Kultusministerium vom 21. April hielt Reber freilich fest, dass man bislang »fast ausnahmslos nur in solchen Fällen, in denen es sich um die Ausschmückung der [...] [Wohnungen; Erg. d. Verf.] von Mitgliedern des königlichen Hauses oder Kirchen, Betsäle, Kunstanstalten und Offizierscasinos« handelte, Bilder leihweise abgegeben habe. In diesem Fall jedoch – besonders auch »im Hinblick auf den gewählten Personenkreis, der im hiesigen Herrenklub erblickt werden muß, dürfte eine Ausnahme [...] gerechtfertigt scheinen«.⁸⁸ Gemessen an dem etwa unter Dillis geübten Aufwand in der Zusammenstellung von zur Ausleihe geeigneten Werken mutet Rebers Vorschlag recht leger an, entsprach aber wohl gängiger Praxis: »Was die Auswahl der Bilder betrifft, so sind wir der Auffassung, daß dieselbe zweckmäßiger durch Vertreter des Herrenklub vorgenommen wird, als durch einen Beamten der Zentralgemäldegalerie-Direktion, da der Geschmack hier allein Ausschlaggebend ist. Wir bitten daher, den Herrenklub veranlassen zu wollen, daß er durch einen Beauftragten die Depotbestände in Schleißheim besichtigen u. die ausgewählten Bilder uns bekannt geben läßt, worauf wir weiteren Bericht zu erstatten nicht ermangeln werden.«⁸⁹ Das Ministerium erhob



Abb. 7: Jan Joest (»von Kalkar«), »Triptychon mit Anbetung des Jesuskindes«, um 1500, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1415

keinerlei Einwände und bestand lediglich auf der Übernahme der Restaurierungskosten.⁹⁰ Bald darauf, am 25. November 1895, unterband es jedoch mittels eines Schreibens die – bislang ja offenbar mitgetragene – Gewohnheit, Nichtbeschäftigten Zugang zum Depot zu gewähren, und drängte darauf, den Leihverkehr einzuschränken – auch weil man »gegenwärtig eine anderweitige Verwendung und Aufstellung der Depotbilder in Erwägung« ziehe. Vor allem aber wurde zum ersten Mal überhaupt für alle drei bis fünf Jahre eine Revision der verliehenen Werke aus Staatsbesitz angeordnet – wobei verlangt wurde, »daß hiebei jene Maßnahmen vorgekehrt werden, welche etwa im Interesse der Erhaltung der Gemälde angezeigt erscheinen« – das heißt der konservatorische Aspekt gewann deutlich an Gewicht.⁹¹

Bereits am 18. Mai 1896 legte Reber dem Ministerium einen ersten, ausführlichen Bericht zu den Leihorten in den

Kreisen Schwaben und Neuburg vor; ein weiterer Bericht zu den übrigen Leihorten außerhalb Münchens – einschließlich der Leihgaben in der Pfalz – folgte am 16. März 1897.⁹² Nachdem auch die Leihgaben in München überprüft worden waren, unterzeichnete er den abschließenden Bericht am 18. Oktober 1897.⁹³ Die darin erwähnten 786 überprüften Werke schlossen die Leihgaben im Bayerischen Nationalmuseum und in der Münchner Residenz nicht ein; tatsächlich wurde die Revision der Werke im Bayerischen Nationalmuseum erst 1903 abgeschlossen; die Revision der Werke in der Residenz hatte man weitestgehend zu Ende geführt, doch blieben viele Fragen zu Gemälden offen, an denen keine Inventarnummern verzeichnet waren. Zu deren Klärung behielt man sich weitere Recherchen vor.⁹⁴

Reber scheint die Leihstellen in der Regel persönlich aufgesucht zu haben; nach ersten Erfahrungen mit skeptischen



Abb. 8: Ausleihbücher, ca. 1896ff., BStGS, Inventarabteilung

Verwaltungen vor Ort bat er das Ministerium um Ausstellung eines Begleitschreibens, das ihm in der Folge allorten problemlos Zutritt verschaffen sollte.⁹⁵ Nicht nur das Vorhandensein der Werke und ihr Zustand wurden vor Ort dokumentiert, auch wurde ihr Wert neu geschätzt und sie wurden genau vermessen sowie neu beschrieben, damit diese Daten gleich korrekt in das vom Direktor geplante neue, systematische Gemäldeinventar (heute »Inventar 1905« genannt) aufgenommen werden konnten.⁹⁶

Rebers Berichte an das Ministerium, denen Abschriften der Befundbögen beigegeben waren, hielten auch fest, wenn Bilder nicht mehr auffindbar waren; ebenso machte der Galeriedirektor Vorschläge zum weiteren Vorgehen – die das Ministerium in der Regel aufgriff: So wurden einige Bilder zurückgezogen, für andere wurde angeordnet, dass zusammen mit den Leihnehmern Maßnahmen zu Restaurierungen zu treffen seien.⁹⁷

Die Revision konfrontierte Reber kontinuierlich mit der Ausleihpraxis seiner Vorgänger. Schon in seinem ersten Bericht an das Kultusministerium hielt er fest: »Die frühere Gepflogenheit, die Gemälde unrestauriert abzugeben, verursachte ohne Zweifel die Zurückstellung der unpräsentablen Stücke, und wenn einmal verspeichert, ist ihre Wiederauffindung sehr schwer, zumal bei Klöstern mit ihren zahlreichen Räumlichkeiten, Speichern und Rückkammern, von deren Inhalt Niemand unterrichtet ist.«⁹⁸

Auch auf verwaltungstechnische Versäumnisse stieß Reber, so musste er im Hinblick auf die erwähnten 1815 an St. Ulrich und Afra geliehenen Gemälde feststellen, dass sich in den Akten zwar Gesuch und Empfangsbestätigung

fanden, »nicht aber die höchste Bewilligung [zur Ausleihe durch das Ministerium], welche der kranke Direktor Mannlich anscheinend nachzuholen versäumte. Doch dürfte die Sache verjährt sein [...]«. ⁹⁹ Selbstverständlich genehmigte das Ministerium in seiner Antwort den Verbleib der Bilder bis auf Weiteres.

Ungewöhnlich vehement reagierte der Galeriedirektor, als das Münchner Metropolitankapitel gegen die Rückforderung von einigen Gemälden, die als Leihgaben ursprünglich für die Frauenkirche bestimmt gewesen waren, nun jedoch größtenteils an einem durch Reber als feuergefährlich beschriebenen Speicherort lagerten, Einwände erhob – zumal der Galeriedirektor zwei Stücke – eine heute Hans Memling zugeschriebene Tafel mit der Darstellung der hl. Anna Selbdritt (Abb. 6) sowie ein Triptychon mit der Anbetung des Jesuskindes von Jan Joest »von Kalkar« (Abb. 7) – zu Recht für außerordentlich qualitativvoll, aber nicht für die Präsentation in der Frauenkirche geeignet hielt: Die Werke seien, so schreibt er an das Ministerium, »von so miniaturartiger Schönheit, daß d. ehererbietigst Unterzeichnete es als eine grobe Fahrlässigkeit seines Vorgängers bezeichnen muß, sie zum Zweck der Ausschmückung der Frauenkirche bestimmt zu haben.«¹⁰⁰ Dieser Vorwurf galt nicht, wie man denken könnte, Rebers unmittelbarem Vorgänger, sondern Clemens von Zimmermann, der die Gemälde 1860 verliehen hatte. Das Ministerium vertraute der Expertise Rebers und bestimmte schließlich, dass die genannten Bilder zurückgegeben werden sollten, verfügte aber auch, dass die Zentralgemäldegaleriedirektion gegebenenfalls Ersatz aus Schleißheimer Beständen anzubieten habe.¹⁰¹

Offenbar wurde neben der Revision nicht nur das neue Gesamtinventar vervollständigt, sondern man legte auch Ausleihbücher an, die bis ungefähr 1929 weiterverwendet wurden und eine relativ übersichtliche Quelle zum verliehenen Bestand in dieser Zeitspanne darstellen (Abb. 8), wobei allerdings bestimmte Leihorte – wie die Münchner Residenz – nicht enthalten sind und auch bei den Einträgen in den 1920er-Jahren gewisse Lücken bestehen. Diese Bände – am Ende waren es drei – verzeichnen für die einzelnen verliehenen Werke einige wesentliche Zusatzinformationen, darunter – wohl eine Neuerung – auch Versicherungswerte.¹⁰² Zudem führte Reber vorgedruckte Ausleihbögen ein, auf deren Außenseiten der Name des Leihortes, das Datum der letzten Überprüfung (»Revision«) und weitere Basisinformationen eingetragen wurden, während die Innenseiten die technischen Angaben zu den verliehenen Werken aufnahmen. Die Bögen sind heute in den jeweiligen Leihakten abgelegt.

Dass die Revision zu Einschränkungen im Leihverkehr geführt hätte, ist trotz der vom Ministerium zunächst verlangten Zurückhaltung nicht zu beobachten – im Gegenteil: Es wurden weiterhin Werke verliehen, so etwa Anfang des 20. Jahrhunderts an zahlreiche weitere bayerische Ministerien; auch Rathäuser wurden beispielsweise bedacht. Als Fundus diente offenbar der gesamte überkommene Bestand des Schleißheimer Depots. Mit der Zunahme der weltlichen Adressaten erweiterte sich das Themenspektrum: Porträts, Genrebilder, Landschaften und Stillleben konnten in größerem Umfang als bisher angeboten werden. Und während Einrichtungen ohne Museumscharakter wie beispielsweise Kasernen nach wie vor solche Werke erhielten, die nicht als »galeriefähig« und damit als verzicht- und ausleihbar galten,¹⁰³ erhielten doch zumindest Institutionen wie das Bayerische Nationalmuseum wichtige, kunsthistorisch bedeutende Kunstwerke. Dazu zählt etwa Louis Tocqués Bildnis Pfalzgraf Friedrich Michaels von Zweibrücken-Birkenfeld (Abb. 9), das 1888 zunächst in die Wohnräume Herzog Ludwigs von Bayern geliehen, 1899 dann an das Bayerische Nationalmuseum gegeben, ab 1910 aber in der Alten Pinakothek ausgestellt wurde.

Als Rebers Nachfolger Hugo von Tschudi (1851–1911) im Jahr 1909 sein Amt in der Direktion der königlichen Staatlichen Galerien antrat (so hieß die ehemalige Zentralgemäldegaleriedirektion seit jenem Jahr), war – gemessen an der Bestimmung des Ministeriums aus dem Jahr 1895 – die nächste Revision schon wieder überfällig. Entsprechend trat Tschudi deshalb mit dem Ministerium in Kontakt; angesichts der weiteren Aufgaben, die er sich vorgenommen hatte und mit Hilfe seiner Mitarbeiter auch weitgehend durchsetzen sollte – die Neuordnung der Filialgalerien und die Neueinrichtung der Alten Pinakothek, die Erstellung neuer Kataloge sowie die Erweiterung der Sammlung¹⁰⁴ – verwundert es nicht, dass er dem Ministerium nun ein modifiziertes Vorgehen vorschlug: Anstatt dass der Direktor alle Werke persönlich in Augenschein nehme, solle die Aufgabe auf Mitarbeiter verteilt werden, wobei grundsätzlich nur die Leihgaben innerhalb Münchens physisch überprüft werden sollten; für die Leihorte in übrigen Bayern solle es genügen, wenn »zunächst die Vorstände der Anstalten, denen Staatsgemälde leihweise überlassen sind, unter Mitteilung von Verzeichnissen dieser Gemälde ersucht würden, sich über die Art der Aufstellung und über den Zustand der Gemälde zu äußern.«¹⁰⁵ Sollten die Berichte dies nahelegen, könne man dann die Begutachtung einzelner wertvoller Werke nachholen. Auch schlug Tschudi dem Ministerium ein heute noch gängiges Verfahren vor: regelmäßige Leihmeldungen. In den Akten findet sich im Anschluss an Tschudis Schreiben eine Abschrift des aus heutiger Sicht sehr fortschrittlichen, ausführlichen »Regulativs für die Ausleihung und Aufstellung von Gemälden aus den Königlichen Museen zu Berlin ausserhalb der Gebäude derselben« von 1897, in dem gleichfalls von Leihmeldungen die Rede ist.¹⁰⁶ Vermutlich brachte Tschudi also aus Berlin, wo ja in den 1880er-Jahren gerade ein Dauerleihverkehr im geregelten Sinne ins Leben gerufen worden war, eine Verwaltungspraxis mit, die er dann in Teilen in München umsetzte. Von offiziellen Leihbedingungen war tatsächlich bald in der Korrespondenz mit Leihnehmern die Rede – so wurde der Pfarrer von St. Ulrich und Afra 1914 aus gegebenem Anlass auf die »für die Ausleihung von Staatsgemälden bestehenden Vorschriften«

hingewiesen – insbesondere darauf, dass Restaurierungen und Fotoaufnahmen nicht ohne Wissen und Zustimmung der Galeriedirektion durchgeführt werden dürften.¹⁰⁷ Erhalten haben sich Informationsblätter zu Leihbedingungen aus dem Jahr 1916; geregelt wurden nun auch Fragen der Haftung und Versicherung (Abb. 10). Durchgängig wird hier das Wort »Ausleiherung« gebraucht, der alte, im 19. Jahrhundert so selbstverständliche Begriff »Abgabe« wird nicht mehr verwendet.

Die von Tschudi ins Visier genommene Revision konnte aufgrund seiner schweren Erkrankung und seines frühen Todes 1911 nicht mehr unter ihm selbst abgeschlossen werden;¹⁰⁸ sie wurde ab 1913 unter seinem Stellvertreter Heinz Braune, der die Geschäfte nach Tschudis Tod bis 1914 führte, und unter seinem Nachfolger Friedrich Dörnhöffer (1865–1934, amtierte 1914–1933) fortgesetzt.

1914–1945: Unbefristete Ausleihen im »Zeitalter der Weltkriege«

Während Friedrich Dörnhöffers Amtszeit, die die Jahre des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik umfasste, wurde die Neuordnung der Alten Pinakothek fortgesetzt; aufwendige Neu- bzw. Wiedereinrichtungen von Zweiggalerien standen neben zahlreichen weiteren Aufgaben an. Die Dauerleihgaben blieben, wie schon unter seinen Vorgängern, ein eher randständiges Teilgebiet, das aber viel Arbeit machte. Das Spektrum der Leihgaben erweiterte sich erneut, nicht mehr nur Bestände älterer Kunst verließen die Depots: Bereits 1917 ging eine Reihe von Werken zeitgenössischer Künstler an das Staatsministerium des Königlichen Hauses und des Äußern, so Gemälde von August Splitgerber, Karl Moll und Richard Thierbach (Abb. 11) – sämtlich Arbeiten, die zur Regierungszeit des Prinzregenten Luitpold direkt von den Künstlern erworben worden waren.¹⁰⁹ Deutlich wird zugleich: Der Erste Weltkrieg war kein Hinderungsgrund für Neuausleihen. Sein Ende allerdings, das Ende der Monarchie und die Auflösung der Bayerischen Armee hatten zur Folge, dass diverse Leihgaben etwa aus dem Wittelsbacher Palais in München und aus zahlreichen Kasernen

seit November 1918 zurückgegeben bzw. abgezogen wurden.¹¹⁰

Zur Zeit der Weimarer Republik erweiterte sich der Kreis der Leihnehmer ein weiteres Mal: Bilder wurden nun auch an Einrichtungen des Reiches geliehen, so etwa an die Deutsche Reichsbahngesellschaft Berlin – für die Repräsentationsräume des Generaldirektors –, den Reichsfinanzhof in München, die Münchner Abteilung des Reichspostministeriums sowie an Kasinos von Reichswehrregimentern in München und weiteren Städten.¹¹¹ Und als das Auswärtige Amt neben anderen deutschen Museen und Sammlungen auch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (die diese Bezeichnung seit 1917 trugen) um Leihgaben zur Ausstattung der deutschen Gesandtschaften in Paris (1922), Wien (1927) und Lissabon (1928) ersuchte, musste dies prioritär behandelt werden und man stellte insgesamt 47 Gemälde zur Verfügung.¹¹² Ab nun befanden sich Leihgaben also auch in nennenswerter Zahl außerhalb des Deutschen Reiches – in früheren Jahren war lediglich ein einzelnes Gemälde an die bayerische Gesandtschaft in Wien geliehen worden.¹¹³ Eine Anfrage der deutschen Gesandtschaft in Belgrad von 1924 wurde zwar entgegenkommend behandelt (wenn sie auch letzten Endes nicht zustande kam), doch macht Dörnhöffers Stellungnahme gegenüber dem Staatsministerium für Unterricht und Kultus – dies war die offizielle Bezeichnung des Kultusministeriums seit 1918 –¹¹⁴ deutlich, mit welchen Belastungen die Bearbeitung einer solchen Anfrage in den Zwanzigerjahren verbunden war: »Der Zeitpunkt für Abgabe von staatlichen Bildern ist ausserordentlich ungünstig. Wie höchster Stelle bekannt ist, sind wir soeben mit der Auswahl der Ahnenbilder beschäftigt, welche nach dem Staatsvertrag dem ehem. Königshause übergeben werden sollen. [...] der Hauptteil der Bilder [wird, Erg. d. Verf.] aus den Beständen der Staatsgemäldesammlungen genommen werden müssen. Die fraglichen Bilder sind aber nicht etwa im Depot vereinigt, sondern müssen aus unzähligen Stellen, wohin sie als Leihgaben gegeben waren, zurückgezogen werden, was aber nicht geschehen kann, ohne dass wenigstens zum Teil ein Ersatz gestellt wird.«¹¹⁵



Abb. 9: Louis Tocqué, »Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken-Birkenfeld«, um 1745, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 2498

Dörnhöffer spricht hier die vermögensrechtliche Auseinandersetzung mit dem ehemaligen bayerischen Königshaus an, die in einem Gesetz vom 9. März 1923 ihren Abschluss gefunden hatte,¹¹⁶ und meint gewiss jene »Familienbilder nach besonderer Vereinbarung«, die dem neu gegründeten Wittelsbacher Ausgleichsfonds laut §4, B., 6. des »Übereinkommens zwischen dem Bayerischen Staate und dem vor-maligen Bayerischen Königshause« vom 24. Januar 1923 zu überweisen waren.¹¹⁷

Über die Leihanfragen offizieller Stellen wie des Auswärtigen Amtes hinaus erreichten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach wie vor zahlreiche Leihanfragen anderer Institutionen.¹¹⁸ Wie schon Tschudi, delegierte auch Dörnhöffer die mit dem Dauerleihverkehr verbundenen Aufgaben. Mit der konkreten Abwicklung beschäftigt waren unter anderem zunächst der Restaurator Max Bernatz (1862–1932), zeitweise auch – noch während des Krieges – der Kunsthistoriker Rudolf Oldenbourg (1887–1921) sowie spätestens seit 1927 der Kunsthistoriker Arthur Peltzer (1873–1955). Die Absagen folgen häufig demselben Muster, so schrieb Peltzer am 6. März 1933 an den Direktor der Rupprecht-Oberrealschule in München mit Worten, die er so oder ähnlich auch in weiteren Briefen verwendete: »Auf die geschätzte Zuschrift vom 4. Februar bedauern wir eine zusagende Antwort zunächst nicht erteilen zu können. Der Vorrat an Bildern, die zu Ausleihzwecken in Betracht kommen, ist, wie eine nochmalige Durchsicht der Depots ergeben hat, nahezu erschöpft. [...] Wir haben aber Ihr Gesuch in Vormerkung genommen und werden darauf zurückkommen, falls Leihbilder zurückgegeben werden oder sich unter den Neuerwerbungen etwas Geeignetes finden sollte.«¹¹⁹

Dörnhöffer selbst trat gegenüber dem zuständigen Ministerium sachorientiert und selbstbewusst auf – auch als die Staatsgemäldesammlungen fünf Tage nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler am 4. Februar 1933 durch die Bayerische Gesandtschaft in Berlin über einen erneuten Leihwunsch des Auswärtigen Amtes unterrichtet wurden, antwortete er (der einen Monat später in Ruhestand gehen sollte) dem Ministerium in resoluter Weise. Gewünscht war die Ausstattung weiterer deutscher Vertretungen im Ausland mit Gemälden.¹²⁰ Nicht die Staatsgemäldesammlungen allein, sondern auch die Sammlungen anderer Länder des Reiches, – insbesondere Preußens und Sachsens – sollten in diesem Zusammenhang kontaktiert werden. In seiner Stellungnahme spricht sich Dörnhöffer deutlich gegen erneute Leihgaben aus Bayern aus – so verweist er auf die bereits in den 1920er-Jahren an die Deutschen Botschaften in Paris, Wien und Lissabon sowie an andere Reichsbehörden erfolgten Ausleihen. Vor allem aber

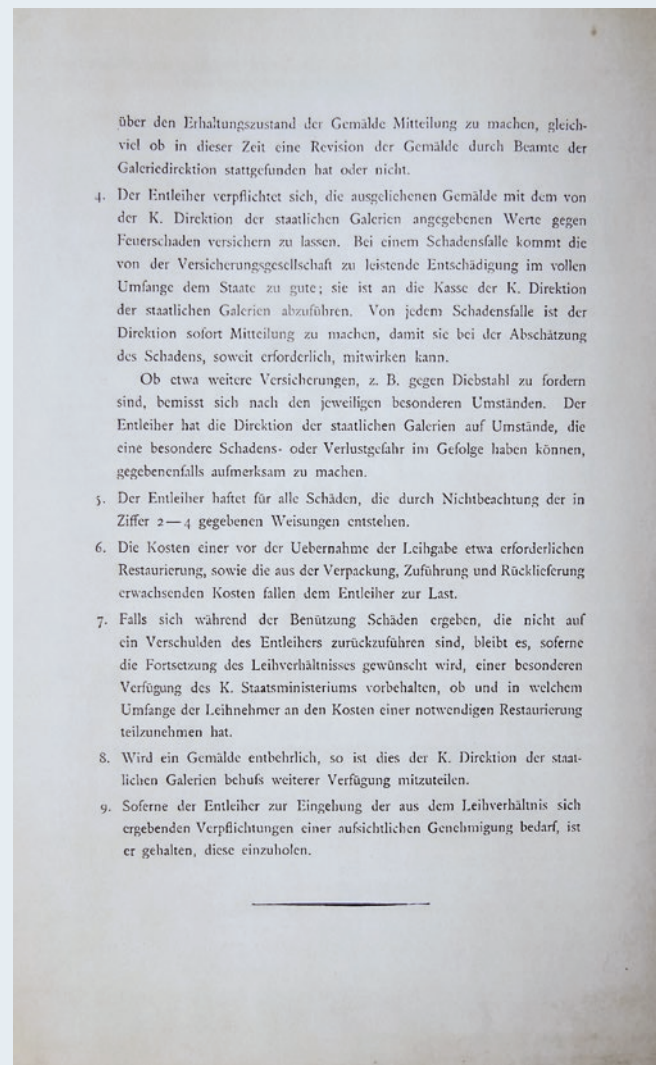
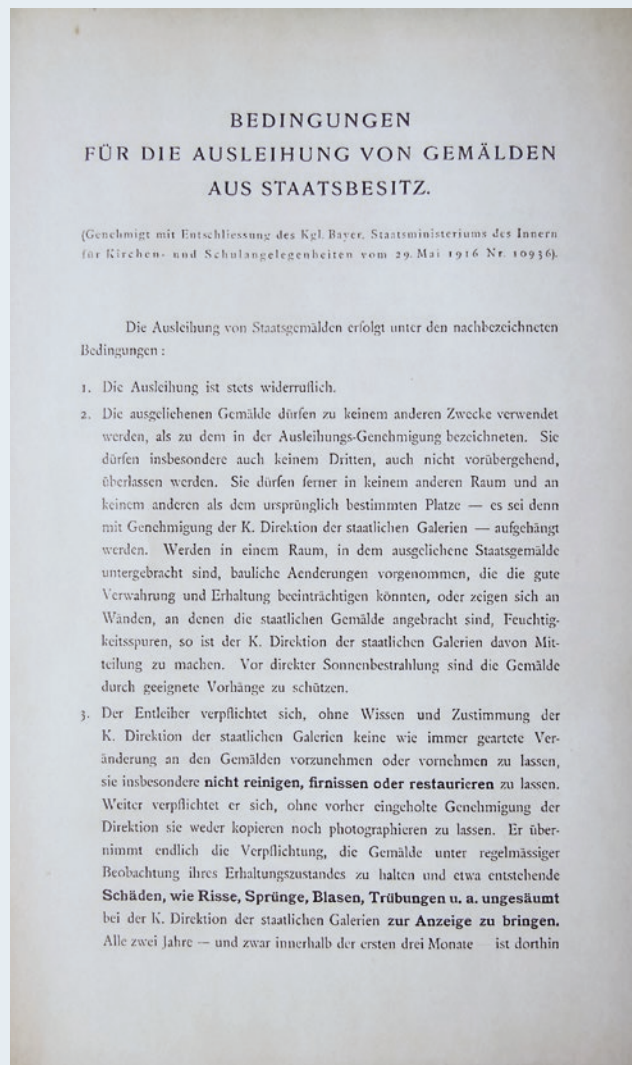


Abb. 10: Bedingungen für die Ausleihung von Gemälden aus Staatsbesitz, 1916, BStGS, Inventarabteilung

führt er die genuinen Ziele der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Argument an: »Da auch im Gegensatz zu anderen Ländern in Bayern eine systematische Dezentralisation des Gemäldebestandes in den Landesgalerien durchgeführt wird und noch immer neue Sammlungen (Bamberg, Landshut, Regensburg) im Entstehen begriffen oder in Aussicht genommen sind, so können und dürfen die staatlichen Depots nicht ihrer an sich nur noch bescheidener Bestände zu anderen Zwecken beraubt werden. Ich erlaube mir daher vorzuschlagen, dass gegenüber dem neuerdings ausgesprochenen Verlangen ein ablehnender Standpunkt eingenommen werden möge.«¹²¹

Ein Jahr später, im Februar 1934, kam das Thema erneut zur Sprache. Direktor war nun Ernst Buchner (1892–1962, amtierte 1933–1945 sowie 1953–1957). Auch er blieb zunächst zurückhaltend und teilte dem Kultusministerium lediglich knapp mit: »Bezüglich der Darleihung von Gemäl-

den für die Deutschen Gesandtschaften im Auslande erlaube ich mir auf die ausführliche Randbemerkung meines Amtsvorgängers vom 15. Februar 1933 hinzuweisen, in der die Gründe gegen weitere Gewährung von Leihgaben aufgeführt sind.«¹²² Nur drei Tage später aber antwortete er dem Ministerium erneut, nun in positivem Sinne: »Nachdem die Entleihung von Bildern aus staatlichem Besitz an deutsche Gesandtschaften, wie aus dem Schreiben des Herrn Ministerpräsidenten hervorgeht, im unmittelbaren Interesse des Staates liegt, stelle ich die früher geäußerten Bedenken zurück und werde aus zur Zeit deponierten Beständen eine Reihe von Bildern, die für den genannten Zweck geeignet erscheinen, bereitstellen lassen.«¹²³

In der Folge wurden zwanzig Gemälde ermittelt, die dann an die deutschen Gesandtschaften in Oslo, Istanbul, Riga, Reval, Lima sowie an die Deutsche Botschaft in London gehen sollten. Hatte Buchner noch festgehalten, dass

vorrangig Werke des 19. und 20. Jahrhunderts verliehen werden müssten, da die älteren ausleihfähigen Werke für die Zweiggalerien vorbehalten seien, machte sich Peltzer dann doch auf die Suche nach älteren Werken in Schleißheim – womit er auf Beschwerden reagierte, die der von Seiten des Auswärtigen Amtes mit der Angelegenheit befasste Legationsrat Pannwitz zwischenzeitlich mit Bezug auf eine vorläufige Leihliste an ihn gerichtet hatte.¹²⁴ Die Zusammenstellung geeigneter Leihgaben wurde auch dadurch erschwert, dass die Räumung der Neuen Pinakothek, wie Peltzer an Pannwitz schrieb, zusätzlich Kräfte band¹²⁵. Diente die Neue Pinakothek doch nach dem Brand des Glaspalastes 1931 und bis zur Eröffnung des »Hauses der deutschen Kunst« 1938 als Ausstellungshaus für Kunstausstellungen zeitgenössischer Künstler. Am 20. August 1934 schließlich konnten die Bilder jedoch nach Berlin gesandt werden.

Ab 1933 kam es außerdem zu einer Reihe von Ausleihen an neue Behörden und Funktionäre des NS-Regimes – so an die Gauleitung in München oder an den Reichsminister Rudolf Hess für seine Dienstwohnung in Harlaching 1936.¹²⁶ 1937 wurde ein immenser Aufwand betrieben, um von Juli bis November 37 Gemälde nach Bischofswiesen zur Ausstattung der »Kleinen Reichskanzlei« senden zu können. Das Konvolut umfasste Werke des 17. bis 20. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Arbeiten zeigten ausschließlich gegenständliche Darstellungen und größtenteils Landschaften; einige dieser Gemälde waren zwischen 1934 und 1937 auf den offiziellen Kunstausstellungen in München und Berlin erworben worden.¹²⁷ Im selben Jahre geriet Buchner unter erheblichen Zeitdruck, als er am 21. März erfuhr, dass er bis zum 20. April einige Bilder an die von Joachim von Ribbentrop geleitete deutsche Botschaft in London liefern müsse; die Anfrage wurde wegen eines Skiunfalls des Generaldirektors erst am 12. April beantwortet.¹²⁸ Drei der acht zur Auswahl nach London verschickten Gemälde kehrten »mangels Verwendungsmöglichkeit« bereits am 10. Juni wieder nach München zurück, darunter ein »Damenbildnis« von Franz von Lenbach (Inv.-Nr. 9163) und Franz Skarbinas Gemälde »Der gelbe Saal« (Inv.-Nr. 8471).¹²⁹

Auch Offizierskasinos der Wehrmacht erhielten Leihgaben. 1938 etwa wurden die Staatsgemäldesammlungen um Bilder für das Offiziersheim der neuen Kaserne des II. Gebirgsjäger-Regiments 100 in Berchtesgaden gebeten, eine Angelegenheit, deren Dringlichkeit im Januar 1939 noch unterstrichen wurde: Man rechne nach der Fertigstellung der Bauarbeiten mit dem Besuch Hitlers.¹³⁰

Angesichts solcher Aufträge verwundert es nicht, dass sich bereits 1936 in den ablehnenden Schreiben auf Leihgesuche insbesondere nichtstaatlicher Stellen eine neue Standardformulierung findet: »Der Bestand an ausleihbaren dekorativen Bildern, namentlich großen Formates, ist im Laufe der starken Inanspruchnahme seitens der neuentstandenen Behörden in der letzten Zeit fast gänzlich zusammengeschnitten.«¹³¹

Dennoch fanden auch nichtstaatliche Stellen bei Ausleihen weiterhin Berücksichtigung, so etwa manche Heimatmuseen.¹³² Die genannten Ausleihvorgänge an Behörden und Auslandsvertretungen fügten sich den in der NS-Diktatur veränderten institutionellen Bedingungen ein und lassen erkennen, wie deutlich sich die Entscheidungs- und Argumentationsspielräume gegenüber den früheren Zeiten verringert hatten. Die Vorgaben für die Zusammenstellung der Bilder hingegen waren oft eher allgemeinen Charakters, die getroffene Auswahl bediente zumeist, kaum überraschend, konservative Geschmacksvorstellungen.¹³³ Bezüglich der Gemäldeauswahl für die Gesandtschaften im Jahr 1934 betont der zuständige Legationsrat von Pannwitz, dass die Gemälde »qualitätvoll« sein müssten und begründet das mit der Repräsentanz der deutschen Gesandtschaften in »Kulturstaaten«, die er in chauvinistischer Weise von »weniger kultivierten« Staaten abgrenzt, in denen die Missionen auch mit schlechteren Bildern ausgestattet werden könnten; Peltzer bemerkt denn auch hinsichtlich der zwanzig ausgewählten Gemälde vorwiegend älterer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts (nur eine geringe Zahl der Bilder stammte aus dem 19. Jahrhundert): »Die Qualität der ausgesuchten Bilder ist durchweg eine gute und entspricht durchaus derjenigen der Bilder, die 1922 der Botschaft in Paris, und 1927 und 1928 den Gesandtschaften in Wien und Lissabon seitens

des bayerischen Staates zur Verfügung gestellt worden sind, wenn sie dieselbe nicht übertrifft.«¹³⁴ Für die Berchtesgadener Kaserne wurden Ende 1938 Werke gesucht, die mit der Einrichtung im Heimatstil harmonieren sollten – dem nicht erfüllbaren Wunsch nach »Genrebildern aus dem Jagdleben oder Holzfällerleben«¹³⁵ versuchte man durch zeitgenössische Gemälde vorwiegend ländlicher Motive entgegenzukommen.¹³⁶ Eines der Gemälde – eine 1935 durch Ministerpräsident Siebert erworbene Landschaft des Malers Hans Hausamann (Abb. 12) – war bereits Teil der für Bischofswiesen verwendeten Gemälde gewesen.

Es kam aber auch vor, dass Leihgaben in einen ausdrücklich ideologischen Fokus rückten: So erreichte die Staatsgemäldesammlungen am 26. Juni 1939 ein Schreiben des Direktors des Deutschen Schulheims Neuburg an der Donau, einer, wie es in dem Brief heißt, »deutschen Erziehungsstätte im Sinne des neuen Staates«, die nun das ehemalige Studienseminar mit dem Gymnasium Neuburg ersetzte. Die einst dem Studienseminar zur Verfügung gestellten »Gemälde überwiegend religiösen Inhalts«, stellte der Direktor fest, »sind für die Ausstattung unserer Jungmänner nicht mehr geeignet«. Er wolle sie daher zurückgeben – zugleich fragte er nach »inhaltlich besser« geeignetem Ersatz an.¹³⁷ Dem entgegnete Peltzer, infolge »der starken Inanspruchnahme seitens zahlreicher neuer Behörden und des Wegfalls der religiösen Darstellungen und der Fürstenbilder« sei der Bestand an ausleihbaren Bildern sehr gering. Immerhin könne er Farbdrucke nach Werken aus dem Bestand der Pinakotheken zur Verfügung stellen, die freilich auf Kosten der Schule gerahmt werden müssten.¹³⁸

Ebenfalls im Juni 1939 – also zwei Monate vor Beginn des Zweiten Weltkriegs – erhielt Buchner die Abschrift eines vom Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus gerichteten Schreibens, das festhält, dass die von deutschen Museen an die Auslandsvertretungen geliehenen Werke nicht »deutsch« genug seien; überdies wird ihr Zustand bemängelt. Die Museen – darunter eben auch die Staatsgemäldesammlungen – werden aufgefordert, entsprechende Austauschbilder vorzuschlagen.¹³⁹



Abb. 11: Richard Thierbach, »Waldlandschaft«, um 1906, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 8424

Buchners Stellungnahme gegenüber dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 15. Juli 1939 führt aus, dass durchaus die meisten von den Staatsgemäldesammlungen an das Auswärtige Amt verliehenen Werke von deutschen Künstlern stammten; dann fährt er fort: »Es erhebt sich die Frage, ob die Bezeichnung eines Künstlers als Ausländer nach den heutigen politischen Grenzen und nicht nach historischen und kulturellen Gesichtspunkten zu treffen ist. Wir pflegen z. B. im Ausland geborene Maler, die fast nur in Deutschland tätig waren, der deutschen Schule zuzurechnen.«¹⁴⁰ Am Ende spricht er sich gegen eine erneute Ausleihe aus: »Die Bestände der Staatsgemäldesammlungen sind durch die großen Ansprüche seitens der höchsten Stellen in Bayern und im Reich – rund 3000 Bilder, also etwa ein Viertel des Gesamtbestandes, sind ausgeliehen – in der letzten Zeit ohnehin schon so stark in Anspruch genommen, daß eine weitere Belastung kaum zu ertragen wäre [...]«¹⁴¹

Vermutlich muss man Peltzers und Buchners Reaktionen als Schutzmechanismen einer stark beanspruchten

Einrichtung einstufen – subversiv gemeint waren sie sicher nicht: Buchner war, so die Einschätzung der amerikanischen O.S.S. Art Investigation Unit nach Ende des Zweiten Weltkriegs, »trotz aller inneren Abwehr des Nazi Regimes dessen nach außen angesehener Repräsentant mit Glauben an ein Großes Deutschland im Sinne des NS-Regimes«.¹⁴² Vorläufig, ohne die Analyse sämtlicher Leihvorgänge der Zeit und ohne den Vergleich mit anderen Museen vorgenommen zu haben, lässt sich nur konstatieren, dass die Staatsgemäldesammlungen auf zahlreiche andere Anfragen von offiziellen Stellen, auch im Hinblick auf Ausleihen an Kasernen bereits während des Krieges, beflissen reagierten, wobei man sich allzu viele Absagen sicher nicht leisten konnte. Zu einem Austausch der Werke in den Auslandsvertretungen kam es aber tatsächlich nicht mehr – der Zweite Weltkrieg dürfte die Durchführung der Pläne des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung ohnehin unmöglich gemacht haben.

Die von Buchner genannte Zahl von 3000 verliehenen Werken hatte eine empirische Grundlage: 1937 war ein Bericht mit der Überschrift »Örtliche Prüfung der Sachbedarfsrechnung für 1936« entstanden, der zu verschiedenen Punkten Stellung nimmt, die offenbar von höherer Stelle abgefragt wurden.¹⁴³ Es geht darin um Einnahmen aus Eintrittsgeldern ebenso wie aus Katalogverkäufen. Punkt 4 betrifft die Anzahl des von der Direktion verwalteten gesamten staatlichen Gemäldebesitzes einschließlich des Hofgutes, die mit Stand vom 1. Mai 1937 angegeben werden. Demnach waren von dem damaligen Gesamtbestand von 11 283 Werken 2796 ausgeliehen, die meisten davon dauerhaft.¹⁴⁴ Dies waren zwei bereits damals im Vergleich mit anderen Sammlungen sehr hohe Zahlen.¹⁴⁵ Deutlich wird auch, dass die Anzahl der verliehenen Werke gegenüber der Revision von 1897 sichtbar zugenommen hatte – auch wenn die Ende des 19. Jahrhunderts revidierten knapp 800 Werke nicht, wie oben dargelegt, den kompletten verliehenen Bestand umfassten. Punkt 6 der Liste nimmt explizit auf die Leihgaben Bezug, erläutert, dass deren Verwaltung mit Hilfe einer »örtlich gegliederten Kartothek« geschehe und schildert Probleme mit ausbleibenden Leihmeldungen:

»Die Direktion wird in solchen Fällen von sich aus über das Vorhandensein und den Zustand der Bilder Nachforschungen anzustellen und die Entleiher nachdrücklich auf die Einhaltung der Ausleihe-Bestimmungen allenfalls unter Androhung des Widerrufs hinzuweisen haben.«¹⁴⁶

Dass die angeforderte Bestandsaufnahme vermutlich bereits im Hinblick auf ein zukünftiges Kriegsgeschehen erstellt werden musste, legt Punkt 5 der Liste nahe, wo festgehalten wird: »Vorkehrungen zur Sicherung des überaus wertvollen Gemäldeschatzes gegen Angriffe aus der Luft sind noch nicht getroffen. Um Mitteilung über den Stand der nach Angabe der Verwaltung in dieser Frage schwebenden Verhandlungen wird ersucht.«¹⁴⁷

Kriegsschäden gab es dann tatsächlich: Ein besonders großer Anteil der Verluste betrifft in Bayern – wie auch in anderen Sammlungen – die Dauerleihgaben.¹⁴⁸ Einige Werke konnten hingegen rechtzeitig ausgelagert werden. So

Abb. 12: Hans Hausamann, »Landschaft mit Zaun«, um 1935, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 10022



überdauerte etwa der Zyklus Januarius Zicks aus der Kirche St. Ulrich und Afra den Krieg in Fischen im Allgäu.¹⁴⁹

Nach 1945

Die Suche nach den im Krieg verschollenen Leihgaben war dann auch eine Aufgabe, der sich Generaldirektor Eberhard Hanfstaengl (1886–1973, amtierte 1945–1953) und seine Mitarbeiter nach 1945 widmeten.¹⁵⁰ Insbesondere Anfragen der Botschaften um Neuausleihen wurden zunächst mit dem Hinweis auf die Verluste an Dauerleihgaben in den Auslandsvertretungen beantwortet – dass manche dieser Werke später zurückkehren sollten, wusste Hanfstaengl zu dieser Zeit noch nicht.¹⁵¹

Der Bedarf an Ausleihen ließ in den 1950er- und 1960er-Jahren freilich nicht nach – die Bayerische Schlösserverwaltung etwa benötigte Gemälde zur Ausstattung der jeweils fertiggestellten Räume der wiederaufgebauten Residenz,¹⁵² vor allem aber kam es zu zahlreichen Anfragen diverser weiterer Einrichtungen bis hin zu Bundesbehörden. Hanfstaengl wies das Kultusministerium bereits im Jahr 1950 darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt wieder rund 2000 Gemälde an 240 Leihstellen verliehen seien und den Bitten um weitere Leihgaben nicht mehr nachzukommen sei; er bat um eine Anweisung zur Beschränkung des Leihverkehrs auf die »ganz wichtigen Fälle«.¹⁵³ Neun Jahre später wandte sich der damalige Generaldirektor Kurt Martin (1899–1975, amtierte 1957–1964) erneut an das Ministerium, um eine Ausleihsperre für das Jahr des Depotumzugs der Gemälde aus der Meiserstraße in die wiedererrichtete Alte Pinakothek zu erwirken. Seine Begründung klingt dramatisch: »Durch die ständig von uns verlangten Ausleihungen wird nicht nur das Depot- und Verwaltungspersonal in unerträglicher Weise beansprucht, sondern es werden vor allem die Werkstätten [...] für sonstige dringende Arbeiten blockiert. Zurzeit sind von uns etwa 4500 Gemälde an 526 Ausleihstellen in- und außerhalb Bayerns ausgeliehen. Weitere Ausleihwünsche gehen fast täglich ein, da bei zahlreichen Dienststellen die Vorstellung zu herrschen scheint, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seien eine Art

Ausleihinstitut für Gemälde zur Ausstattung von Büro- und Repräsentationsräumen. [...] Tatsächlich sind aber die noch vorhandenen Bestände an ausleihfähigen Gemälden fast restlos erschöpft, so daß eine solche Anforderung auch vom Material her nicht annähernd erfüllt werden kann.«¹⁵⁴

In der Tat war es bereits zu Engpässen gekommen: Auf eine dringende Anfrage der Londoner Botschaft nach Leihgaben – Anlass war ein anstehender Besuch des Bundespräsidenten – konnten 1958 nur drei Bilder vorübergehend dorthin verliehen werden, die eigentlich für die Staatsgalerie Aschaffenburg bestimmt waren.¹⁵⁵ Es bestand also bereits in den ersten Jahren und Jahrzehnten nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein großer Mangel an ausleihfähigen Bildern. Sowohl Ernst Buchner – der, nach dem Krieg als »Mitläufer« eingestuft, von 1953 bis 1957 erneut als Generaldirektor der Staatsgemäldesammlungen tätig war – als auch Kurt Martin zogen daher nun auch die Werke aus ehemaligem NS-Vermögen bzw. aus der Sammlung Göring für Ausleihen in Erwägung, die auf Basis alliierter Direktiven im Laufe der 1950er- und 1960er-Jahre an den Freistaat Bayern übereignet und im Anschluss an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überwiesen wurden.¹⁵⁶ Im Zuge einer solchen, in zeittypischer Weise für Provenienzfragen unsensiblen Ausleihpolitik gelangten in der Folge eine ganze Reihe von sogenannten »Überweisungen aus Staatsbesitz« an unterschiedliche Leihstellen; aktuell werden diese Gemälde im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojektes des Referats für Provenienzforschung zum Gesamtkonvolut der Werke aus ehemaligem NS-Vermögen überprüft und werden die Leihnehmer über eventuell problematische Provenienzen informiert.

Bald nach Kriegsende machte man sich auch daran, wieder Leihmeldungen anzufordern, insbesondere bei älteren Leihverhältnissen stießen die Museumsmitarbeiter oft auf Unglauben – so war beispielsweise der Leihgabencharakter des 1951 nach Augsburg zurückgekehrten Zyklus' von Januarius Zick inzwischen in Vergessenheit geraten.¹⁵⁷ Für solche Missverständnisse über die historischen Leihverhältnisse mag der bereits erläuterte, im 19. Jahrhundert so häufige und später so missverständliche Begriff der

»Abgabe« mitverantwortlich gewesen sein. Unklarheiten bestanden etwa noch in den 1980er-Jahren über den Status der einstmals an das Bayerische Nationalmuseum geliehenen Bilder, die dann zu aller Zufriedenheit in einer neuen, endgültigen Aufteilung der Bestände zwischen beiden Sammlungen mündete.¹⁵⁸ Immer wieder sah man die Notwendigkeit, den Leihverkehr und die Verwaltung der Leihgaben rationeller zu gestalten; dazu gehörte die Einführung neuer Leihformulare zu Beginn der 1960er-Jahre, die in einer modifizierten Fassung noch bis vor kurzem Gültigkeit hatten (Abb. 13) und die die bis dahin geltenden Übernahme- bzw. Haftungserklärungen und die auf einem separaten Blatt gelisteten Leihbedingungen in einem Formular zusammenfassten.

1980/81 kam es zu einer wesentlichen Neuerung, die ganz andere, zeitgenössische Gemäldebestände für Neuausleihen erschloss, zugleich aber eine erneute Verpflichtung bedeutete: Das Ankaufprogramm des Freistaats Bayern wurde an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verankert. Dieses Programm hat gemäß seinen Richtlinien in erster Linie die Förderung der bayerischen Künstlerinnen und Künstler aus sämtlichen Regierungsbezirken zum Ziel. Eine Ankaufskommission, darunter ein Referent der Staatsgemäldesammlungen als deren Vorsitzender, wählt die anzukaufenden Arbeiten auf Gruppenausstellungen öffentlicher Institutionen aus, und die erworbenen Werke werden in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in einem separaten Verzeichnis inventarisiert. Vorgegeben ist dabei, dass die Werke auch und vor allem zur Ausstattung von staatlichen Gebäuden dienen und zu diesem Zweck durch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ausgeliehen werden sollen. Diesem Ziel sind die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von Beginn an nachgekommen: Zahlreiche im Rahmen des Programms erworbene Bilder sind heute beispielsweise in Behörden und Krankenhäusern präsent. Allerdings hat sich ein Teil der Bestände als für Ausleihen nicht geeignet erwiesen beziehungsweise ist aufgrund seines Erhaltungszustands nicht mehr ausleihfähig. Insgesamt machen im 20. und 21. Jahrhundert entstandene Kunstwerke rund die Hälfte der aktuell verliehenen Werke aus.

DIREKTION DER BAYERISCHEN STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN
Barer Straße 29 · 80799 München · Tel. 089/23 80 50 · Fax: 089/23 80 5 221 · Telegramm: „Pinakothek“
Bankverbindung: Bayerische Landesbank München BLZ 700 500 00 · Konto 24 86 3 · Ust-IdNr.: DE 81 1305931

LEIHSCHHEIN A BITTE UNTERSCHREIBEN ZURÜCK AN DIE DIREKTION DER BAYERISCHEN STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN Nr. /

Der Unterzeichnete entleiht die unten / die in der anhängenden Liste, Seite 1 - Nr. 1 - verzeichneten Kunstwerke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und verpflichtet sich, die folgenden Bedingungen zu beachten:

1. Die Ausleihe ist befristet bis
2. Die Ausleihe kann jederzeit widerrufen werden.
3. Nichtstaatliche Leihnehmer haben die Leihgaben zu den angegebenen Werten zu versichern und die Versicherung nachzuweisen.
4. Der Entleiher haftet für den Totalverlust und jeden Teilschaden zu den angegebenen Versicherungswerten.
5. Jede Beschädigung und Veränderung im Zustand der Leihgaben sowie
6. jede bewusste Änderung des Standortes ist der Direktion unverzüglich mitzuteilen.
7. Restaurierungs- und Reinigungsarbeiten an den Leihgaben sind unter keinen Umständen gestattet.
8. Ohne schriftliche Genehmigung der Direktion dürfen die Leihgaben weder reproduziert noch kopiert werden.
9. Die Direktion ist berechtigt, die Durchführung dieser Bestimmungen überwachen zu lassen.
10. Die Kosten für die Übersendung und Rücksendung der Leihgaben sowie die Dienstreisekosten für die Bildkontrolle trägt der Entleiher.
11. Jährlich, zum Jahresanfang ist der Direktion eine Leihgabemeldung zu erstellen, die über den Zustand der Leihgaben Auskunft gibt. In der Leihgabemeldung sind die Leihgaben einzeln, mit Inventarnummern, Künstlernamen und Titeln anzugeben. Vordrucke für die Leihgabemeldungen können von der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angefordert werden.
12. Liegt die Jahresmeldung bis zum 15. März des Jahres nicht vor oder stimmen die Angaben zum Zustand sowie zum Leihort nicht mit den gegebenen bzw. festgestellten Umständen überein, sind die BStGS berechtigt, alle Leihgaben unverzüglich zurückzuweisen. Der Empfang folgender, der in der anhängenden Liste, Seite 1 - Nr. 1 - angeführten Leihgaben wird hiermit bestätigt:

Nr.	Inv.-Nr.	Künstler	Titel	Material/Maße	Versicherungswert DM

DER LEIHGEBER
Stempel:

München, den

DER ENTLIEHER
Name:
Anschrift:

Unterschrift:
Stempel:

Abb. 13: Leihschein für Dauerleihgaben, nach 1993, BStGS, Inventarabteilung

Derzeit stehen die Staatsgemäldesammlungen vor der Herausforderung, für die große Anzahl bestehender Leihgaben an nicht-musealen Institutionen, unter denen immer wieder Schäden und Verluste zu verzeichnen sind, regelmäßige Leihmeldungen sicherzustellen, und zugleich Wege zu finden, Schäden vorzubeugen sowie bereits

entstandene zu beheben. Eine begonnene verwaltungs-technische Bestandsaufnahme sowie neu formulierte Leihrichtlinien und Leihverträge sind Teil der pragmatischen Schritte auf dem Weg zu einem neuerlich reformierten Dauerleihverkehr.

Schluss

Über zweihundert Jahre Dauerausleihverkehr spiegeln über zweihundert Jahre Museumsgeschichte. Im Laufe der Zeit kam es zu einer steten Ausweitung des Leihnehmerkreises; das Spektrum der verliehenen Werke wandelte sich mit Zielen, Ansprüchen und politischen wie praktischen Gegebenheiten. Wesentliche, auch verwaltungstechnische Veränderungen vollzogen sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – sicherlich nicht zufällig zu einer Zeit, als der Ministerialbürokratie eine große Bedeutung im Königreich zukam, die öffentlichen Kunstsammlungen grundsätzlich stark gefördert wurden und die Museumsarbeit durch die nun zunehmend (anstelle von bildenden Künstlern) im Museumsbetrieb als Direktoren und Kustoden eingesetzten Kunsthistoriker generell eine Professionalisierung erfuhr. Der Blick zurück erhellt zudem die historischen Ursprünge zweier Funktionen, die die Dauerleihgaben in Bayern bis heute innehaben: die repräsentative Ausstattung von Räumlichkeiten in Behörden – und die Präsenz von Kunst im Flächenstaat Bayern, die eine größere Partizipation der Bevölkerung am staatlichen Kunstschatz auch an ungewöhnlichen Orten ermöglicht. Wie schrieb schon Meyer (wohl im Verbund mit Goethe) 1807: »Gute Kunstwerke zum freyen öffentlichen Behuf sind an keinem Orte überflüssig, wohl kann es aber daran fehlen!«¹⁵⁹

Dabei geriet, das zeigt die Geschichte auch, die Aufgabe des Ausleihens von Werken immer wieder mit einer zentralen Aufgabe des Museums in Konflikt: dem Bewahren, wozu ebenso die substanzielle Erhaltung und Konservierung der Gemälde – die ja Teil des Staatsschatzes sind – gehören wie die Pflege und Weiterentwicklung einer Verwaltungsstruktur, die es erlaubt, über mehrere tausend Leihgaben den Überblick zu behalten.

Abkürzungen

BStGS Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
BHStA Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München

Verzeichnis der verwendeten Dokumente

(Die genannten Archivalien aus Archiv und Registratur der BStGS befinden sich – mit Ausnahme von Akt 25 (nur Archiv-Nummern 2803 und 2804) sowie der Leihakten 28 und 29, die teils noch nicht abgeschlossene Vorgänge betreffen und zur Standortverwaltung gehören – seit 2017 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München.)

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
– M Inn, Nr. 24103, Gemälde und Kunst-Sammlungen in den Entschädigungs-Landen, 1802, 1803–1811
– Kurbayern, Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 180, Verwertung von Gemälden und sonstigen Kunstgegenständen, 1802
– Kurbayern, Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 463, Sichtung und Einsendung der in den ständischen Klöstern vorhandenen Gemälde, Kupferstiche und sonstigen Gegenstände, 1803–1804
– Kurbayern, Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 472, Überlassung von Kirchengeschick und Gemälden an bedürftige Kirchen (Einzelfälle)

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Archiv
– Fach IX, lit. K, Nr. 1, Conv. 1, Gemälde Erwerb: Die Kunstschatze der aufgehobenen Klöster und Stifte. Conv. I, 1800–1803
– Fach X, lit. A, Nr. 1, Abgabe von Gemälden an Kirchen, öffentliche Anstalten, 1801–1871
– Ad Fach X, lit A, Nr. 1c, Abgabe von Gemälden an Kirchen, öffentliche Anstalten, 1827
– Ad Fach X, lit. A, Nr. 1g, Abgabe von Gemälden an Kirchen, öffentliche Anstalten, 1835
– Ad Fach X, lit. R, Nr. 2, Abgabe von Gemälden: Gemälde Abgabe an die Salinenkapelle in Reichenhall, 1833

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Registratur
– Akt 19/2, Verliehene Bilder aus Staatsbesitz, 1910–1931, Archiv-Nr. 520
– Akt 25, Leihweise Abgabe von Bildern aus Staatsbesitz vor dem II. Weltkrieg, Teil 1, –1945, Archiv-Nr. 2804
– Akt 25, Leihweise Abgabe von Bildern aus Staatsbesitz vor dem II. Weltkrieg, Teil 2, –1945, Archiv-Nr. 2803
– Akt 25/1, Gesuche um Ausleihungen von Gemälden aus den Depots, 1882–1942, Archiv-Nr. 683
– Akt 25/1, Leihbilder (Ausleihungen von Bildern aus Staatseigentum), 1882–1916, Archiv-Nr. 684
– Akt 25/1, Leihweise Abgabe von Gemälden, Änderungen der Leihbedingungen, 1945–1962, Archiv-Nr. 610
– Akt 25/2, Die Revision der aus dem Staatsbesitz ausgeliehenen Gemälde, 1897–1914, Archiv-Nr. 686
– Akt 28, Dauerleihakten (Orte außerhalb Münchens)
– Akt 29, Dauerleihakten (Orte innerhalb Münchens)
– Akt 30/1, Residenz und Kgl. Schlösser, 1802 ff., Archiv-Nr. 702
– Akt 30/3, Errichtung eines Bayer. Nationalmuseums, Leihweise Abgabe von Gemälden, Teil I, 1855–1914, Archiv-Nr. 704

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inventarabteilung
– Inventar 1822: Johann Georg von Dillis, Inventarium der Koenigl. Baier. Central-Gemälde-Sammlung, 1822
– Inventar 1856: Inventar über die Koeniglichen Bayerischen Staats-Gemälde-Sammlungen, neu angefertigt in Gemäßheit höchster Ministerial-Entschließung vom 17. Januar 1856.
– Ausleihbücher ca. 1896ff. (Bd. 1: München. Ausgeliehene Gemälde; Bd. 2: Bayern mit Ausschluss Münchens I, Bd. 3: Bayern u. a. mit Ausschluss Münchens II)
– Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra« (1815ff.)

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Bibliothek
– Fotokopien von Versteigerungsprotokollen, 1804–1805, ehem. Staatsarchiv Landshut (aus dem Nachlass Dr. Karl Busch), Originale heute im BHStA (Landshuter Abgabe, Rep. 32/b, Verz. V, Fasz. 30)
– Zweibrücker Nachtragsinventar: Catalogue von Zweibrücken. Fortsetzung, angefangen mit No 976 (Signatur: Inv. Zw A 802/2)

- ¹ Überarbeitete Fassung meines am 15.2.2017 in der Alten Pinakothek gehaltenen Vortrags »Wir haben Ihr Gesuch in Vormerkung genommen. Zur Geschichte des Dauerleihverkehrs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen« (Veranstaltung des Pinakotheks-Vereins).
- ² Robert Kirchmaier, Dauerleihgaben. Kulturgüter zur dauerhaften Überlassung in öffentlichen Einrichtungen, in: Museum heute. Fakten, Tendenzen, Hilfen, 31, 2006, S. 37–43, hier S. 38.
- ³ Ebd., S. 37.
- ⁴ Ebd., S. 38f.
- ⁵ Diese Art von Dauerleihgaben ist es denn auch, die in dem zitierten Beitrag Kirchmaiers (ebd.) im Zentrum steht.
- ⁶ Vgl. Die Pinakotheken in Bayern. Schätze und Orte der bayerischen Staatsgemäldesammlungen, hg. von Bernhard Maaz, München 2015, S. 171–173.
- ⁷ Die ICOM-Museumsdefinition lautet in deutscher Übersetzung: »Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.« Zit. nach: www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php (Stand 5.1.2019)
- ⁸ Siehe insbesondere die folgenden Artikel: Rainer Michaelis, Der »Ueberfluss des Museums«: Abgaben aus den Beständen der Berliner Gemäldegalerie 1837 bis 1860. Ein Beitrag zur Geschmacks- und Wissenschaftsgeschichte, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 34, 1992, S. 65–81; Jörn Grabowski, Inszenierung der Macht – Dauerleihgaben der Nationalgalerie. Eine Leihgabe an die kriegsgeschichtliche Abteilung des OKW, in: 50 Jahre Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von Jörn Grabowski und Petra Winter, Berlin 2010, S. 86–93, hier S. 87–88; Dr. Petra Winter, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, sei für ihre Hinweise auf diese Publikationen herzlich gedankt.
- ⁹ Die Bilderbewegungen, die vor dem Regierungsantritt Maximilian IV. Josephs gewiss zwischen einzelnen Hofbehörden stattgefunden haben, sind hier nicht das Thema: Es geht um den Ursprung des modernen Dauerleihverkehrs in Bayern. Gleichwohl wäre ein Rückblick in noch frühere Zeiten sicher lohnend.

10 Zum Begriff der »Abgabe« im 19. Jahrhundert siehe unten Anm. 31.
11 Vgl. Martin Schawe, Zentral – Dezentral. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Franken, in: 200 Jahre Franken in Bayern. Aufsätze zur Landesausstellung 2006 im Museum Industriekultur in Nürnberg, hg. von Werner K. Blessing u. a., Nürnberg 2006, S. 16–27, hier S. 16.
12 Siehe etwa Monika Ruth Franz, Die Aufhebung der landständischen Klöster, in: Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und ihre Folgen, bearb. von Rainer Braun, Joachim Wild und anderen (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv), München 2003, S. 45.
13 Instruction für die zur Untersuchung der Mahlerey- Kupferstich- und anderer Kunstsachen der ständischen Klöster benannten Kommissarien; BStGS, Archiv, Fach IX, lit. K, Nr. 1, Conv. 1; siehe hierzu Michael Teichmann, Vom Kloster ins Museum Alter Meister während der Säkularisation in Bayern, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 153–159, hier S. 153f.; Gisela Goldberg, Gemäldetransfers Bamberg–München. Spurensuche in den Jahren 1803/1804, in: Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, hg. v. Renate Baumgärtel-Fleischmann (Ausst.-Kat. Bamberg, Historisches Museum), Bamberg 2003, S. 207–217, hier S. 209f.; Transkription in: Dies., Über das Schicksal säkularisierten Kunstguts aus Bayerisch Schwaben, in: Werner Schiedermair (Hg.), Klosterland Bayerisch Schwaben, 2. Aufl. Lindenberg 2008, S. 157–169, hier S. 157. Siehe zu den hier beschriebenen Vorgängen außerdem Martin Schawe, Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und die Säkularisation; Vortrag im Rahmen der Sommerakademie St. Bonifaz 2011, München, St. Bonifaz, 3. August 2011, Online-Publikation unter: www.sankt-bonifaz.de/fileadmin/images-bonifaz/redakteur/colloquium/docs/neu-Schawe-2011.pdf [Stand 23.12.2018], S. 6f.
14 Dies war beispielsweise in Ottobeuren der Fall; vgl. Karl Busch, Die Ottobeurer Gemäldegalerie, in: Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Sonderdruck (zugl. Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, hg. von der Bayerischen Benediktinerakademie 73, 1962), Augsburg 1964, S. 219–319, hier S. 221.
15 Siehe hierzu Schawe 2006 (wie Anm. 11), S. 17 und öfter sowie Goldberg 2003 (wie Anm. 13), S. 212.
16 Mannlich an die Kurfürstliche Kommission in Klostersachen, 23.7.1802; BHStA, Kurbayern, Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 180. Die Quelle wird ausführlich zitiert von Goldberg 2003 (wie Anm. 13), S. 209. Siehe auch Claus Grimm und Bernd Konrad, Das Schicksal der Gemälde aus Frankens Kirchen und Schlössern, in: Blessing u. a. 2006 (wie Anm. 11), S. 11–15, hier S. 11.
17 Mannlich beklagte in einem Bericht vom 7.10.1803 das den Prälaten in Ebrach, Kaisheim und Memmingen von örtlichen Kommissären zugestandene Recht auf lebenslange Nutzung wertvoller Gemälde, unter denen auch »[...] vorzüglich schöne italienische Kunstwerke sind, so kan man so lange die Sache unentschieden ist mit der Einrichtung der Galerie und anderer zu

errichtenden Kunstsälen [?] nicht fortfahren.« Der Kurfürst nimmt in einer Anweisung vom 31. Oktober darauf Bezug und referiert, dass aufgrund dieser Entscheidungen »nicht nur allein die vollständig systematische Einrichtung unserer Gemählde Sammlung dahier, sondern auch die der verschiedenen in Landshut, Würzburg, und Bamberg zu errichtenden Sammlungen aufgehalten« werde (beide Briefe BHStA, M Inn, Nr. 24103). Vgl. auch die von Goldberg 2003 (wie Anm. 13), S. 212 zitierten Archivalien.
18 So berichtete etwa Dillis aus Ettal von Holzskulpturen des Bildhauers Verelst: »Da sie keinen entscheidenden Kunstwerth haben, dem Anfänger in der Bildhauerkunst aber doch zu einigem Unterricht dienen, so habe ich sie für die neu errichtete Zeichnungsschule in Oberammergau vorgeschlagen.« {Bericht Dillis’ vom 9.5.1803; BHStA, Kurbayern, Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 463.} Ebenfalls am 9.5.1803 schrieb Mannlich über seinen Besuch verschiedener oberbayerischer Klöster (ebd.): »Ich habe unter allen Gemälden aller Art das beste gewählt, was [...] für die Churfürstl. Galerie sowohl in München als in Schleißheim, und für die zu errichtenden kleinen KunstKabineter der Universitäten tauglich war [...]«.
19 Vgl. Anweisung der Landesdirektion von Bayern vom 8.9.1803 an Dillis, mitzuteilen, welche Gemälde für die Landschule in Germering und Gauting abgegeben werden könnten; BStGS, Archiv, Fach X, Lit. A, Nr. 1.
20 Punkt 6 der Instruction (wie Anm. 13).
21 Mannlich an Seine Churfürstliche Durchlaucht zu Pfalz-Bayern, 29.3.1803; BHStA, M Inn, Nr. 24103.
22 Siehe ebd.
23 Churpfalzbaierisches Regierungsblatt 1803, 39. Stück (28. September 1803), Spalte 770.
24 Entsprechende Briefe finden sich sowohl in BHStA, Kurbayern, Landesdirekton von Bayern in Klostersachen, Nr. 472 als auch in BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1. Vgl. beispielsweise das Schreiben des Pfarrers von Großweil an die Kurfürstliche Landesdirektion von Bayern vom 27.10.1803; BHStA, Kurbayern, Landesdirektion in Klostersachen, Nr. 472: »Mit innigstem Vergnügen empfing ich [...] durch das Churfürstliche Regierungsblatt Stück 39 S. 770 [...] das Gnädigste Anerbiethen von unseren besten und zweckmäßigsten Kirchengemälden.«
25 Schreiben der Landesdirektion von Bayern vom 17.3.1804; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.
26 Schreiben Mannlichs vom 21.3.1804 (Entwurf); BStGS, Archiv, ebd.
27 Schreiben der Landesdirektion von Bayern vom 19.4.1804; BStGS, Archiv, ebd.
28 Siehe zahlreiche Quittungen; BStGS, Archiv, ebd.
29 Vgl. Schreiben der Landesdirektion von Bayern vom 2.11.1804 bezüglich eines Bittschreibens um »ohnentgeltliche Ausfolglassung« eines Altarbildes für das Kloster der Elisabethinerinnen; Anweisung von 1807, »2 schickliche Altarbilde samt einem Vesterbilde gratis, wegen bekannter Armuth der gesagten Pfarrkirche abzugeben«; beide BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.

30 Anfrage des Pfarrers und Schulinspektors Peter Loider vom 19.7.1812: »Da nun mehrere Kirchen sich schon erfreuen durften mit Gemählden aus gesperrten Kirchen beschenkt zu werden, so schmeichle auch ich mir der Gewährung einer solchen allherhöchsten Gnade [...]«; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.
31 Entsprechend erläuterte Gisela Goldberg beispielsweise in einem Brief an das Landesamt für Denkmalpflege von 1992 (in: BStGS, Archiv, ebd.): »In der Regel bedeutet ja der terminus *Abgabe* im 19. Jahrhundert *Ausleihe*.« – Laut Karl Busch – in seinem Konzept zur Erläuterung des »Gesuchs zur Wiederaufnahme der Leihbilder an die Universität Landshut (München) in das laufende Staatsgemälde-Inventar« von 1936 – meinte der Begriff »abgeben« im Wortsinn lediglich »Ortsverlagerung« (Leihakt 29, München, Universität).
32 Vgl. etwa Schreiben des Ministeriums des Innern an die Zentralgemäldegaleriedirektion vom 23.9.1814 mit dem Befehl zur Abgabe einiger Gemälde an die »nun wieder eröffnete Kreuzkirche« und der Anweisung, »dieses in dem Generalinventario der eingesendeten KlosterGemälde« zu vermerken, sowie anliegende Listen; auf der Antwort Dillis’ findet sich der Vermerk: »die Nummern beziehen sich auf das Generalinventarium der eingesendeten KlosterGemälde«; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr.1. – Für hilfreiche Hinweise zur Recherche danke ich Dr. Monika von Walter, BHStA.
33 BStGS, Bibliothek, Fotokopien von Rapularen und Ergebnislisten aus dem ehem. Staatsarchiv Landshut, 1804–1805, Originale heute im BHStA (Landshuter Abgabe, Rep. 32/b, Verz. V, Fasz. 30).
34 Goldberg 2008 (wie Anm. 13), S. 158.
35 So zeigen Stichproben, dass einige alte, in der Spalte der Herkunftsangabe des Inventars 1822 notierte Nummern nicht mit Nummern des Zweibrücker Nachtragsinventars übereinstimmen, dass sie jedoch mit Nummern der von Dillis 1804 im Conservatorium für »Landkirchen« beiseite gestellten Auswahl (siehe Liste in BStTS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1) identisch sind (dies betrifft etwa die heutige Inv.-Nr. 3740, im Inventar 1822 Inv.-Nr. 7105, dort Verweis auf die alte Nummer 1133, die der von Dillis 1804 auf seiner Liste notierten Nummer entspricht – wie auch im Hinblick auf Bildtitel und Maße).
36 Dazu gehörten auch drei Gemälde aus der Gemäldegalerie des ehemaligen Reichsstifts Ottobeuren, die heute wieder in der Ottobeurer Staatsgalerie gezeigt werden; vgl. Elisabeth Hipp, Zur Geschichte der Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren, in: Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren, Lindenberg im Allgäu 2018, S. 9–23, hier S. 14.
37 Die Leihgaben in der Sammlung der Landshuter Universität – die 1826 nach München verlagert wurde – wurden 1937 auf Veranlassung des Ministeriums nachinventarisiert; vgl. die entsprechenden Unterlagen in BStGS, Registratur, Leihakt 29 (München, Universität).
38 Schreiben des Pfarrers Benedict Abbt und zweier Gemeinemitglieder an die Königliche Zentralgemäldegaleriedirektion vom 7. 11.1811, BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.
39 Hößlin an Mannlich, 16.11.1811; BStGS, Archiv, ebd.
40 Zu dem Zyklus siehe Josef Straßer, Januarius Zick, 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken, Weißenborn 1994, S. 372–374, Nr. G 132–G 145.

41 Pfarrer Benedict Abbt an Mannlich, 9.12.1814; BStGS, Inventarabteilung, Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra«.
42 Fotokopie des Dokuments in: BStGS, Inventarabteilung, ebd.
43 So schrieb der Pfarrer und Schulinspektor Peter Loider in seinem Leihgesuch vom 19.7.1812: »Von der Ueberzeugung geleitet daß eine schön u. geschmackmäßig eingerichtete Kirche durch würdige Darstellung religiöser Gegenstände zur Erbauung u. Bildung des christl. Volkes ganz besonders viel beiträgt [...]«; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.
44 So Wilhelm Weber, Schloss Karlsberg. Legende und Wirklichkeit, Homburg-Saarpfalz 1987, S. 534, der auch die persönliche Bekanntschaft Mannlichs mit Dominique-Vivant Denon hervorhebt. Siehe außerdem Schawe 2006 (wie Anm. 11), S. 16.
45 Plan die Vertheilung der königlich-bayerischen Gemäldesammlung in München, Schleißheim, Augsburg, Landshut und Bamberg betreffend, in: Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, Nr. 35, 6. Mai 1807, S. 306–312. Den Beitrag zitiert auch Karl-Georg Pfändner, Die ehemals fürstbischöflich-bambergischen Bildergalerien – Ein unerforschter Bestand der bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Rekonstruktion – Geschichte – Sammlungscharakter, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2003, S. 225, Anm. 26.
46 Weber 1987 (wie Anm. 44), S. 534–537.
47 Zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe, Tagebücher, Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. III, 2: Kommentar, hg. von Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 937 (Kommentar zu 295,27–28).
48 Ebd.
49 Plan die Vertheilung [...] 1807 (wie Anm. 45), S. 308.
50 Ebd.
51 Ebd., S. 310.
52 Mannlich an Seine Churfürstliche Durchlaucht zu Pfalz-Bayern, 29.3.1803; BHStA, M Inn, Nr. 24103: »Die Namen Sandrart [...], Amiconi [...] und Andreas Wolf [...] klingen zwar schön, allein eben ihre Größe so wie ihre Vorstellungen verhindern den Liebhaber sie zu kaufen [...]«.
53 Vgl. etwa das Schreiben des Staatsministeriums des Innern vom 10.9.1833 mit Erlass, ein Gemälde an die Salinenkapelle in Reichenhall abzugeben; BStGS, Archiv, ad Fach X, lit. R, Nr. 2.
54 In diesem Sinne instruierte Dillis etwa am 29.12.1838 das Königliche Gemälde-Galerie-Konservatorium in Schleißheim bezüglich der geplanten Ausleihe von Gemälden an die neue katholische Kirche in Ansbach; BStGS, Archiv, ad Fach X, lit. A, Nr. 1c.
55 Siehe beispielsweise zahlreiche Briefwechsel in BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.
56 So wurde beispielsweise 1835 ein Gemälde an die protestantische Kirche in Gerolsheim und 1836 ein Gemälde in die protestantische Kirche in Forheim bei Nördlingen geliehen; vgl. Inventar 1822, Einträge zu Inv.-Nr. 952 (heute Inv.-Nr. 7381) und Inv.-Nr. 4106 (heute unter der aktuellen Inv.-Nr. 7377 in der Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren).

57 Übernahmebestätigung der Königlichen Polizei-Direction vom 13.4.1824; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1. Schreiben des Obersthofmeisterstabs bezüglich der Abgabe eines Hochaltarbildes für die königliche Schlosskapelle vom 27.4.1833; ebd.

58 Unterlagen in: BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Augsburg, St. Stephan).

Zu dem Vorgang siehe Hipp 2018 (wie Anm. 36), S. 16–17.

59 Schreiben Dillis’ vom 25.8.1835 (Entwurf); BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1. Möglicherweise ist seine ablehnende Haltung auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass gerade zwei Jahre zuvor Gemälde in die Königlichen Salinenkapelle nach Bad Reichenhall geliehen worden waren, die dort dann 1835 dem Stadtbrand zum Opfer gefallen waren. Siehe BStGS, Archiv, ad Fach X, lit. R, Nr. 2.

60 Dillis an die königlichen Galerieinspektoren in Augsburg und Schleißheim vom 29.10.1835 (Entwurf); BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.

61 Liste vom 5. November 1835; BStGS, Archiv, Ad Fach X, lit. A, Nr. 1g.

62 Im Inventar 1822 geführt unter der Nummer 2886 (Unbekannt, »Paulus und Silas werden zu Philippi von ihren Banden befreit!«; das Gemälde wurde 1852 im Zuge der sogenannten Schleißheimer Versteigerung veräußert; siehe dazu das online zugängliche Versteigerungsverzeichnis: www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/die-sogenannte-schleissheimer-versteigerung/pdf/inventarnummern (Stand 2.1.2018) sowie zu den Hintergründen: Gisela Goldberg, Versteigerung von Gemälden durch die Königliche Centralgemäldegalleriedirektion München im Jahr 1852, in: Oberbayerisches Archiv 137, 2013, S. 232–273.

63 Schreiben Dillis’ an das Galeriekonservatorium in Augsburg vom 7.7.1840 (Entwurf); BStGS, Inventarabteilung, Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra«.

64 Dies betrifft etwa die Leihgaben an die Universität Landshut (siehe oben Anm. 37) sowie ein weiteres 1816 an die Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra geliehenes Gemälde von Domenico Zanetti (Inv.-Nr. 7324).

65 Listen vom Juni 1844 (Schleißheim und Augsburg); BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.

66 Zur Behördengeschichte siehe Handbuch der bayerischen Ämter, Gemeinden und Gerichte, 1799–1980, hg. von Wilhelm Volkert, München 1983, S. 183.

67 Schreiben der Zentralgemäldegalleriedirektion an das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (in den folgenden Zitaten angegeben als: Kultusministerium) vom 3.9.1856 (Entwurf), in: BStGS, Archiv, ebd.

68 Ebd.

69 Schreiben des Kultusministeriums an die Zentralgemäldegaleriedirektion vom 4.3.1859; BStGS, Registratur, Akt 30/1, Nr. 702.

70 Vgl. BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 1, S. 233, 255.

71 Vgl. Landshuter Zeitung, XX/1868, Nr. 195 (Freitag, 21. August), S. 866 (der Artikel ist mit dem Datum »18. August« versehen). Die Landshuter Zeitung griff die Nachricht in der Folge mehrfach wieder auf: am 26. August 1868 (Nr. 199, S. 881) und am 2. September 1868 (Nr. 205, S. 910). Am 20. No-

vember 1868 (Nr. 272, S. 1192) erschien ein Leserbrief, der sich nach dem Stand der Angelegenheit erkundigte; die Redaktion antwortete: »Wir wissen es nicht! Jedenfalls läßt Hr. Bürgermeister Dr. Gehring die Sache sicher nicht aus dem Auge!«

72 Dies legt ein Briefentwurf vom 14.9.1868 an das Kultusministerium nahe, der auf ein Schreiben der Galeriedirektion vom »8. v.Mts« Bezug nimmt; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.

73 Vgl. Abschrift des Schreibens des Kultusministeriums an die Zentralgemäldegalleriedirektion vom 24.8.1868, in: BStGS, Registratur, Akt 25/1, Nr. 610.

74 Vgl. zu Ludwigs frühen Vorstellungen einer Volksbildung durch Kunst (vorrangig Theater und Musik) sowie zur Frankenreise beispielsweise: Marcus Spangenberg, Ludwig II. Der andere König, Regensburg 2011, S. 59, 80; Erich Adami und Alfons Schweiggert, König Ludwig II. seine triumphale Reise durch Franken, Husum 2011, S. 209.

75 Vgl. die Schreiben des Magistrats der Stadt Lindau vom 10.10.1868 und vom 20.6.1869, des Magistrats der Stadt Hof vom 1.9.1868 und vom 10.6.1869, jeweils an die Zentralgemäldegalleriedirektion, sowie des Stadt-Magistrats Würzburg an die Regierung von Unterfranken und Aschaffenburg vom 28.8.1868; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1.

76 Auf den 5.7.1869 datiertes Konzept einer Antwort an den Stadtmagistrat Würzburg; BStGS, Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1. Schon in einem Schreiben (Entwurf) vom 14.9. an das Ministerium hatte der Galeriedirektor darum gebeten, das Gesuch der Stadt Hof mit einem Hinweis auf »Vormerkung« beantworten zu dürfen; BStGS, Archiv, ebd.

77 Siehe die entsprechende Übersicht in: BStGS, Registratur, Akt 25/2, Archiv-Nr. 686.

78 Siehe hierzu: BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 1, S. 315–319.

79 Siehe BStGS, Registratur, 25/1, Nr. 610.

80 Zur Umgestaltung des Landtagsgebäudes 1884–1885 siehe u. a. Kevin Schumacher, IX. Regierung und Verwaltung, in: Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur (Ausst.-Kat. München, Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne), hg. von Andres Lepik und Katrin Bäumler, Basel 2018, S. 262–266, hier S. 264.

81 Beispiele für Abgaben an Leihstellen in den 1880er- und 1890er-Jahren (angegeben wird jeweils das Jahr, in dem die ministerielle EntschlieÙung zur Ausleihe ausgefertigt wurde; vgl. die Einträge in: BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 1): 1882 Appartements des Prinzen Rnulf im Wittelsbacher Palais (S. 23–35), 1892 Appartements des Prinzen Rupprecht im Wittelsbacher Palais (S. 43–44) sowie 1888 Palais des Herzogs Ludwig in Bayern und des Prinzen Ludwig Ferdinand (S. 45–71); 1887 Kammer der Reichsräte (später: Landtagsgebäude) sowie Kammer der Abgeordneten (Landtagsgebäude) (S. 77–90); 1893 Staatsministerium des Königlichen Hauses und des Äußern (S. 97–100); 1889 Repräsentationsräume der Dienstwohnung des bayerischen Kriegsministers (S. 109–114); 1884 sowie 1899 Staats-

ministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (S. 119–131); 1880 I. Infanterie-Regiment »König«, Offiziers-Speiseanstalt (S. 187); 1882 II. Infanterieregiment »Kronprinz«, Offiziers-Speiseanstalt (S. 189–190); 1884 Offiziers-Speiseanstalt des 1. Schwarze Reiter-Regiments Prinz Carl (S. 191–196); 1890 1. Feldartillerie-Regiment Prinz-Regent Luitpold, Offiziers-Speiseanstalt (S. 199–201); 1883 III. Feldartillerie-Regiment »Königin Mutter«, Offiziers-Speiseanstalt (S. 203–210); 1880 Armee-Museum (S. 211–216); 1885 Maximilianeum (S. 223–228); 1887 Luitpold-Gymnasium (S. 229–231); 1889 Akademie der bildenden Künste (S. 239–248); 1892 Krankenpflege-Anstalt des Bayer. Frauenvereins (S. 279–280); 1894 Dienstwohnung des Direktors im städt. Krankenhause München (S. 281–284), 1888 Isarlust, städtisches Gebäude (S. 285–288). – Sowie außerhalb Münchens (nach BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 2): 1899 Amberg, k. b. Infanterie-Regiment Kaiser Wilhelm, Offiziers-Speiseanstalt (S. 9); 1880 Ansbach, königl. Schloss, Historischer Verein (S. 13–28); 1890 Ansbach, k. Regierungs-Präsidial-Gebäude (S. 35–43); 1887, Augsburg, Regierungs-Präsidial-Gebäude (S. 63–66); 1886 Augsburg, Offizierskasino der Kaserne des IV. Feld-Art.-Reg »König« (S. 75–76); 1895 Bayreuth, Königl. Schloss (S. 81–94); 1891 Berlin, Palais der k. bayer. Gesandtschaft (S. 111–122); 1891 Ingolstadt, Offiziers-Speiseanstalt des X. Inf. Reg. Prinz Ludwig (S. 167); 1894 Landau, Pfalz. Offiziers-Speiseanstalt des k. 18. Inf. Reg. Prinz Ludwig Ferdinand (S. 187–198); 1893 Landau, Pfalz, Offiziers-Speiseanstalt des k. b. Feldartillerie-Regiments (S. 199); 1889 Mittelsinn, Protestantische Pfarrkirche (S. 217); 1889 Regensburg, Präsidialgebäude der k. Regierung (S. 279–281); 1894 Stadelheim bei München, Strafvollzugsanstalt (S. 337); 1899 Weihenstephan, k. Landwirtschaftliche Akademie (S. 349–351); 1892 Würzburg, Justizgebäude (S. 373–375); 1891 Zweibrücken, k. Gefangenenanstalt, Kapelle (S. 381–382).

82 Zum Neubau der Akademie 1874–1886 siehe u. a. Kevin Schumacher, Bildung und Erziehung, in: Ausst.-Kat. München 2018 (wie Anm. 80), S. 227f.

83 Siehe Korrespondenzen in: BStGS, Registratur, Akt 30/3, Archiv-Nr. 704. – Auch dem 1852 gegründeten Germanischen Nationalmuseum wurden immer wieder Gemälde zur Verfügung gestellt; heute befinden sich dort rund 221 Leihgaben. Zur komplexen Geschichte dieser Leihstelle vgl. Schwabe 2006 (wie Anm. 11), S. 19.

84 Siehe Anm. 79.

85 Siehe Grabowski 2010 (wie Anm. 8), S. 88, der zudem für die 1890er-Jahre ein »gestiegenes Repräsentationsbedürfnis« der preußischen Einrichtungen konstatiert. Die Gemäldegalerie hatte bereits bis etwa 1860 nicht im Galeriebestand inventarisierte Werke verliehen, ab dann war diese Praxis aber offenbar zum Stillstand gekommen; vgl. Michaelis 1992 (wie Anm. 8), S. 65–81, sowie Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Dokumentation der Verluste, Bd. 1: Gemäldegalerie, bearb. von Rainer Michaelis, Berlin 1995, S. 81.

86 Zur Bedeutung der Vorstellung vom Kulturstaat für das Bayern der Prinzregentenzeit siehe: Horst Ludwig, Kunst, Geld und Politik um 1900

in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886–1912), Berlin 1986, S. 13f.

87 Zit. nach ebd., S. 42; vgl. außerdem S. 37ff.

88 Reber an das Kultusministerium, 21.4.1894 (Entwurf); BStGS, Registratur, Leihakt 29 (Adeliger Herrenklub).

89 Ebd.

90 Schreiben des Kultusministeriums an die Zentralgemäldegaleriedirektion vom 20.9.1894; BStGS, Registratur, Leihakt 29 (München, Adeliger Herrenklub).

91 Schreiben des Kultusministeriums an die Zentralgemäldegaleriedirektion vom 25.11.1895; BStGS, Registratur, Akt 25/2, Nr. 686.

92 Reber an das Kultusministerium, 18.5.1896 (Entwurf) sowie Reber an das Kultusministerium, 16. März 1897; beide BStGS, Registratur, ebd.

93 Reber an das Kultusministerium, 18.10.1897 (Entwurf); BStGS, Registratur, ebd.

94 Reber an das Kultusministerium, 13.2.1903 (Entwurf); BStGS, Registratur, ebd.

95 Reber an das Kultusministerium, 18.5.1896 (Entwurf); BStGS, Registratur, ebd.

96 Vgl. entsprechend Rebers Beschreibung des Vorgehens, ebd.

97 Vgl. etwa die Antwort des Kultusministeriums vom 19.6.1896; BStGS, Registratur, ebd.

98 Schreiben Rebers an das Kultusministerium vom 18.5.1896 (Entwurf); BStGS, Registratur, ebd.

99 Ebd.

100 Reber an das Kultusministerium, 8.1.1898 (Entwurf); BStGS, Registratur, Akt 25/2, Nr. 686.

101 EntschlieÙung des Kultusministeriums vom 22. 1.1898 (Abschrift); BStGS, Registratur, ebd.

102 BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., 3 Bde.

103 Vgl. etwa Schreiben Rebers an das Kultusministerium betreffs der »leihweisen Abgabe von Gemälden aus der k. Galerie in Schleißheim zur Ausschmückung der Offiziers-Speise-Anstalt des k. 9. Infanterie-Regiments in Würzburg« vom 8.1.1893 (Entwurf); BStGS, Registratur Akt 25/1, Nr. 684: »Die Bilder, welche in Depot der alten Pinakothek zur Ansicht bereit stehen, sind nicht galeriefähig [...].«

104 Zu Tschudis Amtszeit und Wirken an den Pinakotheken siehe beispielsweise Andrea Zell, Hugo von Tschudi – Ein Wegbereiter der Museumsarbeit des 20. Jahrhunderts, in: Oberbayerisches Archiv 117/118, 1993/94, S. 7–83; Christian Lenz, »... das Beste gerade gut genug ...« Hugo von Tschudis Erwerbungen für die Alte und Neue Pinakothek, in: Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin und Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München), hg. von Johann Georg Prinz zu Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München/New York 1996,

S. 408–412, sowie Gisela Goldberg, Hugo von Tschudi und die Modernisierung der Pinakotheken, in: ebd., S. 413–418.

105 Tschudi an das Kultusministerium, 18.2.1910 (Entwurf); BStGS, Registratur, Akt 25/2, Nr. 686.

106 Ebd.

107 Vgl. Schreiben Heinz Braunes vom 27.7.1914 an das Katholische Pfarramt St. Ulrich und Afra, Würzburg; BStGS, Inventarabteilung, Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra«.

108 Vgl. Schreiben Braunes vom 28.10.1911 an das Kultusministerium (Entwurf, notiert auf einem Schreiben des Ministeriums vom 26.10.1911; BStGS, Registratur, Akt 25/2, Nr. 686).

109 August Splitterbers »Abend« (Inv.-Nr. 7989) war 1896 im Glaspalast erworben worden, Karl Molls »Wintersonne« (Inv.-Nr. 8199; Kriegsverlust) ein 1901 beim Künstler getätigter Staatsankauf und Richard Thierbachs »Waldlandschaft« (Inv.-Nr. 8424) 1906 im Glaspalast erworben worden.

110 Vgl. die entsprechenden Vermerke in: BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 1, beispielsweise: S. 23–35, 43–44 (Wittelsbacher Palais), S. 187 (Offiziers-Speiseanstalt des I. Infanterie-Regiments »König«, München – Rückgaben bereits im November 1918); S. 189–190 (Offiziers-Speiseanstalt des II. Infanterie-Regiments »Kronprinz«, München – Rückgaben bereits im November 1918); S. 199–210 (weitere Regimenter; Rückgaben im Mai bzw. September 1919). Vgl. auch ein Schreiben des Ministeriums für militärische Angelegenheiten, Armee-Abteilung, vom 20.11.1918 an die Staatsgemäldesammlungen bezüglich der Rückgabe von Gemälden; BStGS, Registratur, Akt 25/1, Nr. 683. Am 3.4.1919 fragte Dörnhöffer bei der Verwaltung des ehemaligen Krongutes wegen der noch im Wittelsbacher Palais verbliebenen Leihgaben an und sprach sich für deren Rückholung aus; BStGS, Registratur, ebd.

111 Vgl. eine entsprechende zusammenfassende Äußerung zu den Ausleihen in einer Stellungnahme Dörnhöffers vom 15.2.1933 gegenüber dem Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus (in den folgenden Anmerkungen angegeben als Kultusministerium); BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berlin/ Auswärtiges Amt). Siehe auch folgende Einträge in: BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 1, S. 166c–166d, 197–198 (Reichspostministerium, Abteilung München; ohne Jahr); S. 313–315 (Reichsfinanzhof; 1919); S. 316–317 (Bayer. Schützenregiment Nr. 44, Standortoffizierskasino; 1919); S. 344 (Wehrkreiskommando VII, 1923); BStGS, Inventarabteilung, Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 3, S. 13 (Landshut, Kasino des Reichswehr-Ausbildung-Bataillons No. 19; 1923), S. 24 (Berlin, Reicheisenbahngesellschaft [sic], ohne Jahr); S. 59 (Bayreuth, III. Bataillon 21. bayer. Inf. Regiment, 1929).

112 Die genannten Zahlen referiert Dörnhöffer in dem in der vorangehenden Anmerkung zitierten Schreiben. Siehe auch die jeweiligen Unterlagen unter den Orten Paris, Wien und Lissabon in: Leihakt 28.

113 Das Gemälde befand sich dort zwischen 1903 und 1919; siehe Ausleihbücher ca. 1896ff., Bd. 2, S. 383.

114 Volkert 1983 (wie Anm. 66), S. 183.

115 Undatierte Stellungnahme Dörnhöffers (Entwurf; »Wiedervorgelegt dem Staatsministerium für Unterricht und Kultus«) zu einer Leihanfrage des Auswärtigen Amtes von 1924, in: BStGS, Registratur Fach 25, Nr. 2803.

116 Vgl. Gerhard Immler, Abfindung der Wittelsbacher nach 1918, in: Historisches Lexikon Bayerns, www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Abfindung_der_Wittelsbacher_nach_1918 [Stand: 30.12.2018].

117 Das Übereinkommen ist als Online-Ressource einsehbar in: Gerhard Immler, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, in: Historisches Lexikon Bayerns, www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wittelsbacher_Ausgleichsfonds [Stand 20.12.2018].

118 Einen Eindruck von der Vielzahl der Vorgänge erhält man bei der Durchsicht der Akten; siehe insbesondere BStGS, Registratur Fach 25, Nr. 2803.

119 Peltzer an das Direktorat der Rupprecht-Oberrealschule in München, 6.3.1933 (Durchschlag); BStGS, Registratur Fach 25, Nr. 2803.

120 Vgl. Schreiben der Bayerischen Gesandtschaft in Berlin an das Kultusministerium (Abschrift) vom 3.2.1933, in: BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berlin, Auswärtiges Amt).

121 Stellungnahme Dörnhöffers gegenüber dem Kultusministerium vom 15.2.1933 (Durchschlag), in: ebd.

122 Stellungnahme Buchners gegenüber dem Kultusministerium vom 6.2.1934 (Durchschlag), in: ebd.

123 Stellungnahme Buchners gegenüber dem Kultusministerium vom 9.2.1934 (Durchschlag), in: ebd.

124 Vgl. den Briefwechsel zwischen Peltzer und dem Legationsrat von Pannwitz; ebd.

125 Vgl. Schreiben Peltzers an den Legationsrat von Pannwitz vom 29.6.1934 (Durchschlag); ebd.

126 Vgl. die entsprechenden Unterlagen in: BStGS, Registratur, Leihakt 29 (München, Dienstwohnung des Reichsminister Rudolf Hess). Zu den Leihstellen insbesondere der 1930er- und 1940er-Jahre wie beispielsweise die Dienstwohnung von Hess gibt teilweise ausführlich Auskunft: Martin Schawe, Die Verluste der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, Wien/Köln/Weimar [2019; im Erscheinen], S. 63–79. 127 Siehe BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Bischofswiesen, Oberbayern). 128 Buchner an Ribbentrop, 12.4.1937 (Durchschlag); BStGS, Registratur, Leihakt 28 (London, Deutsche Botschaft).

129 Bei dem dritten Gemälde handelte es sich um eine »Weibliche Somnambule« von A. v. Keller, die in den Listen nicht durch eine Inventarnummer gekennzeichnet ist. Vgl. BStGS, Registratur, Leihakt 28 (London, Deutsche Botschaft).

130 Vgl. Schreiben des Standortältesten und Kommandeurs des II. Gebirgsjägerregiments 100 an die Direktion der Staatsgalerie, 16.1.1939; BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berchtesgaden, II. Gebirgsjägerregiment 100).

131 Peltzer an den Bürgermeister der Stadt Zirndorf, 17. 2.1936 (Durchschlag); BStGS, Registratur, 25, Nr. 2804.

132 So wurde beispielsweise 1935 eine im Museum in Speyer befindliche Leihgabe an den Historischen Verein Homburg-Pfalz für das Homburger Heimatmuseum überlassen (Karl Kaspar Pitz, Herzog Karl II. August von Birkenfeld, ehem. Inv.-Nr. 2497, 1967 an das Historische Museum, Speyer abgegeben); vgl. BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Homburg-Pfalz, Heimatmuseum).

133 Dass man freilich auch Ausleihen zwischen 1933 und 1945 grundsätzlich differenziert betrachten muss, hat Grabowski 2010 (wie Anm. 8), S. 91, 94 gezeigt: Neben eher konventionellen Werken wurde als Leihgabe für die kriegsgeschichtliche Abteilung des Obersten Kommandos der Wehrmacht beispielsweise auch ein als »nicht mehr ausstellungswürdig« geltendes Porträt des damals umstrittenen Malers Leo von König ausgewählt.

134 Schreiben Peltzers vom 7.8.1934 in Beantwortung eines Schreibens von Pannwitz an Peltzer vom 12.6.1934; beide Briefe: BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berlin, Auswärtiges Amt).

135 Schreiben des Standortältesten und Kommandeurs des II. Gebirgsjägerregiments 100 an die Staatsgemäldesammlungen, 22.11.1938; BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berchtesgaden, II. Gebirgsjägerregiment 100).

136 Siehe die Liste der Ausleihen ebd.

137 Schreiben des Oberstudiendirektors, Deutsches Schulheim, Neuburg a. d. Donau, vom 26.6.1939 an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen; BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Neuburg/Donau, Studienseminar).

138 Peltzer an den Oberstudiendirektor, Deutsches Schulheim, Neuburg a. d. Donau, 5.7.1939 (Durchschlag); BStGS, Registratur, ebd.

139 Schreiben des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an das Kultusministerium vom 29.6.1939 (Abschrift); BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Berlin, Auswärtiges Amt).

140 Stellungnahme Buchners gegenüber dem Kultusministerium vom 15.7.1939 (Durchschlag); BStGS, Registratur, ebd.

141 Ebd. Auf dieses Zitat bezieht sich auch Schawe 2019 (wie Anm. 126), S. 29.

142 Zit. nach Andrea Bambi, Christiane Kuller, Irene Netta und Bernhard Purin, Museen und Kunstraub, in: Jan Schleusener, Raub von Kulturgut. Der Zugriff des NS-Staats auf jüdischen Kunstbesitz in München und eine Nachgeschichte, München/Berlin 2016, S. 11–20, hier S. 16. – Derzeit erarbeitet Theresa Sepp eine Dissertation zu Ernst Buchner, von der neue, differenzierte Erkenntnisse über Buchners Wirken auch in der NS-Zeit zu erwarten sind.

143 »Betrifft: Örtliche Prüfung der Sachbedarfsrechnung der B. Staatsgemäldesammlungen für 1936«, in: BStGS, Registratur, Akt 19/2, Nr. 520.

144 Vgl. auch das ausführliche Standortverzeichnis vom 1. Mai 1937 (Durchschlag) im selben Akt.

145 Hans Ebert, Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie. Vernichtete und vermiste Werke, Dresden 1963, S. 12, hält fest, dass etwa 600 Gemälde zu Beginn des Zweiten Weltkriegs verliehen waren; der Verlustkatalog der Berliner Nationalgalerie (Nationalgalerie. Verzeichnis der seit 1945 vermissten Bestände, bearb. von Lothar Brauner, Bernhard Maaz und Ruth Strohschein, Berlin 2001, S. 9) benennt 1.550 verliehene Werke. Hierzu sowie zu den entsprechenden Verlusten weiterer Museen siehe Schawe 2019 (wie Anm. 126), S. 92, S. 110 (Anm. 253). Zu dem 1937 erstellten Standortverzeichnis siehe ebd., S. 26f.

146 BStGS, Registratur, Akt 19/2, Nr. 520.

147 Ebd. Zu Vorkehrungen zum Luftschutz siehe auch Schawe 2019 (wie Anm. 126), S. 31.

148 Siehe hierzu ebd., S. 16, 17–18, 27–29.

149 BStGS, Inventarabteilung, Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra«. Siehe hierzu auch Schawe 2019 (wie Anm. 126), S. 107, Anm. 215.

150 Die Unterlagen zu den Nachforschungen haben sich in den jeweiligen Mappen der Leihakte 28 und 29 in der Registratur der BStGS erhalten.

151 So etwa in einem Schreiben Hanfstaengls vom 23.10.1951 an den deutschen Botschafter in Brüssel Pfeiffer (Durchschlag), in: BStGS, Registratur, Leihakt 28 (Brüssel, Deutsche Botschaft): »[...] das Ministerium hat die Auslandsvertretungen ausserdem darauf verwiesen, daß gerade die in den Botschaften usw. befindlichen Staatsgemälde durch Beschlag-nahmung verloren gegangen sind bzw. nach wie vor noch unter Sequester stehen.« Zu diesem Abschnitt der Geschichte siehe auch Schawe 2019 (wie Anm. 126), S. 63f.

152 Vgl. Schriftwechsel aus den 1960er-Jahren; BStGS, Registratur, Akt 30/1, Nr. 702.

153 Hanfstaengl an das Kultusministerium, 17.6.1950 (Durchschlag); BStGS, Registratur, Akt 25/1, Nr. 610.

154 Martin an das Kultusministerium, 2.12.1959 (Durchschlag); BStGS, Registratur, Akt 25/1, Nr. 610.

155 Martin an das Kultusministerium, 16.6.1958 (Durchschlag); BStGS, Registratur, Leihakt 28 (London, Deutsche Botschaft).

156 Vgl. etwa Buchners Schreiben vom 22.6.1953 an das Kultusministerium bezüglich möglicher Leihgaben für den deutschen Geschäftsträger in Washington (Durchschlag); BStGS, Registratur, 25/1, Nr. 610 oder das Schreiben Martins vom 8.8.1961 (Durchschlag), in: BStGS, Registratur, Leihakt 28 (London, Deutsche Botschaft).

157 Vgl. einen entsprechenden Schriftwechsel aus dem Jahr 1951; BStGS, Inventarabteilung, Leihakt »Augsburg, St. Ulrich und Afra«.

158 Siehe Unterlagen in: BStGS, Registratur, Akt 30/3, Nr. 704.

159 Plan die Vertheilung [...] 1807 (wie Anm. 45), S. 310.

Die Lücke war der Beleg

Ein Restitutionsbericht zum »Fall Friedmann«

Anja Zechel

Die Restitution des Gemäldes »Bauernstube (Studie)« (Abb. 2) von Ernst Immanuel Müller (1844–1915)¹ an die Erben nach Ludwig Friedmann (1880–1943) aus Augsburg entwickelte sich zu einem Musterbeispiel, wie man sich Provenienzforschung wünscht: Die Sachlage war am Ende eindeutig, die Provenienzkette für die NS-Zeit lückenlos und die Erbengemeinschaft nicht nur identifiziert, sondern auch vollständig kontaktiert, sodass eine Restitution erfolgen konnte. Und doch war auch dieser Fall zeitintensiv und nicht von Anfang an eindeutig.

Begonnen wurde mit der Recherche im Mai 2017, nachdem die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eine erneute Bearbeitung der Erwerbungen zwischen 1933 und 1945 beschlossen hatten.² Seit der Untersuchung des Bestands zur Jahrtausendwende hat sich die Provenienzforschung als Disziplin grundlegend weiterentwickelt. Viele neue Quellenbestände und Online-Datenbanken, in denen Händlerbestände, Auktionskataloge oder Transaktionen gelistet werden, sind jetzt verfügbar und zugänglich, was eine erneute Prüfung dieses Bestandes sowohl möglich als auch notwendig machte.

Beginn der Fallrecherche

Die Ankaufsakte von 1943 lieferte den ersten Hinweis, dass es sich bei der Studie »Bauernstube« von Ernst Immanuel Müller um unrechtmäßig entzogenes Kulturgut handeln könnte, denn dort wurde als Verkäufer des Werkes an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen das Finanzamt Augsburg Stadt angegeben und der Hinweis »aus jüdischem Besitz« hinzugefügt.³ Der Ankaufspreis betrug 128,40 Reichsmark.⁴ In der folgenden Spalte »Bemerkungen« ist die ministerielle Entschließung notiert, die den Ankauf genehmigt hatte: »M[inisterielle] Ent[schließung, d. h. Genehmigung des Ministeriums vom] 22.5.43, Nr. VII 24385«.

Davon ausgehend wurde zunächst in hauseigenen Quellen recherchiert, also Inventar und Bildakte konsultiert und eine Rückseitenautopsie vorgenommen. Ein handschriftlicher Vermerk in Sütterlin auf der Rückseite des Bildes erhärtete den Verdacht auf verfolgungsbedingten Entzug (Abb. 4, 5). Die Bildakte lieferte aber noch weiterführende

Informationen, da die Ankaufskorrespondenz darin erhalten ist: Angeboten worden war das Werk den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von der Reichskammer der bildenden Künste beim Landeskulturwalter⁵ Gau Schwaben, die für die »Verwertung von Kulturgut aus jüdischem Besitz«⁶ zuständig war (Abb. 3). Verwahrt wurde die »Bauernstube« zu diesem Zeitpunkt, am 5. April 1943, beim Finanzamt Augsburg-Stadt. Dort hatte es zuvor Hans Buchheit (1878–1961), damaliger Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, gesehen und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Interessenten vorgeschlagen.⁷ Kriegsbedingt konnte niemand von den Münchener Pinakotheken das Bild in Augsburg besichtigen und so wurde es zur Ansicht an Ernst Buchner (1892–1962), den damaligen Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, gesandt. Im entsprechenden Begleitschreiben vom Finanzamt

Abb. 1: Ludwig und Selma Friedmann



Augsburg-Stadt wurde in diesem Zusammenhang zum ersten Mal der Name »Friedmann« festgehalten.⁸ Sollte das Bild angekauft werden, so das Schreiben, sei folgender Betreff bei der Finanzkasse Augsburg-Stadt zu nennen: »Buchhaltung 8 betrifft L. I. Friedmann (4.W.23)«.

Im »Gedenkbuch zu den Opfern der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland« wird unter dem Namen »Friedmann« in Kombination mit dem Ort »Augsburg« an »Ludwig und Selma Friedmann« erinnert.⁹ Dieses Ehepaar hatte angesichts seiner drohenden Deportation gemeinsam am 7. März 1943 Selbstmord begangen. Zeitlich korreliert der Tod des Paares Anfang März 1943 mit der »Verwertung« des Bildes einen Monat später,¹⁰ was aber noch keinen hinreichenden Beweis darstellt, dass beides zusammenhing – genauso wenig wie man bei der Nennung »L. I. Friedmann« sicher davon ausgehen darf, dass die Initialen für »Ludwig Israel Friedmann« stehen.¹¹ Um sich definitiv auf diese Familie festlegen zu können, reichten die Indizien in diesem Stadium noch nicht aus, und so wurden weitere Hinweise analysiert.

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein Etikett der Münchner Galerie Heinemann. Die Geschäftsbücher und Karteien dieser Kunsthandlung sind seit 2013 in einer Online-Datenbank verfügbar und die Suche nach dem Bild »Bauernstube (Studie)« von Ernst Immanuel Müller lieferte einen Treffer: das Bild ist dort mit der Kunstwerk-ID 7618 verzeichnet.¹² Es wurde 1918 zusammen mit acht weiteren Werken des Künstlers eingeliefert und am 4. Juni 1919 an Ludwig Friedmann aus Augsburg verkauft. Dank dieser Information konnte nun »L. I. Friedmann« aus Augsburg als Ludwig Friedmann aufgelöst werden. Ziel der nun folgenden Forschungen zur Familie Friedmann sowie zu ihrem Verfolgungsschicksal war es, herauszufinden, wem das Bild in der Familie gehört hatte, wann es der Familie entzogen worden war und ob es schon Entschädigungsleistungen dafür gegeben hatte. Im Staatsarchiv Augsburg liegen der Nachlass der Familie sowie die Akten der Wiedergutmachungsverfahren; die Entschädigungsakten aller Familienmitglieder befinden sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv bzw. im Landesentschädigungsamt.



Abb. 2: Ernst Immanuel Müller, »Bauernstube (Studie)«, vor 1915, Öl auf Leinwand, 66,8 × 42,3 cm

Die Familie Friedmann in Augsburg

Geboren wurde Ludwig Friedmann am 30. Oktober 1880 in Augsburg als Sohn einer Kaufmannsfamilie jüdischer Herkunft. Seine Eltern, Simon und Marie Friedmann, betrieben seit 1872 einen Wäschereigroßhandel am Annaplatz. Im Juni 1911 heiratete Ludwig Friedmann Selma Fromm (Abb. 1). Auch sie war in Augsburg geboren¹³ und ebenfalls jüdischen Glaubens. Ihre Eltern waren Gustav und Flora Fromm (geborene Schönberg), ihr Bruder Heinrich Fromm war ein bekannter Förderer von Max Beckmann.¹⁴ Zwischen 1912 und 1926 wurden die vier Kinder des Paares geboren.¹⁵

Wohnhaft zunächst in der Hallstraße 12, übernahm Ludwig Friedmann 1924 die elterlichen Geschäftsanteile.¹⁶ 1930 fusionierte die Firma¹⁷ und neue Geschäftsräume wurden in der Hermanstraße 15 eröffnet. Ludwig Friedmann fungierte als Richter bei der Handelskammer¹⁸ und war auch für einige Jahre zweiter Vorsitzender der Israelitischen Kultusgemeinde Augsburg,¹⁹ die Anfang 1933 über 1000 Personen zählte.²⁰

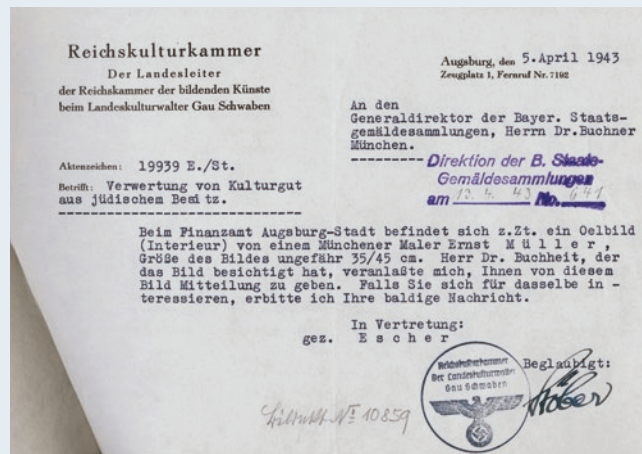


Abb. 3: Brief vom »Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste beim Landeskulturwalter Gau Schwaben« an den Generaldirektor der Staatsgemäldesammlungen Ernst Buchner, vom 5.4.1943, BStGS, Registratur, Bildakte 10859

Die Familie Friedmann war unter dem NS-Regime schnell ersten Repressalien ausgesetzt. Der älteste Sohn wurde bereits 1933, damals 20 Jahre alt, für kurze Zeit inhaftiert, während er seine Semesterferien in Augsburg verbrachte. Sein Medizinstudium durfte er nicht weiterführen, woraufhin er noch im selben Jahr nach Italien emigrierte.²¹ 1935 wurden die Nürnberger Rassengesetze erlassen und der älteren Tochter die Gesellenprüfung verweigert. Sie wanderte ein Jahr später aus.

Ab 1937/38, als der NS-Staat mit Blick auf den Vierjahresplan die »Arisierung« von Unternehmen und Vermögenswerten in jüdischem Eigentum systematisierte,²² wurde die wirtschaftliche Grundlage der Familie vernichtet. Ludwig und Selma Friedmann mussten im Herbst des Jahres sowohl die 1930 fusionierte Firma als auch die am 1. Januar 1937 gegründete Kommanditgesellschaft zu einem festgesetzten Preis zwangsverkaufen.²³ Im gleichen Jahr erfolgte auch die erste Zwangsumsiedelung der Familie von ihrer

»hochherrschaftlichen« Wohnung in der Hallstraße 12 in eine Dreizimmerwohnung am Annaplatz.²⁴ Das Haus am Annaplatz B 258, heute Martin-Luther-Platz 5, hatten Ludwig Friedmann und seine Schwester Jenny Schnell von ihrer Mutter Marie Friedmann (1853–1935, geb. Rosenberg) geerbt.²⁵ Ebenfalls 1938 wurde das jüngste Kind der Familie mit 12 Jahren aus der Schule ausgeschlossen. Dank der Unterstützung seiner Familie und der englisch-jüdischen Hilfsorganisation B'nai B'rith²⁶ gelangte der Junge auf einem Kindertransport nach London.²⁷

Im Februar 1939 verließ dann das letzte Kind der Familie Augsburg. Die damals 19-jährige Tochter emigrierte über London nach Amerika. Zum gleichen Zeitpunkt verloren die Eltern ihr Eigentum am Haus am Annaplatz, wo sie zunächst aber weiter in einer Wohnung bleiben durften. Die finanzielle Ausbeutung der Familie wurde darüber hinaus durch Zwangsabgaben vorangetrieben.²⁸

Nach 1941 war Ludwig Friedmann weiterhin zweiter Vorsitzender der Israelitischen Kultusgemeinde Augsburg, deren Mitgliederanzahl sich durch Emigrationen um mehr als die Hälfte verringert hatte.²⁹ Das Ehepaar Friedmann wurde nun »aus seiner Wohnung exmittiert« und bekam, wie viele andere jüdische Familien, ein Zimmer im »Judenhaus an der Bahnhofsstraße 18 1/5« zugeteilt.³⁰ Dort erhielten Ludwig und Selma Friedmann für den 8. März 1943 schließlich ihren Deportationsbescheid, woraufhin sie sich am 7. März 1943, dem Vorabend der angekündigten Deportation, gemeinsam das Leben nahmen.³¹

Die Rekonstruktion dieses Verfolgungsschicksals zeigt noch viel weiteres Unrecht, das dieser Familie angetan wurde.³² Das Bild von der »Bauernstube« wird in den Archivalien allerdings nirgends erwähnt.

Weiterführende Provenienzforschung

Auch in den Rückerstattungs- und Entschädigungsanträgen, welche die vier Kinder von Ludwig und Selma Friedmann, die alle die Shoah im Ausland überlebt hatten, gemeinsam für ihre Eltern stellten, waren kaum Hinweise zu Kunstwerken zu finden.³³ Einzig auf dem Lieferschein vom 15. März



Abb. 4: Ernst Immanuel Müller, »Bauernstube (Studie)«, vor 1915, Rückseite



Abb. 5: Etikett auf der Rückseite (Detail aus Abb. 4): »Aus jüdischem Besitz, 5.4.43«, darauf mit Fettkreide der Standort im Depot Meiserstraße »UXR/22°4«

1943, auf dem das Mobiliar ihres Zimmers im »Judenhaus« gelistet wurde, stand unter Position 7 ein Ölgemälde: »Hochgebirge«, sign. Schele (Kg).³⁴ Diese Aufstellung war entstanden, als die Wohnung des Ehepaars leergeräumt worden war, um die Gegenstände an das »städtische Wohlfahrtsamt« zu übergeben.³⁵ Die Liste umfasst insgesamt 41 Positionen, jedoch nicht das fragliche Bild. Auffällig ist allerdings, dass unter der Nummer 8 kein Objekt, sondern nur der Hinweis »gestrichen« steht. Diese ungewöhnliche Angabe war möglich, weil es sich bei dem Dokument nicht um das Original von 1943 handelt, sondern nur um eine beglaubigte Kopie aus dem Jahr 1954.³⁶

Wesentlich war an der Liste, dass zusätzlich zu den Positionsnummern am linken Rand allen Objekten noch eine »Nummer der Stadt« am rechten Rand gegeben worden war. Diese Nummern sind fortlaufend. Auf Seite 1 dieser Liste umfassen sie den Zahlenbereich von »1150« bis »1168a«. Für die Position Nr. 8 wäre es folgerichtig die Nummer »1157« gewesen. Diese Zahl war auf dem Lieferschein jedoch nicht vermerkt. Sie war aber anscheinend ursprünglich vergeben worden und fiel auf als Lücke zwischen »1156« für Position 7 und »1158« für Position 9 (Abb. 6). Diese fehlende Nummer »1157« lässt sich nun aber auf der Bildrückseite des Gemäldes »Bauernstube« gleich zweimal finden – einmal auf der Leinwand und einmal auf dem Keilrahmen. Die Zahl, die bei der Rückseitenbeschau zunächst nicht zugeordnet werden konnte, ist also eine Nummer der Stadt Augsburg und entspricht der fehlenden Nummer auf der Liste. Mit Hilfe dieser Zahl konnten jetzt sowohl Werkidentität als auch der Zeitpunkt des Verlustes sicher belegt werden.

Damit war bewiesen, dass sich die Studie »Bauernstube« von Ernst Immanuel Müller bis zuletzt im Eigentum von Ludwig Friedmann befunden hat, und zwar bis dieser sich am 7. März 1943 gemeinsam mit seiner Frau Selma das Leben nahm. Nur so hatte das Bild ursprünglich auf die Liste der Objekte für das »städtische Wohlfahrtsamt« aufgenommen werden können. Es wurde demnach erst nach dem Tod der beiden beschlagnahmt.

Zu vermuten ist, dass das Gemälde ursprünglich zur sogenannten Verwertung durch das »städtische Wohlfahrtsamt«

Beurlaubte Abschrift!

Finanzamt Augsburg Stadt
Kassenstelle für Vermögensverwaltung
0 5205 - B

Augsburg, 15. März 1943

Lieferschein

des Juden Friedmann Ludwig J. (4.W.23) geb. 30. Okt. 1880
zu Augsburg, zul. wohnhaft Augsburg, Bahnhofstr. 18/5

Lfd. Nr.	Stückzahl	Gegenstand	Schätzwert	Nr. d. Ständt
1	1	eichener runder Tisch	20,--	1150
2	3	Stühle m. Lederbezug a 5,--	15,--	1151
3	1	Afghan-Brücke 1,22 x 1,70 m	220,--	1152
4	1	Perser-Teppich Schiras 1,70 x 3,74 abgetr.	720,--	1153
5	16	Küchentücher	5,--	1154
6	6	bunte Kaffeedecken	140,--	1155
7	1	Ölgemälde (Leinw.) "Hochgebirge" sign. Schele (kg)	800,--	1156
gestrichen				
9	2	Handkoffer	9,--	1158
10	1	Schlafzimmer (Birke, pol.) bestehend aus: 4tür. Kommodenschrank, 2 Nachtkischen, 2 Betten m. Drahtmatr., Schoner u. 3teil. Nothaaraufmatr. (ohne Waschgelenk.)	550,--	1159
11	2	Oberbetten, 2 Kissen m. Bezügen u. 2 Wolldecken	150,--	1160
12	2	Bettvorlagen	6,--	1161
13	1	Wachstuch	2,--	1162
14	1	Fenster-u.1 Arkorvorhang komp.	15,--	1163
15	1	fahrbare Rührkasten	17,--	1164
16	1	Kamellhaarreisdecke	20,--	1165
17	2	Nachtschlampen	9,--	1166
18	2	Plumabesätze, 2 Betttücher u. 2 Kissenbesätze	30,--	1167
19	1	Klubsessel m. Stoffbesatz	55,--	1168
19a	1	Schabblatt "Mann m. Hund"	50,--	1168a
Übertrag: 2733,--				

Abb. 6: »Lieferschein des Juden Friedmann, Ludwig J. (4.W.23) geb. 30. Okt. 1880 zu Augsburg, zul. Wohnhaft Augsburg, Bahnhofstr. 18 1/5« vom 15.3.1943, Staatsarchiv Augsburg, Wiedergutmachungsbehörde für Schwaben, Akten JR Va 1356f. (rote Markierung von der Autorin hinzugefügt)

Nachkriegszeit bereits Restitutions- oder Entschädigungszahlungen geleistet worden sind, um Doppelentschädigungen auszuschließen. Zudem fällt die Suche nach heute berechtigten Erben häufig in den Bereich der Provenienzforschung, wengleich sie eigentlich nicht im engeren Sinne zu ihren Aufgaben gehört. Die Recherchen haben gezeigt, dass es für dieses Bild keine Wiedergutmachungsleistungen gegeben hatte. So blieb noch zu überprüfen, ob das Bild vielleicht in einem »Verschleuderungsschaden« inkludiert gewesen war. Dies ist oftmals der Fall, wenn Objekte unter Preis hatten verkauft werden müssen, so wie es im Zuge von Zwangsumsiedlungen oft der Fall war. Für die Familie Friedmann wurde für die Wohnungseinreichung in der Hallstraße 12 ein solcher Schaden angezeigt, aber nicht für das Zimmer in der Bahnhofstraße 18 1/5.⁴² So war das Bild vollumfänglich zu restituieren – die Frage war nun: an wen?

Laut Nachlassgericht Augsburg⁴³ bestand die Erbgemeinschaft von Ludwig und Selma Friedmann zunächst aus ihren vier Kindern. 2018 war zum Teil die nächste Generation an ihre Stelle getreten, sodass die Erbgemeinschaft nun sechs berechnigte Parteien umfasste.

verbracht hätte werden sollen, dann aber noch nachträglich als Kulturgut eingeschätzt wurde. Kulturgüter wurden separat »verwertet« und deshalb zum Finanzamt Augsburg-Stadt gebracht, wo die Reichskammer der bildenden Künste zuständig war. Dort erregte das Kunstwerk, wie bereits erwähnt, Hans Buchheits Aufmerksamkeit, was zum Ankaufsangebot an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen führte.³⁷ Das Datum des Briefes von der Reichskammer der bildenden Künste beim Landeskulturwalter Gau Schwaben an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist auch das Datum, welches auf der Bildrückseite des in Sütterlin geschriebenen Vermerks zu finden ist: »aus jüdischem Besitz / 5.4.43« (Abb. 5). Die Kennung »[4.W.23]«, die im Zahlungsbetreff hinter dem Namen »Friedmann« stehen sollte, fand sich ebenfalls auf der Liste mit den Einrichtungsgegenständen hinter Friedmanns Namen.

Der weitere Weg des Bildes in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war dann folgender: Nach Besichtigung des Kunstwerkes in der Alten Pinakothek entschloss sich Generaldirektor Ernst Buchner am 29. April 1943, diese »feine und intim gemalte, künstlerisch wertvolle Arbeit« zum Ankauf vorzuschlagen und den geforderten Preis von 128,40 Reichsmark beim Ministerium zu beantragen, da die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von diesem »Münchner Künstler« noch kein Bild besaßen.³⁸ Am 22. Mai 1943 erteilte das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus die Genehmigung zum Ankauf.³⁹ Und am 28. Mai 1943 erfolgte die offizielle Inventarisierung.⁴⁰

Die Einzelheiten des Ankaufs suggerieren, dass nach damaligem Rechtsverständnis alles korrekt abgewickelt worden war. Der Ursprung der scheinlegalen Inbesitznahme, die Enteignung eines jüdischen Bürgers, war jedoch zweifellos ein Unrechtsakt; die Familie Friedmann hat einen NS-verfolgungsbedingten Verlust erlitten.⁴¹

Erbensuche

Zu den Aufgaben der Provenienzforschung in deutschen Museen gehört neben der Rekonstruktion der Eigentumswechsel und ihrer Umstände auch die Prüfung, ob in der

Für die konkrete Suche nach den aktuellen Adressen dieser Personen war es sehr hilfreich, dass der älteste Sohn des Ehepaars Friedmann 1960 zurück nach Deutschland gekommen war. Seine Tochter, Miriam Friedmann, also eine Enkelin von Ludwig und Selma Friedmann, war 2001 ebenfalls nach Deutschland gezogen. Sie lebt nun schon seit 17 Jahren in Augsburg, wo sie sich intensiv mit ihrer Familiengeschichte befasst. Durch ihr Engagement gibt es inzwischen in Augsburg am ehemaligen Annaplatz, jetzt Martin-Luther-Platz 5, auch »Stolpersteine«⁴⁴ für Ludwig und Selma Friedmann sowie für Ludwigs Schwester Jenny Schnell (Abb. 7).

Am 7. März 2018, dem Todestag von Ludwig und Selma Friedmann, gab es ein erstes Treffen zwischen Miriam Friedmann und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Augsburg, bei dem der Fall besprochen wurde. Hier stellte sich heraus, dass Frau Friedmann Kontakt zu allen erbberechtigten Verwandten hatte, egal ob in den USA oder in England. Innerhalb weniger Tage konnte die vollständige Erbgemeinschaft angeschrieben werden. Eine solche Gegebenheit und ein so freundliches Entgegenkommen waren für die Recherche äußerst hilfreich und sind keine Selbstverständlichkeit.

Bis zur endgültigen Restitution vergingen dann noch vier Monate, in denen alle Formalia, die mit einer Restitution zusammenhängen, erledigt wurden. Dazu gehörte unter anderem, dass amtlich anerkannte Totenscheine und Erbnachweise erbracht wurden, dass eine Person für die Entgegennahme des Bildes von der ganzen Erbgemeinschaft bevollmächtigt und dass ein Restitutionsvertrag aufgesetzt wurde.

Am 25. Juli 2018 erfolgte schließlich in Augsburg die Restitution. Es ist der Ort, an dem Ludwig und Selma Friedmann gelebt hatten und auch Frau Friedmann mit ihrem Ehemann jetzt wieder wohnt. Im Schaezlerpalais, das den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen durch die Nähe zu ihrer Zweiggalerie in der Katharinenkirche Augsburg gut bekannt ist, stellte dessen Direktor, Christof Trepesch, freundlicherweise einen Raum für die Veranstaltung zur Verfügung. Der Generaldirektor der Bayerischen Staats-

gemäldesammlungen, Bernhard Maaz, übergab das Bild an Miriam Friedmann stellvertretend für die ganze Erbgemeinschaft. Einen festlichen Rahmen schuf der Gesang von Nikola David, Kantor im Tempel Beth Schalom in München und Freund der Familie.

Miriam Friedmann äußerte im Rahmen der Restitution, dass »durch die Rückkehr des Bildes ein kleiner Baustein dieser Geschichte zurückkommt«.⁴⁵ Das Objekt stelle für sie eine direkte Verbindung zu den unbekanntenen Großeltern her. Es sei ein Erinnerungsstück, von denen eine verfolgte Familie meist nur wenige oder keine habe und das ihnen sehr wertvoll sei.⁴⁶

Fast ein Jahr ist zwischen dem Beginn der Recherchen und der Restitution vergangen. Viele Kolleginnen und Kollegen bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben die Provenienzforschung und die Rückgabe unterstützt. Nur dank dieser guten Zusammenarbeit war die proaktive

Abb. 7: Der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bernhard Maaz, legt am 7. März 2018, dem 75. Todestag von Ludwig und Selma Friedmann, Blumen an den Stolpersteinen für die Familie Friedmann nieder



Vor 100 Jahren

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Ersten Weltkrieg

Martin Schawe

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges Anfang August 1914 wurden die Museen und Sammlungen in Bayern geschlossen.¹ Alle Konservatoren hatten ihren Urlaub abzubereiten.² Man erwartete nicht sogleich kriegerische Handlungen vor der eigenen Haustüre, sondern befürchtete eher »Akte des Terrorismus, die von aussen geführt werden könnten«.³ Diese europaweit anzutreffende Phobie vor Sabotage und allem Fremden, als »Spionitis«⁴ in die Geschichte eingegangen, bestimmte auch die Sicherheitsmaßnahmen, die in den Münchner Pinakotheken unverzüglich ergriffen wurden.

In der Alten Pinakothek wurden die Tages- und Nachtwachen verdoppelt und die Nebeneingänge verschlossen. Der eingezäunte Garten erhielt eine eigene Wache, die straßenseitigen Tore blieben versperrt (Abb. 1). Nachts patrouillierte Militär. Die Alte Pinakothek verfügte im Innern über eine akustische Alarmanlage (»Läutwerk«). Aufgrund dieser elektrischen Sicherung gab es hier keine nächtlichen Rundgänge, da das dafür notwendige An- und Ausschalten der Anlage zum einen Sicherheitslücken geschaffen hätte, zum anderen dem Betrieb der Anlage nicht zuträglich gewesen wäre.⁵

Die Neue Pinakothek war technisch gänzlich ungesichert, Trillerpfeifen für den nächtlichen Wachdienst mussten das Manko kompensieren. Auch hier wurden die Wachen verdoppelt, staatliche Aufseher verstärkten das Hofpersonal und hatten auch die Oberaufsicht inne. Der Hausverwalter unternahm regelmäßige Kontrollgänge durch das Gebäude, für die Nachtrundgänge wurden elektrische Lampen angeschafft (»Der Gebrauch von Petroleumlampen während der Nacht ist strengstens untersagt«).⁶ Ältere Fotografien zeigen noch das Wachhäuschen des Militärpostens, der hier traditionell stationiert war und auch in Kriegszeiten erhalten blieb (Abb. 2). Eine Telefonleitung zur Alten Pinakothek stellte sicher, dass »jederzeit Hilfe herbeigeholt werden« konnte; der dortige Hausmeister Mathias Atzberger (1868–1946) hatte einen Schlüssel erhalten, der ihm im Notfall den Zugang zum Nachbarhaus ermöglichte. Die Neue Pinakothek

war noch – bis zum 31. Dezember 1914 – königliches Eigentum und wurde vom Obersthofmeisterstab verwaltet, der Vorgängerinstitution der heutigen Schlösserverwaltung, war jedoch fachlich seit jeher dem Direktor oder einem Konservator der Alten Pinakothek unterstellt, der die Leitung innehatte.⁷

Die erhöhte Sicherheitsstufe galt auch für die Filialgalerien. In den Akten haben sich Blankoformulare mit Schließungsanweisungen erhalten, in die lediglich der Name der Filialgalerie eingetragen werden musste.⁸ Schleißheim und Augsburg meldeten bereits tags darauf Vollzug.⁹ Die Galerien in Speyer, Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Erlangen etc. nahm Heinz Braune (1880–1957), Interimsdirektor nach dem Tod Hugo von Tschudis (1851–1911, amtierte seit 1909) im Jahr 1911, in den folgenden Tagen selbst in Augenschein.¹⁰ Sorgen bereitete die Filialgalerie Augsburg: Zum einen war bereits seit Längerem aus baulichen Gründen die Aufstellung eines Fassadengerüsts geplant, was – nicht nur in unruhigen Zeiten – immer mit einem Sicherheitsrisiko verbunden ist, zum anderen hatte das Militär kurz nach Kriegsbeginn den gloriosen Einfall, am Ausgang zur Gemäldegalerie – vermutlich auf der Seite des ehemaligen Klosterkreuzgangs, der bis heute vom Holbein-Gymnasium genutzt wird – ein Lager zum Befüllen von Strohsäcken einzurichten, was in unmittelbarer Nähe zu den kostbaren Gemälden eine nicht geringfügige Brandquelle darstellte. Im erstgenannten Fall konnte Braune erfolgreich intervenieren, im zweiten der örtliche Konservator Andreas Mayer.¹¹

Gemäldebergungen, wie man sie ein Vierteljahrhundert später bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unverzüglich begann, waren vorerst kein Thema, im Gegenteil: Der 1914 neu berufene und erstmals so titulierte Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer (1865–1934, amtierte 1914–1933)¹² sprach sich explizit dagegen aus und befand sich damit im Konsens mit den anderen Sammlungsleitern, die dem Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (SMIKS) regelmäßig Bericht erstatteten.¹³ Die



Abb. 1: Alte Pinakothek von der Gabelsberger Straße aus gesehen, Fotografie von Georg Pettendorfer, vor 1914

Gefahr, die von Transporten – und sei es nur innerhalb der Museen – ausging, schätzte man zunächst höher ein als die durch Kriegshandlungen respektive terroristische Akte.

Die Museen und Galerien wurden bereits zum 18. August wieder geöffnet.¹⁴ Davon ausgenommen blieben die mit Fenstern versehenen Nordkabinette der Alten und Neuen Pinakothek (Abb. 3).¹⁵ Mit der Wiederöffnung trat eine verschärfte Besucherordnung in Kraft, die – Spionitis! – eine Ausweisungspflicht und Eintragspflicht für alle nicht aus dem Deutschen Reich bzw. Österreich-Ungarn stammenden Besucher verlangte und gut sichtbar im Eingangsbereich anzubringen war.¹⁶ Doch auch diese Maßnahme blieb nur wenige Monate in Kraft und bereits im März 1915 sprach sich Dörnhöffer für die Abschaffung aus, weil sie ineffizient war und Aufsichtskräfte band.¹⁷ Im übrigen trugen jetzt wie auch in Friedenszeiten einige der »Galerie-Diener« in den Museen Waffen.¹⁸

Anscheinend ließ sich mit diesen prophylaktischen Maßnahmen eine Weile leben. Die ersten sieben Kriegsmontate gingen ohne besondere Vorkommnisse vorüber. Freilich machte die zunehmende Materialknappheit allen zu schaffen und behinderte unter anderem die Restauratoren in ihrer Arbeit. Besonders fehlte es an Benzin, das zur Anobienbekämpfung bei Holztafeln verwendet wurde.¹⁹ Im Folgejahr verschärfte sich das Problem. Auch an der Beleuchtung musste gespart werden.²⁰ Die Einberufungen zum Kriegsdienst stellten auf allen Ebenen ein Problem dar und machten geeignetes Personal knapp – von den Konservatoren bis zu den Aufsehern.²¹

Ebensowenig wie an Gemäldebergungen war in den ersten beiden Kriegsjahren an Gefahren aus der Luft durch Fliegerbomben zu denken. Die »Frankfurter Allgemeine Versicherung« war sogar so kühn, Friedrich Dörnhöffer ein Angebot für eine »Versicherung gegen Schäden durch



Abb. 2: Neue Pinakothek von der Barer Straße / Ecke Theresienstraße aus gesehen, vor 1914 [?]

Luftfahrzeuge« zu unterbreiten.²² Noch hieß es offiziell auch seitens des Kriegsministeriums, »dass nach dem jetzigen Stande der Flugzeugtechnik und bei der bisherigen Lage der Kriegsschauplätze eine Bedrohung Münchens durch Fliegerangriffe nicht zu erwarten« sei.²³ Dies sollte sich im Laufe des nächsten halben Jahres ändern.

Die neue Sicherheitslage 1916

Am 23. Juli 1916 teilte das Kriegsministerium dem SMIKS mit, dass die sieben Monate zuvor geäußerte Einschätzung hinsichtlich der Reichweite von Flugzeugen und der Bedrohungslage für München und Nürnberg nicht mehr aufrechterhalten werden könne.²⁴ Bei einer Besprechung mit den Sammlungsleitern und einem Vertreter des Kriegsministeriums am 28. Juli blieb man jedoch bei der Einschätzung, dass »bei der vorläufig immerhin nur recht geringen Wahrscheinlichkeit eines Luftangriffs und von Treffern auf die Sammlungsräume vorerst von tiefer eingreifenden Maßnahmen zur Sicherung der unermesslichen Schätze der Samm-

lung abgesehen werden könne«.²⁵ Doch wurde hinzugefügt: »Immerhin wird es sich empfehlen für jede einzelne der beteiligten Sammlungen zu prüfen, ob ohne zu weitgehenden Eingriff unauffällig schon jetzt gewisse Sicherheitsvorkehrungen, wie die Entfernung einzelner ganz besonders kostbarer Stücke oder ihre Unterbringung in besser geschützten unteren Räumen oder auch die Auflage von Sandsäcken auf gewölbten Decken udgl. durchgeführt werden könnten. Dabei wäre außer der zuständigen Baubehörde erforderlichenfalls auch ein militärischer Sachverständiger zu Rate zu ziehen.«²⁶ Den Sammlungsleitern wurde freigestellt, für einzelne herausragende Stücke Angebote von Versicherungen einzuholen. Doch musste die Frankfurter Versicherung ihre im Jahr zuvor unterbreitete Offerte angesichts der neuen Bedrohungslage widerrufen.²⁷

Was sich im Sommer als latente Bedrohung abzeichnete, konkretisierte sich im Herbst zu einer ernsten Gefahr. Nach einer Besprechung über »Fliegerabwehrmaßnahmen in der Heimat« vom 12. Oktober 1916, deren Ergebnis in einem achtseitigen hektografierten Schreiben vorliegt, wurde den

Staatlichen Galerien am 20. Oktober vom Ministerium mitgeteilt, dass »nunmehr ernstlich mit der Möglichkeit gerechnet werden« müsse, »dass feindliche Flieger bis nach Südbayern vordringen und insbesondere auch über München und Augsburg erscheinen«.²⁸ Sogar auswärtige Bergungen von Kunstwerken »im östlichen und nördlichen Bayern, wie Filialgalerien, Schlösser und dergleichen« wurden nun erstmals ins Gespräch gebracht.

Dies schloss Dörnhöffer jedoch weiterhin aus – und er hatte gewiss seine Gründe.²⁹ Eine auswärtige Bergung von Kunstschätzen war aufwendig, kostspielig und seiner Ansicht nach konservatorisch kaum verantwortbar. Sie brachte nicht nur Gefahren während der Transporte mit sich – die Kunstspeditionen verfügten noch nicht über die vergleichsweise komfortablen LKW wie 25 Jahre später –, sondern erforderten eine ständige Betreuung durch eigenes Personal und vorbereitende Maßnahmen vor Ort. Allein aus Gründen der Personalknappheit aufgrund der Einberufungen war daran nicht zu denken.³⁰

Dörnhöffer setzte eher darauf, seine Schätze in der Nähe zu behalten und für den Notfall gewappnet zu sein. Dazu versicherte er sich nachbarschaftlicher Hilfe. Bei der Königlichen Kommandantur der Haupt- und Residenzstadt München erwirkte er, dass im Falle eines Fliegerangriffs je 20 Mann aus der Türkenkaserne für die Alte und Neue Pinakothek zur Beteiligung an Räumungs- und gegebenenfalls Löscharbeiten zur Verfügung standen.³¹ Spezialisten des Bauamts und »flugtechnische Fachmänner« des Militärs prüften die Sicherheit der Räumlichkeiten in beiden Pinakotheken.

In der Neuen Pinakothek beurteilten die Fachleute vor allem zwei Kellerräume inmitten des Gebäudes, die weit genug von der Zentralheizung entfernt lagen, als bombensicher (Abb. 4). Hier waren lediglich beiderseits mit Eisenblech beschlagene und »mit elektrischen Kontakt-Sicherungen« versehene Türen einzubauen; den Räumen

fehlte ferner eine elektrische Beleuchtung. Dies und die Abdeckung der mit Ziegelsteinen belegten Böden mit einem Bretterrost, sodass die Kunstwerke nicht unmittelbar mit dem Feuchtigkeit anziehenden kalten Boden in Berührung kamen, war mit einem moderaten Kosteneinsatz von 2.400 Mark zu bewerkstelligen. Prinzipiell waren diese Räumlichkeiten geeignet, alle Kunstwerke der Neuen Pinakothek von größerem Wert aufzunehmen, die zu diesem Zeitpunkt noch in einem Erdgeschoss-Saal lagerten, der der Graphischen Sammlung künftig als Bibliothek dienen sollte. Dessen Gewölbe bot eine »relative Sicherheit«, sodass hier gegebenenfalls weniger wertvolle Gemälde verbleiben konnten, für die im Keller kein Platz war. Dörnhöffer erweist sich hier als Vordenker einer nach Bedeutung gestaffelten Sicherung der Bestände, wie sie im Zweiten Weltkrieg – zumindest bis 1942 – das A und O der Bergungsstrategie bildete.³²

Abb. 3: Alte Pinakothek, Kabinett 3, 1914



Weitsichtig war seine Einschätzung, die Ertüchtigung der beiden Kellerräume in der Neuen Pinakothek könne »auch weiterhin von Nutzen sein«.

In der Alten Pinakothek war die bauliche Situation komplexer. Der Keller bot nicht viel Platz, die meisten Räume waren seit der Erbauungszeit wohl aus statischen Gründen zugeschüttet; der lange Gang auf der Nordseite war von Heizungsrohren durchzogen, folglich zur Verwahrung von Gemälden ungeeignet (Abb. 5). Von einer Totalschließung des Hauses und Abschaltung der Heizung und der Nut-

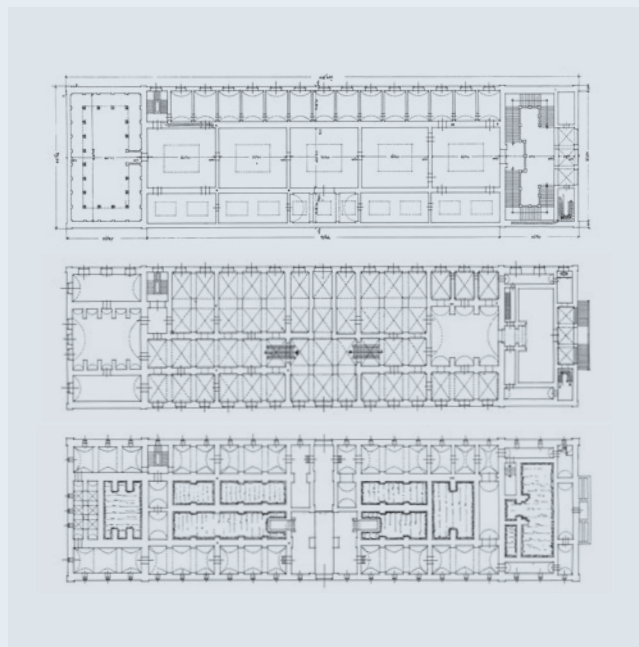


Abb. 4: Neue Pinakothek, Grundrisse des Keller-, Erd- und Obergeschosses (von unten nach oben) nach Plänen des Landbauamts, 1899

zung der Keller für die Bilder riet Dörnhöffer in einem Schreiben vom 10. November 1916 ab, denn erstaunlicherweise waren die Besucherzahlen in jener Zeit relativ hoch. Vielmehr lag ihm sehr daran, die Galerie auch weiterhin offenhalten zu können. Um dies zu gewährleisten, entwickelte er drei Alternativen, wobei er aus seiner Priorisierung keinen Hehl machte:

- Mit der Hypotheken- und Wechsel-Bank hatte er bereits erfolgreich Verhandlungen geführt und man war dort bereit, im Ernstfall gegen einen Mietpreis von 125 Mark pro Monat eine »Stahlkammer« von 5 x 2 m Grundfläche für die wertvollsten Hauptwerke der Alten Pinakothek zur Verfügung zu stellen.
- Eine weitere Möglichkeit der Unterbringung, die er selbst aber nur halbherzig vortrug, sah er für die Hauptwerke der Galerie in entsprechend hergerichteten Kellern der Neuen Pinakothek (siehe oben) – nur wäre dies auf Kosten der dortigen Bilder gegangen und keine Lösung für Holztafelgemälde gewesen.
- Ein großes Potenzial erkannte Dörnhöffer in dem in der Mitte des Gebäudes liegenden 12 m hohen überwölbten Vestibül (der heutigen Eingangshalle), das als Kistendepot genutzt wurde. Das Bauamt hielt es für machbar, hier mit einem Einsatz von etwa 3000 Mark eine Art »bombensicheren Unterstand« aus einer Holzkonstruktion im Ausmaß von 50 m² Grundfläche und 3 m Höhe zu errichten, der sich an zwei Seiten an die starken Mauern anlehnen und »darüber hinaus« durch Sandlagen zu schützen sein sollte. Diese Konstruktion hätte gleich mehrere Vorteile mit sich gebracht: Die Kunstwerke wären trocken und sicher gegen Bomben- und Feuergefahr zu lagern gewesen, sodass Transporte über die Straße sich erübrigt hätten. Der Platz hätte für alle unersetzlichen Gemälde (»zu denen ja fast ¾ des Bestandes der Alten Pinakothek gehören«) ausgereicht. Das Angebot der Hypotheken- und Wechsel-

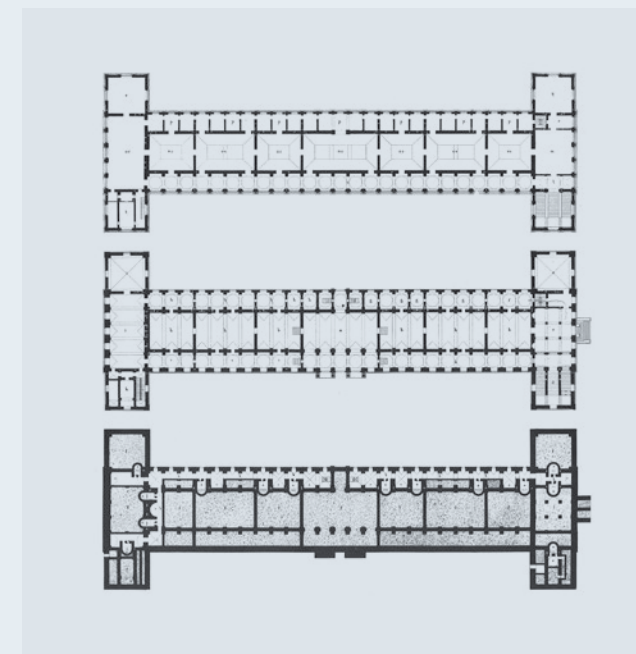


Abb. 5: Alte Pinakothek, Grundrisse des Keller-, Erd- und Obergeschosses (von unten nach oben), nach Leo von Klenzes »Sammlung architektonischer Entwürfe«, Heft 2, München 1831

Bank wäre dann nur als Interimslösung für »20–30 der allerwichtigsten Gemälde« wahrzunehmen gewesen.³³

Diese Gedankenspiele wurden binnen Kurzem von der Realität überholt. Nur die Kellerräume in den beiden Pinakotheken wurden anscheinend ertüchtigt; von der Nutzung des Vestibüls im Erdgeschoss der Alten Pinakothek oder einer Verbringung Alter Meister in die Neue Pinakothek ist im weiteren Verlauf keine Rede mehr.

Bomben auf München

Der Ernstfall trat sieben Tage später ein. Am 17. November 1916 fielen die ersten – und im übrigen auch einzigen – Bomben auf München, die jedoch nur geringfügigen Sachschaden anrichteten: an der Amalienstraße, mehrere an der Karlstraße (u. a. bei St. Bonifaz), an der Luisenstraße in der Nähe der Propyläen.³⁴ Eine landete im Brunnen am Sendlinger Tor und ist heute als Attraktion im Bayerischen Armeemuseum in Ingolstadt ausgestellt.³⁵ Nur vier der sieben Bomben waren explodiert.³⁶ Die Schockwirkung war jedoch enorm. Eine Bedrohung aus der Luft – unvorhersehbar im wahrsten Wortsinn, weitgehend lautlos und sichtbar erst, wenn es zu spät ist – das war bis dato außerhalb jeglicher Vorstellung gewesen. Mit diesen wenigen Bomben kleinen Kalibers, die der französische Fliegerhauptmann Robert de Beauchamp (1887–1916) wohl von Hand abwarf, konkretisierte sich der Krieg des 20. Jahrhunderts. Die Gefahr war den Pinakotheken auf wenige hundert Meter nahegekommen. Die Oberlichter der Galeriesäle hätten bei einem Treffer keinerlei Widerstand geboten.³⁷ Der vorbereitete Alarmplan konnte sogleich greifen:

- Mithilfe der 20 Soldaten der Türkenkaserne wurden in der Alten Pinakothek in den nächsten Stunden und Tagen alle »kostbaren Bilder« aus den »völlig ungeschützten Oberlichtsälen« in das Erdgeschoss verbracht und dort »im gewölbten südlichen Laufgang zusammengestellt«.³⁸
- Am 21. November wurden 49 der wertvollsten Bilder der Alten Pinakothek in den angemieteten begehbaren Tresor der Hypotheken- und Wechsel-Bank transportiert.³⁹ Darunter befanden sich Grünwalds Erasmus-Mauritius-Tafel, Dürers Selbstbildnis, die »Vier Apostel« und der Paumgartneraltar, Raffaels »Heilige Familie aus dem Hause Canigiani«, Tizians »Dornenkrönung«, Tintoretos »Maria und Martha«, Rubens' »Geißblattlaube«, »Helene Fourment

im Brautkleid« und die »Amazonenschlacht«, Van Dycks »Flucht nach Ägypten« wie auch von Dirk Bouts die »Mannalese« und »Abraham und Melchisedech« aus der Sammlung Boisserée, die nur noch wenige Jahre in München verbleiben sollten.⁴⁰ Eine Woche später folgten weitere Gemälde; Transfers gab es noch bis in das Jahr 1917; einige Gemälde wurden auch wieder zurückgezogen.⁴¹ Der Tresor bot nicht nur Sicherheit gegen Bomben- und Brandgefahr, sondern auch ein stabiles Raumklima. Das technische Personal der Pinakothek konnte den Bestand einmal pro Woche kontrollieren.

- Immerhin ließen sich, anders als anfangs angenommen, doch 364 Gemälde in den westlichen Kellerräumen der Alten Pinakothek unterbringen. Die Räume waren – wie dies auch für die Neue Pinakothek geplant war – in kurzer Zeit mit elektrischer Beleuchtung versehen, der Zugang an die vorhandene Alarmanlage angeschlossen und feuerfest gemacht worden. Holzregale nahmen die kleineren Bilder auf, der Steinboden war durch ein Holzrost abgedeckt. Die Fenster des Kellergangs, der sich auf der Nordseite über die gesamte Länge des Hauses erstreckte, hatten eiserne Gitterstäbe erhalten. Nach Prüfung durch das Bauamt, Flieger-Offiziere und Brandschutzexperten der Feuerwehr galt der Keller der Alten Pinakothek damit als »bomben- feuer- und einbruchsicher«.⁴²
- 18 großformatige Gemälde (u. a. Rubens' »Löwenjagd« und »Höllenzur« sowie Tiepolos »Anbetung der Könige«) wurden auf einem gewölbten Gang im östlichen Eingangsbereich unterhalb des Mittellaufs der Haupttreppe geborgen; das dort vorhandene Fenster war mit Sandsäcken gesichert (Abb. 6, 7).⁴³

Für den Fall weiterer Luftangriffe traf man in der Alten Pinakothek Vorkehrungen. Die in der Galerie verbliebenen Bilder wurden je nach Rang mit einer oder zwei roten Markierungen am Rahmen versehen, um bei weiteren Bergun-



Abb. 6: Alte Pinakothek, Eingangshalle mit Blick zum Treppenhaus, 1938. Hinter der verschlossenen Tür liegt der Gang unterhalb der Haupttreppe.

gen möglichst effizient zu Werke gehen zu können. Die zugesagte Mithilfe von 20 Mann aus der Türkenkaserne galt weiterhin. Für das noch in der Galerie befindliche »Große Jüngste Gericht« von Peter Paul Rubens, das aufgrund der Ausmaße kaum zu bergen war, wurden besondere Vorkehrungen getroffen. Eine »neue Aufhängung mittels Angeln« sollte eine Entnahme aus dem Rahmen innerhalb von 30 Minuten ermöglichen. Die Konstruktion kostete lediglich 388,- Mark.⁴⁴ Bedauerlicherweise haben sich dazu keine Zeichnungen erhalten; man wüsste zu gern, wie diese Vorrichtung aussah. Die Bergung hätte freilich nur eine Verbringung aus den gefährdeten Oberlichtsälen ermöglicht, kaum jedoch in tiefergelegene Räume, da dies – nicht anders als heute – nur mit einer vom Keilrahmen abgenommenen und aufgerollten Leinwand auf einer Walze möglich gewesen wäre.

In der zu jener Zeit wegen Umbaus geschlossenen Neuen Pinakothek waren nach dem 17. November 610 Werke in die entsprechend hergerichteten Kellerräume verbracht worden, weitere wurden in den für die Graphische Sammlung fertiggestellten gewölbten Ausstellungssälen deponiert. Im Obergeschoss verblieben nur die monumentale »Zerstörung Jerusalems« von Wilhelm von Kaulbach, Kaulbachs Bildnis König Ludwigs I. und die schweren Platten der Griechenland-Ansichten Carl Rottmanns.

Sicherheitsmaßnahmen wurden auch in den auswärtigen Filialgalerien ergriffen. Schloss Schleißheim war nicht unterkellert. Wie in den Münchner Häusern wurden hier die Gemälde aus den Obergeschossräumen in das Parterre gebracht, wo sie im Brandfall schneller zu räumen waren. Für den Fall eines weiteren Luftangriffs standen 30 Mann des örtlichen Fliegerkommandos zur Hilfe bereit. Ausgenommen blieben deponierte Gemälde der »zweite[n] und dritte[n] Kategorie«. Grundsätzlich war im Schloss ständig ein Beamter anwesend bzw. erreichbar, der alle notwendigen Schlüssel verwahrte. Kaum mehr vorstellbar aus heutiger Sicht: Eine direkte Telefonleitung nach München gab es damals noch nicht, doch hatte sich die örtliche »Flieger-Station bereit erklärt, eine Brandmeldung unverzüglich nach München weiter zu geben«.⁴⁵ Die Münchner Berufsfeuerwehr stand parat, im Brandfall auch nach Schleißheim auszurücken – gegen Kostenübernahme.

In der Augsburger Filialgalerie in der ehemaligen Katharinenkirche, die damals noch internationale Malerei vom Mittelalter bis zum Barock zeigte (Abb. 8), zogen sich die Sicherungsmaßnahmen bis in den März 1917 hinein.⁴⁶ 76 Hauptwerke wurden schließlich in einem gewölbten, mit Fenstergittern und Eisenbeschlag an den Eingangstüren gesicherten Partererraum an der Einfahrt von der Katharinen-gasse aus untergebracht.⁴⁷ Nach längeren kontroversen Überlegungen wurde auf dem Dachboden eine etwa 30 cm hohe Sandschicht gegen Brandgefahr aufgeschüttet.⁴⁸ Auch

in Augsburg versicherte man sich der Mithilfe des Militärs im Alarmfall.⁴⁹

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg hatte nach Auswahl der Münchner Galeriedirektion die wichtigsten Dauerleihgaben des Staates wie des königlichen Hausguts



Abb. 7: Alte Pinakothek, Treppenhaus, Aquarell von Heinrich Lömpel, um 1911, BStGS, Inv.-Nr. HST 332

(später: Wittelsbacher Ausgleichsfonds) zusammen mit eigenen Werken in Sicherheit gebracht. In den Filialgalerien unter anderem in Bamberg, Burghausen, Speyer und Würzburg wurden keine besonderen Schutzmaßnahmen ergriffen.⁵⁰

Die Münchner »Kriegspinakothek«

Die Bergung von über 400 Gemälden – das entspricht bei einem damals ausgestellten Bestand von gut 1000 Werken einem Anteil von fast der Hälfte⁵¹ – hatte erhebliche Lücken in den Ausstellungsräumen hinterlassen; die Alte Pinakothek wurde zwar während dieser Maßnahmen für zwei Wochen geschlossen, blieb aber doch prinzipiell während des gesamten Krieges geöffnet.⁵² Dörnhöffer, der die Maßnahmen leitete, behalf sich mit einer räumlichen Verdichtung: Die östlichen und westlichen Ecksäle und der westliche Saal in der

Mittelachse (nach heutiger Zählung: Säle III, XI, XIII und XII) wurden geschlossen, Stellwände im ehemaligen Stifftersaal (heute: Saal II) und im Medicikabinett abgebaut. Die Lücken wurden durch 130 Gemälde aus dem Depot und der Filialgalerie Schleißheim aufgefüllt. Vier Gemälde von Cornelis de Vos aus den Galerien in Aschaffenburg und Würzburg und ein Studienkopf aus Bamberg befanden sich zu dem Zeitpunkt vermutlich aufgrund konservierender Maßnahmen in der Alten Pinakothek und wurden in die Neuhängung eingereiht.

Am 16. Dezember 1916 konnte die Alte Pinakothek wieder ihre Pforten öffnen.⁵³ Es war eine neue Galerie entstanden, ohne die Hauptwerke zwar, aber in der Summe bot sie dem Besucher gewiss auch neue Seherfahrungen, Bezüge und Einsichten, zumal die Trennung nach Schulen und Zeiten – notgedrungen – aufgehoben war. Ein Nachtragsheft zum bestehenden Sammlungskatalog stand zur Verfügung, das an Käufer des Katalogs kostenlos abgegeben, separat jedoch für 30 Pfg. verkauft wurde.⁵⁴ Man versuchte kreativ mit der Notsituation umzugehen und die »Kriegspinakothek« weiterhin attraktiv zu gestalten. Das Präsentationskonzept lag in den Händen der Konservatoren August Liebmann Mayer (1885–1944, ermordet im KZ Auschwitz) und Rudolf Oldenbourg (1887–1921). Mayer veröffentlichte dazu in der Kunstchronik einen erläuternden Artikel für die Fachwelt.⁵⁵

Das Thema Versicherung war angesichts der Fliegergefahr noch nicht ad acta gelegt und Dörnhöffer wurde vom Ministerium aufgefordert, Schätzwerte abzugeben.⁵⁶ Für die im Obergeschoss der »Kriegspinakothek« ausgestellten Gemälde – also ohne die ausgelagerten Hauptwerke – eruierte er 6.000.000,- Mark, für die im Erdgeschoss geborgenen 400.000,- Mark, für »neuere Werke« (unklar bleibt, welche gemeint sind) 500.000,- Mark; die im östlichen Erdgeschoss untergebrachte Bibliothek und Fotosammlung schätzte er auf 75.000,- Mark, die wenigen, im Obergeschoss der Neuen Pinakothek verbliebenen Objekte auf



Abb. 8: Staatgalerie Augsburg, Innenansicht, vor 1921

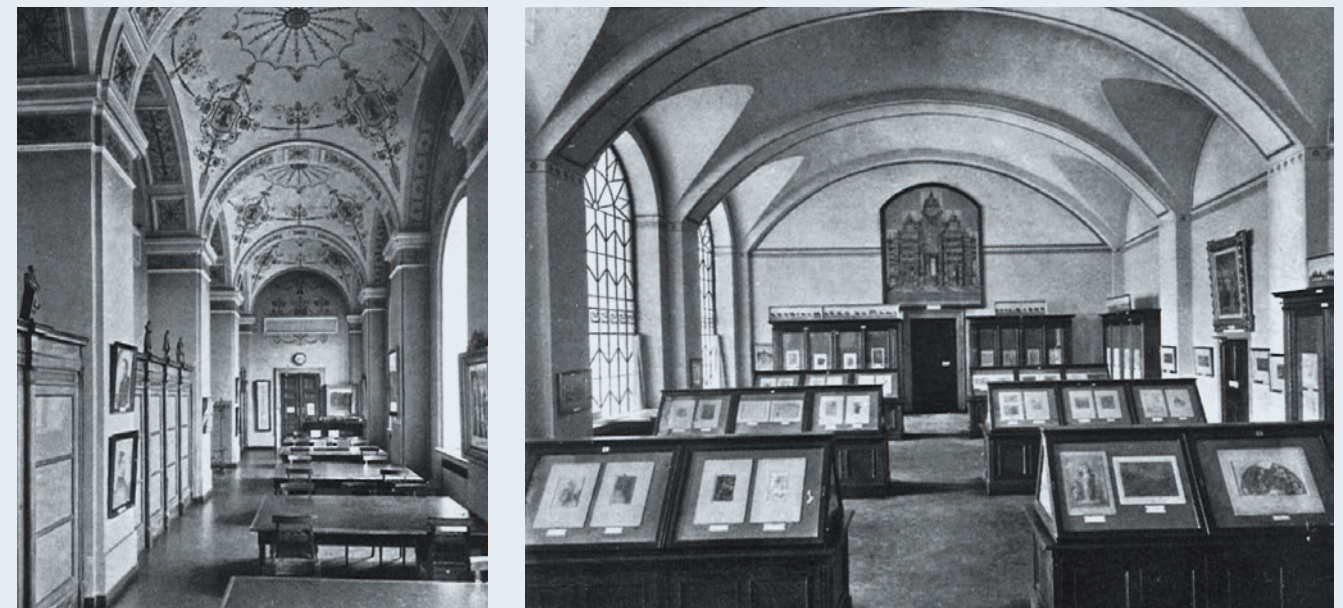


Abb. 9: Graphische Sammlung im Erdgeschoss der Alten Pinakothek, Studien- und Ausstellungssaal, vor 1908

400.000,- Mark, die im Erdgeschoss deponierten auf 1.750.000,- Mark; die Werke der Filialgalerie in Schloss Schleißheim taxierte Dörnhöffer auf 2.500.000,- Mark, die in Augsburg in der Galerie ungesichert verbliebenen auf 500.000,- Mark. Es ergab sich somit – theoretisch – ein zu versichernder Gesamtwert von 6,9 Millionen Mark.⁵⁷ Da weiterer Schriftverkehr im Akt nicht vorhanden ist, kann man davon ausgehen, dass das Thema einer Versicherung nicht weiter verfolgt wurde.

Neue Verhaltensmaßregeln für das Personal bei Fliegerangriffen gingen am 19.12.1916 in den Umlauf und mussten von allen Konservatoren und Restauratoren – Emil Kinkelin

[1910–1931], Max Bernatz (1862–1932), Rudolf Oldenbourg, Andreas Sessig (1884–1951), Josef von Tettenborn (1873–?), August Liebmann Mayer – abgezeichnet werden. Max Bernatz wurde als Beauftragter für die Neue Pinakothek zur Überwachung der Einhaltung der Bestimmungen eingesetzt.⁵⁸ Am 28. Dezember 1916 veröffentlichte die »München-Augsburger Abendzeitung« »Verhaltensmaßregeln« bei Gasentwicklung im Zusammenhang mit Bombenabwürfen, die Dörnhöffer ebenfalls in den Umlauf gab und von allen Mitarbeitern abzeichnen ließ.⁵⁹

Am 13. Februar 1917 sprach das SMIKS der Direktion der staatlichen Galerien eine Belobigung aus: »Für die



Abb. 10: Museum antiker Kleinkunst im Erdgeschoss-Südgang der Alten Pinakothek, Fotografie von Joseph Eschenlohr, 1938/39

schnelle und umsichtige Durchführung der Maßnahmen zum Schutze des Gemäldeschatzes in den staatlichen Galerien gegen die Gefahren eines Luftangriffs wird dem Vorstand und den beteiligten Beamten der K. Direktion die besondere Anerkennung ausgesprochen.«⁶⁰ Als besonders glücklicher Gedanke hat der vorgesetzten Behörde imponiert, wie aus der Not eine Tugend, aus der Bergung der Hauptwerke unter Einbeziehung von Filialgalerie- und Depotbildern eine Neuhängung zustande gebracht wurde. Der findige Hausmeister Atzberger erhielt für seinen Einsatz bei der Sicherung des Gemäldebestands, nicht zuletzt vermutlich auch für die Konstruktion zur schnellen Bergung von Rubens' ›Großem Jüngsten Gericht‹ eine Sondergratifikation von 400 Mark.⁶¹

Das Museumsleben konnte mit geringen Beeinträchtigungen weitergehen, wenn auch gewiss nicht unberührt von den Gräueln, die sich an der Front abspielten und am Ende Millionen Menschen das Leben kostete. Freilich hungerte und fror man in den Wintern, Nahrungs- und Materialknappheit herrschten allenthalben.⁶² An der Front aber wurde gestorben. Anders als viele im Westen gelegene Städte, in denen es Tote durch Luftangriffe gab – ganz zu schweigen von Paris oder London, wo deutsche Zeppeline ihre Bomben abwarfen, oder Reims, wo mit der Stadt auch die Kathedrale fast zugrunde ging –, kam München glimpflich davon. Weiterhin strömten die Besucher in die Alte Pinakothek, die Künstler kopierten. Es war sogar möglich, aus dem Safe der Hypotheken und Wechsel-Bank Bilder zu Kopierzwecken in die Galerie zu holen.⁶³

Die Museen überstanden den Ersten Weltkrieg verlustfrei.⁶⁴ Verluste brachte erst der Frieden, als 1920 aufgrund der Bestimmungen des Versailler Vertrags die 1827 von König Ludwig I. mit der Sammlung Boisserée erworbenen zwei Tafeln des Löwener Sakramentsaltars von Dirk Bouts an Belgien abgegeben werden mussten. Darüber wurde an anderer Stelle berichtet.⁶⁵

Der Umbau der Museumslandschaft in Zeiten des Krieges

Der Kriegszustand hielt den umtriebigen Generaldirektor Dörnhöffer nicht davon ab, umfangreiche Pläne für die Neugestaltung der Alten Pinakothek und der Münchner Museumslandschaft insgesamt zu entwerfen. Den Ausnahmezustand nahm er als Chance wahr.⁶⁶

Mit dem 1. Januar 1915 ging die Neue Pinakothek aus dem königlichen Hofeigentum in Staatseigentum über. Dies bot Spielraum, den Dörnhöffer zu nutzen wusste. Nach seinen Vorstellungen zog die Graphische Sammlung 1917 aus den beengten Verhältnissen im Erdgeschoss der Alten Pinakothek (heutige Nordkabinette 1–7 und östlicher Depotbereich) in die großzügigeren Räume der Neuen Pinakothek um (Abb. 9).⁶⁷ Im Gegenzug wurde das dort untergebrachte Antiquarium in das westliche Erdgeschoss und den Südgang unterhalb der Loggien der Alten Pinakothek verlegt und mit der im Erdgeschoss seit Anbeginn untergebrachten Vasensammlung zum Museum antiker Kleinkunst vereint, was vom

Bestand her der heutigen Staatlichen Antikensammlung im ehemaligen Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz entspricht (Abb. 10).⁶⁸ Die durch den Auszug der Graphischen Sammlung freigewordenen Räume in der Alten Pinakothek wurden für Direktion, Verwaltung, Bibliothek und Restaurierungsateliers hergerichtet.⁶⁹ Seine durchgreifenden Pläne für das Obergeschoss eröffnete Dörnhöffer dem Ministerium am 6. Juli 1915, acht Monate nach seinem Amtsantritt, in einem zehneitigen Schreiben.⁷⁰ Vieles davon konnte er durchsetzen. 1918 und 1920 wurden die heutigen Säle XI (ehemals ein Büro) und XIII (nach damaliger Zählung XI und XII) durch Wandverkleidungen zu intimen, mit kassetierter Kuppel und Oberlicht versehenen Räumen auf achteckigem Grundriss umgestaltet (Abb. 11, 12).⁷¹ Der dazwischenliegende Saal X (heute Saal XII, noch ohne Kabinette a und b) erhielt – aus Spendenmitteln! – neue Scherwände (Abb. 13),⁷² der Rubenssaal eine neue textile Wandbespannung.⁷³ Am liebsten hätte Dörnhöffer auch den damaligen Altniederländersaal II (heute Saal III), den schon sein Vorgänger Franz von Reber (1834–1919, amtierte 1875–1909) der Galerie zugeschlagen hatte, mit einem Oberlicht versehen, was sich jedoch nie realisieren ließ und 1920 wohl ad acta gelegt wurde. Dieser Raum wird nochmals zur Sprache kommen.⁷⁴ Heute ist kaum bekannt, dass 1915 auch die verwitterten Löwenfiguren am Hauptportal durch die Bildhauer Alois Mayer (1855–1936) und Johann Lampel (1849–?) erneuert wurden.⁷⁵

Die wohl bedeutendste Leistung Dörnhöffers war, dass er der Moderne ein eigenes Gebäude gab. Die Aufgabe, die ursprünglich die Neue Pinakothek innehatte, nämlich ein Museum für zeitgenössische und neuere Kunst zu sein, ging ab 1919 an das ehemalige Kunst- und Industrieausstellungsgebäude von Georg Friedrich Ziebland über, in das die internationale Kunst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzog (Abb. 14). In dem nun ›Neue Staatsgalerie‹ genannten Gebäude fanden Hans von Mareés wie auch die französischen Impressionisten, Cézanne und van Gogh

Abb. 11: Alte Pinakothek, Grundriss des Obergeschosses, vor 1936

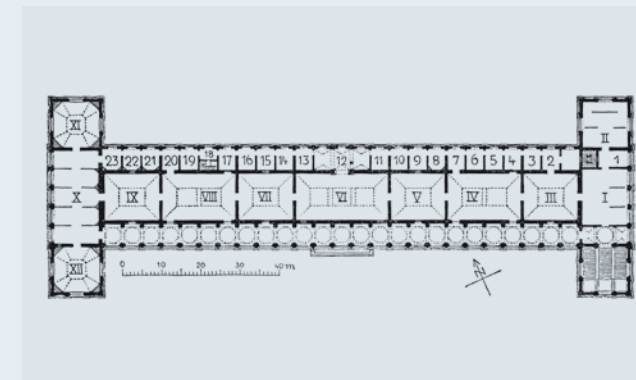




Abb. 12: Alte Pinakothek, Saal XI (heute: Saal XIII), 1931



Abb. 14: Neue Staatsgalerie am Königsplatz (ehem. Kunst- und Industrieausstellungsgebäude, später Secessionsgebäude), 1932



Abb. 13: Alte Pinakothek, Saal X (heute: Saal XII), 1926



Abb. 15: Neue Staatsgalerie am Königsplatz, Impressionistensaal XI, 1933



Abb. 16–18: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Predella, Zustandsaufnahmen vor der Restaurierung, 1917/18

eine würdige Unterbringung (Abb. 15).⁷⁶ Im Gegenzug verließen die Skulpturen-Erwerbungen König Ludwigs I. den »Saal der Neueren« in der Glyptothek, um im Eingangsaal der Neuen Pinakothek aufgestellt zu werden.⁷⁷

Zu guter Letzt erhielt die Behörde einen neuen amtlichen Namen: Aus der Direktion der staatlichen Galerien (vormalige Centralgemäldegaleriedirektion) wurde mit Ministerieller Entschließung vom 29. September 1917 die Direktion der Staatsgemäldesammlungen.⁷⁸

Der Isenheimer Altar in München

Noch während die Aktivitäten zur Sicherung der eigenen Bestände im vollen Gange waren, rückte, zunächst unbenutzt von der Öffentlichkeit, eines der ganz großen Meisterwerke der altdeutschen Malerei in das Blickfeld: Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald aus dem Untirlindenmuseum in Colmar. Hendrik Ziegler hat die Geschichte des Altars im und nach dem Ersten Weltkrieg minutiös beschrieben.⁷⁹ Ein umfangreicher Akt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dokumentiert die Ereignisse zwischen 1917 und 1920.⁸⁰

Die ehemalige Freie Reichsstadt Colmar gehörte, seit 1679 französisch, mit dem Krieg 1870/71 zum Deutschen Reich. Zu Beginn des Weltkriegs war Grünewalds Meisterwerk im Gebäude der Städtischen Sparkasse in Colmar untergestellt worden. Nachdem 1916 angesichts zunehmender Gefährdung Berlin als Zufluchtsort für den Altar in Aussicht stand, wogegen letztlich der Rat der Stadt wie auch die Schongauer-Gesellschaft votierten, kam im Januar 1917 München offiziell als Alternative ins Gespräch.⁸¹ Eine Gruppe dort stationierter bayerischer Künstler war daran nicht ganz unbeteiligt; Ziegler sah hier gar eine »conspiration munichoise« am Werke.⁸² Wie der wenige Wochen zurückliegende erste Bombenabwurf nahe der Alten Pinakothek zeigte, war jedoch auch in München absolute Sicherheit nicht

zu erwarten; doch sicherer als in der unmittelbaren Nähe der französischen Grenze schien es hier allemal zu sein.⁸³

Die Dinge entwickelten sich sehr schnell. Am 26. Januar schrieb das Bürgermeisteramt in Colmar an Friedrich Dörnhöffer: »Zur Prüfung der Frage, ob der Isenheimer Altar (Gemälde und Holzbildwerke) transportfähig ist und gegebenenfalls wohin derselbe während der Dauer des Krieges in Sicherheit gebracht werden könnte, will ich eine baldige Zusammenkunft von berufenen Vertretern verschiedener Kunstinstitute herbeiführen.«⁸⁴ Anfang Februar machten sich Friedrich Dörnhöffer, der Restaurator Emil Kinkel und der Hausmeister der Alten Pinakothek, Mathias Atzberger, auf den Weg, um die Transportfähigkeit des Altars zu prüfen und Gespräche mit den Verantwortlichen zu führen.⁸⁵ Bereits am Sonntag, dem 11. Februar reisten dann der Restaurator von Tettenborn und – erneut – Hausmeister Atzberger nach Colmar, um den Transport in die Wege zu leiten.⁸⁶ Letzterer sollte den Altarunterbau demonstrieren und die geschnitzten Figuren verpacken, Tettenborn die Malerei sichern. Am Dienstag, dem 13. Februar setzte sich der Eisenbahnzug mit den Gemälden und Skulpturen, 39 Werken an der Zahl, über Straßburg nach München in Bewegung. Atzberger und ein Bahnbeamter blieben während der zweitägigen Reise im Waggon bei den Kunstwerken.⁸⁷ Neben den Bestandteilen des Isenheimer Altars waren dies Tafeln vom Dominikaneraltar aus der Schongauer-Werkstatt, Passionstafeln von Caspar Isenmann sowie Rembrandts »Porträt einer Dame mit Schoßhund« (das wenig später an den Kunsthandel verkauft wurde)⁸⁸ – sowie aus der Pfarrkirche St. Martin Schongauers »Madonna im Rosenhag«.⁸⁹ Ebenfalls mitgegeben wurden kostbare Handschriften und Drucke sowie Archivalien der örtlichen Bibliothek.⁹⁰ Für den Transport nach München stellte die Bayerische Eisenbahnverwaltung einen »vierachsigen Schnellzug-Packwagen zur Verfügung, der dieselbe Federung besitzt wie ein Personenwagen« und Platz bot für Begleitpersonen.⁹¹

Strohmatte an Wänden und am Boden pufferten die extremen Temperaturen des damaligen Winters mit Außentemperaturen von bis zu minus 15 °C ab; der Waggon war auf 10 bis 14 °C plus zu heizen.⁹² Aus heutiger Sicht ist einem nicht gerade wohl bei der Kombination von beheiztem Eisenbahnwaggon und Strohmatte, aber Bedenken aufgrund der Brandgefahr spielten offenbar im Vergleich mit den Gefahren des Krieges eine nur untergeordnete Rolle. Der Transport wurde für 5.000.000,- Mark versichert.⁹³ Zum Vergleich erinnere man sich: Der Schätzwert des Inventars der »Kriegspinakothek« lag mit 6.000.000,- Mark nur wenig darüber. Nach zweitägiger Reise traf der Transport am 15. Februar in der Alten Pinakothek ein. Die Ankunft dieses Hauptwerks der Kunstgeschichte erfuhr ein deutschlandweites Presseecho; man machte gar nicht den Versuch, den Transport geheimzuhalten.⁹⁴

Reguläre Leihverträge waren mit den jeweiligen Eigentümern, der Stadt Colmar und dem Pfarramt St. Martin, abgeschlossen worden. Sie regelten die vorzunehmenden konservierenden Maßnahmen, Bedingungen und Dauer des Verbleibs in München.⁹⁵ Eine umfassende Restaurierung stand nicht auf dem Plan. Doch waren Rahmen und Bildtafeln des Altars vom Holzwurm angegriffen, Blasenbildung bedrohte die Malschicht.⁹⁶ Alle in München vorgenommenen konservierenden Maßnahmen wurden als dienstliche Aufgaben betrachtet und nicht berechnet; für die Barauslagen und den Transport hatte die Stadt Colmar aufzukommen. Bestandteil beider Verträge war, dass der Isenheimer Altar wie auch die übrigen nach München gebrachten Kunstwerke im Anschluss an die restauratorischen Maßnahmen »6 Monate hindurch, angefangen von dem Zeitpunkt, von welchem ab die äusseren Umstände die Aufstellung der Bilder erlauben, in der Königlichen Pinakothek ausgestellt werden« durften.⁹⁷

Trotz kriegsbedingter Materialknappheit – wie bereits erwähnt, war das zur Holzwurmbekämpfung eingesetzte

Benzin nur schwer zu bekommen – konnten die an eine externe Firma vergebenen Arbeiten an den Rahmen des Flügelaltars im Oktober 1917 abgeschlossen werden.⁹⁸ Auch die Wiederherstellung der Gemäldetafeln schritt voran, sodass bald an fotografische Neuaufnahmen gedacht werden konnte. Konkret lag eine Anfrage für das Grünewald-Buch von Wilhelm Hausenstein vor.⁹⁹ Franz Hanfstaengl sicherte sich die Fotorechte an dem Werk.¹⁰⁰ Der hochangesehene Restaurator der Alten Pinakothek, Prof. Emil Kinkel, hatte über den dienstlichen Auftrag (»Niederlegen von aufgestandenen Stellen, Bekämpfung des Holzwurmes udgl.«) hinaus – auf privater Basis – die entstellenden Übermalungen der Predella abgenommen und die falsch montierten Bestandteile unter Ergänzung einer Mittelleiste neu zusammengefügt.¹⁰¹ Drei museumseigene fotografische Teilaufnahmen dokumentieren den Zustand der Predella vor der Restaurierung (Abb. 16–18), eine weitere Aufnahme zeigt den Flügel mit dem hl. Antonius im westlichen Südgang im Erdgeschoss der Alten Pinakothek (Abb. 19), in dem bald darauf das Museum antiker Kleinkunst eingerichtet wurde (Abb. 10). Eine Fotografie zeigt angeblich die Rückseite der Antoniustafel mit offenliegenden Wurmkanälen (Abb. 20).¹⁰² Am 18. März 1918 berichtete Friedrich Dörnhöffer der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in der Alten Pinakothek über die Maßnahmen.¹⁰³

Am 11. November 1918 ging mit dem Waffenstillstand von Compiègne der Erste Weltkrieg zu Ende. Auf diesen Augenblick hatte man gewartet. Wenige Tage später erging die Mitteilung an die Presse, dass der Isenheimer Altar ab Freitag, dem 22. November in der Alten Pinakothek zu besichtigen sei. Die Öffnungszeiten waren zu der Zeit auf werktags von 9 bis 14 Uhr, sonn- und feiertags von 10 bis 14 Uhr beschränkt. Wohlgermerkt gab es noch kein künstliches Licht in der Galerie und man war auf das durch die Klense'schen Oberlichter und die Nordkabinette einfallende Tageslicht angewiesen. Im damaligen Saal II (heute III)

im Obergeschoss stand nur das Licht von zwei seitlichen Fenstern zur Verfügung. Das dritte, nach Norden gehende, musste mit einem Vorhang verdeckt werden, da der Mittelteil des Altares davor aufgestellt wurde, wie eine Saalaufnahme aus dem Nachlass Walter Gräff – und wohl von der Hand desselben –, zeigt (Abb. 21).¹⁰⁴ Gegen Ende der zunächst für acht Monate geplanten Ausstellung wurden die Öffnungszeiten »bis zum Eintritt der Dämmerung« erweitert, um bei freiem Eintritt »möglichst weiten Kreisen zur Besichtigung des Isenheimer Altars Gelegenheit zu geben«. ¹⁰⁵ Nichts zu erfahren ist über die nach München verbrachte Schongauer-Madonna aus der Martinskirche sowie die anderen Gemälde, für die ja ebenfalls eine pauschale Ausstellungserlaubnis galt.

Unmittelbar nach der Annoncierung der Ausstellung geriet im kriegsbedingt antideutschen Klima in England und Frankreich das gute Einvernehmen zwischen der Stadt Colmar und der Alten Pinakothek ins Zwielicht. Raubvorwürfe machten die Runde. Die »Münchner Neuesten Nachrichten« und andere berichteten darüber.¹⁰⁶ Colmar gehörte nun wieder zu Frankreich; auch die Repräsentanten der Stadt wurden ausgetauscht. Die Sorge machte sich in Colmar breit, der Altar könne Gegenstand der Friedensverhandlungen werden, mit unabsehbaren Folgen. In diesem Sinne schrieben die Stadt und die Schongauergesellschaft am 12. Dezember 1918 an Friedrich Dörnhöffer: »Um die Rückgabe des Isenheimer Altares sowie der andern Kunstgegenstände und Bücher die in der dortigen Pinakothek verwahrt sind, nicht zum Gegenstand von Erörterungen bei den Friedensverhandlungen werden zu lassen, bitten wir Sie, die möglichst sofortige Rücksendung dieser so wertvollen Kunstobjekte in die Wege leiten zu wollen.«¹⁰⁷

Das Ministerium (nun Staatsministerium für Unterricht und Kultus genannt) schaltete sich unterstützend ein und informierte am 27. Dezember 1918 die »Waffenstillstandskommission in Spa« über das vertraglich geregelte Leihver-

hältnis, die abgeschlossene Restaurierung und die geplante Ausstellung des Werks für sechs Monate in der Alten Pinakothek. Von einem Rücktransport zur Winterzeit wurde auch aus konservatorischen Gründen dringend abgeraten (was

Abb. 19: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Flügel mit dem Hl. Antonius, aufgenommen im Südgang der Alten Pinakothek. 1917/18



auf dem Hintransport, aufgrund der schwerer wiegenden Gefahren durch Kriegshandlungen, offenbar eine geringere Rolle spielte).¹⁰⁸

Dörnhöffer bestand auf der Einhaltung der Verträge.¹⁰⁹ Die Korrespondenz mit der Colmarer Stadtverwaltung blieb jedoch sachorientiert und unpolemisch. Die Vereinbarungen der Vorgängerregierung wurden letztlich anerkannt.¹¹⁰ Am Ende wurden aus den vereinbarten sechs sogar ganze neun Monate, in denen der Isenheimer Altar in München zu sehen war. Unstimmigkeiten gab es allenfalls durch die noch nicht von Colmar beglichene Transportrechnung vom Februar 1917.¹¹¹

Am 22. August 1919 teilte Dörnhöffer dem Bürgermeisteramt in Colmar mit, dass die Waffenstillstandskommission die bevorstehende Abholung mitgeteilt habe.¹¹² Aus konservatorischen Gründen wartete man mit dem Rücktransport, bis sich die Sommerhitze gelegt hatte. Am 24. September wurde das Eintreffen der Kommission erwartet, die den Altar begutachten und nach Colmar zurückbegleiten sollte.¹¹³ »Am 25. September noch wurde der Aufbau des Isenheimer Altares auseinander genommen, die Bilder von Grünewald aber am 26. und 27. noch der öffentlichen Besichtigung bereitgehalten, und zwar in wechselnder, der ursprünglichen Disposition entsprechender Gruppierung der Flügel. Am Samstag den 27. September nachmittags 2 Uhr erschien die Kommission wieder in der Pinakothek und übernahm die Kunstwerke. Unter ihren Augen wurden sie mit Hilfe des Personals der Galerie in einen Möbelwagen gebracht und noch an demselben Nachmittag in den Eisenbahnwagen verladen.«¹¹⁴

Die Übergabe der Kunstwerke – Gemälde und Plastiken aus dem Unterlindenmuseum, aus der Kirche St. Martin, Werke aus der Stadtbibliothek und dem Archiv – wurde durch die Abgesandten der Stadt Colmar und der französischen Regierung ordnungsgemäß mit Datum vom 26. September 1919 quittiert.¹¹⁵ Am 10. Oktober erhielt Dörnhöffer ein

freundliches Dankschreiben der Stadt Colmar für die entgegenkommende Aufnahme bei der Abholung und die Zurverfügungstellung von Arbeitskräften.¹¹⁶ Vom Ergebnis der Restaurierung, der Entfernung der Übermalungen der Predella durch Kinkelin und von der Aufstellung in der Alten Pinakothek war man offensichtlich sehr angetan.¹¹⁷

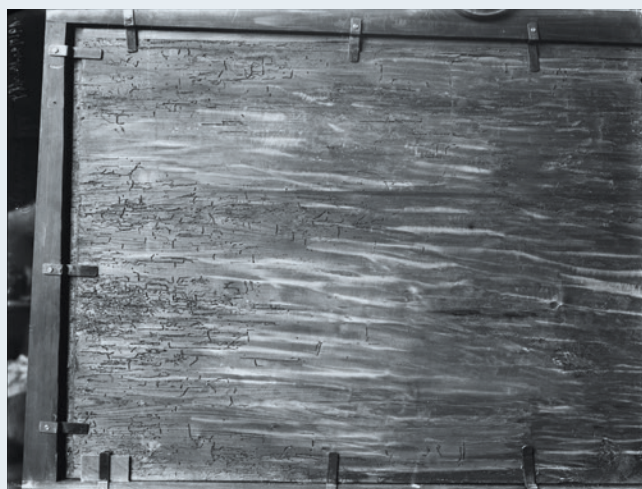
Die neunmonatige Ausstellung des Isenheimer Altars in München war ein legendärer Erfolg: Schätzungsweise 100 000 Besucher sahen Grünewalds Meisterwerk.¹¹⁸ Die Wirkung ging aber weit über die große Zahl der Besucher hinaus.¹¹⁹ Der Altar wurde mit seinen eindrucklichen Darstellungen menschlichen Leidens zur Projektionsfläche für viele und vieles am Ende eines leidvollen Krieges. Die mit der zeitgenössischen Kunst Vertrauten erlebten ihn als Prototypen der (deutschen) Ausdruckskunst und Antipoden zur Klassizität eines (eher an Italien orientierten) Dürers.¹²⁰

Rainer Maria Rilke und die Schriftstellerin Claire Goll standen Hand in Hand davor, Rilke in Tränen aufgelöst.¹²¹ Er hatte das Retabel mehrfach in der Alten Pinakothek aufgesucht. Wilhelm Hausenstein schrieb schwärmerisch wie einfühlsam (und nicht ohne Anflüge bildungsbürgerlicher Arroganz): »Nie können Menschen so zu einem Bild gewallfahrtet sein; es sei denn in der Mitte des Mittelalters [...]. Es ist so gleichgültig, daß unter den Wallfahrenden die Hälfte banal war. Sie kamen. Sie waren beigezogen. Der Altar war Magnet. [...] Aber wären selbst die vielen nicht gewesen, denen dies Altarwerk über ihr Leben entschied: hier floß der Strom. [...] In der dummen Andacht der Dürftigsten regte sich ein veränderter Geist. Nach einem Kriegsmechanismus von mehr als vier Jahren sammelte hier zum ersten Mal der Geist eines deutschen Künstlers [...] die Mengen zu einer Art inwendigst gemeinsamen Zustandes.«¹²²

In das Fahrwasser europäischer Politik war der Isenheimer Altar längst geraten. Mit dem Verlust des Elsass an Frankreich war das Aufkommen deutschnationaler Untertöne – auch von unverdächtiger Seite – kaum zu unterdrücken.

Ein Autor mit dem Kürzel »h« – womöglich erneut Wilhelm Hausenstein – schrieb in den ›Münchner Neuesten Nachrichten‹ in den letzten Septembertagen 1919 unter dem Titel »Abschied von Grünewald«: »Dieser Samstagmorgen bedeutete die letzte Gelegenheit, innerhalb der Mauern der Alten Pinakothek den Isenheimer Altar zu sehen. Schon vor der Oeffnungszeit wartete eine Gruppe von Begierigen im hellen Vestibül des herrlichen Hauses; Geschlechter, Stände und Lebensalter vielfältig wie ein kleines Volk. Mit vorschreitender Zeit wuchs der Zustrom, und allmählich wurde es Nachkommenden schwer, für Schritt und Auge einen Zugang zu dem ausgebreiteten Altar zu finden [...] Die Aufstellung verdient herzlichen Dank. Man begriff erst jetzt etwas von der Architektur des Flügelbildes in Bewegung

Abb. 20: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, angeblich Rückseite des Flügels mit dem Hl. Antonius, horizontal auf einer Staffelei aufgestellt, 1917/18



und Farbe. / Die Leute standen und schauten: bewegt, ahnend, verstehend, rührend am meisten das, wo sie das ehrfürchtige Gesicht des erschütterten Laien trugen. Schulungen von zehn oder zwölf Jahren mit bunter Mütze oder bloßem Kopf; Arbeiter; Bürger; ›Welt‹; Maler; Greise, Kinder. Ein Strom zog sich regelmäßig wie [eine] Prozession hinter dem Altar vorbei [...] Unten stand der rote Packwagen. Eine trostlose Realität: wie Sarg und Begräbnis. / Der verlorene Krieg. Der Gedanke ist nicht beiseite zu halten; und er ist weder unsachlich noch sentimental. Es wird ein Stück von Deutschland weggeschnitten, der edelsten eins. Elsaß, Alemannien, Grünewald. / Dies immerhin gilt als gewiß, daß der Altar in Colmar bleibt.«¹²³

Nach dem Ende der Ausstellung war der Saal II (heute Saal III) renovierungsbedürftig. Die Wandbespannung war verrußt und beschmutzt, die Papierbespannung der Sockel beschädigt und der Parkettboden durch den Massenbesuch stark mitgenommen.¹²⁴ Den Platz von Grünewalds Altar nahm in den kommenden Jahrzehnten ein nicht minder bedeutendes Werk, der eine Generation früher entstandene ›Kirchenväteraltar‹ von Michael Pacher, ein.¹²⁵

Abkürzungen

BStGS Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
 BHStA Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
 SMIKS Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, München
 SMUK Staatsministerium für Unterricht und Kultus, München

Verzeichnis der verwendeten Dokumente

(Die genannten Archivalien aus Archiv und Registratur der BStGS befinden sich seit Dezember 2017 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München.)



Abb. 21: Alte Pinakothek, Saal II (heute Saal III) mit Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, Fotografie von Walter Gräff, 1918/19

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
 – MK 41220, Die Sicherung des Staats-Eigentums im Falle einer feindlichen Invasion, in specie des Vermögens der Universitäten, dann der Schätze der Bibliotheken sowie jener der Kunst- und Wissenschaftlichen Staats-Sammlungen, Bd. I, 1866–1915
 – MK 41221, Sicherung der Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen des Staates, der Bibliotheken etc. im Kriege. Maßnahmen gegen Fliegerangriffe, Bd. II, 1916–1941

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Archiv
 – ad Fach II, Lit. D, Nr. 1, Galerie Schleißheim. Dienstordnung, Besucherordnung etc. 1814–1922

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Fotoarchiv
 – Aufnahmebuch 1910/21

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur
 – Akt 2/7, Krieg 1914/18, Einberufungen von Beamten u. dgl., Archiv-Nr. 164

– Akt 6/5, Kriegsteuerungs- und ähnliche Beihilfen, Archiv-Nr. 198
 – Akt 12/1, Organisation und Entwicklung der Bayer. Staatsgalerien, 1847–1962, Archiv-Nr. 401
 – Akt 15/1, Alte Pinakothek. Ausstattung des Gebäudes. Innere Einrichtung. Große und kleine Baufälle, ca. 1914–1945, Teil I, Archiv-Nr. 344
 – Akt 20/1a, Sicherstellung von Gemälden aus Privatbesitz aus Anlass des Krieges 1914/28, Archiv-Nr. 539
 – Akt 20/3, Krieg 1914/1916. Sicherheitsmaßnahmen 1914, Archiv-Nr. 540
 – Akt 25/6b, A. Französischer Kunstraub / B. Schwedischer Kunstraub, darin: Kunstraub durch die Entente. Rückgabe 2er Altarflügel von Diereck Bouts an Belgien 1920, 1920–1959, Archiv-Nr. 699
 – Akt 25/7 (alt: 26/6a), Rückgabe der Isenheimer Altartafeln nach Kolmar 1919, Archiv-Nr. 700
 – Akt 90, Generaldirektor Dörnhöffer 1914–1933, 4 Konvolute, Archiv-Nr. 2947 a–d

1 Die Anweisung erging mündlich; Braune an das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (SMIKS), 3.8.1914, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; abgelegt auch im BHStA, MK 41220.

2 Schreiben der Direktion der Staatlichen Galerien an die nicht einberufenen Beamten, 2.8.1914; BStGS, Registratur, Akt 2/7, Nr. 164. August Liebmann Mayer hatte sich bereits Ende Juli per Telegramm aus London entsprechend erkundigt, 31.7.1914, ebd.

3 Braune an das SMIKS, 3.8.1914 (wie Anm. 1).

4 Laura Pachtner, Ausländer in Bayern während des Ersten Weltkriegs, in: Bayern und der Erste Weltkrieg, hg. von der Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, o. O. o. J. [ca. 2014], S. 145–159, hier S. 146.

5 Braune an das SMIKS, 3.8.1914 (wie Anm. 1).

6 Dies und das Folgende nach: Direktion der Königlichen Neuen Pinakothek [Heinz Braune] an die Finanzabteilung des Obersthofmeisterstabs München sowie an das SMIKS, 5.8.1914, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; abgelegt auch im BHStA, MK 41220. – Siehe ferner die undatierte ›Vorschrift für den Nachtdienst in der K. neuen Pinakothek‹, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

7 Gisela Goldberg, Die ehemalige Neue Pinakothek, in: Festgabe zur Eröffnung der Neuen Pinakothek in München am 28. März 1981. Geschichte – Architektur – Sammlung, München 1981, S. 42–55, hier S. 50f. Siehe auch Herbert W. Rott, Die Neue Pinakothek. Der Bau und die Sammlungen Ludwigs I., in: Ludwig I. und die Neue Pinakothek, hg. und bearb. von Herbert W. Rott, München 2003, S. 42–81, hier S. 65, 74, 78f.

8 »Die K. Gemäldegalerie in […] ist bis auf weiteres zu schliessen. Es sind unverzüglich erhöhte Massnahmen zu treffen, um etwaige Akte des Terrorismus, die von aussen geführt werden könnten, zu verhindern. Insbesondere werden Nachtdienste und Kontrollgänge in Erinnerung gebracht. Ueber etwa notwendige besondere Massnahmen wolle sofort berichtet werden«; Braune mit Datum vom 2.8.1914 an die Filialgalerien Schleissheim, Augsburg, Speyer, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540

9 Kgl. Galerie-Conservatorium (Andreas Mayer) an die Direktion der Staatlichen Galerien, 4.8.1914, ebd. Aus Schleißheim hiess es: Zum »Schutze gegen einen Angriff wäre ein Revolver für jeden Aufseher sehr notwendig, bei Nacht wäre eine Waffe hiefür unerlässlich«; Konservatorium der Königl. Gemälde-Galerie Schleissheim (August Andreas Mayer) an die Staatlichen Galerien München, 4.8.1914, ebd.

10 Braune an das SMIKS, 4.8.1914, mit Bitte um Ausstellung einer entsprechenden Legitimation, ebd.; abgelegt auch im BHStA, MK 41220. 1916 bereist Rudolf Oldenbourg die Galerien in Burghausen, Bamberg [die dortigen Galerieräume waren für Lazarettzwecke belegt] und Ansbach sowie das Germanische Nationalmuseum; Reisebericht, 27.10.1916 und 12.12.1916, BStGS, Registratur, Akt 90, Nr. 2947c.

11 Heinz Braune an das Kgl. Landbauamt Augsburg, 6.8.1914, die positive Antwort am 10.8.1914, ebd.; Meldung des K. Galerie-Conservatoriums an die Direktion, 6.8.1914, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

12 Die Berufung erfolgte zum 1.10.1914; SMIKS an die Direktion der Staatlichen Galerien, 22.9.1914, BStGS, Registratur, Personalakt Dörnhöffer. Mit demselben Schreiben wurde Heinz Braune, wohl aufgrund seiner mehrjährigen Vertretungstätigkeit seit dem Tode Hugo von Tschudis im Jahre 1911, der »Titel eines Direktors an den staatlichen Gemäldesammlungen« verliehen.

Der Maler Anton Stadler, der mit Braune eine Art Doppelspitze gebildet hatte, erhielt das »Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone«. Zur Ära Braune/Stadler siehe Christian Lenz, Die Neue Pinakothek 1870–2003, in: Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek, hg. von Herbert W. Rott und Joachim Kaak, München/Köln 2003, S. 353–399, hier S. 377f.

13 Dörnhöffer an das SMIKS, 10.11.1916, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; Halm (Bayerisches Nationalmuseum) an das SMIKS, 7.11.1916, BHStA MK 41221.

14 Braune an die Polizei-Direktion München, 17.8.1914, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; so war es bereits auf einer Besprechung im Ministerium vereinbart; siehe die Aktennotizen (Vormerkungen) vom 7.8.1918 und 14.8.1918, BHStA, MK 41221.

15 Braune an das SMIKS, 18.8.1914; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540. Das vorhandene Aufsichtspersonal konnte sich somit intensiver um die geöffneten Säle kümmern. Im Schnitt stand für einen Raum ein Aufseher zur Verfügung, in Ausnahmefällen hatten zwei Aufseher drei Säle zu versorgen.

16 Am 15.8.1914 wurde die Einschreib- und Legitimationspflicht in einem Schreiben des SMIKS an die staatlichen Galerien, das Bayerische Nationalmuseum, die Hof- und Staatsbibliothek, das General-Konservatorium der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates und an die Glyptothek (Wolters) damit begründet, »Belgier, Engländer, Franzosen, Montenegriner, Russen und Serben ohne Unterschied des Geschlechts vom Besuche der Sammlungen bis auf weiteres auszuschließen.« Die Beamten waren angewiesen, »verdächtige Personen von dem Besuche der Sammlungen fernzuhalten. Es wird sich empfehlen, bis auf Weiteres jeden Sammlungsbesucher beim Eintritt in eine Liste unter Angabe von Name, Stand und Staatsangehörigkeit sich eintragen zu lassen.«; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540. – In den Akten der BStGS findet sich folgender Text: »Besuchs-Bestimmungen für die K. Neue und Alte Pinakothek. / Angehörige des Deutschen Reiches und Oesterreich-Ungarns bedürfen keines Ausweises. Angehörige anderer Staaten haben einen nach dem 4. August 1914 ausgestelltten Ausweis der Gesandtschaft oder des Konsulates ihres Heimatstaates vorzulegen. / Zuwiderhandelnde werden wegen Hausfriedensbruches der Polizei übergeben. / Die Direktion«; ohne Datum. abgelegt unter August 1914, ebd. Siehe auch das vermutlich aus der Alten Pinakothek stammende Einzeichnungsbuch ›Erster Weltkrieg‹, 1914/15, BStGS, Archiv, Neue Nr. 94.

17 Dörnhöffer an das SMIKS, 25.3.1915, BHStA, MK 41220. Dies erklärt den geringen Umfang des Einzeichnungsbuchs; siehe vorige Anm. 16.

18 »Die Diener des Museums sind zum Teil mit Schusswaffen, z. T. mit Gummiknütteln ausgerüstet«; Direktion des Bayerischen Nationalmuseums an das SMIKS, 7.8.1914, BHStA, MK 41220. Im Germanischen Nationalmuseum hatte man Browning-Pistolen; Bericht vom 17.8.1914, ebd. Siehe auch Martin Schawe, Van Eyck in Neuschwanstein. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Jahresbericht 2017, S. 140–167, hier S. 165, Anm. 79. Siehe auch die Dienstordnung für den Nachtwächter der Galerie Schleißheim sowie das enthaltene strenge Regularium für den Umgang mit dem Revolver, 31.3.1914; BStGS, Archiv, ad Fach II, Lit. D, Nr. 1.

19 Am 3. September 1914 stellte die Direktion der staatlichen Galerien [Braune] beim Stellv. Generalkommando 1. Armeekorps München den

Antrag auf 10 kg Benzin zur Fortsetzung der Restaurationsarbeiten, »die auf privatem Wege nicht zu beschaffen sind«; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

20 »Nach Mitteilung des Reichskanzlers (Reichsamt des Innern) kann der Petroleumbedarf im kommenden Jahr nur mit etwa 10 vom Hundert befriedigt werden«; SMIKS an die untergeordneten Behörden, 29.5.1915, ebd. Man rief zur Sparsamkeit auf und wies als Ersatzmöglichkeit auf Gaslicht oder elektrisches Licht hin.

21 Einberufen wurden gleich bei Kriegsbeginn Walter Gräff (1876–1934) und Eberhard Hanfstaengl (1886–1973; Generaldirektor der BStGS 1945–1953); Rudolph Oldenbourg erledigte beim Bezirkskommando Bürotätigkeiten; Braune selbst war aufgrund eines Herzfehlers »felddienstuntauglich«, wurde 1916 dennoch zusammen mit August Liebmann Mayer einberufen. Zum Personal und den Einberufungen – Stand 1916 – siehe BStGS, Registratur, Akt 2/7, Nr. 164. – Mehrfach versuchte Dörnhöffer, Beurlaubungen einzelner Beamter wegen dienstlicher Unabkömmlichkeit zu erreichen; ebd. – Anscheinend besaßen zahlreiche Aufseher, zumal die waffentragenden, Militärerfahrung, was sie für das Heer als Ausbilder wertvoll machte; SMIKS an die Direktion der Staatlichen Galerien, 5.8.1914, ebd. Siehe auch: Dörnhöffer an das SMIKS, 10.11.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; abgelegt auch im BHStA, MK 41221.

22 Dörnhöffer unterbreitete daraufhin eine auf »provisorischen Annahmen« beruhende Musterrechnung, die von einem Gebäudewert (zunächst nur der Alten Pinakothek) von 1.500.000 M und einem Wert der Sammlung von 30.000.000 M eine Monatsprämie von 5.500 M errechnete. Bei einer »1/20 Bruchteilversicherung« (»Versicherung des vollen Risikos«) ermäßigte sich der Betrag auf 2.200 M, für ein ganzes Jahr lag die Prämie bei 4.400 M; Dörnhöffer an das SMIKS, 13.11.1915 (Konzept); BStGS, Akt 20/3, Nr. 540; siehe auch dasselbe datiert vom 16.11.1915, BHStA, MK 41220.

23 Schreiben des Kriegsministeriums vom 20.11.1915; BHStA, MK 41220; SMIKS an die K. Direktion der staatlichen Galerien, 13.12.1915, BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540 (»Von dem Abschlusse einer Versicherung der staatlichen Gemäldesammlungen gegen Schäden durch Luftfahrzeuge und sonstigen besonderen Vorkehrungen kann hiernach bis auf weiteres abgesehen werden. gez. Dr. von Knilling«).

24 Das Bayerische Kriegsministerium an das SMIKS, 23. Juli 1916; BHStA, MK 41221.

25 SMIKS an die Staatlichen Galerien etc., 31.7.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; Konzept dazu mit Verteiler in BHStA, MK 41221.

26 Ebd.

27 Frankfurter Allgemeine Versicherungs AG an die Direktion der Staatlichen Galerien, 7.8.1916; am 23.8.1916 wird dies nochmals bekräftigt; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

28 SMIKS an die Staatlichen Galerien, 20.10.1916, ebd.; »Fliegerabwehrmaßnahmen in der Heimat«, 12.10.1916, BHStA, MK 41221.

29 Dies und die folgenden Ausführungen nach: Dörnhöffer an das SMIKS, 10.11.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; abgelegt auch im BHStA, MK 41221.

30 Siehe dazu oben, Anm. 21.

31 Dörnhöffer an die Kgl. Kommandantur der Haupt- und Residenzstadt München, 10.11.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; Antwort darauf datiert vom 20.11.1916, ebd.

32 Martin Schawe, Vor 50 Jahren. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Jahresbericht 1994, S. 9–27, hier S. 11f.

33 Dies und das Vorstehende nach: Dörnhöffer an das SMIKS, 10.11.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; abgelegt auch im BHStA, MK 41221.

34 Richard Bauer (Fliegeralarm. Luftangriffe auf München 1940–1945, München 1987, S. 9) nennt irrig das Datum 21. November 1916 und sechs Bomben. Siehe Dieter Storz, Der Große Krieg. 100 Objekte aus dem Bayerischen Armeemuseum (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums Ingolstadt, Bd. 12, hg. von Ansgar Reiß), Essen 2014, S. 348–351, Nr. 79 und 80.

35 Storz 2014 (wie Anm. 34), Nr. 79.

36 Bauer 1987 (wie Anm. 34), S. 9.

37 Unter dem 28.2.1917 ist in den Akten ein Gutachten zur Stabilität eines (vermutlich als Bergungsraum genutzten) Raumes im südwestlichen Erdgeschoss abgelegt, vermutlich die Königliche Vasensammlung [also heute Erdgeschoss West, Saal XI]. Der Raum war gewölbt, die Gesamtstärke bis zum darüberliegenden Parkettboden im ersten Obergeschoss betrug 0,83 cm. »Das weiter darüber liegende Glasoberlicht hat gegen Durchschlag so geringe Widerstandsfähigkeit, daß es hier nicht weiter inbetracht gezogen werden kann«; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540. Siehe auch das Schreiben des SMIKS vom 20.10.1916, in dem von der Durchschlagskraft auch kleinerer, aus großer Höhe abgeworfener Bomben die Rede ist; ebd.

38 Dies und das Folgende nach dem ausführlichen Bericht Dörnhöffers an das SMIKS, 12.1.1917, ebd.; abgelegt auch im BHStA, MK 41221.

39 Der Mietvertrag datiert vom 21.11.1916, unterzeichnetes Exemplar im Akt, ebd. Bilderverzeichnis vom 27.11.1916, ebd.

40 Bergungsliste vom 21.11.1916 im Akt, ebd.; die Übernahme-Bescheinigung ebenso. Zu den Bouts-Gemälden siehe Schawe 2017 (wie Anm. 18), passim.

41 Zum Beispiel Memlings ›Sieben Freuden Mariens‹, Frans Hals' ›Bildnis des Willem Croes‹, Dürers ›Glimsche Beweinung‹; siehe die Liste vom 27.11.1916, ebd. Weitere Listen vom 7.2.1917, 23.10.1917 (mit 37 neu eingelagerten Bildern) und 6.11.1917, ebd.

42 Dörnhöffer an das SMIKS, 12.1.1917, ebd.

43 Liste »Deponierte Bilder aus der Galerie / Im Gewölbe beim Vestibül [Parterre]«, ebd.

44 Dörnhöffer an das Landbauamt München mit der Bitte um Übernahme der Kosten von 388,08 M, 9.2.1917, ebd.

45 1917 wurde vereinbart, dass die »Flieger-Ersatz-Abteilung« die eigene Löschmannschaft zum Schloss beordert; in Schloss Schleißheim wurde eine Nebenstelle der Fernsprechzentrale der Flieger-Ersatz-Abteilung eingerichtet; Vereinbarung, 7.5.1917, BStGS, Archiv, ad Fach II, Lit. D, Nr. 1.

46 Konservatorium der Königlichen Gemäldegalerie Augsburg an die Direktion der Staatlichen Galerien, 24.3.1917; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540. Die Sicherungsmaßnahmen wurden am 22.3. beendet. Im Akt liegt unter dem Jahr 1917 Material zur Sicherung der Galerie, eine Planzeichnung mit Grundriss und Querschnitt sowie der Kosten-Anschlag vom 16.11.1916 für Sandaufschüttung im Dachstuhl; ebd.

47 Bergungsliste vom 20.12.1916, ebd.; siehe auch den Bericht Dörnhöffers an das SMIKS, 12.1.1917, ebd.

48 Rechnung vom 16.11.1916 mit Plan des Landbauamts, ebd. Siehe auch unten, Anm. 60.

49 Schreiben des Garnisons-Kommandos Augsburg, 5.2.1917, als Antwort auf ein Schreiben Dörnhöffers an die Stadtkommandantur, 27.1.1917, ebd. Im Alarmfall standen 30 Mann zur Verfügung, die sich »in der gewölbten Halle der Gemäldegalerie links vom Eingang beim K. Konservator einzufinden« hatten.

50 Dörnhöffer an das SMIKS, 12.1.1917, ebd.

51 Siehe Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek zu München. Amtliche Ausgabe, 12. Aufl. München 1913.

52 Am 28.11.1916 gab Dörnhöffer dazu eine Pressemitteilung heraus: »Die Durchführung von Massnahmen, die der Sicherung des staatlichen Gemäldebestandes dienen, machte die Schliessung der K. Alten Pinakothek für einige Zeit notwendig. Gegenwärtig findet eine durch die erwähnten Vorkehrungen bedingte durchgreifende Umhängung der Galerie statt, die voraussichtlich noch zwei bis drei Wochen in Anspruch nehmen wird. Die Wiedereröffnung wird seinerzeit bekannt gegeben werden. / Die K. Filial-galerie im Schlosse zu Schleissheim bleibt bis auf weiteres geschlossen. / Dr. Fr. Dörnhöffer«; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

53 Pressemitteilung, 14.12.1916, ebd.

54 Nachtragsverzeichnis zum Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek, München 1917; siehe auch Anm. 51.

55 A. L. M. [August Liebmann Mayer], Die Münchner Kriegspinakothek, in: Kunstchronik 28, 1917, Sp. 131–134. August Liebmann Mayer war am 1.11.1916 für drei Monate vom Militärdienst beurlaubt worden, um an der Bergung der Bilder der Alten Pinakothek und der Neuaufstellung teilnehmen zu können; Dörnhöffer an das SMIKS, 15.1.1917, BStGS, Registratur, Akt 2/7, Nr. 164.

56 SMIKS an die Direktion der Staatlichen Galerien, 13.12.1916; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540.

57 Dörnhöffer an das SMIKS, 16.12.1916, ebd.

58 Die Verhaltensmaßregeln sahen im Ernstfall die Räumung der Galerie durch die Oberaufsicht vor. Die Besucher hatten sich im »Vestibül bezw. den anstossenden Raum zur Toilette« zu versammeln. Die anrückenden 20 Mann der Türkenkaserne waren »zur Sicherung des Gebäudes von aussen« und zur Räumung »der gefährdeten Ausstellungsräume, wie auch zur Bekämpfung eines etwaigen Feuers« einzusetzen. »Solange es ohne Gefahr für Leib und Leben möglich«, sollte das »gesamte Personal unter Mitwirkung des Militärs« die Gemälde abhängen und in das Vestibül und den Südkorridor verbringen. Die vorrangig zu bergenden Bilder waren mit einer bezw. zwei roten Marken an der linken unteren Rahmenecke gekennzeichnet. Bei nächtlichem Alarm hatten sich »Diener und Aufseher, wenn es ohne Gefahr für Leib und Leben möglich ist, sofort in die Pinakothek zu begeben«; ebd. Nur wenig modifiziert ergingen »Verhaltensmassregeln für das Personal der K. Neuen Pinakothek« bei Fliegerangriffen; auch hier standen 20 Mann aus der Türkenkaserne zur Hilfe bereit; ebd. Ebenfalls zur Verteilung an die Mitarbeiter gedacht war die achtseitige Broschüre »Für Schule und Haus. Aufklärungen über Luftangriffe und über die Schutzmaßnahmen gegen die Wirkung«, o. O., o. J. [1918]; ebd.

59 Ebd.

60 SMIKS an Direktion der staatlichen Galerien, 13.2.1917, am 20.2.1917 als Aktennotiz von Dörnhöffer in den Umlauf an alle Mitarbeiter gegeben; ebd. Der Ergänzungskatalog und der (längst bestehende) Mietvertrag mit der Bayer. Hypotheken- und Wechsel-Bank wurden damit genehmigt. In der Frage der Sicherung der Filialgalerie Augsburg hatte das Ministerium die

Oberste Baubehörde einbezogen. Angeordnet wurde, die Hoffenster im Erdgeschossmagazin zu zwei Dritteln mit Sandsäcken im Innern gegen Splitter zu sichern, feuergefährliche Gegenstände von dort zu entfernen und den Dachboden – entgegen der Einschätzung Dörnhöffers – mit einer 30 cm hohen Sandschüttung zu bedecken, wie bereits oben berichtet; siehe Anm. 48.

61 SMUK an die BStGS, 14.8.1919; BHStA, MK 41221.

62 Das »Verzeichnis über die […] Kriegsteuerungsbeihilfe für 1918«, ist eine wichtige Quelle für den Personalstand des Jahres; 41 Mitarbeitern vom Generaldirektor bis zum Heizer wurden insgesamt 84.460,68 M ausbezahlt; BStGS, Registratur, Akt 6/5, Nr. 198.

63 Am 17.8.1918 quittiert Bernatz die Entnahme von Lawrence’s »Henry Phipps Earl of Mulgrave« aus dem Tresorraum der Bank zum Zwecke des Kopierens; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540. Kopiert werden konnte in der Alten Pinakothek weiterhin freitags und samstags; siehe die Vormerkung, 14.8.1914, BHStA, MK 41220.

64 Eine letzte Anweisung zur Überprüfung des Schutzes vor Fliegerangriffen erging vom SMIKS am 23.10.1918; am 29.10.1918 weitergegeben an die untergeordneten Institutionen, mit Datum vom 31.10.1918 an Konservator Mayer in Augsburg und Kustos Mayer in Schleißheim von Dörnhöffer als Anweisung weitergereicht; ebd.

65 Schawe 2017 (wie Anm. 18), passim.

66 Unzufriedenheit mit den Verhältnissen formulierte der Schriftsteller und Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein schon 1913; Wilhelm Hausenstein, Die Zukunft der Münchener Sammlungen, in: Kunstchronik 25, 1913/14, Sp. 161–168.

67 Gisela Goldberg, Die Standorte der Staatlichen Graphischen Sammlung im Verlauf ihrer Geschichte in München, in: Künstler zeichnen – Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München, hg. von Michael Semff und Kurt Zeitler, Bd. 3, Ostfildern 2008, S. 7–35, bes. S. 17 und 24f.

68 Siehe dazu Friedrich Dörnhöffer, Vorwort, in: Katalog der Neuen Pinakothek zu München. Amtliche Ausgabe, 16. Aufl. München 1920, o. S. – Der neue Name wurde im Kgl. Bayerischen Staatsanzeiger vom 26.9.1917 bekannt gegeben.

69 Martin Schawe, Die Alte Pinakothek im Wandel – Versuch einer Chronik, in: Elisabeth Hipp und ders., Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien [Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, München], München 2011, S. 23–39, hier S. 31. Als Gesamtkosten der Rochade wurden 263.500 M veranschlagt; Gutachten der Obersten Baubehörde, 17.12.1915, beiliegend dem Schreiben des SMIKS an die Regierung von Oberbayern, 2.3.1916, BStGS, Registratur, Akt 15/1, Nr. 344.

70 Dörnhöffer an das SMIKS, 6.7.1915, ebd.

71 Siehe zu den räumlichen Umgestaltungen in der Alten Pinakothek verschiedene Schreiben von 1915–1919; ebd.

72 SMIKS an Dörnhöffer, 18.7.1918, mit Erlaubnis der Annahme der Schenkung des Kommerzienrats und Kunsthändlers Hugo Helbing (11.000 M) und Dr. Anschütz (5.000 M) zur Bestreitung der Kosten für den Italienischen Saal in Beantwortung der entsprechenden Anfrage Dörnhöffers vom 11.7.1918; ebd.

73 Dörnhöffer an SMIKS, 6.7.1915, ebd.

74 Dörnhöffer an das Landbauamt, 24.2.1920 [»Unter den gegenwärtigen Verhältnissen kann aber natürlich an einen solchen Umbau nicht gedacht werden.«], ebd.

75 SMIKS an das K. Landbauamt, 11.2.1915, ebd. Die Kosten betragen 6.100 M, davon als Honorar 2.800 M. Offenbar gab es noch Gipsmodelle in der Alten Pinakothek, an die die Bildhauer sich zu halten hatten; den weterständigen Muschelkalk lieferte die Fa. Joseph Zwisler’s Steingeschäft in München; Fertigstellung 1. April 1915. Siehe auch Schawe 2011 (wie Anm. 69), S. 32.

76 1916 wird Dörnhöffer das Erdgeschoss des Kunstaustellungsgebäudes am Königsplatz für die Moderne zugesprochen; Eröffnung 1919; Gisela Goldberg, Wohin mit der modernen Kunst? Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Museen, Projekte, Standorte in München, in: Oberbayerisches Archiv 128, 2004, S. 193–280, hier S. 255. Siehe auch dazu Dörnhöffer 1920 (wie Anm. 68), o. S. 77 Ebd.

78 SMIKS an die Direktion der Staatlichen Galerien, 29.9.1917, BStGS, Registratur, Akt 12/1, Nr. 401, ferner im Personalakt Dörnhöffer abgelegt; bekannt gegeben im Kgl. Bayerischen Staatsanzeiger vom 26.9.1917.

79 Hendrik Ziegler, Le musée de Colmar pendant la Première Guerre mondiale, in: Histoire du musée d’Unterlinden et ses collections. De la Révolution à la Première Guerre mondiale, hg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Colmar 2003, S. 317–349.

80 BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700.

81 Paul Clemen, Provinzialkonservator der Rheinprovinz, hatte sich seinerseits bei der Stadt Colmar mehrfach für eine Bergung des Altars eingesetzt; Clemen an Dörnhöffer, 28.2.1917, ebd.

82 »Cette décision [gemeint ist die Verbringung nach München] est le fruit d’une action concertée entre Theodor Georgii, les directeurs de musées munichois Friedrich Dörnhöffer et Georg Habich [seit 1907 Direktor der Kgl. Münzsammlung München] et le prince Rupprecht de Bavière. […] Pourtant, le fait que le »Retable d’Issenheim« et les autres précieuses œuvres colmariennes soient finalement partis pour Munich en février 1917 semble fortement relever d’une conspiration munichoise«; Ziegler 2003 (wie Anm. 79), S. 319–322, hier S. 322. Involviert war in besonderer Weise der Bildhauer Theodor Georgii, der als Führer der »Sanitäts Kraftwagen Kolonne« im Elsaß stationiert war; mehrere Schreiben von ihm im Akt BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700. Einen Beigeschmack erhält die Angelegenheit in der Tat dadurch, dass Bayern im Westen durchaus auch territoriale Ambitionen hatte; der bayerische König Ludwig III. war ein Verfechter einer Annexion des Elsass (wie auch Belgiens); der in der Sache der Verbringung des Isenheimer Altars nach München engagierte Kronprinz Rupprecht von Bayern, der als Oberbefehlshaber des 6. Armeekommandos in den »Reichslanden Elsass-Lothringen« an der Westfront stationiert war, hatte sich jedoch, anfangs ebenfalls Befürworter der Annexions-Idee, bereits im zweiten Kriegsjahr zu einem Verfechter eines baldigen Verständigungsfriedens gewandelt; siehe dazu Dieter J. Weiß, Die Wittelsbacher im Ersten Weltkrieg, in: Bayern und der Erste Weltkrieg [2014] (wie Anm. 4), S. 123–133; siehe auch Peter Claus Hartmann, Bayerns Weg in die Gegenwart. Vom Stammesherzogtum zum Freistaat heute, 2. Aufl. Regensburg 2004, S. 457.

83 Diese Frage stellte auch der anonyme Autor der Kunstchronik (vermutlich Redaktion) bei anderer Gelegenheit: Nochmals der Colmarer Rembrandt, in: Kunstchronik 29, 1918, Sp. 443f.

84 Der Bürgermeister der Stadt Colmar (i. V. Kuntz) an Dörnhöffer, 26.1.1917, BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700.

85 Dörnhöffer an Stellv. Generalkommando I. Bay. Armeekops (Antrag auf Passierscheine für sich und die Genannten), 30.1.1917, ebd. Gespräche fanden, so ist aus späteren Schreiben zu schließen, am 2.2.1917 statt.

86 Am 7.2.1917 beantragte Dörnhöffer die Passierscheine für Tettenborn und Atzberger; ebd. Auch Max Bernatz beantragte einen Passierschein, der einzige Hinweis darauf, dass auch er nach Colmar fuhr; Schreiben vom 3.2.1917, ebd.

87 Dörnhöffer an den Bürgermeister von Colmar, Friedrich Diefenbach, 16.2.1917, ebd.

88 Siehe dazu Ziegler 2003 (wie Anm. 79), S. 325–334. Neben dem Rembrandt-Gemälde (heute: Art Gallery of Ontario, Toronto) wurde von der Stadt Colmar auch ein Medaillon von Hans Daucher, Philipp den Kriegerischen darstellend (heute: Wittelsbacher Ausgleichsfond, München), an den Kunsthändler Julius Böhler verkauft. Mit dem Erlös erwarb die Stadt Colmar die Sammlung Spetz aus Isenheim mit elsässischen Altertüchern; Stadt Colmar an Dörnhöffer, 27.6.1917; BStGS, Registratur, Akt 20/3, Nr. 540; siehe auch den mehrseitigen Bericht Dörnhöffers für das SMIKS, 20.9.1918, ebd. – Dörnhöffer war in dieser Angelegenheit lediglich in moderierender Funktion tätig und versuchte zwischen Colmar und Böhler zu vermitteln. Eigentlicher Auslöser für diese Verhandlungen waren jedoch zwei in Böhlers Privatbesitz befindliche Holzfiguren vom Isenheimer Altar, die im frühen 19. Jahrhundert gestohlen worden waren. Böhler hatte sie für eine auf Wunsch des bayerischen Königs zustandegekommene Probe-Aufstellung des Altars zur Verfügung gestellt, zeigte sich weiteren Verhandlungen über einen Rückerwerb durch Colmar gegenüber jedoch verschlossen. Mit dem vollzogenen Verkauf des Rembrandt-Gemäldes und des Daucher-Reliefs an Böhler erhielt die Stadt Colmar die Erlaubnis, auf eigene Kosten Kopien der Böhler’schen Figuren herstellen zu lassen; Dörnhöffer an Diefenbach, 11.8.1917 und weitere Korrespondenz vom 11.4.1917, 24.7.1918 und 14.9.1918, ebd.

89 Einem Vorschlag von Friedrich Dörnhöffer folgend, hatte man den Umfang des Bergungsguts erheblich erweitert; Schreiben vom 6.2.1917, ebd. – Verzeichnis in: BStGS, Registratur, Akt 20/1a, Nr. 539.

90 Verzeichnis mit der am 16.2.1917 unterzeichneten Eingangsbestätigung des Direktors der Bayerischen Staatsbibliothek, Hans Schnorr von Carolsfeld (1862–1933) im Akt, BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700. Die Archivalien wurden in drei versiegelten Kisten transportiert.

91 Dörnhöffer an Bürgermeister Diefenbach in Colmar, 6.2.1917, ebd.

92 So stand es sogar in einem bemerkenswert gut informieren Artikel der Augsburger Postzeitung, 6.3.1919; ebd.

93 Versicherungsvertrag vom 8.2.1917; siehe auch das Telegramm von Bürgermeister Diefenbach vom 8.2.1917, ebd.

94 Zu Presseauschnitten siehe ebd.

95 Beiderseits unterzeichnete Leihverträge im Akt, ebd.

96 Dörnhöffer an Diefenbach, 14.3.1917, ebd.; ein 28seitiger Befundbericht für alle Werke – mit Ausnahme des Isenheimer Altars im Akt, ebd.

97 Diefenbach an Dörnhöffer, 20. oder 28.3.1918, ebd.

98 »Bezüglich der Restaurierung der hier befindlichen Grünewaldtafeln muss ich berichten, dass die Arbeiten durch den Mangel an Benzin eine unerfreuliche Verlangsamung erfahren haben. […] Bis zum Herbst aber hoffen wir mit diesem Teil der Arbeit, nämlich der Bekämpfung des noch

immer tätigen Holzwurmes, endgültig fertig werden zu können«; Dörnhöffer an Bürgermeister Diefenbach in Colmar, 11.8.1917, ebd. – Kostenvoranschlag der Fa. Doser & Götz, Barerstr. 52, 4.10.1917, ebd.

99 Dörnhöffer an den Bürgermeister Diefenbach in Colmar, 16.3.1918; ebd.

100 Hanfstaengl an Dörnhöffer, 27.2.1917, mit der Bestätigung, dass er ohne Erlaubnis seitens der Stadt Colmar die angefertigten Aufnahmen nicht an Dritte herausgeben werde; ebd.

101 Kinkelin an Dörnhöffer, 12.8.1919; das Honorar belief sich auf 1.800 M Gesamtabrechnung der über das Honorar Kinkelins hinausgehenden Kosten in Höhe von 1244,84 M als Anhang zum Schreiben Dörnhöffers an Diefenbach, 16.3.1918, ebd.

102 BStGS, Fotoarchiv, Neg.-Nr. 1910-21/185–1910-21/187 (Predella) sowie 1910-21/183 (Hl. Antonius) und 1910-21/184 (laut Aufnahmebuch angeblich Teilaufnahme von dessen Rückseite, woran die schmale, eher zur Predella passende Rahmung gewisse Zweifel aufkommen lässt); Aufnahmebuch, BStGS, Fotoarchiv. Digitalisate der (beschädigten) Glasplatten, ebd.

103 Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11, 1918, S. 117f.

104 Der Originalabzug ist im Fotoarchiv abgelegt, ein Negativ ist nicht vorhanden; Digitalisat Nr. 2013-1082_Hist-Aufn_AP_Altar_Scan. Der Nachlass Gräff wurde den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1996 übergeben; Andreas Burmester und Helge Siefert, Grenzgänger zwischen Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie: Walter Gräff (1876–1934) zum Gedenken, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Jahresbericht 1998, S. 12–24.

105 Undatierter Aktenvermerk, BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700.

106 Presseauschnitt der Frankfurter Nachrichten vom 4.1.1919 zum Vorwurf, die Alte Pinakothek stelle gestohlenen Gut aus. Ebenfalls kam es (auch in der deutschen Presse) zu Misstönen wegen des in München verwahrten und schließlich von der Stadt Colmar an Julius Böhler verkauften Rembrandt-Gemäldes sowie des Daucher-Reliefs; siehe dazu oben, Anm. 88. Siehe auch: Anonym, Der Verkauf eines Rembrandt an das Ausland durch die Stadt Colmar, in: Kunstchronik 29, 1918, Sp. 409–411 und Sp. 443–444.

107 Vice-Président de la Commission Municipale und der Vorsitzenden der Schongauergesellschaft an Dörnhöffer, 12.12.1918, BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700.

108 SMUK an die Waffenstillstandskommission, 27.12.1918, ebd.

109 Dörnhöffer an die Stadtverwaltung Colmar, 30.1.1919; ebd.

110 Siehe die Schreiben vom 30.1. und 17.3.1919, ebd.

111 Schreiben des Tarifamts der Bayer. Staatseisenbahnen an die Verwaltungen der Eisenbahnen in Elsaß-Lothringen in Straßburg, 23.5.1919 und 23.9.1919, ebd.

112 »Die in Verwahrung gegebenen Kunstwerke und Druckwerke stehen jederzeit zur Verfügung [...] Ich kann nicht verhehlen, dass ich einige Sorge empfinde, die Holzbilder während des Transportes der hochsommerlichen Hitze ausgesetzt zu wissen. Rein im Interesse der Sache möchte ich Ihnen nahelegen, mit der Rücknahme auf die kältere Jahreszeit zu warten, doch wiederhole ich, dass die Kunstwerke Ihnen, wenn Sie die Verantwortung tragen wollen, jederzeit zur Verfügung stehen. Einen ausführlichen Bericht über alle von uns ausgeführten Arbeiten werden Sie vor den Bildern selbst bei Ihrer Anwesenheit hier durch mich und durch unseren ersten Restaurator

Professor Kinkelin erhalten. Professor Kinkelin hat ausser den Erhaltungsarbeiten, zu denen wir uns vertraglich verpflichteten und die viele Monate in Anspruch nahmen, auch einige weitergehende Restaurierungen, namentlich an der Predella des Isenheimer Altares vorgenommen, für die er ein Privat-honorar zu beanspruchen hat. Sie haben uns seinerzeit für unsere Barauslagen einen Vorschuss übersandt, der zur Bestreitung dieser Honorarforderungen nicht mehr ausreicht. Es wird hierüber Ihrem Abgesandten eine genauere Verrechnung vorgelegt werden«; Dörnhöffer an das Bürgermeistertamt Colmar, 22.8.1919, ebd.

113 Stadt Colmar an Dörnhöffer, 15.9.1919, ebd.

114 Dörnhöffer an das SMIKS, 1.10.1919, ebd.

115 Bestätigung vom 26.9.1919, ebd.

116 Stadt Colmar an Dörnhöffer, 10.10.1919, ebd.

117 Dörnhöffer an das SMIKS, 1.10.1919, ebd.

118 Neue Freie Presse Wien, 4.10.1919, Ausschnitt ebd.

119 Zahlreiche Kopistenanfragen im Akt, ebd.

120 Thomas Noll, Rilke und die Rezeption des sog. Matthias Grünewald im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Im Schwarzwald. Uncollected Poems 1906–1911, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft hg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus (Blätter der Rilke-Gesellschaft, 31), Göttingen 2012, S. 133–156, hier S. 154.

121 »Unser erster gemeinsamer Gang durch die Stadt galt dem Isenheimer Altar [...]. Vor dem Triptychon sagte Rilke zu mir: »Gib mir die Hand, dann ist es leichter zu ertragen.« Länger als eine halbe Stunde blieben wir reglos vor Grünewalds Meisterwerk, so wollte es die Regel, die er sich als Dichter vor dem geringsten wie dem erhabensten Gegenstand auferlegt hatte [...] Die Majestät des Werkes befahl Schweigen. Ein einziges Mal nur stammelte Rilke, die Augen voller Tränen: »Auch mir hat Gott eine Botschaft auferlegt.« Seine Züge zuckten in Schmerz. Ich ertrug es kaum«; Claire Goll, Rilke und die Frauen, in: »Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen«. Rainer Maria Rilke – Claire Goll. Briefwechsel, hg. von Barbara Glauert-Hesse, Göttingen 2000, S. 83–92, hier S. 88, 90–91; zit. nach Noll 2012 [wie Anm. 120], S. 137.

122 Wilhelm Hausenstein, Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, München 1919, S. 108f. Dazu auch Noll 2012 [wie Anm. 120], S. 154.

123 Autor »h«, Abschied von Grünewald, in: Münchner Neueste Nachrichten, 28.9.1919, BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700. Auch Wolfgang Minaty (Grünewald im Dialog. 500 Jahre Isenheimer Altar in Kunst, Literatur und Musik, Regensburg 2016, S. 63, Anm. 62) denkt an Hausenstein als Autor; siehe dort auch S. 27.

124 Dörnhöffer an das SMUK und das Landbauamt, 24.2.1920 und 13.3.1920, BStGS 15/1, Nr. 344.

125 Die einmal entfachte Kampagne gegen München setzte sich 1920 verstärkt fort. Auch die »Gegenpropaganda« brachte ihre Absurditäten hervor. So hieß es, die Stadt Colmar wolle den Isenheimer Altar nach Amerika verkaufen, was auch Friedrich Dörnhöffer in Unruhe versetzte. Wenngleich er selbst »diese Nachricht für ein leeres Gerücht« hielt, so war es ihm doch wichtig, darauf hinzuweisen, dass Bayern gegebenenfalls interessiert sei, das Hauptwerk Grünewalds zu erwerben. Dörnhöffer an den Bürgermeister der Stadt Colmar, 12.2.1920; die beschwichtigende Antwort seitens der Stadt Colmar am 20.2.1920; BStGS, Registratur, Akt 25/7, Nr. 700.

n 9

Anhang

Chronik

15. Januar 2018 – Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren

Buchvorstellung des neuen Sammlungsführers für die Staatsgalerie in der Bendediktinerabtei Ottobeuren

20. Januar 2018 – Pinakothek der Moderne

Nachtmusik der Moderne. Komponistenporträt Henryk Górecki

8. Februar 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Elmgreen & Dragset. Einführung und Moderation Bernhart Schwenk

20. Februar 2018 – Pinakothek der Moderne

Heinrich Meier: »Ecce homo: Nietzsche über das philosophische Leben«, Vortrag der Max Beckmann Gesellschaft

21. Februar 2018 – Neue Pinakothek

Der ehemalige türkische Präsident Abdullah Gül besucht die Neue Pinakothek in Begleitung von Mehmet Günay, türkischer Generalkonsul in München

28. Februar 2018 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

1. März 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Olaf Metzel. Einführung und Moderation Bernhart Schwenk

14. März 2018 – Sammlung Schack

»Den Teufel spürt das Völkchen nie ...«. Konzertabend im Rahmen des Faust-Festivals München 2018

15. bis 17. März 2018 – Pinakothek der Moderne

Internationale Tagung »Tempera Painting between 1800 and 1950. Experiments and Innovations from the Nazarene Movement to Abstract Art« des Doerner Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

10. April 2018 – Pinakothek der Moderne

Ballett »Klee im Raum« des Bayerischen Junior Balletts München unter der Leitung von Ivan Liška im Rahmen der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

12. April 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Mayen Beckmann und Alexander Klee. Einführung und Moderation Oliver Kase im Rahmen der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

19. April 2018 – Pinakothek der Moderne

Internationales Symposion »Eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis« im Rahmen der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

21. April 2018 – Pinakothek der Moderne

»Die fernen Musen aus der Nähe«, Szenisches Rezital der Hochschule für Musik und Theater München im Rahmen der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

27. April 2018 – Pinakothek der Moderne

Party »Vor dem Blitz« und »Blitz Music Club« im Rahmen der Ausstellung *Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses*

13. Mai 2018 – Pinakothek der Moderne

Preview *TOGETTHERE_XPERIENCE* zum Internationalen Museumstag

17. Mai 2018 – Museum Brandhorst

Eröffnung der Ausstellung *Jutta Koether. Tour de Madame*

19. Mai 2018 – Pinakothek der Moderne / Schloss Herrenchiemsee

Eröffnung der Ausstellung *Königsklasse IV. Laib | Warhol | Flavin | Rainer | Basquiat*

19. Mai 2018 – Alte Pinakothek

Wiedereröffnung der Säle I–III im Erdgeschoss (Burgkmair, Holbein, Pacher)

14. Juni 2018 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *Fotografie heute: Private Public Relations*

23. Juni 2018 – Pinakothek der Moderne

Nachtmusik der Moderne. Komponistenporträt Sir Harrison Birtwistle

28. Juni 2018 – Museum Brandhorst

Künstlergespräch mit Kerstin Stakemeier und Jutta Koether im Rahmen der Ausstellung *Jutta Koether – Tour de Madame*

3. Juli 2018 – Alte Pinakothek

Wiedereröffnung der Säle I–VI Obergeschoss nach Abschluss der vierjährigen energetischen Sanierung

5. Juli 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Olaf Metzel und Stefan Trinks. Einführung und Moderation: Bernhart Schwenk

7. Juli, 14. Juli, 18. und 29. September 2018 – Alte Pinakothek

»Im Zweifel für das Licht«, Der Münchner Lyriker Ludwig Steinherr liest aus seinem Gedichtband *Briefleserin in Blau*. In Kooperation mit der Stiftung Lyrik Kabinett

18. Juli 2018 – Alte Pinakothek

Gregor J. M. Weber, Rijksmuseum Amsterdam, Vortrag zu Johannes Vermeers *Briefleserin in Blau*. Konzert der Hochschule für Musik und Theater München für Violine und Cembalo, Michael Eberth und Studierende

25. Juli 2018 – Schaezlerpalais Augsburg

Rückgabe von Ernst Immanuel Müllers *Bauernstube* aus dem Eigentum von Ludwig Friedmann als 14. Restitution der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1998 an Miriam Friedmann durch Bernhard Maaz

25. Juli 2018 – Sammlung Schack

»Nachtstimmungen. In der Einsamkeit der Nacht«. Konzertabend im Rahmen des Faust-Festivals München 2018

16. September 2018 – Pinakothek der Moderne

TOGETTHERE_XPERIENCE. Der Zukunftstag in der Pinakothek der Moderne

19. September 2018 – Alte Pinakothek

Luo Shugang, Minister für Kultur und Tourismus der Volksrepublik China, besucht die Alte Pinakothek

25. September 2018 – Neue Pinakothek

Paul Seger, schweizerischer Botschafter in Berlin und seine Frau Colette Seger besuchen die Neue Pinakothek

27. September 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Calla Henkel & Max Pitegoff. Einführung und Moderation Inka Graeve Ingelmann

17. Oktober 2018 – Alte Pinakothek

Eröffnung der Ausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*

20. Oktober 2018 – Kunstareal

Während der 20. Langen Nacht der Münchner Museen besuchen 22 146 Gäste die Pinakothek der Moderne, die Alte Pinakothek, die Neue Pinakothek, das Museum Brandhorst sowie die Sammlung Schack

14. November 2018 – Pinakothek der Moderne

Eröffnung der Ausstellung *Die Irrfahrten des Meese*

21. November 2018 – Sammlung Schack

Eröffnung der Ausstellung *Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode*

22. November 2018 – Alte Pinakothek

After Work – Vino, Arte, Musica in der Ausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*

28. November 2018 – Sammlung Schack

MIK – Musik im Kunstareal. Konzert zur Ausstellung *Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode*

28. November 2018 – Alte Pinakothek

»Florenz erschließt sich nicht dem Vorübergehenden«, Lesung mit Udo Wachtveitl im Rahmen der Ausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*

5. Dezember 2018 – Museum Brandhorst

Eröffnung der Ausstellung *Alex Katz*

6. Dezember 2018 – Alte Pinakothek

Wiedereröffnung der Nordkabinette 1–7 im Erdgeschoss der Alten Pinakothek (Jan Brueghel d.Ä., van Hemessen, van Dalem)

8. Dezember 2018 – Alte Pinakothek

After Work – Vino, Arte, Musica in der Ausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*

13. Dezember 2018 – Pinakothek der Moderne

Gesprächsreihe *ConneXions*: Jonathan Meese. Einführung und Moderation Swantje Grundler und Bernhart Schwenk

Finanzen

Haushaltsansätze		13.550.642,59 €
Erlöse Museumsbetrieb	Werktagseintritt (0 %)	1.377.140,35 €
	Sonntagseintritt (100 %)	267.074,11 €
	Sondereintritt (80 %)	1.152.576,10 €
	Garderobengebühr	75.842,30 €
	Kulturveranstaltungen	112.590,71 €
	Veröffentlichungen	219.232,91 €
	Foto- und Filmaufnahmen insgesamt	82.169,84 €
	Mieteinnahmen (80 %)	190.045,36 €
	Shopeinnahmen (80 %)	128.888,27 €
	Bearbeitungsgebühren Leihverkehr	12.180,00 €
	Einnahmen Doerner Institut	21.171,46 €
Verfügungsbetrag		15.812.413,65€
Drittmittel 2018		3.800.776,08 €
Gesamt		19.613.189,73 €
Gehälter (ohne Drittmittel)		15.717.155,30 €
Drittmittelgehälter		366.547,02 €
Gesamt		16.083.702,32 €

Öffentliche Angebote Kunstvermittlung

1162 Führungen insgesamt mit 18629 Teilnehmenden, d. h. durchschnittlich 16

davon	Termine	Teilnehmende	Durchschnitt
Ausstellungsführungen	327	5306	16
Kurator*innenführungen	119	1780	15
Überblicksführungen	226	4115	18
Themenführungen	188	2267	12
Cicerone AP	78	2594	33
Kunst international AP, PdM	105	815	8
Inklusionsführungen Gebärde, Hörführungen	14	121	9
Känguruführungen	7	52	7
Kinderführungen	12	111	9
Jugendführungen	28	806	29
Familienführungen	24	355	15
30 Minuten – ein Werk	34	307	9

166 Workshops insgesamt mit 3190 Teilnehmenden, d. h. durchschnittlich 19

Erwachsenenworkshops	17	174	10
Familienworkshops	6	75	13
Kinderworkshops	11	85	8
Jugendworkshops	21	214	10
Kinder können Kunst...	53	1426	27
YES, WE'RE OPEN!	58	1216	21

Insgesamt 1300 Angebote mit 21013 Teilnehmenden, d. h. durchschnittlich 16

Über den Besucherservice angemeldete Gruppen und Führungen 2018

Gruppenanmeldungen mit eigener Führung / ohne Führung	4613	77205	21
Vermittelte Führungen	781	13928	18
Eventführungen	56	3600	64

Insgesamt 5450 bearbeitete Termine mit 94733 Teilnehmenden

Berichterstattung in den Medien

KENNZAHLEN IM ÜBERBLICK 1.1.–31.12.2018

Meldungszahl	4167
Reichweite	1 738 053 745
(Die Reichweiten für TV- und Hörfunkbeiträge sind hier nicht berücksichtigt)	
Verbreitete Auflage	110 806 368
Top-Medium nach Anzahl	Süddeutsche Zeitung Online
Top-Medium nach verbreiteter Auflage	SZ Extra
Top-Medium nach Reichweite (nur Print- und Onlinemedien)	Süddeutsche Zeitung Online

Quelle: Landau Media AG

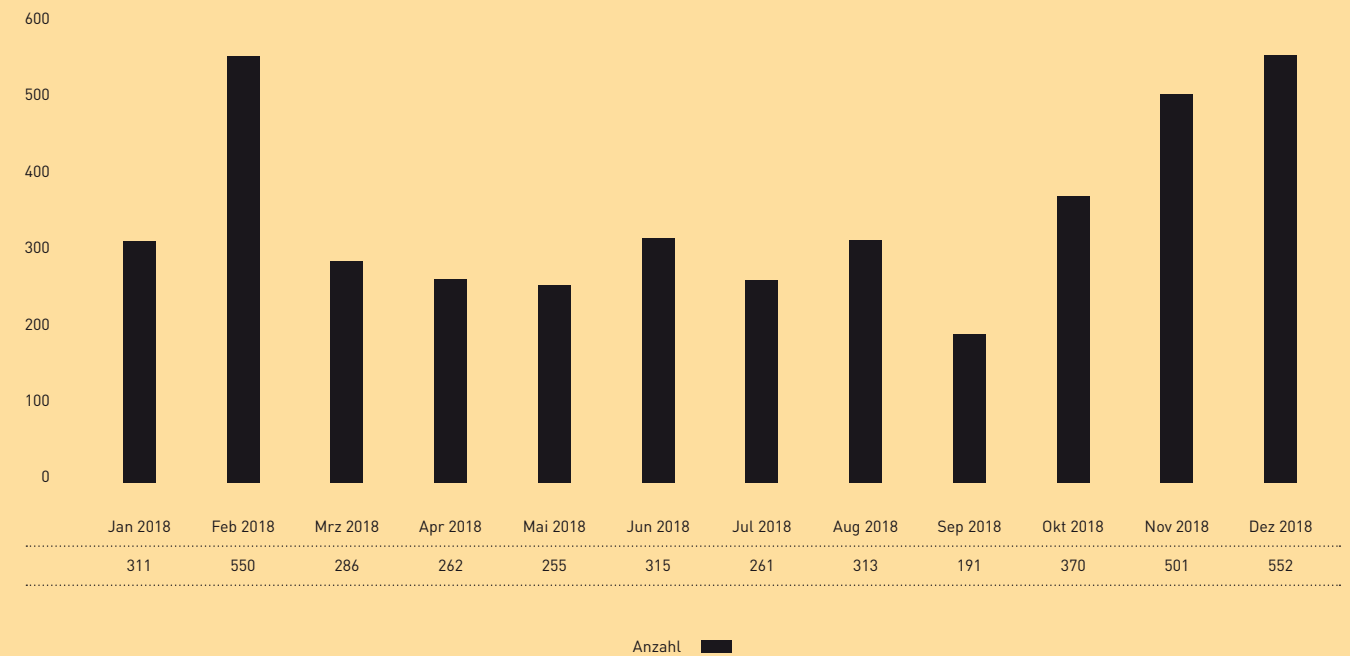
TOP 10 DER MEDIEN

Medium	Anzahl	Medium	Reichweite
Süddeutsche Zeitung Online	159	Süddeutsche Zeitung Online	300 280 587
BR Online	78	T-Online.de	277 748 830
Süddeutsche Zeitung Bayern	72	Focus Online	209 417 046
Abendzeitung	69	Welt Online, Die	124 415 238
Münchner Merkur	66	Bild Online	76 968 966
SZ Extra	63	Süddeutsche Zeitung, (B)	34 527 067
tz	62	Focus	34 516 699
Süddeutsche Zeitung, (B)	52	BR Online	33 186 404
Bayern-online.de	48	Bunte	30 172 612
Focus Online	40	Hörzu	25 685 878

Quelle: Landau Media AG

Zeitlicher Verlauf der Berichterstattung

Die Berichterstattung erreicht ihren Höhepunkt im Dezember 2018 mit einer Gesamtreichweite von 250 Mio. Kontakten (Schließung der Neuen Pinakothek).



Medienarten

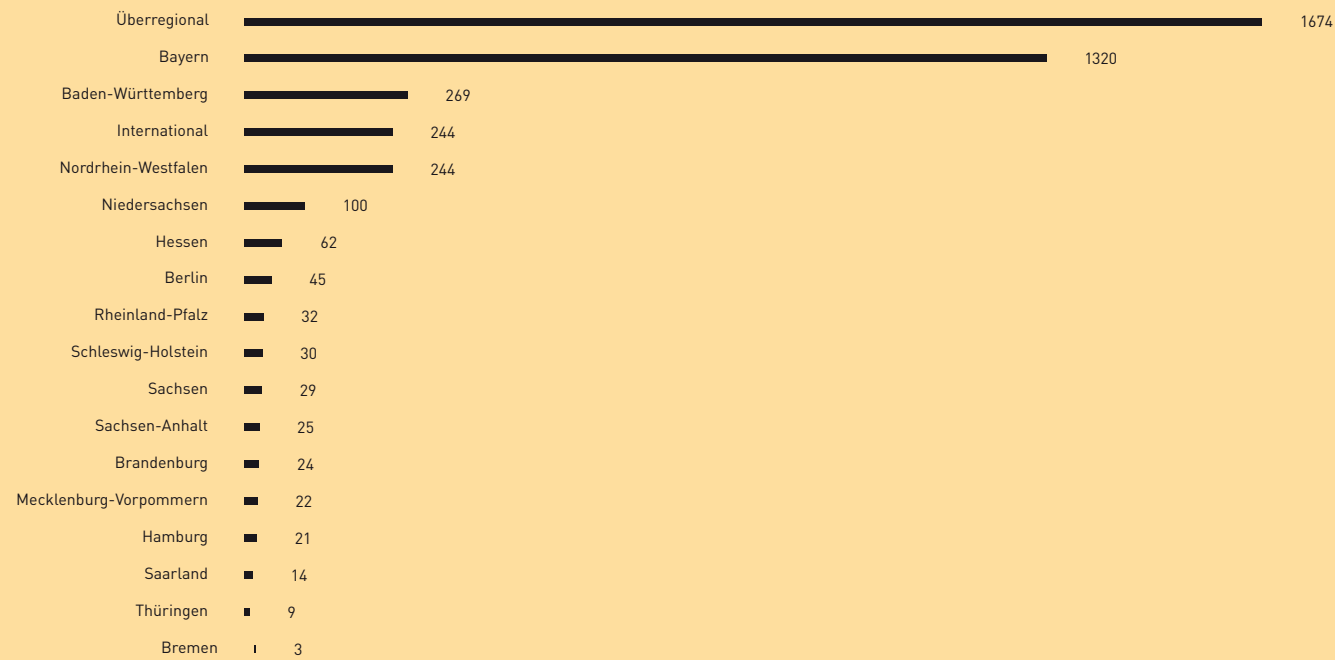
Nach den Internet-Publikationen mit 63% aller Meldungen folgen die Tageszeitungen mit 22% der Gesamtresonanz



* ungefährender Wert

Regionalität der Berichterstattung

Bayern ist hinsichtlich Beitragsanzahl das stärkste Bundesland.
32% der Gesamtberichterstattung wird in diesem Bundesland platziert.



SOCIAL MEDIA 2018 | ÜBERBLICK

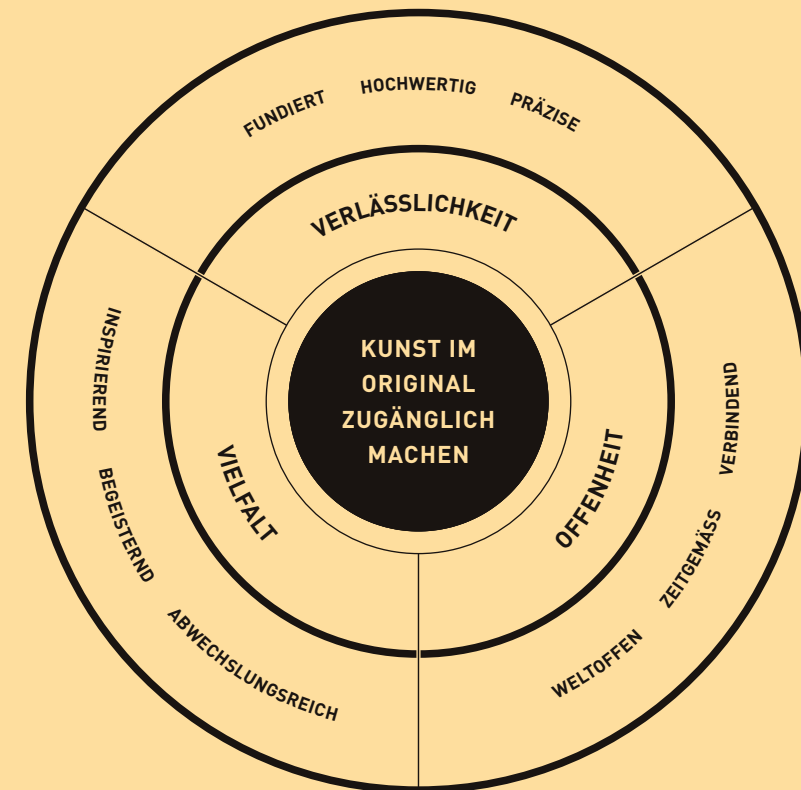
Stand: 04.1.2019

Logo	Name	URL	Aktuelle Nutzerzahlen
	Facebook	www.facebook.com/pinakotheken	18 663 Abonnenten
	Twitter	www.twitter.com/pinakotheken	8925 Follower
	Instagram	www.instagram.com/pinakotheken	15 090 Abonnenten
	Vimeo	www.vimeo.com/pinakotheken	49 544 Aufrufe
	Youtube	www.youtube.com/user/pinakotheken	
	Website	www.pinakothek.de	705 581 Besuche 2 692 387 Seitenaufrufe
	Online-Collection	www.sammlung.pinakothek.de	112 066 Besuche 587 247 Seitenaufrufe

Das Markenmodell der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

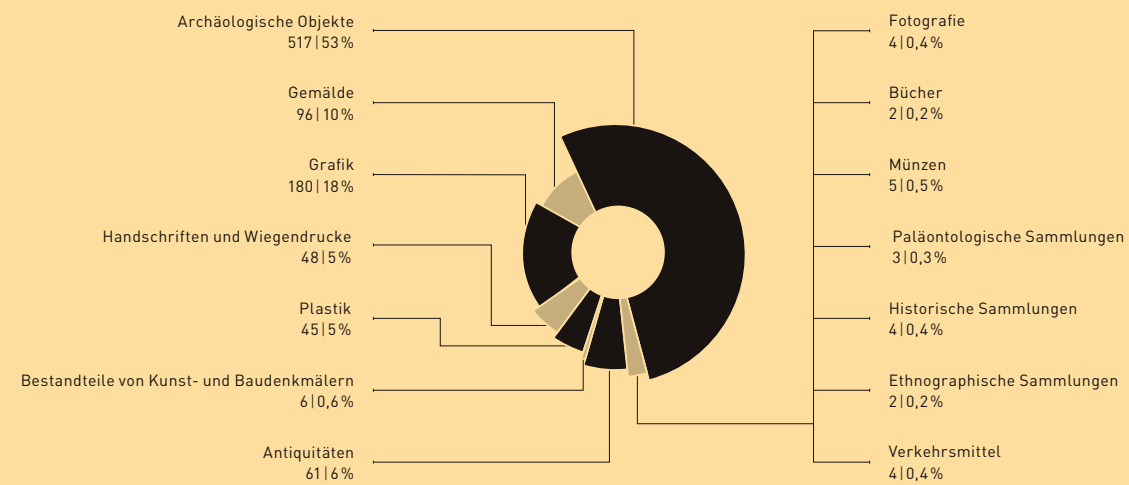
Das neue Markenmodell der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entfaltet um einen Markenkern herum verschiedene handlungsleitende Eigenschaften.

»Kunst im Original zugänglich machen« beschreibt das Ziel, die in 500 Jahren gewachsenen, umfangreichen Bestände der europäischen Kunstgeschichte vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart in den Pinakotheken in München, aber auch an vielen weiteren Orten in Bayern in den Staatsgalerien erlebbar zu machen. Vielfalt bestimmt dabei die abwechslungsreichen und inspirierenden Sammlungen, die Besucher begeistern können. Damit dies geschieht, bildet Offenheit ein weiteres Leitmotiv. Die Weltoffenheit des Hauses soll alle Menschen verbinden, indem Barrieren abgebaut und Schwellen überwunden werden können. Das verlässliche Museum generiert fundierte, hochwertige und präzise Forschungsergebnisse.

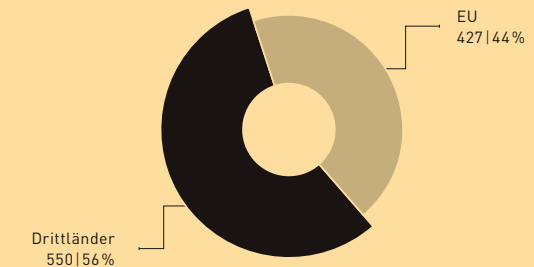


Ausfuhrgenehmigungen (nach VO [EG] 116/2009) und Kulturgutschutzgesetz

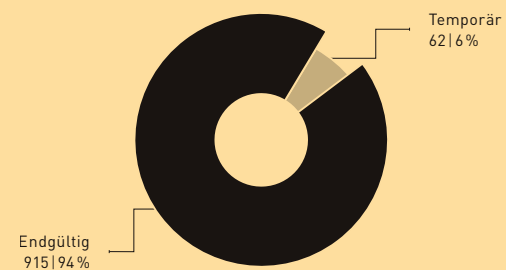
ANTRÄGE NACH SACHGEBIETEN
(Zahlen und %)



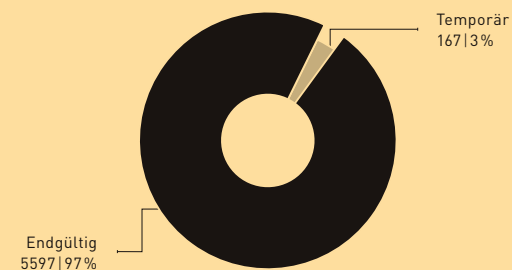
AUSFUHREN IN DRITTLÄNDER UND IN DIE EU
Anträge (Zahlen und %)



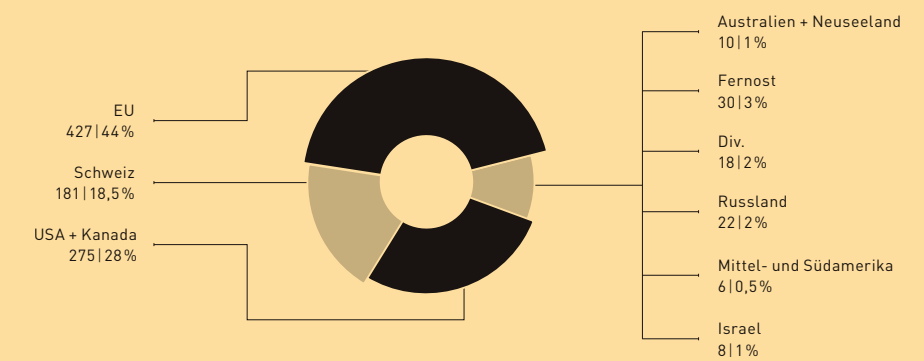
TEMPORÄRE UND ENDGÜLTIGE ANTRÄGE
Anträge gesamt (Zahlen und %)



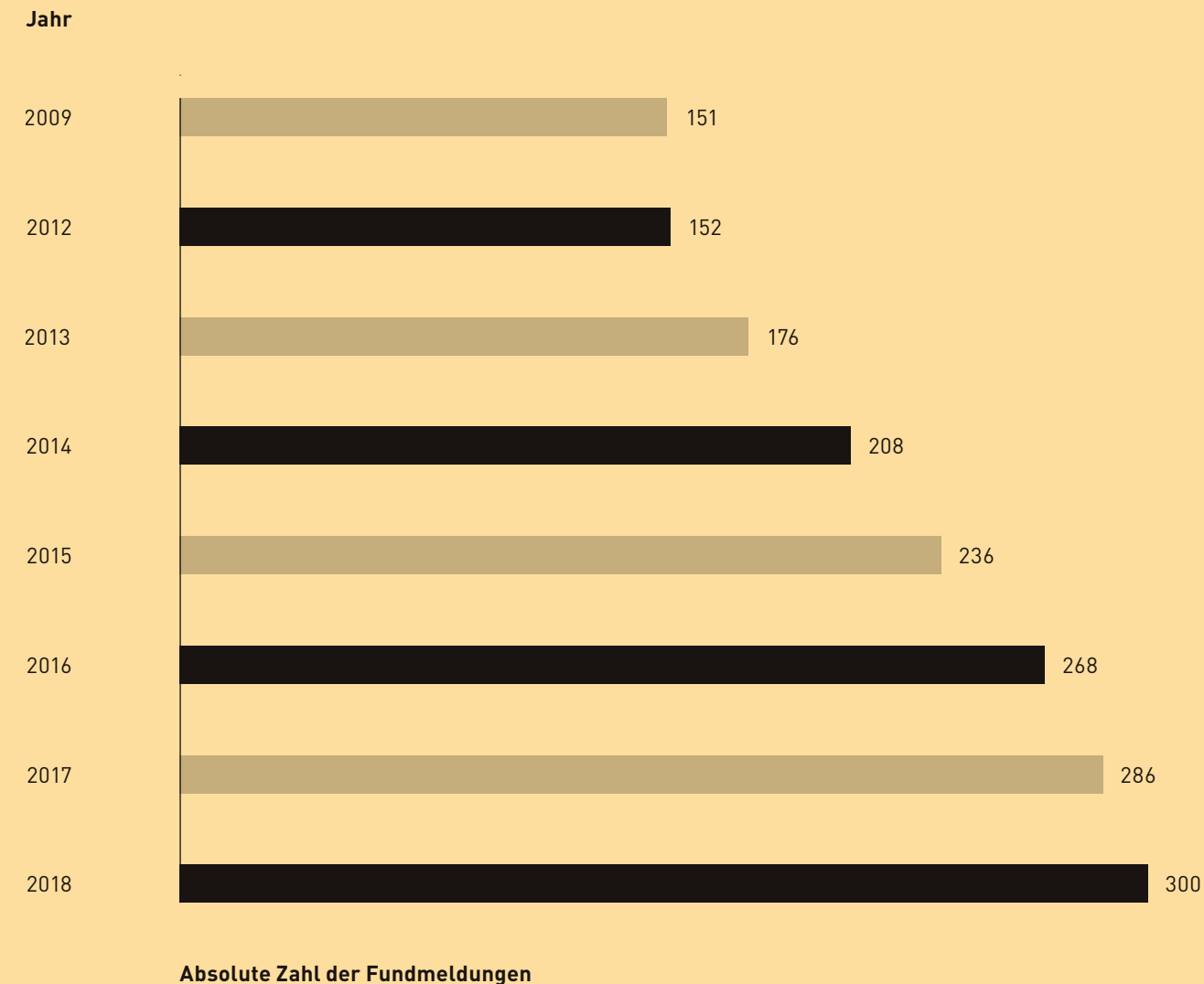
TEMPORÄRE UND ENDGÜLTIGE ANTRÄGE
Anzahl der beantragten Objekte (Zahlen und %)



DESTINATION DER ANTRÄGE
Zielländer



Raubkunst – Fundmeldungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei www.lostart.de



Mitarbeiter

Stand 31. Dezember 2018

Aufgrund der neuen Datenschutzgrundverordnung ist es, anders als in den Vorjahren, derzeit nicht möglich, alle Mitarbeiter namentlich zu nennen.

Generaldirektor

Prof. Dr. Bernhard Maaz

Kunsthistorische Referate

Dr. Andrea Bambi
Provenienzforschung; Kulturgüterausfuhr;
Olaf Gulbransson-Museum, Tegernsee

Patrizia Dander
Kunst der Gegenwart im Museum Brandhorst

Dr. Bernd Ebert
Holländische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts,
deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 16. bis
Ende des 18. Jahrhunderts; Staatsgalerie Bayreuth

Dr. Simone Förster
Sammlung und Archive der Stiftung Ann
und Jürgen Wilde

Dr. Inka Graeve Ingelmann
Fotografie und Neue Medien; Fotosammlungen
Siemens und Allianz; Stiftung Ann und Jürgen Wilde;
Fotografien vor 1945; allgemeine Belange der
Pinakothek der Moderne

Dr. Elisabeth Hipp
Französische und spanische Malerei bis Ende des
18. Jahrhunderts; Staatsgalerien Ansbach und Ottobeuren;
Dauerleihverkehr bis Ende des 19. Jahrhunderts

Achim Hochdörfer
Direktor Museum Brandhorst, Hausreferent
Museum Brandhorst

Dr. Joachim Kaak
Malerei und Plastik der zweiten Hälfte des
19. Jahrhunderts; Hausreferent Neue Pinakothek;
Bibliothek und Vorbildersammlung;
Stellvertreter des Generaldirektors

Dr. Oliver Kase
Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts;
Max Beckmann-Archiv; Sammlungen Fohn
und Theo Wornland; Ankäufe im Rahmen des
Programms der Bayerischen Staatsregierung
für Künstler und Publizisten

Dr. Mirjam Neumeister
Flämische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts;
Staatsgalerie Neuburg an der Donau; Pinakotheks-Verein

Dr. Herbert W. Rott
Malerei und Plastik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts;
Hausreferent Sammlung Schack; Sammlung Dietmar
Siegert; Betreuung der wissenschaftlichen Volontäre der
staatlichen Museen und Sammlungen

Dr. Martin Schawe
Altdeutsche und altniederländische Malerei; Staats-
galerien Aschaffenburg, Augsburg (Staatsgalerie in der
Katharinenkirche), Bamberg, Burghausen und Füssen;
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst; Stellvertreter
des Generaldirektors

Dr. Andreas Schumacher
Italienische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts;
Hausreferent Alte Pinakothek; Staatsgalerien Würzburg
und Schleißheim

Prof. Dr. Bernhart Schwenk
Kunst der Gegenwart; Sammlung Theodor
und Woty Werner; Dauerleihverkehr ab 20. Jahrhundert;
Programmplanung Pinakothek der Moderne;
PIN. e. V.

Dr. Corinna Thierolf
Kunst ab 1945; Staatsgalerie im Glaspalast Augsburg;
Sammlung Prinz Franz von Bayern,
Sammlung Stoffel; American und International
Patrons of the Pinakothek

Direktionsassistentz/Sekretariate

Beatrice Anacker
(bis 31. Dezember 2018)
Mag. phil. Susanne Engelsberger
Yvonne Hildwein M. A.
(seit 1. Juli 2018)
Mara Jirdén
(seit 1. Juli 2018)
Birgit Keller M. A.
Ilona von Mariassy M. A.
Sylvia Pongratz M. A.

Referat Presse und Kommunikation

Tine Nehler M. A., Leitung
Jette Elixmann M. A.
Bianca Henze
Julia Kaufmann M. A.
Lucie Boucek
Max Westphal
sowie zwei weitere Mitarbeiterinnen

Referat Besucherservice und Kunstvermittlung

Jochen Meister M. A., Leitung
Sabina Azzilonna
Monika Fischer M. A.
Margit Eberhardt
Sofie Eikenkötter M. A.
Réka Nagy
Pia Brüner M. A.
Anke Palden M. A.
Dr. Simone Ebert
Christopher Förch M. A.

Referat Vermietungen und Veranstaltungen

Barbara Siebert M. A., Leitung
Nadia Khatschi-Barnstein
Katarina Jelic B. A.
Anja Ninic-Kiendl B. A.
Andrea Schick M. A.
Marcos Kleinheinz

Referat Publikationen, Jahresbericht

Dr. Christine Kramer

Referat Provenienzforschung

Anja Zechel M. A.

Stabsstelle Baukoordination

Katja Doblaski

Stabsstelle Ausstellungs- und Projektkoordination

Jessica Vogelsang

Registrar

Simone Kober M. A.
Verena Rayer M. A.
Maria Espinosa Rodriguez

Referat Inventar und Dokumentation

Dr. Claudia Albrecht

Kulturgüterausfuhr

Susanne Engelsberger sowie eine weitere Mitarbeiterin

Referat Fotoatelier

Haydar Koyupinar, Leitung
Nicole Wilhelms

Sibylle Forster
Margarita Platis
Johannes Haslinger

Fotothek

Gabriele Göbl

Bibliothek

Dipl.-Bibl. Stephan Priddy, Leitung
Eduard Simbürger sowie zwei weitere Mitarbeiter

Wissenschaftliche Volontäre

Dr. Fabian Pius Huber (seit 1. August 2018)
Dr. Nino Nanobashvili (bis 31. August 2018)
Dr. Anna-Sophia Reichelt (bis 31. Juli 2018)
Dr. Lars Zieke (seit 1. Oktober 2018)

Wissenschaftliche Mitarbeiter auf Zeit

Dr. Johannes Gramlich, Provenienzforschung
Dr. Susanne Hoppe, Ausstellungsprojekt
Utrecht, Caravaggio und Europa
Dr. Annette Kranz, Forschungsprojekt
Florentiner Malerei
Sophie Kriegenhofer, M. A., Provenienzforschung
(seit 1. August 2018)
Tonio Kröner, M. A., Museum Brandhorst
(bis 31. Oktober 2018)
Dr. Jacob Proctor, Museum Brandhorst
(seit 3. September 2018)
Melida Steinke, M. A., Provenienzforschung
(seit 1. August 2018)
Dr. Ilse von zur Mühlen, Provenienzforschung
Anna Volz M. A., Stiftung Ann und Jürgen Wilde
Dr. Christiane Zeiller, Max-Beckmann-Archiv

Mitarbeiter auf Zeit

Alexandra Röckel M. A.,
Projekt *Französische Malerei*
Patrick Kammann, Ausstellungsprojekt
Utrecht, Caravaggio und Europa
Martin Laiblin M. A.,
Projekt *Revision der Dauerleihgaben*
(seit 15. Oktober 2018)

Olaf Gulbransson Museum Tegernsee

Sandra Spiegler M. A.
Eva Winter M. A.
Margit Heindl
Ursula Wirth
Sandra Lamm
Doris Horn
Ilona Burger
Sabine Anders

Doerner Institut

Direktion

Dr. Andrea Funck

Assistenz / Abteilungssekretariat

Ruth Krauß

Abteilung Restaurierung

Dipl.-Rest. Eva Ortner M. A.
Leitung der Restaurierungsabteilung; bauliche Angelegenheiten Staatsgalerien; Staatsgalerie Aschaffenburg, Dauerleihgaben der Kunst bis 1900; Stellvertreterin der Direktorin

Dr. Melanie Bauernfeind
Restauratorin für Präventive
Konservierung; Fachplanung Sanierung,
Umbau, Neubau; Kulturgutschutz

Elisabeth Bushart
Leitende Restauratorin für das Museum Brandhorst

Johannes Engelhardt
Restaurator und Vergolder für Rahmen, Betreuung
Rahmendepot und Rahmeninventarisierung

Dipl.-Rest. Renate Poggendorf
Leitende Restauratorin für die Neue Pinakothek
und Sammlung Schack; Archiv des Doerner Institutes
(Restaurierungsdokumentation)

Dipl.-Rest. Carola Sauter
Restauratorin für die Staatsgalerien (außer Glaspalast
Augsburg und Aschaffenburg) und für Dauerleihgaben in
Liegenschaften mit Staatsgalerien

Dipl.-Rest. Jan Schmidt
Leitender Restaurator für die Alte Pinakothek; Betreuung
der Bibliothek und Koordinierung der wissenschaftlichen
Volontäre des Doerner Institutes

Florian Schwemer
Leitender Restaurator für die Sammlung Moderne
Kunst in der Pinakothek der Moderne sowie für die Staats-
galerie Moderne Kunst im Glaspalast Augsburg und das
Olaf Gulbransson Museum Tegernsee; Dauerleihgaben der
Kunst nach 1900

Dipl.-Rest. (F. H.) Andreas Weißer
Restaurator für Neue Medien

Dipl.-Rest. Ulrike Fischer
Restauratorin für die Alte Pinakothek

Mag. Art. Irene Glanzer
Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst
in der Pinakothek der Moderne

Dipl.-Rest. Maike Grün
Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst
in der Pinakothek der Moderne

Mag. Art. Eva Müller-Artelt
Restauratorin für die Sammlung Moderne Kunst
in der Pinakothek der Moderne

Dipl.-Rest. Katharina Roudil
Restauratorin für die Alte Pinakothek
und Präventive Konservierung

Dipl.-Rest. Heide Skowranek
Restauratorin für das Museum Brandhorst

Dipl.-Rest. Michaela Tischer
Restauratorin für das Museum Brandhorst

Nikolaus von Killinger
Brandschutzbeauftragter; Kulturgutsicherung;
Mitarbeiter für die Präventive Konservierung
und Kulturgutschutz

Abteilung Museums- und Ausstellungstechnik

Wolfgang Wastian
Leitung der Abteilung Museums- und Ausstellungstechnik
sowie der Depots; Koordinierung der Schreinerei

Heino Kahrs
Stellvertreter des Abteilungsleiters der Museums-
und Ausstellungstechnik; Teamleitung Museums- und
Ausstellungstechnik in der Neuen Pinakothek und
Sammlung Schack

Ilona Koroma
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik
in der Pinakothek der Moderne

Nele Müller
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik
für Staatgalerien und Dauerleihgaben

Norbert Schölzel
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik
im Museum Brandhorst

Dieter Stracke
Teamleitung Museums- und Ausstellungstechnik
in der Alten Pinakothek

Gerhard Wagenpfeil
Museums- und Ausstellungstechnik;
Leitung der Schreinerei

Frank Barthel
Museums- und Ausstellungstechnik,
Anlieferung Neue Pinakothek

Steven Crane
Museums- und Ausstellungstechnik

Jürgen Geißler
Museums- und Ausstellungstechnik

Angelika Harböck
Museums- und Ausstellungstechnik

Agnieszka Jagodzinska-Kapfer
Museums- und Ausstellungstechnik

Adrian Keleti
Museums- und Ausstellungstechnik; Medientechnik

Heike Kraus
Museums- und Ausstellungstechnik (in Elternzeit)

Ralph Kreßner
Museums- und Ausstellungstechnik

Frank Kreuder
Museums- und Ausstellungstechnik, Schreinerei

Christian Meyer
Museums- und Ausstellungstechnik

Ricardo Luna Pineda
Museums- und Ausstellungstechnik (Elternzeitvertretung)

Olivia Rube
Museums- und Ausstellungstechnik, Schreinerei
(in Teilzeit)

Cordula Schieri Museums- und Ausstellungstechnik (Teilzeitvertretung)	Christoph Steuer Farb- und Bindemittelanalytik; Materialsammlung des Doerner Institutes
Michal Szoltys Museums- und Ausstellungstechnik	Dipl.-Rest. Jens Wagner Bildgebende Untersuchungsverfahren
Ruggero Tedeschi Museums- und Ausstellungstechnik	Dipl.-Rest. Jeanine Walcher Kunsttechnologische Untersuchungen
Diego Sanchez Villasante Museums- und Ausstellungstechnik	Stipendiaten Dr. Wibke Neugebauer Stipendiatin der Schoof'schen Stiftung (bis 30.04.2018)
Thomas Virks Museums- und Ausstellungstechnik	Dr. Clarimma Sessa Stipendiatin der Humboldt-Stiftung (bis 31.01.2018) und Drittmittelprojekt EU IPERION CH (bis 14.09.2018)
Abteilung Naturwissenschaften PD Dr. Heike Stege Leitung Naturwissenschaftliche Abteilung; Strahlenschutzbeauftragte, Laserschutzbeauftragte, Farbmittelanalytik	Wissenschaftliche Volontäre Dipl.-Rest. Elisabeth Fugmann (bis 31.03.2018) M.A. Ursula Ganß (ab 01.12.2018) M.A. Annika Maier (ab 12.11.2018) Dipl.-Rest. Iris Masson (bis 31.7.2018) Dipl.-Rest. Valerie Müller (bis 31.10.2018) M.A. Eva Schneider (Schoof'sches Volontariat ab 15.03.2018)
Ursula Baumer Bindemittelanalytik; Sicherheitsbeauftragte gemäß § 22 SGB VII	Projekt-Mitarbeiter M.A. Karina Oettel (ab 01.02.2018) Dipl.-Rest. Martina Kupser (bis 31.08.2018) Dipl.-Rest Bianca May (ab 01.03.2018) M.A. Vai van den Heiligenberg (ab 01.02.2018)
Dr. Patrick Dietemann Bindemittelanalytik; Beauftragter des Arbeitgebers für Arbeitsschutz und Arbeitssicherheit im Doerner Institut	
Andrea Obermeier Farbmittelanalytik; Archiv des Doerner Institutes (Untersuchungsberichte und technische Aufnahmen)	

Örtliche Verwaltung Gregor Lindermayr, Leitung sowie zwei weitere Mitarbeiterinnen	Haushaltsreferat der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD II) Robert Mielcarski, Leitung Susanne Blaszczyk Than Ma Vu sowie zwei weitere Mitarbeiterinnen
Hausverwaltung und Betriebstechnik Johann Strobl, Leitung Hausverwaltung, Betriebs- und Sicherheitstechnik, Referent für Bauangelegenheiten Alfred Krause Bernhard Kraus und 24 weitere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	Personalverwaltung der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD III) Bettina Schlichting, Leitung Maria Wojta Kristina Wieland sowie vier weitere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter
Aufsichtsdienst und Sicherheitszentralen 125 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	IT-Servicezentrum der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD IV) Dipl. Ing. Lars Raffelt, Leitung Marco Fuhrmann Michael Pöttinger Lars Raffelt Konrad Dichtl Stefan Wied Dirk Steigner
Zentrale Dienste der staatlichen Museen und Sammlungen Die nachfolgenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sind organisatorisch bei den Bayerischen Staatsgemälde- sammlungen angesiedelt und für sämtliche Staatliche Museen und Sammlungen tätig.	Leitung der Zentralen Dienste der staatlichen Museen und Sammlungen und Beauftragte für den Haushalt Kap. 1570 Bettina Schlichting
Datenschutzbeauftragter der staatlichen Museen und Sammlungen Carsten Förster	
Juristisches Referat der staatlichen Museen und Sammlungen (ZD I) Sylvia Marx, Leitung Stephanie Niederalft	

Adressen und Öffnungszeiten

Stand: 31. Dezember 2018

Die Liste der **Staat­sgalerien** in Bayern zeigt die Standorte, die Öffnungszeiten und die Sammlungen der Staat­sgalerien in Bayern.

MÜNCHEN	Europäische Barockmalerei
Alte Pinakothek	Täglich außer MO
Barer Straße 27, 80799 München	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 89 23805-216	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Europäische Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts	Am 1. Januar, Faschingsdienstag,
Täglich außer MO 10.00–18.00, DI 10.00–20.00	24., 25. und 31. Dezember geschlossen.

Neue Pinakothek	Europäische Barockmalerei
Barer Straße 29, 80799 München	Täglich außer MO
Eingang Theresienstraße	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 89 23805-195	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Europäische Malerei und Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts	Am 1. Januar, Faschingsdienstag,
Wegen Generalsanierung bis auf weiteres geschlossen.	24., 25. und 31. Dezember geschlossen.

Pinakothek der Moderne	Europäische Barockmalerei
Barer Straße 40, 80333 München	Täglich außer MO
T +49 89 23805-360	1. April bis 30. September 9.00–18.00
Internationale Malerei und Skulptur des 20. und 21. Jahrhunderts	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Täglich außer MO 10.00–18.00, DO 10.00–20.00	

Museum Brandhorst	Europäische Barockmalerei
Theresienstraße 35 a, 80333 München	Täglich außer MO
T +49 89 23805-2286	1. April bis 30. September 9.00–18.00
Internationale Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Sammlung von Udo und Anette Brandhorst	
Täglich außer MO 10.00–18.00, DO 10.00–20.00	

Sammlung Schack	Europäische Barockmalerei
Prinzregentenstraße 9, 80538 München	Täglich außer MO
T +49 89 23805-224	1. April bis 30. September 9.00–18.00
Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Sammlung des Grafen Schack	
Täglich außer MO und DI 10.00–18.00	
Am ersten und dritten MI im Monat 10.00–20.00	

ANSBACH	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie in der Residenz	Täglich außer MO
Promenade 27, 91522 Ansbach	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 981 953 839-0	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00

ASCHAFFENBURG	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Schloss Johannisburg	Täglich außer MO
Schlossplatz 4, 63739 Aschaffenburg	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 6021 38657-0	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Gemälde der ehemaligen kurmainzischen Sammlungen, Tafelbilder Lucas Cranachs d. A. und seiner Schule	Am 1. Januar, Faschingsdienstag,
Wegen Generalsanierung bis auf weiteres geschlossen.	24., 25. und 31. Dezember geschlossen.

AUGSBURG	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche	Täglich außer MO
Maximilianstraße 46, 86150 Augsburg	1. April bis 30. September 9.00–18.00
Eingang Schaezlerpalais	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
T +49 821 51035-0	
Schwäbische Malerei der Spätgotik	
Täglich außer MO 10.00–17.00	

Staat­sgalerie Moderne Kunst im Glaspalast	Europäische Barockmalerei
Beim Glaspalast 1, 86153 Augsburg	Täglich außer MO
T +49 821 324 4155	1. April bis 30. September 9.00–18.00
<i>Auf­ruhr in Augsburg. Deutsche Malerei ab 1960</i>	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
bis 31.12.2020	
Täglich außer MO 10.00–17.00	

BAMBERG	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie in der Neuen Residenz	Täglich außer MO
Domplatz 8, 96049 Bamberg	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 951 51939-0	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Kölnische und fränkische Malerei der Spätgotik,	
Täglich	
1. April bis 30. September 9.00–18.00	
1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00	

BAYREUTH	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Neuen Schloss	Täglich außer MO
Ludwigstraße 21, 95444 Bayreuth	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 921 75969-0	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Holländische und deutsche Malerei des Spätbarock	
Täglich geöffnet	
29. März bis 30. September 9.00–18.00	
1. Oktober bis 28. März 10.00–16.00	

BURGHAUSEN	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie in der Burg	Täglich außer MO
Burg 48, 84489 Burghausen	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 8677 4659	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Bayerische und österreichische Malerei der Spätgotik	
Täglich	
30. März bis 3. Oktober 9.00–18.00	
4. Oktober bis 29. März 10.00–16.00	

FÜSSEN	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Hohen Schloss	Täglich außer MO
Magnusplatz 10, 87622 Füssen	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 (0)8362 940 162 (Kasse) und +49 (0)8362 903 191	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Schwäbische und Allgäuer Gemälde und Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts	
1. April bis 31. Oktober	
Täglich außer MO 11.00–17.00	
1. November bis 31. März FR bis SO 13.00–16.00	

NEUBURG AN DER DONAU	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Residenzschloss	Täglich außer MO
Residenzstraße 2, 86633 Neuburg an der Donau	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 8431 64430	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Flämische Barockmalerei	
Täglich außer MO	
1. April bis 30. September 9.00–18.00	
1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00	

OTTOBEUREN	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie in der Benediktinerabtei	Täglich außer MO
Sebastian-Kneipp-Straße 1, 87724 Ottoberuren	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 8332 7980	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Schwäbische Malerei aus ehemaligen Stiftsbeständen	
Palmsontag bis Allerheiligen 10.00–12.00 und 14.00–17.00 (Karfreitag und Karsamstag geschlossen)	
26. Dezember bis 6. Januar 10.00–12.00 und 14.00–16.00; in den übrigen Zeiten wird für Gruppen nach Absprache geöffnet; bitte an der Klosterpforte (Tel. +49 8332 / 7980) anmelden.	

SCHLEISSHEIM	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Neuen Schloss	Täglich außer MO
Max-Emanuel-Platz 1, 85765 Oberschleißheim	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 89 3158720	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Meisterwerke der europäischen Barockmalerei in Ergänzung zur Alten Pinakothek	
Täglich außer MO	
1. April bis 30. September 9.00–18.00	
1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00	

TEGERNSEE	Europäische Barockmalerei
Olaf Gulbransson Museum	Täglich außer MO
Im Kurgarten 5, 83684 Tegernsee	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 8022 3338	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.00
Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik von Olaf Gulbransson	
Täglich außer MO 10.00–17.00	

WÜRZBURG	Europäische Barockmalerei
Staat­sgalerie im Nordflügel der Residenz	Täglich außer MO
Residenzplatz 2, 97070 Würzburg	1. April bis 30. September 9.00–18.00
T +49 931 355170	1. Oktober bis 31. März 10.00–16.30
Venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts	
Täglich	
1. April bis 31. Oktober 9.00–18.00	
1. November bis 31. März 10.00–16.30	

Besucherzahlen

	2018
München	
Alte Pinakothek	330 949
Neue Pinakothek	246 150
Pinakothek der Moderne	373 194
Museum Brandhorst	134 915
Sammlung Schack	8435
Ansbach	
Staatsgalerie in der Residenz	19 646
Aschaffenburg	
Staatsgalerie im Schloss Johannisburg / seit 2015 wegen Sanierung geschlossen	0
Augsburg	
Staatsgalerie Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche	25 321
Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast	4 610
Bamberg	
Staatsgalerie in der Neuen Residenz	29 656
Bayreuth	
Staatsgalerie im Neuen Schloss	22 945
Burghausen	
Staatsgalerie in der Burg	96 581
Füssen	
Staatsgalerie im Hohen Schloss	25 213
Neuburg an der Donau	
Staatsgalerie im Residenzschloss	15 474
Ottobeuren	
Staatsgalerie in der Benediktinerabtei	9 463
Schleißheim	
Staatsgalerie im Neuen Schloss	50 691
Tegernsee	
Olaf Gulbransson Museum	13 343
Würzburg	
Staatsgalerie in der Residenz	205 495
Gesamt	1 612 081

Abbildungen

Seite 34/35

© Fritz Winter/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Seite 48

Courtesy der Künstler

Seite 49

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen/
Wolfgang Laib

Seite 50

Courtesy der Künstler

Seite 51

Nachlass des Künstlers, Courtesy Kalfayan Galleries,
Athen/Thessaloniki

Seite 53

© Rosa Loy/VG Bild-Kunst, Bonn 2019. Galerie
Kleindienst, Leipzig/Kohn Gallery, Los Angeles/
Gallery Batin Seoul, Korea

Seite 56

© Nicholas Nixon, courtesy Fraenkel Gallery,
San Francisco

Seite 60/61

© Roni Horn

Seite 68/69

© Estate Günther Förg, Suisse/
VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Seite 82

Courtesy of the artist and Galerie Buchholz,
Berlin/Cologne/New York

Seite 85

© Heike Stege und Simone Bretz

Seite 86/87

© Max Pitegoff and Calla Henkel;
© Eric Jane Nelson, © Massimo Grimaldi

Seite 92/93

© Alex Katz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Seite 108/109

Courtesy of the artist and Galerie Buchholz,
Berlin/Cologne/New York

Seite 122/123

© Jonathan Meese/VG Bild-Kunst, Bonn 2019
© Jörg Koopmann

Seite 132/133

© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2019
© Max Beckmann/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Seite 136

© Olaf Metzel/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Seite 147/150

© Bayerisches Hauptstaatsarchiv
(BStGS, vorl. Nr. Archiv, Fach X, lit. A, Nr. 1)

Seite 185–192 und 196–203

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Fotothek/Vorbildersammlung

Seite 193

Reproduktion nach Heinrich Pallmann, Die Königl. Graphische
Sammlung zu München 1758–1908, München 1908, S. 26

Seite 194

© München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte
(Nachlass Eschenlohr)

Seite 195

Reproduktion nach Mus.-Kat Alte Pinakothek 1936, S. 350

Impressum

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2019

Herausgeber

Bernhard Maaz

Redaktion

Christine Kramer

Lektorat des Abschnitts ›Institutionsgeschichte und Provenienzforschung‹

Tanja Bokelmann, München

Gestaltung

Schmid/Widmaier, München

Lithografie

CR Mediateam

Druck und Bindung

Kriechbaumer Druck GmbH & Co. KG

ISBN

978-3-9816500-7-5

ISSN

0938-3611

Umschlagmotiv

Franz Radziwill (1895–1983): *Grodenstraße nach Varelerhafen*, 1938 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, Franz Radziwill/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Titelmotiv

Das neugestaltete Eingangsfoyer der Alten Pinakothek

Abbildungen

Falls nicht anders vermerkt: Alle Aufnahmen Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Sibylle Forster, Johannes Haslinger, Haydar Koyupinar, Margarita Platis, Nicole Wilhelms)

Wir haben uns bemüht, alle Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen vom Museum abgegolten.

