

Jan Harasimowicz

Depositum – Beute – Reisegepäck

Der Umgang mit Kunst- und Kulturgut Mitteleuropas im 20. Jahrhundert und dessen Folgen für kunsthistorische Forschung der Gegenwart

In den Sammlungen des New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet sich ein eigenartiges Gefäß mittelalterlicher Herkunft, dessen raffinierte Form seine Abstammung von einem der führenden Zentren der Hofkunst verrät (Abb. 1)¹. Es ist eine Kanne mit Deckel, hergestellt aus dunkelrotem Achat und mit Amethyst durchzogen, einem Stein, der der Wandbekleidung in der berühmten Schlosskapelle des Kaisers Karl IV. auf Burg Karlstein (Karlštejn) sehr ähnelt. Dieses edle Mineral wurde im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich in einer der Prager Goldschmiedewerkstätte mit vergoldetem Silber eingefasst. Das auf diese Weise entstandene Gefäß hat Karl IV. möglicherweise seiner künftigen vierten Ehefrau, der pommerscher Prinzessin Elisabeth, Tochter des Herzogs Bogislav aus dem Greifengeschlecht, geschenkt. Fünf Jahre später brachte die 1363 Vermählte den letzten böhmischen König und Kaiser aus dem Haus Luxemburg, Sigismund, zur Welt.

Ob diese Narration stimmt und die Achatkanne tatsächlich dem Herzog Bogislav anlässlich der Verlobung seiner Tochter mit dem mächtigen Herrscher Böhmens geschenkt wurde oder ob sie nicht doch erst nach dem Tode der Kaiserin Elisabeth 1393 in Pommern eingetraf, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Nachweislich befand sich die Kanne noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts im herzoglichen Besitz: entweder in der Kunstkammer in Stettin (Szczecin) oder im Domschatz in Cammin (Kamień Pomorski). Sie wurde von dort aus im ausgehenden 17. Jahrhundert, möglicherweise auf Veranlassung Bischofs Ernst Bogislav von Croy, dem Sohn der letzten Vertreterin des Greifengeschlechts Fürstin Anna, in die Pfarrkirche in Reinkenhagen (Kreis Grimmen) gebracht. Dort nutzte man sie – dem liturgischen Brauch des Luthertums entsprechend – als Abendmahlskanne, aus der Wein während der Kommunion in den Kelch eingeschenkt wurde, wie der ortsansässige Pfarrer Doktor Heinrich



(Abb. 1) Achatkanne aus der Pfarrkirche in Reinkenhagen, Prag, 3. V. des 14. Jh., Metropolitan Museum of Art, New York.

Otte im Jahr 1883 erwähnt². Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch muss die mittellose Gemeinde das kostbare Gefäß verkauft haben, da es sich 1913 im Eigentum des berühmten amerikanischen Bankiers und Kunstsammlers John Pierpont Morgan befand³. Noch im gleichen Jahr wurde es zusammen mit seiner gesamten Sammlung von Metropolitan Museum of Art in New York übernommen. Der Weg also, den die Achatkanne von den Prager Goldschmiedewerkstätten in den Bestand eines der größten Museen der Welt zurücklegte, scheint ein langer und komplizierter



(Abb. 2) Abendmahlskelch aus der Stiftung der Herzogin Augusta von Holstein-Gottorf, 1632, jetzt auf dem Schloß Rosenborg in Kopenhagen.

gewesen zu sein. Zur Rekonstruktion der einzelnen tatsächlichen oder auch vermutlichen Etappen dieser Reise sollen nun im Folgenden die entsprechenden kulturellen Hintergründe skizziert werden, um dabei einige der wichtigsten Positionen zu den Motiven und Praktiken der Mobilität von kulturellen Artefakten seit der frühen Neuzeit vorzustellen.

Der erste von ihnen bezieht sich auf die Nutzung von Gefäßen mittelalterlicher Provenienz in der liturgischen Praxis evangelischer Landeskirchen, bei der auch Objekte eine Zweitverwendung fanden, die ursprünglich nicht für den sakralen Bereich geschaffen worden waren. Im Lichte der neuesten Forschung von Johann Michael Fritz⁴, derer Gewichtigkeit von Kunsthistorikern leider nicht ausreichend geschätzt wird, war diese Erscheinung gar keine Seltenheit⁴. Zahlreiche Beispiele bezeugen die Weiternutzung von vorreformatorischen liturgischen Gerätschaften aus gotischer und auch romanischer Zeit in den lutherischen Pfarrkirchen. Dabei wurden viele der mittelalterlichen Kelche, Patenen und Hostiendosen in der gleichen Form eingesetzt, in der sie hergestellt worden waren,

ein Teil der Gerätschaften musste dafür jedoch notwendigen „Modernisierungen“ unterzogen werden – man ersetzte zum Beispiel alte *Kuppae* durch neuere mit deutlich größerem Fassungsvermögen. Man scheute auch nicht davor zurück, eindeutig profane Kannen, Becher und Humpen zu verwenden. Ihre kirchliche Legitimierung erfolgte in der Regel durch den hohen sozialen Status der Stifter, seien es Fürsten, Grafen oder wohlhabenden Patriziers. Bemerkenswert ist, dass die durch Vertreter höherer Gesellschaftsschichten gestifteten, neu geschaffenen Abendmahlsgeräte durch mehr Raffinesse in ihren Formen und Inhalten auffielen und sich von der allgemein gültigen Norm abhoben. Ein gutes Beispiel dafür liefern die im frühen 17. Jahrhundert entstandenen Abendmahlsbecher⁵ aus der evangelisch-reformierten Grafschaft Bentheim in Westdeutschland, die, den kalvinistischen Prinzipien zuwider mit figürlichen Bildarstellungen verziert waren, oder der schöne goldene Abendmahlskelch, 1632 durch die lutherische Herzogin Augusta von Holstein-Gottorf, Schwester des dänischen Königs Christian IV gestiftet, der an seiner Kuppae Szenen vom Abendmahl, der Fußwaschung und Gebet im Garten Gethsemane zeigt und am Fuss die Kreuzigung Christi in Begleitung von fünf typologischen Szenen des Alten Testaments darstellt (Abb. 2)⁶. Wenn in der Schlosskapelle in Gottorf das Abendmahl von einem Kelch erteilt werden konnte, dessen Knauf durch einen großen Totenkopf mit gekreuzten Knochen gebildet wurde und der sicher nicht von allen Gottesdienstbesucher in seinem theologischen Inhalt, der an den ersten Brief des Apostel Paulus an die Korinther⁷ anknüpfte, richtig erfasst wurde, ist im Analogieschluss anzunehmen, dass in der Pfarrkirche in Reinkenhagen problemlos Wein aus der ‘altertümlichen’ Achatkanne der berühmten pommerischen Herzogsfamilie in den Abendmahlskelch eingeschenkt werden konnte.

Ebenso wenig verwundert die von der evangelischen Gemeinde in Reinkenhagen getroffene Entscheidung, die Achat-Kanne an den reichen amerikanischen Bankier zu verkaufen. Ausschlaggebend für den Verkauf war sicherlich die schlechte finanzielle Lage der Kirchengemeinde, dennoch mag ebenso die mit der Erweckungsbewegung erneut entflammte „Bescheidenheit“ im Sinne Johann Arndts eine Rolle

gespielt haben, der doch empfahl, jeglichem Überfluss zu entsagen und sich mit dem zu begnügen, was fürs diesseitige Leben – darunter für die Aufrechterhaltung der äußeren Formen der Frömmigkeit – unabdingbar war. In zahlreichen Ländern des protestantischen Nordens richtete man sich darüber hinaus nach dem Prinzip des sparsamen Umgangs mit den Mitteln und Vermeidung unnötiger Aufwendungen. Wollte sich eine Kirche eines ihrer nicht mehr genutzten oder unmodern gewordenen Ausstattungsstücke oder liturgischen Geräte entäußern, bot sie sie anderen Pfarreien an, die meistens weiter von den wichtigsten Zentren des künstlerischen Schaffens entfernt waren, und so offenbar weniger Probleme mit der Zweitverwendung der älteren Ausstattungsstücke hatten. Auf diese Art und Weise ging der schöne Hochaltar aus der Domkirche zu Havelberg im Jahre 1607 an die Dorfkirche in Rossow (Landkreis Ostprignitz-Ruppin), wo er bis heute steht (Abb. 3)⁸. Es kam auch vor, dass eine evangelische Pfarrgemeinde bereit war, gegen die Zahlung einer Gebühr (die auch symbolisch sein konnte), ihre gesamte bisherige Kirche zu verkaufen, wenn man ein neues, größeres Gotteshaus errichten lassen wollte. Das bekannteste Beispiel dafür stellt die hölzerne Stabkirche aus der Ortschaft Vang in Norwegen dar, die 1841 zerlegt und vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. erworben worden war. 1842 wurden ihre Elemente über Stettin nach Berlin verschifft, wo der eine romantische Aura ausstrahlende ‚Viking-Tempel‘ wieder aufgebaut werden sollte.⁹ Auf Bitte der mit dem König befreundeten Gräfin Friederike von Reden, die mit der evangelischen Erweckungsbewegung verbunden war, wurden die Elemente der Kirche jedoch nach Schlesien gebracht und am Fuß des Riesengebirges gelagert. Im Jahre 1844 wurde dann die äußerst sorgfältig rekonstruierte Kirche Vang, reizvoll am Hauptweg zur Schneekoppe gelegen, als evangelische Pfarrkirche für die Ortschaft Brückenberg (ehem. Bierutowice, jetzt Karpacz Górny) bei Krummhübel (Karpacz) eingeweiht. Doch zurück zur Achatkanne, bzw. der Frage nach dem Ursprung aller nachfolgenden Probleme mit ihr: wie war es dazu gekommen, dass dieses schöne Gefäß aus dem Umfeld der Prager Hofkunst des 14. Jahrhunderts so weit nach Norden, an die Ostseeküste, gelangen konnte? Folgt man einem Teil der For-

schung, so ist sie wahrscheinlich als ein Geschenk dorthin gekommen, so dass nach den Motivationen einer derartigen Gabe zu fragen ist. Kaiser Karl IV. strebte im 14. Jahrhundert verstärkt danach, seine direkten Einflüsse in die nördlichen Regionen Europas entlang der Elbe und der Oder, bis hinauf zur Ostseeküste und zu den dänischen Inseln auszubauen.¹⁰ Das „pommersche Geschenk“ sollte also neben der „Schönen Madonna“ aus der Marienkirche in Frankfurt an der Oder und dem „Böhmischen Altar“ aus der Domkirche in Brandenburg an der Havel¹¹ eines der wichtigen materialisierten Anzeichen der Expansion böhmischer Kultur und Kunst der luxemburgischen Zeit in nördlicher Richtung darstellen.



(Abb. 3) Hochaltar aus der Domkirche zu Havelberg, seit 1607 in der Dorfkirche in Rossow.

Die letzten Jahre brachten ein deutlich verstärktes kunsthistorisches Interesse an Formen und Funktionen des Kulturtransfers entlang der großen mitteleuropäischen Flüsse, insbesondere Oder und Weichsel, mit anschließendem Ausgreifen über den Ostseeraum nach Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland.¹² Die in Breslau (Wrocław) betriebene Forschung untersucht dabei nicht allein die Expansion der böhmischen Kunst des 14. Jahrhunderts nach Norden, sondern zugleich auch die Auswirkungen von weiteren kulturellen Zentren, wie das in der Mitte des 16. Jahrhunderts im schlesischen Brieg (Brzeg) entstandene, das sich an Formen der oberitalienischen Renaissance orientierte, oder die schlesischen Zisterzienserklöster in Leubus (Lubiąż) und Grüssau (Krzeszów) mit ihrer Rezeption des österreichisch-böhmischen Barock¹³.



(Abb. 4) Klappaltar aus der Klosterkirche in Leubus, 1623, jetzt in der Pfarrkirche in Sveg, Schweden.

Eine seltsame und aggressive Sonderform ‚kulturellen Transfers‘ stellen die Plünderungen durch die schwedischen Truppen während des Dreißigjährigen Krieges mit dem damit verbundenen Abtransport der Beute – darunter wertvoller Kunstwerke – in die Heimat dar. So erklärt sich die Translation des schönen manieristischen Klappaltars aus der Zisterzienserkirche in Leubus, der 1623 vom dortigen Abt Matthäus Rudolf gestiftet worden war, nach Schweden (Abb. 4). In der lutherischen Pfarrkirche in Sveg in der Provinz Hälsingland aufgestellt, genoss er bei den Einheimischen – trotz des offensichtlich katholischen Bildprogramms – von Anfang an eine so große Verehrung und Wertschätzung, dass die Bewohner eines Nachbarortes eine Kopie des Werkes für ihre Kirche haben anfertigen lassen.¹⁴

Ein daran anschließendes, weiteres gutes Beispiel für die Wirkungsmacht eines kulturfremden Kunstwerks auf die Umgebung bietet die Ikone der Mutter Gottes im Typ einer Hodegetria (wahrscheinlich im

zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts in Lemberg entstanden), die der Breslauer Kaufmann Balthassar Massner 1670 in die schlesische Hauptstadt brachte und dem ein Jahr darauf gegründeten Kapuzinerkloster schenkte¹⁵. In diesem Falle überrascht weniger der Kulturtransfer entlang der Hohen Straße, auch „via regia“ genannt, die Ruthenien, Kleinpolen und Schlesien mit den wichtigsten Handelszentren Westeuropas verband, als vielmehr das außergewöhnliche Zeugnis der eigenartigen Verehrung, die man dieser Ikone erwies. Auf die Rückseite wurden nämlich im Laufe des 18. Jahrhunderts drei Pergament- bzw. Papierblätter angebracht, die eine gereimt verfasste fromme Anrufung sowie detaillierte Informationen zu den durchgeführten Konservierungsmaßnahmen enthalten. Dies wirft ein ganz neues Licht auf die Rolle dieser Ikone und des gesamten Kapuzinerklosters (das in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts abgerissen und beinahe vollständig aus dem „historischen Gedächtnis“ der Stadt gelöscht wurde) für das konfessionelle Leben Breslaus nach dem Dreißigjährigen Krieg¹⁶. Obwohl die schlesische Hauptstadt zu dieser Zeit aufgrund der Bestimmungen des Westfälischen Friedens ihr protestantisches Religionsprofil behielt, gab die katholische Kirche die Versuche, ihre Einflüsse innerhalb der Stadtmauer zu erweitern, nicht auf. Die ein mystisches Licht ausstrahlende „morgenländische“ Ikone mag dabei durchaus behilflich gewesen sein.

Die ostmitteleuropäische „Beute“ der schwedischen Armee, die mit Kähnen oder- und weichselabwärts befördert und anschließend auf dem Seeweg nach Schweden transportiert wurde, stellte den ersten großangelegten Kunstraub im neuzeitlichen Europa dar. Diese Operation hatte planmäßigen Charakter und umfasste nicht nur Bilder, Skulpturen und Erzeugnisse des Kunsthandwerks, sondern auch architektonische Details von unterschiedlicher Art und unterschiedlichem Volumen¹⁷. Eine noch größere Reichweite hatten dann die Beschlagnahmungen und Kunstraubzüge in der Napoleonischen Zeit, wobei dort private, von herkömmlicher Geldgier geleitete Personen eine wichtigere Rolle spielten. Ein Offizier der Napoleonischen Armee, der in Italien oder in Deutschland ein wertvolles Bild entwendet hatte, konnte dies wesentlich einfacher an einen Pariser Kunsthändler verkaufen, als ein schwedischer Offizier,

der im 17. Jahrhundert den Transport schlesischer bzw. polnischer Altäre über die Ostsee überwachte und der nicht viele Möglichkeiten hatte, dieses Raubgut auf dem ‚freien‘ Kunstmarkt zum Kauf anzubieten. Die hier geschilderte „Privatisierung“ des groß angelegten Kunstraubs erreichte während des Zweiten Weltkriegs ihren Höhepunkt, vor allem durch die hohen Funktionäre des Nazi-Regimes mit Adolf Hitler selbst an der Spitze. Die planmäßige Plünderung des Kulturerbes der unterworfenen Gebiete Mitteleuropas wurde dabei oft durch eine pseudowissenschaftliche Begründung, die von servilen Kunsthistorikern geliefert wurde, legitimiert, die sich auf die sogenannte Ostforschung spezialisiert hatten.¹⁸ Sie argumentierten beispielsweise, die wertvollsten Kunstwerke in Masowien, das zu dem 1939 besiegten Polen gehörte, seien „Schätze der deutschen Kunst“ und sollten dorthin zurückkehren, woher sie im Zuge der mittelalterlichen Ostkolonisation mitgebracht worden waren: in die autochthon deutschen Gebiete – nach München, Nürnberg oder Regensburg. Manche dieser gelehrten Experten haben es sich nicht entgehen lassen, von den nach Deutschland geschickten Transporten einige Kleinigkeiten für den eigenen Bedarf herauszupicken. Den spektakulärsten Kunstraub in der Endphase des Zweiten Weltkriegs verübte aber kein Funktionär des Nazi-Regimes und auch kein gelehrter Berater, sondern ein einfacher Soldat der siegreichen US-Armee namens Joe Tom Meador¹⁹. Nachdem er sich Zugang zum berühmten Schatz der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg verschafft hatte, stahl er daraus zwölf äußerst wertvolle Werke, zu denen das wunderschöne Samuhel-Evangeliar²⁰ ebenso gehörte wie das Evangelistar aus der Kirche St. Wiperti²¹, der sog. Reliquienkasten König Heinrichs I.²², einige fatimidische Bergkristallgefäße²³, der sog. Kamm Heinrichs I (Abb. 5)²⁴, sowie die silberne Agnus Dei-Kapsel in Herzform aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts²⁵. Der Amerikaner hatte alle diese Schätze sorgfältig eingepackt und mit der herkömmlichen Feldpost in seine Heimat, den US-Bundesstaat Texas, verschickt. Nach seinem Tod im Jahre 1980 versuchten seine Erben, einen Teil dieser Werke zu Geld zu machen, indem sie Anwaltskanzleien aus den USA und der Schweiz mit dem Verkauf beauftragten. Die Chance, dass der rechtmäßige Besitzer, die evangelische Gemeinde St. Servatius in



(Abb. 5) Sog. Kamm Heinrichs I., Elfenbein, 7.-8. Jh., Gold und Edelsteine, 9.-10. Jh., Schatz der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg.

Quedlinburg, den Schatz wieder erhalten würde, erschien im Lichte des amerikanischen Rechtes sehr gering zu sein. Wahrscheinlich nur weil das Ende des sich hinziehenden Prozesses glücklicherweise auf die Zeit des Zusammenbruchs der DDR und der beginnenden deutschen Wiedervereinigung fiel, kehrten, auch dank des beträchtlichen finanziellen Engagements der Kulturstiftung der Länder, die meisten der von Joe Tom Meador geraubten Werke 1992 nach Quedlinburg zurück. Anwaltsraubereien dieser Art gab es mit Sicherheit noch viele.

Der in ihrer Folge vollzogene Transfer europäischer Kunstwerke in die Länder mit weniger „transparenten“ Rechtsordnungen, wie etwa Argentinien, Chile oder Südafrika, wurde bis jetzt nicht ausreichend protokolliert und erforscht und es bleibt auch ungewiss, ob diese Dokumentation je entstehen wird. Relativ gut belegt sind dagegen Kriegsverluste im Bereich jener Kulturgüter und Kunstwerke, die während des Kriegsgeschehens in Truhen eingepackt und „an sicheren

Standorten" eingelagert wurden: in den weit von Großstädten entfernten Schlössern und Burgen, in Grubenschachten und unterirdischen Lagern. Sie wurden durch die Militärverwaltungen der siegreichen Koalition übernommen, die sie anschließend an die zivilen Behörden der Länder, aus denen die geraubten Kunstwerke ehemals stammten, zurückgaben.

Besonders viele Probleme bereiteten bei dieser ‚Rückgabe‘ die Entscheidung über den endgültigen Aufbewahrungsort der gegen Kriegsende „gesicherten“ Museumssammlungen aus jenen deutschen Regionen, die durch das Abkommen in Jalta und Potsdam Polen zugesagt wurden. Die Leitung der großangelegten Aktion des Empfangs dieser Kunstwerke durch den polnischen Staat übernahm Professor Stanislaw Lorenz, seinerzeit Direktor des Nationalmuseums in Warschau (Warszawa). Es ist seinen Bemühungen zu verdanken, dass in der polnischen Hauptstadt fast alle Truhen mit den Exponaten eingetroffen sind, die sich einst im Besitz der großen Museen in Danzig, Stettin und Breslau befanden. Diese Werke konnten dann mit der Zeit und in dem Maße, wie die neuen polnischen Museen rekonstruiert und neubauten wurden, an ihre ursprünglichen Aufbewahrungsorten zurückkehren. Die wertvollsten Exponate, darunter zahlreiche Meisterwerke mittelalterlicher Kunst Schlesiens, Preußens und Pommerns, verblieben jedoch in den Sammlungen des Nationalmuseums in Warschau und nichts kündigt auch in der heutigen Zeit einen fundamentalen Wandel in diesem Bereich an. Allein der Marienkirche in Danzig ist es gelungen, in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts – dank der Intervention einiger einflussreicher Politiker – eine gewisse Anzahl von Teilen der ursprünglichen Ausstattung „wieder zu bekommen“²⁶. Ihre Rückkehr an den ursprünglichen Standort war aber mit großen Irritationen verbunden, stellte sich dabei doch heraus, dass der Zugang zu ihnen am neuen-alten (liturgischen) Ort nur ein eingeschränkter sein würde.

Unter den Truhen, die die für die Dauer des Krieges „gesicherten“ Sammlungen deutscher Museen, Archiven und Bibliotheken enthielten und die von polnischen Behörden übernommen wurden, gab es auch welche, die nicht aus den Polen im Jahre 1945 zuerkannten Gebieten stammten. Es handelte sich haupt-

sächlich um wertvolle Handschriften, Zeichnungen und Radierungen aus den ehemaligen Sammlungen in Berlin, die bis heute in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau aufbewahrt werden. Über diese Gegenstände wird seit zwanzig Jahren zwischen Polen und Deutschland verhandelt, bisher jedoch ohne eine Einigung zu erlangen, die für beide Parteien zufriedenstellend wäre. Deutlich weniger spricht man dagegen über die schöne Sammlung französischer Graphik aus den Beständen der Bibliothek der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, der Bibliothek der Preussischen Akademie der Künste und der Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst sowie den Kupferstichsammlungen der Königlichen Museen zu Berlin, die Anfang der Fünfziger Jahre des 20. Jahrhundert an die Graphische Abteilung des Nationalmuseums in Breslau ausgeliefert wurde. Im Gegensatz zum Krakauer Depositum wurde jedoch diese Sammlung wissenschaftlich vollständig bearbeitet und ist für Forschungszwecke uneingeschränkt zugänglich²⁷.

Die meisten Truhen mit den Kunstwerken aus den Museen in Berlin, Dresden, Leipzig und anderen ostdeutschen Städten wurden bekanntlich nach Moskau (Москва) und Sankt Petersburg (Санкт-Петербург) befördert. Sie kamen in Teilen in der Atmosphäre der Propaganda als „Geschenke der Sowjetmenschen für das ostdeutsche Brüdervolk“ wieder zurück in die DDR. Der weit größere Teil davon aber kehrte nie zurück, auch wenn zu Zeiten der „Perestroika“ unter Michail Gorbatschow sehr wohl damit gerechnet wurde. Als sich die Tore der russischen Museenlager nur ein wenig öffneten, stellte es sich heraus, dass dort Güter nicht nur deutscher, sondern auch polnischer Kultur lagerten. In den abgrundtiefen Kellern des Ermitage-Museums wurden damals sechs Bronzeplatten aus dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert entdeckt, die in der Nürnberger Vischer-Werkstatt für die Domkirche in Posen (Poznań) und die Stiftskirche in Samter (Szamotuły) angefertigt worden waren. Nachdem Polen 1939 besiegt und seine nördlichen und westlichen Woiwodschaften ins Reich eingegliedert worden sind, baute man diese Platten aus und übertrug sie – als Werke und Ausweis einer ‚deutschen Kunst‘ – nach Nürnberg. Gegen Kriegsende im Harzgebirge versteckt, wurden sie durch Rote



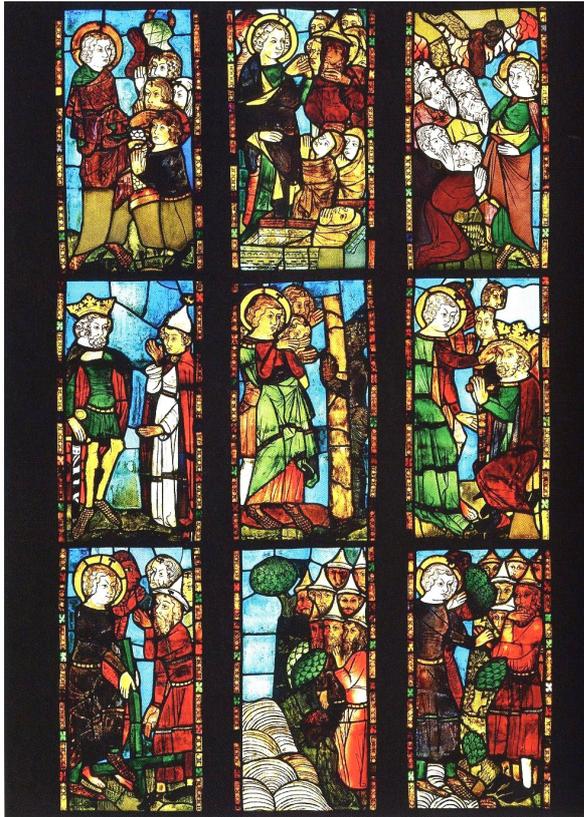
(Abb. 6) Werkstatt von Hermann Vischer d. Ä., Bronzegrabplatte von Lukasz I Górka, Anfang der 1480er Jahre, Dom zu Posen (Poznań).

Armee übernommen und nach Sankt Petersburg verbracht, erst 1990 hat sie die sowjetische Regierung an die erste polnische nicht-kommunistische Regierung des Ministerpräsidenten Tadeusz Mazowiecki übergeben. Nach der Durchführung notwendiger Konservierungsarbeiten kehrten die Platten an ihre ursprünglichen Standorte zurück (Abb. 6)²⁸. Diese spektakuläre Rückgabe ließ die Hoffnungen auf die Wiederkehr zahlreicher anderer Werke, zum Beispiel der berühmten Glogauer Madonna von Lucas Cranach dem Älteren, von der man bereits damals wusste, dass sie im Puschkin-Museum in Moskau aufbewahrt wird, aufs Neue aufkeimen. Seit zwanzig Jahren steht dieses Tafelbild auf der offiziellen Liste der hervorragendsten Kunstwerke aus dem heutigen Gebiet Polens, deren

Rückgabe die polnische Regierung von der Regierung der Russischen Föderation verlangt.

Deutlich länger ist die Liste solcher Desiderata, die von der deutschen Bundesregierung verfasst wurde. Die russische Partei aber will keine Rückforderungen zulassen und betrachtet die deutschen Kulturgüter in russischen Beständen weiterhin als Schadensersatz und Wiedergutmachung für die durch die deutsche Armee verübten Verbrechen und den Tod von Millionen sowjetischer Staatsbürger. Eine der wenigen verständlichen Gesten der Russischen Regierung gegenüber der Bundesrepublik Deutschland war die 2002 erfolgte Rückgabe mittelalterlicher Glasmalereien aus der Marienkirche in Frankfurt an der Oder, die seit 1945 in Sankt Petersburg aufbewahrt worden waren. An ihre ursprünglichen Standorte kehrten damals 117 Fensterfelder zurück, so dass die fast vollständige Rekonstruktion aller drei Fenster im Chorabschluss möglich wurde. Heute kann jeder, der die deutsche Grenzstadt an der Oder besucht, das eigenartige Bildprogramm dieser Fenster bewundern, in dem neben Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament die sonderbare „Geschichte des Antichrist“ erscheint (Abb. 7), die den im Mittelalter weitverbreiteten Antijudaismus, der den Nährboden für den sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Antisemitismus bildete, eindringlich bezeugt²⁹.

Mitarbeiter deutscher Museen, Archive und Bibliotheken verpackten ihre Sammlungen mit hoher Sorgfalt und protokollierten ihren Inhalt, bevor die Werke während des Krieges an ihre Auslagerungsorte verbracht wurden. Deshalb verfügten die Vertreter der Siegermächte über relativ vollständige Informationen zu den übernommenen Sammlungen. Es gab darunter jedoch auch Truhen, die aufgebrochen oder unvollständig waren und in denen einige der aufgelisteten Objekte fehlten. Sehr wahrscheinlich waren sie an ihrem Aufbewahrungsort ausgeplündert worden sein, und dies wohl durch Personen, die Zugang zu ihnen hatten. Diese Plünderer versteckten ihre Beute jahrelang, gaben sie anschließend an ihre Erben weiter oder verkauften sie auf dem Schwarzmarkt. Vor 2004, also vor dem Beitritt Polens zur Europäischen Union, schlug fast jeder Versuch, solche Werke aus dem offiziellen Antiquitätenhandel zurückzugewinnen, fehl.



(Abb. 7) Geschichte des Antichrist, Glasfenster in der Marienkirche in Frankfurt an der Oder, nach 1376.

Aber im Jahre 2011 konnte die Universitätsbibliothek in Breslau die äußerst wertvolle Kopie von *Liber de natura rerum* von Thomas Cantimpratis, die im 15. Jahrhundert im Kölner Milieu angefertigt wurde, zu-rück erhalten: Im 16. Jahrhundert hatte sie der Bres-lauer Patrizier Thomas Rehdiger für seine Sammlung erworben; diese Bestände wurden anschließend an den Breslauer Stadtrat übergeben und bildeten den Grundstein für die künftige Rehdigersche und Stadtbibliothek zu Breslau. Der Plünderer hatte sämtliche Provenienzvermerke von den Blättern des Kodex sorgfältig entfernt, um die ursprüngliche Abstammung zu verschleiern. Die mit der Schätzung des zum Ver-kaufs beauftragten Mitarbeiter des Auktionshauses Sotheby's in London ließen sich jedoch nicht über die Herkunft des Kodex hinwegtäuschen und leiteten die Rückgabe des wertvollen Manuskripts an den Ort sei-nes letzten legalen Aufenthaltes ein, das heißt – mit Vermittlung der Regierungen von Großbritannien und Polen – nach Breslau³⁰.

Thomas Cantimpratensis' Werk ist wahrscheinlich während der Aufbewahrung der Truhen mit den Sammlungen der Breslauer Stadtbibliothek im Schloss Romolkwitz (1939-1945 Ramfeld, dann Ra-mułowice) gestohlen worden. Vielleicht nahm es einer der nach 1945 aus dieser Ortschaft ausgesiedelten deutschen Bewohner des Dorfes in seinem Reisege-päck mit? Was könnte in so einen Koffer hineinpas-sen? Sicherlich Objekte von kleineren Ausmaßen als der im 17. Jahrhundert nach Schweden beförderte Al-tar aus Leubus. Das heißt also: wertvolle Bücher, klei-nere Bilder, Kruzifixe, Abendmahlsgerät, Silberbe-steck. Es kam jedoch auch vor, dass durch die streng bewachte Oder-Neiße-Grenze monumentale Werke vom Weltrang nach Westen geschmuggelt wurden. So beispielsweise die berühmte „Madonna unter den Tannen“ von Lucas Cranach dem Älteren, die 1510 für die Breslauer Domkirche geschaffen worden war³¹. Im Jahre 1945 kehrte sie aus dem Kriegsversteck nach Breslau zurück, ihr Zustand war aber dermaßen schlecht, dass die Vertreter der neuen polnischen Di-özesanverwaltung den deutschen Domherrn Siegfried Zimmer, der weiterhin in der Bischofskurie angestellt war, mit der Restaurierung beauftragten. Dieser aber führte nicht nur den Auftrag aus, sondern nutzte zu-gleich die sich bietende Gelegenheit, um eine Kopie von Cranachs Werk anzufertigen. Als er sich 1947 auf den Weg nach Bernau bei Berlin machte, lag so das wertvolle Original in seinem Reisegepäck versteckt, und seine restaurierte ‚Kopie‘ verblieb am Ort. Bei sei-nem 1954 erfolgten Umzug nach München nahm er das Bild mit, es gelang ihm aber niemals, die Cra-nach-Madonna in den offiziellen Antiquitätenhandel einzuführen. Schließlich wurde das Werk in einer Schweizer Bank deponiert, bis es, aufgrund der Ent-scheidung eines anonymen Spenders, zum Eigentum der katholischen Kirche der Schweiz wurde. Im Som-mer des Jahres 2012 kehrte es – zu unserer großen Freude – in das Erzdiözesanmuseum in Breslau zu-rück.

Beinahe zeitgleich mit der Aussiedlung der deut-schen Bevölkerungsteile aus den Gebieten östlich der Oder und der Lausitzer Neiße verlief der entsprechen-de Prozess der Aussiedlung der polnischen Bevölke-rung aus den westukrainischen, westweißrussischen und litauischen Gebieten, die der Sowjetunion ange-



(Abb. 8) Leonard Marconi, Denkmal für Alexander Graf von Fredro aus Lemberg (Lviv), 1897, seit 1956 in Breslau (Wrocław).

schlossen worden waren. Unter Duldung der sowjetischen Behörden wurden damals – sowohl legal als auch halblegal – zahlreiche Artefakte polnischer Kultur nach Polen befördert, darunter die umfangreiche Büchersammlung der Ossoliński-Bibliothek und das berühmte *Panorama von Raclawice*. Nach Polen wurden ebenso zwei ansehnliche Lemberger Standbilder gebracht: das des Bühnenauteurs und Dichters Alexander Graf Fredro (Abb. 8), 1897 durch Leonard Marconi geschaffen, und dasjenige des Königs Johann III. Sobieski, ein Jahr später von Tadeusz Barącz angefertigt. Beide standen anfänglich im Park in Wilanów bei Warschau und zogen 1956 nach Breslau (Graf Fredro) und 1965 nach Danzig (König Sobieski) um.

Die Bewohner der ehemaligen polnischen Ostgebiete verließen ihre Dörfer und Städtchen in geschlossenen Gruppen und waren sich dabei in der Regel bewusst, dass sie ihre Heimat nie wieder sehen werden. Daher wollten viele von ihnen von Gegenständen be-

gleitet werden, denen allgemeine Beachtung oder sogar inbrünstige Ehre erwiesen wurde. Von diesem Gedanken geleitet, nahmen sie Marienbilder, die ihnen sehr am Herzen nahe lagen, „nach Westen“ mit. Wenngleich ihr künstlerischer Wert üblicherweise gering war, ging es den Aussiedlern nicht darum, vielmehr zählte der symbolische Brückenschlag zwischen dem alten und dem neuen Leben – durch Vermittlung der Mutter Gottes. Es sind aber auch Fälle bekannt, wo ‚richtige‘ Kunstwerke mitgenommen wurden. Beispielsweise hatte die Bewohner von Nawaria (Наварія) bei Lemberg (Lviv), bevor sie sich auf den weiten Weg nach Niederschlesien machten, in ihrer Pfarrkirche von der Kanzel, die 1760-1766 durch den hervorragenden Vertreter der Lemberger Rokoko-Plastik Maciej Polejowski geschaffen wurde, die Figuren der vier Evangelisten abgelöst. Heute befinden sie sich in der Pfarrkirche St. Michael in Auras (Uraz), unweit von Breslau. Mit der Dynamik ihrer scharf gezogenen Gewänder zeugen sie vom hohen Niveau der Lemberger Schnitzkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren führender Vertreter Maciej Polejowski, ein Schüler von Meister Pinzel, ist.³²

Als Fazit der hier dargelegten Problematik zum Kontext von Kulturtransfer und Kunstraub, sollen einige wichtige Fragen gestellt werden: Eine von ihnen lautet: wie soll sich ein Kunsthistoriker in der Welt von Kunstwerken bewegen, die so komplexe Lebensgeschichten aufweisen, die so oft ihre Besitzer wechselten, so oft von einem zum anderen Ort gebracht, so oft in verschiedene kulturelle Codes gesetzt wurden? Was muss er wissen, um sich von verschiedenen, manchmal widersprüchlichen Erzählungen über „nationales Erbe“, das von den einen vernachlässigt, von den anderen erbeutet wurde, nicht irreführen zu lassen? Eine weitere Frage betrifft die „doppelte Buchführung“, die durch die allgemeine Praxis der Erfassung des Kulturerbes innerhalb der Grenzen moderner Nationalstaaten aufgezwungen wird. Also – um das Gesagte zu konkretisieren – sind die Figuren der Evangelisten von der Kanzel in der Kirche in Nawaria bei Lemberg, in Auras bei Breslau aufbewahrt, Bestandteil der polnischen oder der ukrainischen Kultur? Oder– und damit hängt die dritte Frage zusammen – wird dieses große mitteleuropäische Gewirr irgendwann dazu führen, dass sich eben hier, in Polen, in



(Abb. 9) *Gruppe von drei Marien*, franko-flämisch um 1430, 1431-1811 im Augustinerkloster auf dem Sande in Breslau (Wrocław), 1811-1945 Kunstsammlungen der Universität Breslau, seit 1945 National Museum Warschau (Warszawa).

schöne franko-flämische Alabaster-Skulptur von drei Marien, um das Jahr 1430 geschaffen (Abb. 9), befand sich beispielsweise seit 1431 bis 1811 im Besitz der Augustiner Chorherren auf dem Sande in Breslau³³. Nach der Säkularisierung des Ordens durch preußische Behörden gehörte sie zum Bestand der Kunstsammlungen der Universität Breslau. Zusammen mit den meisten Exponaten dieser Sammlung wurde das Werk 1945 nach Warschau befördert, wo es heute eines der herausragenden Exponate der Galerie der Mittelalterlichen Kunst darstellt. Aleksandra Lipińska interessiert sich hauptsächlich für das Material dieses Werkes, für den Zeitpunkt und die Umstände seiner Entstehung und sicherlich auch für die Wege, auf denen es nach Breslau gelangte³⁴. Für die Mitarbeiter des Museums der Universität Breslau bildet es eines der Schmuckstücke der alten Universitätssammlung, für sie ist also seine Geschichte nach 1811 und auch die Art, wie es im akademischen Ausbildungsprozess eingesetzt wurde, am interessantesten³⁵. Zu fragen bleibt, wie viele Aspekte es im Zusammenhang mit diesem Werk noch gibt, von deren Existenz wir bisher nichts wissen oder gar erahnen? Wir müssen darauf gefasst sein, dass jene unerwartete Aspekte und Narrationen jederzeit ans Tageslicht kommen können und zwar bei jedem Artefakt, mit dem wir uns innerhalb unserer Forschung befassen.

Deutschland, in Tschechien, in der Ukraine, die neue, nunmehr ‚richtig europäische‘ Kultur zu bilden beginnt? Wenn schon in diesem Teil Europa alles verändert, übertragen, umgewandelt worden ist, könnte doch hier der Versuch, die beständigsten Werte – zu denen ich Wahrheit, Schönheit und Güte zähle – wieder zu beleben, am besten gelingen.

Dies erfordert von Wissenschaftlern, Politikern, Journalisten und Künstlern, Religions- und Sozialaktivisten eine große gemeinsame Anstrengung, der sich die Kunsthistoriker bereits angeschlossen haben. Auf die eingangs geschilderte Weise wurde die Geschichte und die Geschichten zahlreicher Artefakte erforscht. Selbstverständlich waren sie nicht immer so attraktiv wie der Reisebericht der Achatkane vom Hof Kaisers Karl IV. von Luxemburg. Es ist aber kein Wunder, dass gerade die hervorragendsten Werke die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die wunder-

Endnoten

- Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.190.610. Vgl. *The Secular Spirit, Life and Art at the End of the Middle Ages*, bearb. von Timothy B. Husband, Jane Hayward u.a., New York 1975, Nr. 46, S. 47, 278; Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, Nr. 362; Ders., *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004, Nr. 181, S. 426-427.
- Heinrich Otte, *Handbuch der christlichen Kunstarchäologie*, Leipzig 1883, S. 252. Ähnlich beschrieb sie das fünf Jahre später veröffentlichte dritte Heft des Bau- und Kunstdenkmälerverzeichnisses des Regierungsbezirks Stralsund, der Kreis Grimmen umfasste.
- Fritz, *Das evangelische Abendmahlsgerät*, S. 426.
- Ibidem, S. 425-437.
- Ibidem, Nr. 224, S. 440-441, 444-445.
- Ibidem, Nr. 125, S. 398-400.
- 1 Kor. 15,21-22: „Denn da ja durch einen Menschen der Tod kam, so auch durch einen Menschen die Auferstehung der Toten. Denn wie sie in Adam alle sterben, so werden sie in Christus alle lebendig gemacht werden“.
- Gerhard Vinken (Bearb.), *Dehio-Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Brandenburg*, München / Berlin 2000, S. 945-946.
- Anja Rösner, *Kirche Wang. Reise einer Stabkirche von Norwegens Fjorden ins Riesengebirge*, Grevenbroich 2006.
- Heinz Stob, *Kaiser Karl IV. und der Ostseeraum*, in: *Hansische Geschichtsblätter*, Bd. 88, 1970, S. 163-214.
- Jan Harasimowicz, *Die Oder als Achse des Kulturtransfers in Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, in: *Oder-Odra. Blicke auf einen europäischen Strom*, hg. v. Karl Schlögel und Beata Halicka, Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 149-159.
- Jan Harasimowicz, *Il Rinascimento fuori dal limes romanus*, in: *Storia e storiografia*, (Il Rinascimento italiano e l'Europa, Bd. 1), hg. v. Marcello Fantoni, Vicenza 2005, S. 415-438, 738-741; *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową. On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relations between Scandinavian and Central European Countries*, 2 Bde., hg. v. Jan Harasimowicz, Piotr Oszczanowski u.a., Wrocław 2006.
- Harasimowicz 2007, *Die Oder als Achse des Kulturtransfers*.
- Bosse Yman, *Från Lubiaz till Sveg*, in: *Magazinet Härjedalen*, Vinter-Vår, 2013, S. 60-67.
- Mirosław Kruk, *Ikona Matki Boskiej w typie Hodegetrii z dawnego kościoła klasztoru kapucynów we Wrocławiu*, in: *Skarby uniwersyteckich kolekcji*. Bd. I: *Wykłady towarzyszące wystawie jubileuszowej „Uniwersytet Wrocławski 1811-2011“*, hg. v. Urszula Bończuk-Dawidziuk, Wrocław 2013, S. 5-25.
- Jan Harasimowicz, *Unter dem Szepter der Jagiellonen und Habsburger. Das 'goldene' und 'silberne' Zeitalter der Hauptstadt Schlesiens (1490-1740)*, in: *Das Bild von Wrocław / Breslau im Laufe der Geschichte. Tagungsband zum gleichnamigen Symposium im Österreichischen Staatsarchiv und im Wissenschaftlichen Zentrum der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien 18.-19. Juni 2008*, hg. v. Jan Harasimowicz, Wien 2008, S. 29-43.
- Zygmunt Łakociński, *Polonia Svecana artistica*, (Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, Bd. 17), Wrocław 1979.
- Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-) Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*, Diss. HU Berlin 2009.
- Klaus Maurice, *Kunstraub und Rückgabe*, in: *Der Quedlinburger Schatz*, hg. v. Dietrich Kötzsche, Berlin 1999, S. XV-XVI; Irene Schmid, *Vergleich oder kompromisslose Rückforderung*, in: ebd., S. XVII-XX.
- Im zweiten Viertel des 9. Jahrhundert niedergeschrieben und 1225-1230 gebunden, vgl. *Der Quedlinburger Schatz* 1999, Nr. 4, S. 44-51.
- Im Jahre 1513 niedergeschrieben und gebunden, vgl. ebd., Nr. 56, S. 118-122.
- Aus verschiedenen Elementen des 10. bis 13. Jahrhunderts zusammengestellt, vgl. ebd., Nr. 9, S. 68-71.
- Im 13. Jahrhundert in Reliquienbehälter umgewandelt, vgl. ebd., Nr. 10-13, S. 72-76.
- Im 7.-8. Jahrhundert aus Elfenbein hergestellt und zweihundert Jahre später in Gold und teure Edelsteine eingefasst, vgl. ebd., Nr. 3, S. 42-44.
- Der Quedlinburger Schatz* 1999, Nr. 43, S. 106-107.
- Vgl. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, Bd. VIII: *Miasto Gdańsk*, Teil I: *Główne Miasto*, hg. v. Barbara Roll und Iwona Strzelecka, Warszawa 2006, S. 73-124, hier S. 77-78.
- Vgl. Izabela Żak, *Grafika francuska XVI – XIX w. Katalog zbiorów*, Wrocław 1998 (Katalogi zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu).
- Jarosław Jarzewicz u.a., *Gotyckie spżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*, Poznań 1997 (Prace Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Bd. 28).
- Der Antichrist. Die Glasmalereien der Marienkirche in Frankfurt (Oder)*, hg. v. Ulrich Knefelkamp und Frank Martin, Leipzig 2008.
- Das Werk wurde im November 2011 auf der großen Jubiläumsausstellung im Universitätsmuseum in Breslau zum ersten mal öffentlich gezeigt, vgl. „*Uniwersytet Wrocławski 1811-2011*“. *Wystawa jubileuszowa – przewodnik*, hg. v. Urszula Bończuk-Dawidziuk, Wrocław 2011, Nr. 50, S. 49.
- Aleksandra Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Jana V Thurzona (1506-1520)*, Wrocław 2009 (Biblioteka Dawnego Wrocławia, Bd. IV).
- Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem i Wschodem / Theater and Mysticism. Baroque Sculpture between West and East. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec – sierpień 1993*, hg. v. Konstanty Kalinowski, Poznań 1993, S. II.84 - II.95.
- Ernst Scheyer, *Eine Pariser Alabaster-Gruppe um 1430*, in: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, Bd. 10, 1933, S. 35-42; Norbert Jopek, *Studien zur deutschen Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts*, in: *Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernersehen Verlagsgesellschaft*, Bd. 17, hg. v. F. Werner, Worms 1988, S. 20-21.
- Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI-XVII wieku / Matter of Light and Flesh. Alabaster in the Netherlandish Sculpture of the 16th and 17th centuries*, Ausstellungskatalog, Nationalmuseum in Gdańsk, 15.11.2011 – 15.03.2012, hg. v. Jacek Kriegseisen und Aleksandra Lipińska, Gdańsk 2011, S. 298-301.
- Urszula Bończuk-Dawidziuk und Magdalena Palica, *Zbiory dzieł sztuki / Art collections*, in: *Księga Pamiątkowa Jubileuszu 200-lecia utworzenia Państwowego Uniwersytetu we Wrocławiu / Commemorative Book for the 200th Anniversary of the Establishment of the State University in Wrocław. Tom II / Volume II: Universitas litterarum Wratislaviensis 1811-1945*, hg. v. Jan Harasimowicz, Wrocław 2013, S. 528-545, hier S. 530-531.

Abbildungen

Abb. 1: Quelle: Johann Michael Fritz, *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004, S. 191, Abb. 273.

Abb. 2: Quelle: Johann Michael Fritz, *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004, S. 161, Abb. 202.

Abb. 3: Quelle: *Christliche Kunst im Kulturerbe der Deutschen Demokratischen Republik*, hg. v. Hauptvorstand der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands in Zusammenarbeit mit dem Institut für Denkmalpflege, Berlin 1984, Abb. 330.

Abb. 4: Quelle: *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową / On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relations between Scandinavian and Central European Countries*, hg. v. Jan Harasimowicz, Piotr Oszczanowski u. Marcin Wisłocki, Wrocław 2006, S. 484, Abb. 8.

Abb. 5: Quelle: *Der Quedlinburger Schatz*, hg. v. Dietrich Kötzsche, Berlin 1999, S. 43.

Abb. 6: Foto: Grzegorz Solecki.

Abb. 7: Quelle: *Der Antichrist. Die Glasmalereien der Marienkirche in Frankfurt (Oder)*, hg. v. Ulrich Knefelkamp u. Frank Martin, Leipzig 2008, S. 124, Abb. 14.

Abb. 8: Foto: Aleksandra Lipińska.

Abb. 9: Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie.

Zusammenfassung

Die Funktion und der Aufbewahrungsort von Kunstwerken haben oft gewechselt: dekorative, weltliche Gefäße wurden zu Kultobjekten und liturgische Gefäße zu den Prunkstücken von herzoglichen oder königlichen Kunstkammern. Kunstwerke „wanderten“ zumeist entlang der Haupthandelsrouten, wie der *Via Regia*, oder den Wasserwegen, wie Donau, Elbe und Oder. Langjährige kriegerische Auseinandersetzungen, wie der Dreißigjährige Krieg, die napoleonischen Kriege und die Weltkriege des 20. Jahrhunderts, trugen zur Intensivierung dieser „Wanderungen“ bei. Folgeschwer war besonders der Zweite Weltkrieg, der eine Versetzung der Kulturgüter in einem bisher unbekanntem Maßstab verursachte. Kunstwerke wurden sowohl durch staatliche Institutionen oder Privatpersonen aus dem Kreis der am Krieg beteiligten Armeen, durch Universitätsprofessoren und Priester, als auch im Namen der auf dem jeweiligen Gebiet geltenden Gesetze geraubt. Infolge der Nachkriegsgrenzverschiebungen in Ostmitteleuropa haben sich die Kriterien der „nationalen“ und „staatlichen“ Zugehörigkeit der versetzten Kulturgütern zusätzlich verschoben. Zu den dringenden Aufgaben der Kunstgeschichte gehört in diesem Zusammenhang daher die Ausarbeitung einer gemeinsamen Stellungnahme. Erst danach wird es möglich sein, sich auf die wichtigsten wissenschaftlichen Fragen uneingeschränkt zu fokussieren, d.h. auf den aus der Versetzung der Artefakte folgenden Kulturtransfer, die Auswirkung der Kunstzentren und der Rezeptionen ihrer Impulse, oder auf allen anderen, für die Kunst bedeutenden „Wanderungen“, die nicht nur die Ideen und Formen, sondern auch die kreativen Geister und erfahrenen Händen miteinbeziehen.

Autor

Prof. Dr. phil. Dr. theol. h.c. Jan Harasimowicz, Studium der Kunstgeschichte und Theologie an den Universitäten Breslau und Zürich. 1997-2001 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Thorn, seit 2003 an der Universität Breslau. Seit 2010 Direktor des Universitätsmuseums in Breslau. Seit 2002 Präsident des Polnischen Vereins für Reformationsforschung, seit 2008 Mitglied von Comité International d'Histoire de l'Art. Träger des Kulturpreises Schlesien des Landes Niedersachsen (2004), Ehrendoktor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (2010).

Auswahl der Veröffentlichungen: *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit*, Baden-Baden 1996; *Adel in Schlesien*, Bd. 1: *Herrschaft – Kultur – Selbstdarstellung*, München 2010; *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2011.

Titel

Jan Harasimowicz, Depositum – Beute – Reisegepäck. Der Umgang mit Kunst- und Kulturgut Mitteleuropas im 20. Jahrhundert und dessen Folgen für kunsthistorische Forschung der Gegenwart, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 2: *Gemeine Artefakte*, 2014 (13 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.