

Eine Frage der Herkunft

Netzwerke Erwerbungen Provenienzen

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.



Eine Frage der Herkunft

Netzwerke Erwerbungen Provenienzen

Inhalt



5
Grußwort
Barbara Rüschoff-Parzinger

7
Vorwort
Hermann Arnhold

Münster im Kontext der Moderne

10
**Das Landesmuseum und
die Künstler der Moderne**
Tanja Pirsig-Marshall

1908–1933: Landesmuseum für die Provinz Westfalen

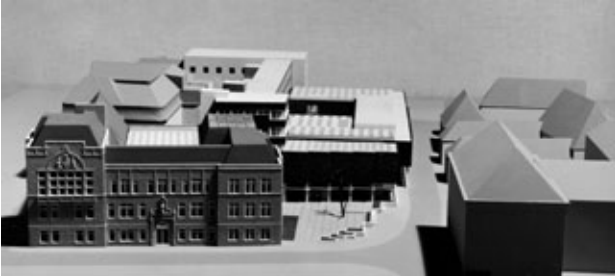
26
Adolf Brüning. Im Zeichen der Moderne
Tanja Pirsig-Marshall

33
**Max Geisberg. Ein Leben für
die Kunst und die Kulturgeschichte**
Gerd Dethlefs

48
**Robert Nissen und das Museum
im Nationalsozialismus**
Anna Luisa Walter

55
Bildchronik





1945–1965:

Die Münsteraner Moderne

76

**Walther Greischel. Der Direktor
nach dem Krieg**

Eline van Dijk

88

**Hans Arnold Gräbke. Ein Fußabdruck
in Münster**

Anna Luisa Walter

93

**Carl Bänfer. Zwischen Landes-
museum und Kunstverein**

Anna Luisa Walter

99

**Hans Eichler. Vision eines
publikumsnahen Museums**

Eline van Dijk

108

**Provenienzforschung. Erwerbungen
der Moderne – Eine Bilanz**

Eline van Dijk

112

Impressum

112

Bildnachweis

Grußwort

Provenienzforschung ist eine anhaltend wichtige Aufgabe, die in allen größeren Museen fest verankert werden sollte. Die Arbeit kann sich extrem langwierig gestalten, eine derartige Tiefenrecherche ist zeitlich kaum kalkulierbar. Sie kann drei Tage oder drei Jahre dauern. Gerade bei multiplen Objekten (Druckgrafik, Kunsthandwerk) kann man überhaupt nur zu einem Ergebnis kommen, wenn man langfristig daran arbeitet und die Sammlung kennt. Die Forschung lebt von Synergien innerhalb einer Sammlung, von der Erfahrung des Provenienzforschers und von einem stabilen Forschungsnetzwerk. Darüber hinaus spielen auch die Kontakte und Verbindungen der ehemals im Museum handelnden Personen eine wichtige Rolle. Für die bisherige wissenschaftliche Arbeitsweise in den Museen ist es eher ungewöhnlich, dass die Direktoren und Kuratoren stärker in den Blickpunkt rücken. Letztere waren oftmals in die komplexen Gefüge der NS-Kulturpolitik eingebunden. Nach Mai 1945, unter der Verantwortung der Besatzungsmächte, waren es teils dieselben Menschen, die mit der Klärung der Vorgänge in der NS-Zeit und der Rückführung unrechtmäßiger Museumsankäufe betraut wurden.

Für diese Publikation lag der Fokus nicht nur auf Walther Greischel, dem ersten Direktor des Landesmuseums nach 1945, sondern gilt das Interesse allen Direktoren, in deren Amtszeit wesentliche Werke in die Sammlung des Hauses gekommen sind und die zwischen den Anfängen des Landes-

museums für die Provinz Westfalen bis zum ersten Neubau 1974 im Dienst des Museums standen.

In den Aufsätzen stehen Ausbildung, Hintergrund, Sammlungsinteressen, Ankäufe und Kontakte im Zentrum der Untersuchung, um Näheres über die Personen, aber auch über ihre Verbindungen und Vernetzungen zu erfahren. Obwohl sich vereinzelte Beiträge in der Vergangenheit, zuletzt in der Eröffnungspublikation des Hauses im September 2014, mit der Geschichte des Hauses und den handelnden Personen befasst haben, fehlte bislang eine ausführliche und detaillierte Auseinandersetzung dazu. Die Arbeit von Robert Nissen und Walther Greischel ist im Zusammenhang mit Ankäufen während und nach der NS-Zeit besonders interessant, die Arbeit von Hans Eichler sowie der damaligen Kuratoren Paul Pieper und Carl Bänfer vor allem für die Nachkriegszeit, speziell die 1950er und 1960er Jahre.

Mein großer Dank gilt Hermann Arnhold, dem Direktor des LWL-Museums für Kunst und Kultur, und seinem Team, insbesondere unserer Provenienzforscherin Eline van Dijk. Auch dem Zentrum für Kulturgutverluste Magdeburg möchte ich für die Unterstützung danken. Seine Förderung hat unsere Forschungen überhaupt erst möglich gemacht.

Dr. Barbara Rüschoff-Parzinger LWL-Kulturdezernentin

Vorwort

Die Beschäftigung mit der Herkunft von Sammlungsbeständen ist seit jeher Teil der wissenschaftlichen Museumsarbeit. Als eigenständige Disziplin ist sie noch relativ jung und erst durch die Washingtoner Prinzipien 1998 in den Vordergrund getreten. Untersuchungsgegenstand der Forschung sind sämtliche Sammlungszugänge seit 1933, die vor 1945 entstanden sind. Durch die intensive Auseinandersetzung mit den Objekten und der systematischen Aufarbeitung von Quellenmaterial kann im besten Fall geklärt werden, wer die vormaligen Besitzer der Werke waren und auf welchem Weg diese in das Museum gelangt sind. Erklärte Ziele sind dabei das Schließen von Provenienzlücken, das Erkennen illegitimer Besitzerwechsel und gegebenenfalls die gütliche Einigung mit den Nachfahren der ehemaligen Eigentümer.

Oft spielen auch die Museumsdirektoren und Wissenschaftler sowie ihre Verbindungen eine Rolle bei Erwerbungen. Die Erforschung der eigenen Sammlung, der handelnden Personen und ihrer Netzwerke kommen in der Regel oft zu kurz. Aus diesem Grund widmet sich diese Publikation den Direktoren und wissenschaftlichen Assistenten des Museums in Münster. Sie haben nicht unerheblich zur Entwicklung der Sammlung beigetragen.

Während Münster in den 1920er und 1930er Jahren überwiegend Werke westfälischer Künstler für die Sammlung erworben hat, ist in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg intensiv mit dem Aufbau der modernen Samm-

lung begonnen worden. Die Ankäufe für die Galerie der Moderne wurden in den 1950er Jahren maßgeblich unter den Direktoren Walther Greischel (im Amt von 1946 bis 1954) und Hans Eichler (im Amt von 1956 bis 1972) getätigt. Die direkten Erwerbsquellen sind bei Ankauf gewissenhaft im Inventarbuch vermerkt worden, nach Vorbesitzern vor und während der NS-Zeit wurde hingegen selten gefragt. Das Bewusstsein für die Notwendigkeit lückenloser Provenienzen bei Aufnahme in die eigene Sammlung war zur damaligen Zeit kein Selbstverständnis: So ergibt sich die dürftige Dokumentation über die Biografie vieler Sammlungsobjekte, bevor sie in das Museum kamen. Die Lücken in der Herkunftsgeschichte der Werke wurden gemäß den Washingtoner Prinzipien und der gemeinsamen Erklärung des Bundes nun systematisch aufgearbeitet und nach Möglichkeit geschlossen.

Von 2018 bis 2020 hat Eline van Dijk dank der Unterstützung des Zentrums Kulturgutverluste in Magdeburg an der Erforschung der Gemälde und Skulpturen der Galerie der Moderne gearbeitet. Mein großer Dank gilt ihr sowie den Kolleginnen und Kollegen, die an dieser Publikation mitgearbeitet haben: Tanja Pirsig-Marshall, Anna Luisa Walter und Gerd Dethlefs. Darüber hinaus danke ich den Kolleginnen in der Fotoabteilung und Restaurierung, namentlich Jana Exner, Berenice Gührig, Ursula Grimm, Anke Killing, Hanna Neander und Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Dr. Hermann Arnhold Direktor, LWL-Museum für Kunst und Kultur

Münster im Kontext

der Moderne

Das Landesmuseum und die Künstler der Moderne

Tanja Pirsig-Marshall

Die Erwerbungspolitik des Westfälischen Landesmuseums in den 1950er und 1960er Jahren legte den Grundstein für den zukünftigen Anspruch des Hauses: die westfälische Kunst in den internationalen Kontext zu setzen. Ab 1949 stellte eine grundsätzliche Neuorientierung in der Sammlungstätigkeit die Kunst der Moderne stärker in den Mittelpunkt. Gegenwartskunst war zwar bereits seit 1907 für das Landesmuseum der Provinz Westfalen erworben worden, doch beschränkte sich dies überwiegend, wenn auch nicht ausschließlich auf Künstler des Jugendstils und die westfälischen Expressionisten. Während des Nationalsozialismus hatte auch das Münsteraner Museum Verluste in seiner inhaltlichen Arbeit hinnehmen müssen und Werke aus der Sammlung verloren. Ab 1947 gelangten dann Gemälde von Edvard Munch (1863–1944), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) und einiger weiterer Künstler der deutschen Avantgarde ins Museum. Durch die Bündelung der Ankaufsmittel für Werke des deutschen Expressionismus (mit August Macke (1887–1914) im Mittelpunkt) und der konstruktivistischen Bauhaus-Moderne (mit Josef Albers (1888–1976) als Schwerpunkt) wurde der bislang versäumte Anschluss an die inzwischen fast schon „klassischen“ Kunsterneuerer der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nachgeholt. Wie viele öffentlichen Sammlungen in Deutschland konzentrierte sich das Museum zunächst darauf, die 1937 als „entartet“ aus den

Museen entfernten Werke der Moderne, insbesondere der Expressionisten, zurückzukaufen. Anfang der 1950er Jahre wurden die Ankaufsmittel erhöht, wodurch es eine gute Ausgangsposition für einen Ausbau der Sammlung gab. Kunst wurde zu dieser Zeit und in den darauffolgenden Jahren größtenteils von „vertrauenswürdigen“ Vorbesitzern gekauft. Die Galerie der deutschen Moderne wurde somit vor allem in den 1950er und 1960er Jahren unter den Direktoren Walther Greischel (1889–1970, im Amt von 1946 bis 1954) und Hans Eichler (1906–1982, im Amt von 1956 bis 1972) auf- und ausgebaut.

Das neuerrichtete Landesmuseum der Provinz Westfalen

Die wesentliche Initiative zur Gründung eines Landesmuseums für die Provinz Westfalen geht auf den Westfälischen Kunstverein und den Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abteilung Münster, zurück. Beide Vereine erklärten sich bereit, ihre Sammlungen in das neue Museum einzubringen, solange sie das Eigentum daran behielten.¹ Der erste Direktor des Museums, Adolf Brüning (1867–1912), seit Oktober 1905 im Amt, stand der Moderne offen gegenüber und war Vorstandsmitglied des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, 1909 in Düsseldorf gegründet. Zu den frühen Mitgliedern dieser Vereinigung zählten Düsseldorfer Künstler wie Ernst te Peerdt (1852–1932), Walter Ophéy (1882–

1 Luftbild

Domplatz Münster, um 1920–30



1930), Christian Rohlf's (1849–1938) und Johan Thorn-Prikker (1868–1932). Museumsleute, Sammler und Mäzene bestimmten weitgehend das Gesicht des Sonderbundes, der dadurch auf eine breite Basis gestellt war. Ziel war es, der zeitgenössischen Kunst im Rheinland zum Durchbruch zu verhelfen.

Im Jahr vor der Eröffnung des Münsteraner Museums erhielt es Gemälde von Eugen Kampf (1861–1933) als Schenkung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und kaufte Werke von Bernhard Pankok (1872–1943) aus der Düsseldorfer Kunstausstellung. Bei der Einweihung des Landesmuseums 1908 existierte somit eine kleine Abteilung mit Werken der Freiluftmalerei und des Jugendstils. Als Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) das neu errichtete Landesmuseum der Provinz Westfalen besuchte, nahm dies der Provinziallandtag zum Anlass, für das große Treppenhaus im Museum ein dreiteiliges Glasfenster zu stiften. Für dieses Fenster hatte der aus Münster stammende Künstler Melchior Lechter (1865–1937) im Januar 1907 auf Initiative Brünings den Auftrag erhalten. Schon einen Monat später legte er seinen dreiteiligen Entwurf *Lumen de Lumine* vor. Die Ausführung des Fensters brauchte dann zwei Jahre. Erst 1910 konnte das aus etwa 30.000 Glasstückchen zusammengesetzte Glatriptychon im heute nicht mehr erhaltenen sogenannten „Pariser Treppenhaus“ des Museumsaltbaus eingesetzt werden.

Nicht zuletzt war auch der Hagener Museumsdirektor und Sammler Karl Ernst Osthaus (1874–1921), von 1907 bis 1910 Mitglied der Ankaufskommission zur Eröffnung des Münsteraner Museums → **Abb. 1**.² Bereits diese Tatsache zusammen mit den Ankäufen der ersten Jahre lässt vermuten, dass die zeitgenössische Kunst in Museum durchaus eine Rolle spielen sollte. Insbesondere mit dem durch Osthaus 1902 in Hagen gegründeten Museum Folkwang, kam die Moderne nach Westfalen. Hagen mit seinem bedeutenden Sammlungsbestand aus alter und moderner, europäischer und außereuropäischer Kunst wurde für die jungen westfälischen Künstler auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen ein wichtiger Studienort. Osthaus unterhielt darüber hinaus nicht nur bedeutende Kontakte zur überregionalen Kunstszene. Er holte auch Künstler wie Emil Nolde (1867–1956) und Christian Rohlf's mit der Intention in die Region, eine Künstlerkolonie zu gründen und ein neues Kulturbewusstsein heranzubilden. In jenen Jahren entwickelte der Westfälische Expressionismus, der bis in die 1930er Jahre zwischen ländlicher Tradition und modernem Stadtleben changierte, seinen eigenen, durch gesteigerte Expressivität charakterisierten Stil und leistete damit einen wichtigen Beitrag zur deutschen Moderne.

Unter den damals schon in der Sammlung vorhandenen zeitgenössischen westfälischen Künstlern stechen insbesondere Bernhard Pankok, Melchior

Lechter und Eugen Bracht hervor, doch trotz des vielversprechenden Beginns standen Ankäufe moderner Werke nach 1910 nicht im Zentrum. Vielmehr war die „Pflege und Erhaltung heimischer Kunst“ das Credo des Museums.³ Die Unterscheidung „westfälisch“ oder „nicht westfälisch“ war von nicht unerheblicher Bedeutung und ausschlaggebend bei Neuzugängen, vor allem bei der älteren Kunst. Bei der Moderne beziehungsweise damals aktuellen Kunst existierte etwas mehr Spielraum.

Seine guten Kontakte nach Düsseldorf und zum dortigen Sonderbund ermöglichten es Brünning, 1909 in Münster die Düsseldorfer Sonderbundausstellung zusammen mit französischen Expressionisten zu zeigen. Brünning führte somit vergleichsweise früh die französische Moderne in Münster ein, die bis zu diesem Zeitpunkt vor allem im Folkwang Museum in Hagen zu sehen gewesen war. Ein Jahr darauf folgte eine Werkschau mit Grafiken und Aquarellen von Emil Nolde. Mit seiner Intention, aktuelle Kunst- und Kunsthandwerksausstellungen zu kuratieren, griff Brünning jedoch vehement in den Aufgabenbereich des Kunstvereins ein und machte ihm zugleich die Ausstellungsräume im Museum streitig. Denn im Neubau des Landesmuseums setzte auch der Kunstverein ab 1908 seine Ausstellungstätigkeit fort. Während der älteren Kunst permanent Räume zur Verfügung standen, gab es von Anfang an nur einen begrenzten Platz zur Präsentation der Gemälde-

galerie. Für diese Wechselausstellungen mussten grundsätzlich Bilder, insbesondere aus dem Besitz des Kunstvereins, abgehängt werden.

Brünings Auseinandersetzungen mit dem Kunstverein, dem ein überwiegender Teil des Kunstbestandes gehörte, führten dazu, dass er das Museum 1910 im Streit verließ. Es war eigentlich die Aufgabe des 1831 gegründeten Westfälischen Kunstvereins, sich um die Präsentation der zeitgenössischen Kunst in der Region und darüber hinaus zu kümmern. Vertragsgemäß konnte er dafür das Museum als Ausstellungsort nutzen. Ein Monopol, das der Kunstverein nach dem Weggang Brünings wieder für sich beanspruchen konnte. So zeigten 1914 beispielsweise Max Beckmann (1884–1950) und Lovis Corinth (1858–1925) hier ihre Arbeiten, 1924 war eine Gedächtnisausstellung von August Macke zu sehen und 1925 eine Werkschau von Otto Modersohn (1865–1943) und den Worpsweder Malern sowie von Christian Rohlf. Auch eine Retrospektive der Werke Wilhelm Lehmbrucks (1881–1919) und eine Präsentation der *Berliner Secession*, unter anderem mit Werken von George Grosz (1893–1959), fanden statt. Der am Bauhaus tätige und aus Westfalen stammende Josef Albers folgte 1929 mit seinen Glasbildern. Noch 1931 und 1932 organisierte der Kunstverein ein breites Spektrum an Ausstellungen der deutschen Moderne, darunter Künstler und Künstlerinnen wie Bernhard Hoetger (1874–1949),

Wilhelm Morgner (1891–1917), Eberhard Viegener (1890–1967), Paul Signac (1863–1935), Paula Modersohn-Becker (1876–1907), Emil Nolde und Paul Klee (1879–1940). Geplante Ausstellungen zum Bauhaus und zur abstrakten Kunst konnten aufgrund des politischen Drucks 1932 nicht mehr umgesetzt werden.

Bis 1948 sollte das 1907 entstandene und 1908 erworbene Gemälde *Burchards Garten* von Emil Nolde, das wichtigste Gemälde der Moderne im Museum bleiben. Es war überhaupt das erste Bild des Künstlers, welches für eine öffentliche Museumssammlung angekauft wurde. Im Frühjahr 1908 in der Ausstellung des Kunstvereins im neueröffneten Museum gezeigt, fand es zusammen mit Max Slevogts (1868–1932) *Mann auf einem Waldweg* Zugang in die Sammlung. Brüning plante, im Zuge einer Nolde-Ausstellung 1910 noch weitere Ankäufe des Künstlers, konnte dieses Vorhaben jedoch nicht mehr umsetzen. Die innovative Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins schlug sich nicht in den Erwerbungen des Museums nieder. Keine Arbeiten der *Brücke*-Künstler oder des *Blauen Reiters*, darunter Alexej von Jawlensky (1864–1941) und Franz Marc (1880–1916), fanden ihren Weg in die Museumssammlung. Aber auch der Kunstverein hatte in den 1920er Jahren nicht mehr die risikofreudige Ausrichtung der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, sondern konzentrierte sich nun stärker auf westfälische Künstler. Dies änderte sich

erst wieder gegen Ende der 1920er Jahre, als der Verein das Münsteraner Publikum mit den aktuellsten Tendenzen der vielfältigen Kunstentwicklung außerhalb Westfalens in Kontakt brachte.

Der Westfalenbezug spielte weiterhin eine nicht unwichtige Rolle: Zum einen bot der Verein den Künstlergruppen *Freie Künstlergemeinschaft Schanze* und der *Vereinigung westfälischer Künstler und Künstlerfreunde* ein Forum und zum anderen bestimmte die Westfalenförderung die Ankäufe. Letztere war ausschließlich auf Westfalen ausgerichtet.

Ein Spezialist für westfälische Kunstgeschichte

Max Geisberg (1875–1943), von 1911 bis 1934 Nachfolger Adolf Brünings und damit der zweite Direktor des Landesmuseums der Provinz Westfalen, war Spezialist für ältere Kunst und verfolgte in Bezug auf die Erwerbungs politik das Ziel, Werke von Künstlern aus Westfalen zu sammeln. In den 1920er Jahren wurden aus diesem Grund auch expressionistische Grafiken von Peter August Böckstiegel (1889–1951), Wilhelm Morgner, Rudolf Neugebauer (1892–1961), Christian Rohlf s und Eberhard Viegener sowie Paula Modersohn-Becker angekauft. Zugleich fällt auf, dass der Westfälische Kunstverein zeitgleich diesen Künstlern Ausstellungen widmete, so dass Parallelen zwischen diesen Ausstellungen und den daraufhin erfolgten Ankäufen des Museums nicht zu übersehen

sind. So fand etwa 1927 nicht nur eine Präsentation mit Werken von Lovis Corinth statt, sondern der Kunstverein erwarb im selben Jahr ein Pastell des Künstlers, das seine Frau im Liegestuhl darstellt und noch heute Eigentum des Vereins ist. Vermutlich in Folge der Lehbruck-Gedächtnisausstellung 1927 fand eine Plastik von Lehbruck ihren Weg in die Sammlung. Ein Jahr später ergänzte das 1911 entstandene Ölbild *Badende* von August Macke den Bestand. So lassen sich viele Beispiele bringen, zumal auch Ausstellungen neuer Malerei und Plastik westfälischer Künstler regelmäßig stattfanden und dadurch die Moderne einen beträchtlichen Zuwachs verzeichnen konnte, auch wenn der Museumsdirektor schwerpunktmäßig an der älteren Kunst festhielt.⁴

1920 schenkte der aus Münster stammende Kunsthändler Alfred Flechtheim (1878–1937) dem Museum eine Anzahl von Gemälden und Arbeiten auf Papier. Vor allem Ernst Carl Friedrich te Peerdt war mit einer größeren Auswahl von Werken vertreten, aber auch Wilhelm Morgner und Christian Rohlf s dazu. Te Peerdt galt als Pionier der impressionistischen Kunst und Freiluftmalerei in Deutschland. Als sein Mäzen nahm Flechtheim den Künstler ab 1913 in sein Galerieprogramm auf und stellte dessen Bilder in der Eröffnungsausstellung seiner Düsseldorfer Räume zur Schau.

Auffallend in der Reihe der Neuzugänge unter Geisberg sind 18 Grafiken des österreichischen Künstlers

Leonhard Fanto (1874–1940), die zwischen 1912 und 1918 als Schenkungen und Ankäufe in die Sammlung kamen, und weder einen biografischen noch einen thematischen Bezug zu Westfalen aufweisen. Sie lassen sich höchstens durch Geisbergs Dresdener Kontakte erklären, da Fanto dort seit 1902 am Neuen Hoftheater (Semperoper) angestellt war. Erwerbungs-technisch fallen sie aus dem Rahmen und zeugen zugleich davon, dass nicht stringent an einem westfälischen Sammelkontext festgehalten wurde. Motivisch stehen Fantos Kostümdarstellungen und Bildnisse von Bewohnern des Balkans heute im Kontext der Werke von Melchior Lechter, dessen Nachlass 1939 ins Museum kam, und Bernhard Pankok, von dem die Westfälische Provinzial Versicherung in den 1990er Jahren einen großen Bestand für die eigene Sammlung erwerben und dem Landesmuseum als Leihgabe übergeben konnte.

Zum 1. Juli 1934 wurde Geisberg nach langjähriger erfolgreicher Arbeit für kunsthistorische Forschungen freigestellt und aus seinem Amt entlassen, da er sich für die nationalsozialistische Museumspolitik nicht einspannen ließ. Sein Nachfolger Robert Nissen (1891–1969, im Amt 1934–1939) führte während der Zeit des Nationalsozialismus Geisbergs Erwerbungs- politik weiter und baute die Sammlung der westfälischen Gegenwartskunst – soweit es ihm die finanziellen Mittel ermöglichten – aus. Im Vordergrund stand für ihn jedoch die wissenschaftliche Bearbeitung der

3 Nächste Seite: Inventarverzeichnis Entarteter Kunst, Harry-Fischer-Liste, Bd. 2, S. 167–168

Sammlung. Er führte unter anderem die Reihe der Kunstwerke des Monats ein, die mit Unterbrechungen seit den 1950er Jahren bis heute fortgesetzt wird → **Abb. 2**. Auch die Ausstellungstätigkeit nahm unter ihm stark zu. Zwischen 1933 und 1939 gab es mehr als 40 Ausstellungen, die sich jedoch in der Regel mit Geschichte und Volkskunde beschäftigten. Unter Mitarbeit von Geisberg, seit Juni 1940 wieder geschäftsführender Direktor, wurden die Sammlungen ausgelagert und auf 14 verschiedene Orte, zumeist westfälische Schlösser, verteilt. Die Verluste an Kunstwerken und kulturgeschichtlichen Objekten im Zweiten Weltkrieg waren dadurch gering.

Melchior Lechter spielte immer wieder eine Rolle und seine Werke erweiterten regelmäßig die Sammlung. 1936 vermittelte der Künstler eines seiner wichtigsten Gemälde, Orpheus, entstanden 1896, als Leihgabe an das Museum, da die Besitzer, Fritz und Edith Andreae, ihre Emigration in die Schweiz vorbereiteten. Lechter war damit der im Museum am stärksten vertretene zeitgenössische Künstler. 1939 kamen dann mit seinem Nachlass über tausend weitere Werke hinzu – Zeichnungen, Illustrationsentwürfe, Bücher, Gebrauchsgrafik, Probedrucke, Gemälde, Pastelle, Glasfenster und Möbel. Das vielseitige Werk des Künstlers ist so in seiner ganzen Breite in der Sammlung vertreten.

Ein Blick auf die Liste → **Abb. 3** der 1937 im Zuge der Aktion *Entartete Kunst* beschlagnahmten Werke



2 Hermann Lickfeld,
Stehendes Mädchen,
um 1935/36,
Inv.-Nr. H-200 LM,
aus: Kunstwerk des
Monats Februar 1936

4 Paula Modersohn-
Becker, Bäuerin an der
Birke, 1900, Öl/Pappe,
Inv.-Nr. 823 WKV,
Leihgabe des West-
fälischen Kunstvereins



vermittelt einen Eindruck von den damaligen Schwerpunkten der Münsteraner Sammlung.⁵ In der Moderne konzentrierte sie sich ganz auf Westfalen und umfasste sonst nur wenige weitere deutsche Künstler. Insgesamt wurden 66 Werke entfernt, darunter Arbeiten von Peter August Böckstiegel, Alexander Kanoldt (1881–1939), Carlo Mense (1886–1965), Paula Modersohn-Becker, Wilhelm Morgner, Otto Pankok (1893–1966), Christian Rohlfis und Eberhard Viegener. Unklar ist, ob die im Beschlagnahmeinventar aufgeführten Werke alle aus dem Museum oder zum Teil auch aus dem Besitz des Kunstvereins stammten. Beispielsweise wurden Ende 1937 zwei Ölbilder von Christian Rohlfis und ein Gemälde von Adolf Erbslöh (1881–1947), vermutlich das in der Liste verzeichnete Bild *Garten*, aus Vereinsbesitz als „entartet“ beschlagnahmt. Noch 1938 beklagte der Vorstand den bedauerlichen Verlust und versuchte, den Verbleib dieser drei Bilder beim Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda zu klären.⁶ Andere Werke waren rechtzeitig in Sicherheit gebracht, mit sonstigem Vereinsbesitz ausgelagert oder in privaten Wohnungen untergebracht worden, darunter Lovis Corinth's Bildnis seiner Frau, August Mackes *Badende*, eine Landschaft von Heinrich Nauen (1880–1940) und *Frau an der Birke* von Paula Modersohn-Becker → **Abb. 4**. Sie haben alle den Krieg überstanden. Die Holzplastik *Tanzendes Paar* von Ernst Ludwig Kirchner ist dagegen verloren gegangen.⁷

Nach der Beschlagnahme der Statuette *Die Hungerige* von Karel Niestrath (1896–1971) und einer Grafik des Künstlers, die 1932 vom Provinzialverband Münster erworben und dem Museum überlassen worden war, kaufte der nach dem Tod Max Geisbergs als kommissarischer Leiter eingesetzte Provinzialkonservator Wilhelm Rave (1886–1958) 1943 die *Bildnisbüste des Malers Christian Rohlf's* direkt von Niestrath. Sie befindet sich noch heute in der Sammlung. Wie auch in anderen Museen waren 1937 nicht alle Werke eines Künstlers beschlagnahmt worden. Niestraths 1929 erworbene *Büste eines Knaben* blieb unangetastet. Von einigen der Künstler, deren Arbeiten 1937 aus dem Münsteraner Museum entfernt worden waren, wurden nach 1946 wieder Werke für die Sammlung erworben.

Trotz der baulichen Zerstörungen und der knappen Mittel wurde der Museumsbetrieb nach Kriegsende wiederaufgenommen, und die zu ihrem Schutz ausgelagerten Bestände zurückgeführt. In vielen deutschen Museen wurden gerade die Moderne-Abteilungen bemerkenswert rasch wieder aufgebaut und auch in Münster gelangten schon 1946 unter anderem zwei größere Konvolute von Werken Otto Coesters (1902–1990) und Gustav Deppes (1913–1999) ins Haus. Viele Direktoren bemühten sich, beschlagnahmte Werke wieder für die Sammlung zurück zu erlangen oder suchten bewusst nach Ersatz. Dieser konzentrierte sich besonders auf die Kunst des Expressionis-

mus und in geringerem Maße auf die Neue Sachlichkeit. Daneben bemühte man sich Werke zeitgenössischer, vor Ort lebender Künstler zu erwerben. Eine Internationalisierung der Erwerbungspolitik erfolgte erst zögerlich ab Mitte der 1950er Jahre.

Der Aufbau einer Galerie der Moderne

Erst mit Walther Greischel (1889–1970) bekam das Museum 1946 einen Direktor, der eine Neuorientierung der Sammlungsschwerpunkte initiierte und auch insgesamt neue Impulse setzte. Er war zuvor Direktor des Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museums gewesen und hatte enge Kontakte zu den Künstlern der *Brücke*, war mit Erich Heckel (1883–1970) befreundet. Aus diesem Grund zielte er darauf ab, repräsentative Werkgruppen der Expressionisten für die Münsteraner Sammlung zu erwerben. Zunächst tätigte er Ankäufe von Werken deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts und konzentrierte sich in den 1950er Jahren zunehmend aber auf den Ausbau der Galerie der Moderne, in die vor allem spätexpressionistische Werke zuvor verfeimter Künstler Eingang fanden. Es ging Greischel insbesondere darum, die vorhandene Sammlung zu kontextualisieren und damit einem der Universitätsstadt Münster angemessenen, umfassenden Bildungsauftrag nachzukommen. Der Westfalen-Bezug blieb dabei aber weiterhin ein zentrales Thema, doch wurden auch Künstler berücksichtigt, die nicht aus Westfalen stammten, deren Darstellungen, etwa des

mittelalterlichen Soest oder anderen Orten in Westfalen indes für eine westfälische Sammlung wichtig waren.

Bereits 1946 fand eine Christian Rohlf's-Ausstellung mit zehn Bildern in einem Raum der Bezirksregierung Münster statt, da das Museum kurz nach dem Krieg noch keine funktionstüchtigen Säle besaß. In diesem Zusammenhang kaufte das Museum zwei Aquarelle direkt von Rohlf's' Witwe an. Greischel bedauerte zudem die geringe Aufmerksamkeit, die Münster den Künstlern der *Brücke* und des *Blauen Reiters* gezollt hatte, und widmete ihnen erste Ausstellungen. Darüber hinaus verfolgte er sein Konzept der „überland-schaftlichen“⁸ Gemäldegalerie und bezog alles mit ein, was Westfalen im Museum vergegenwärtigen konnte. Dieses Konzept weiterzuführen und zugleich die internationale Moderne für die Region zu sammeln, ist auch heute noch das Anliegen des Museums.

In den 1950er Jahren erfolgten Ankäufe grafischer Arbeiten in größerem Umfang. So erstand Paul Pieper (1912–2000), langjähriger Assistent am Landesmuseum, 1954 auf einer Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts Roman Norbert Ketterer 30 Grafiken, darunter Werke von Alexander Archipenko (1887–1964), Ernst Barlach (1870–1938), Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix (1891–1969), Lyonel Feininger (1871–1956), Ernst-Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka (1886–1980), Emil Nolde und Edvard Munch. Laut eines Briefs aus dem Archiv des LWL-Museum für

Kunst und Kultur stammten die Blätter überwiegend aus der Sammlung von Nell Walden (1887–1975), der zweiten Ehefrau des Verlegers und Galeristen Herwarth Walden (1878–1941). 1919 hatte er ihr seine Kunstsammlung übereignet, die sie bei ihrer Übersiedlung in die Schweiz 1933 mitnehmen konnte. Für die Hauptbilder in der Stuttgarter Auktion reichten schon damals die finanziellen Mittel nicht aus. Sie wurden zu extrem hohen Preisen anscheinend überwiegend ins Ausland verkauft.⁹ Grafiken konnten dagegen relativ günstig erworben werden. Auf dem Rückweg von der Auktion nach Münster besuchte Pieper noch kurz die Kölner Galeristin Aenne Abels (1900–1975) und schlug drei weitere Werke zum Erwerb für die Münsteraner Sammlung vor: ein Bild von Karl Hofer (1878–1955), ein frühes Bild von Max Pechstein (1881–1955) und ein Stillleben von Oskar Moll (1875–1947).¹⁰ Zwei Jahre später erwarb Carl Bänfer (1920–1966), wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Abteilungen Grafik und Moderne, drei weitere grafische Blätter im Stuttgarter Kunstkabinett: Ernst Ludwig Kirchners *Drei weibliche Akte im Wald*, Paul Klees *Seiltänzer* und Karl Schmidt-Rottluffs *Petri Fischzug*.¹¹

Anfang der 1950er Jahre erhöhte der Provinzialverband Westfalen-Lippe die Ankaufsmittel für Kunst. Aufgrund der niedrigeren Verkaufspreise kamen in diesen Jahren umfangreiche Konvolute grafischer Arbeiten in die Sammlung. 1954 kamen beispielsweise

neben den 30 auf der Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts erworbenen Grafiken in diesem Jahr auch eine Reihe von Arbeiten Erich Heckels in die Sammlung des Museums. Dazu existiert ein Briefwechsel zwischen Heckel und Pieper, der Einblick in den intensiven Austausch gibt. Da Walther Greischel Anfang 1954 in den Ruhestand gegangen war, hatte Paul Pieper seine Aufgaben übernommen und führte nun die Verkaufsverhandlungen weiter, wie in dem folgenden Brief an Erich Heckel erkennbar wird.¹² Nach einem Künstlerbesuch in Karlsruhe traf am 22. Juni eine Anzahl grafischer Blätter und Aquarelle in Münster ein: insgesamt fünf Aquarelle aus den Jahren 1925 bis 1949, zehn Radierungen von 1912 bis 1954, elf Lithografien von 1920 bis 1953 sowie zehn Holzschnitte, entstanden zwischen 1912 und 1951. Letztendlich entschied man sich dazu, lediglich drei Aquarelle zu erwerben und den Rest der vorhandenen Summe für grafische Blätter zu verwenden, um diese Seite des Schaffens Heckels „wenigstens andeutungsweise vertreten“ zu sehen, so die Begründung Piepers gegenüber dem Künstler.¹³ Es wurde dabei ziemlich hart verhandelt, da die zur Verfügung stehende Summe den Preis nicht ganz deckte, so dass Pieper vorschlug, die ausstehende Restsumme in einen späteren Ankauf mit einzubeziehen. Gleichzeitig schenkte Heckel dem Museum die Radierung *Junge Arbeiter* von 1925 und komplementierte mit dieser grafischen Fassung

das 1953 erworbene Gemälde mit demselben Motiv. Durch den erfolgreichen Ankauf besaß das Museum eine stattliche Anzahl von Werken Heckels.

Mit dem Erwerb des Gemäldes *Sitzender weiblicher Akt* von August Macke begann 1953 für das Museum eine intensive Beschäftigung mit dem Leben und Schaffen des 1887 in Meschede geborenen Künstlers. In Folge dieses ersten Ankaufs fuhr Walther Greischel persönlich nach Bonn, um den Sohn Wolfgang Macke zu besuchen. Dem Museum gelang es, über die Jahre, weitere Werke für die Sammlung zu erwerben oder als Dauerleihgaben zu gewinnen. Spätestens seit der großen Macke-Ausstellung 1957 etablierte sich Münster als wichtigste Forschungsstätte zu August Macke. Die Basis hierfür waren zunächst 78, später 80 Skizzenbücher sowie der später hinzugekommene Nachlass mit Korrespondenzen, Quellentexten und Fotos. Vor allem die Skizzenbücher sind eine reichhaltige Quelle für die Datierung sowie die biografischen und künstlerischen Zusammenhänge der Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde. Sie bilden eine sichere Grundlage für die Erforschung des gesamten Werkes und ermöglichen eine detaillierte Sicht auf die deutschen, europäischen und außereuropäischen Kontexte in Mackes Schaffen. Carl Bänfer hob erstmals die Bedeutung der Skizzenbücher für das Gesamtwerk hervor: „Alle Entwürfe zu Gemälden, Handzeichnungen und Druckgraphik, zu Stickerei, Keramik und Plastik erscheinen in ihnen bereits vorformuliert.“¹⁴ Nicht nur

das Museum, auch der Kunstverein veranstaltete eine Ausstellung zu August Macke, die Carl Bänfer kuratierte, der um 1953 die Doppelbeschäftigung als Assistent am Museum und Geschäftsführer des Kunstvereins übernahm. Er war nicht nur wesentlich am Aufbau der Sammlung beteiligt, sondern beschäftigte sich auch selbst intensiv mit dem künstlerischen Werk von August Macke.

Um zu beurteilen, wie sich geplante Anschaffungen in den Kontext der Sammlung einfügen würden, wurden in den 1950er Jahren die Erwerbungsanschläge grundsätzlich in Wechselrahmen im Lesesaal oder anderen Räumlichkeiten eine Zeit lang präsentiert, bevor eine endgültige Entscheidung getroffen wurde.¹⁵ Im Zusammenhang mit dem Kauf eines weiteren Bildes von Macke, *Mädchen am Springbrunnen* von 1913, äußerte Paul Pieper 1955 den Wunsch, zu dem Gemälde existierende Studien zu sehen. Wolfgang Macke folgte diesem Anliegen und schickte sechs Blätter, die thematisch mit dem Gemälde im Zusammenhang standen. Die Studien wurden zunächst zurückgeschickt, fünf von ihnen fanden schließlich 1958 ihren Weg als Schenkung in die Sammlung.¹⁶

Immer wieder, dies ist unterschiedlichen Briefen in den Ankaufsakten zu entnehmen, und wird besonders in der Korrespondenz zu Macke deutlich, haben gleichzeitige Ankäufe zu Engpässen bei der Finanzierung geführt. So schrieb Pieper beispielsweise an Wolfgang Macke: „Was nun die Bezahlung angeht,

so hat es sich ergeben, dass wir vor kurzem das große Bild von Schmidt-Rottluff mit dem Turm von Patrokli in Soest unbedingt erwerben mußten. Dieser Ankauf hat unsere Etatmittel im laufenden Haushaltsjahr sehr stark in Anspruch genommen, so daß ich leider zur Zeit nur noch in der Lage bin, Ihnen eine von den großen Zeichnungen zu dem vorgesehenen Preis [...] zu bezahlen.“¹⁷

Ankaufspolitik und Sammlungsgestaltung

1956, in dem Jahr, in dem Hans Eichler (1906–1982) die Nachfolge von Walther Greischel antrat, wurde dem Museum von Hanna Böckstiegel (1894–1988) eine Reihe von Aquarellen und grafischen Arbeiten Peter August Böckstiegels zur Ansicht überlassen. Von Anfang an war beabsichtigt, diese käuflich zu erwerben, da Böckstiegel zu den wesentlichen Vertretern des Expressionismus, insbesondere der Malerei, in Westfalen gehörte und somit eine möglichst umfangreiche Repräsentanz im Museum erstrebenswert schien. Schon vor dem Krieg waren Werke in die Sammlung gekommen, von denen unter anderem drei Aquarelle, von den Nationalsozialisten 1937 als „entartet“ beschlagnahmt wurden. Da neben den Gemälden, Radierungen und Lithografien in den 1950er Jahren lediglich ein Aquarell und ein Holzschnitt vorhanden waren, stellten die drei Blätter, die 1956 angekauft wurden, eine sinnvolle Ergänzung

der vorhandenen Werkbeispiele dar. Anlässlich des 90. Geburtstags des Künstlers 1979 erweiterte der damalige Kurator Ernst-Gerhard Güse (*1944) die Sammlung um weitere Aquarelle. So verfügt das Museum heute ohne die 53 Dauerleihgaben der Westfälischen Provinzial Versicherung, die seit den 1980er Jahren die Museumssammlung bereichern, über einen Bestand von insgesamt 27 Werken.¹⁸

Auch wenn der Aufbau der Galerie der Moderne rasch in Angriff genommen und die von den Nationalsozialisten verfemten Künstler wieder in die Sammlung integriert worden waren, verhinderten die relativ niedrigen Ankaufsetats, die immer wieder beklagt wurden, wichtige Ankäufe im Bereich der klassischen Moderne. In Folge wurde viel Grafik und zeitgenössische regionale Kunst gekauft, die in der Regel günstiger zu bekommen war. Zwischen 1946 und 1954 gelangten so 1.673 Werke, teils als Ankäufe, teils als Schenkungen, in die Sammlung des Museums. Zum Teil wurden diese auf Auktionen wie denen des Stuttgarter Kunstkabinetts, von Galeristen wie Aenne Abels, Wilhelm Grosshennig (1893–1983) oder Ferdinand Möller (1882–1956) oder aus lokalen Ausstellungen, beispielsweise in Recklinghausen und Münster, erworben, um nur einige Quellen zu nennen.

In Münster entwickelte sich die Gegenwartskunst nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst durch Ankäufe von Werken regionaler Künstler wie Gustav Deppe (1913–1999), Heinrich Siepman (1904–2002) oder

Hubert Berke (1908–1979) weiter, doch suchte das Museum zeitgleich den Anschluss an die gesamtdeutsche Gegenwart durch Künstler wie Fritz Winter (1905–1976), Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) und Willy Baumeister (1889–1955). Arbeiten aus dem Umfeld des Bauhauses und in der Tradition des Konstruktivismus folgten. Auch bei diesen Ankäufen konzentrierte man sich zunächst auf deutsche, oft westfälische Kunst. Werke oder Werkgruppen einzelner Künstler begründeten zukünftige Sammlungsschwerpunkte. Die klare Systematisierung der bestehenden Sammlung und deren Konzeptionierung standen neben der engen Zusammenarbeit mit den Künstlern im Zentrum der Museumsarbeit. Deutscher Impressionismus (seit Bernhard Pankok), Expressionismus (vor allem durch die Ankäufe im Bereich der *Brücke*-Künstler) und die Kunst nach 1945 (insbesondere Konstruktivismus und Informel) wurden in den 1960er Jahren zu Leitbildern der Sammlung. Der systematische Ausbau der Sammlung des Museums mit dem Schwerpunkt auf Konstruktivismus und Konkreter Kunst wurde konsequent verfolgt und in den 1970er Jahren durch jüngere Tendenzen wie Op Art, Zero und kinetische Kunst ergänzt. Die internationale Ausrichtung der Sammlung nahm in den kommenden Jahren kontinuierlich zu, doch bis heute verleiht der große Anteil westfälischer Kunst dieser Sammlung ihre besondere Identität. ■

1 Gerd Dethlefs, Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne, Das LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück, in: *Heimatspflege in Westfalen*, 21. Jg, 2/2008, S. 1–12, hier S. 3. Neben diesem Beitrag befasst sich auch folgende Publikation intensiv mit der Geschichte des Landesmuseums und des Westfälischen Kunstvereins: Gisela Weiß, *Grenzüberschreitungen – Zur Sammlungsgeschichte moderner Kunst im Westfälischen Landesmuseum*, in: Erich Franz (Hg.), *Zeit der Betrachtung, Werke der Moderne bis 1945*, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, Münster, S. 9–41. **2** LWL-Archivamt für Westfalen, Best. 130, Nr. 626, Bl. 7: Protokoll, 10.3.1910. **3** Gerd Dethlefs, Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne, Das LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück, in: *Heimatspflege in Westfalen*, 21. Jg, 2/2008, S. 1–12, hier S. 1. **4** Zum 150-jährigen Bestehen des westfälischen Kunstvereins, in: *Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 59. Band, Münster 1981, S.69–72 und ein Vergleich der Erwerbungen und der Dauerleihgaben des Westfälischen Kunstvereins. **5** *Inventar Entartete Kunst*, Bd.2, Victoria and Albert Museum, London. **6** Ebenda, S. 29 sowie in den Akten des WKV vom 29.1.0.1937 und 20.6. 1938. **7** Ebenda S. 29. **8** Gisela Weiß, *Grenzüberschreitungen – Zur Sammlungsgeschichte moderner Kunst im Westfälischen Landesmuseum*, in: Erich Franz (Hg.), *Zeit der Betrachtung, Werke der Moderne bis 1945*, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, Münster, S. 9–41, hier S. 25. **9** Pieper listet in seinem Schreiben an Landesrat Paasch eine Reihe von Werken. Von den 15 genannten Bildern gingen drei nach London, fünf verblieben in der Schweiz und zwei kamen in deutsche Sammlungen. Brief Paul Pieper an Landesrat Paasch, 30.11.1954, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. **10** Siehe Endnote 2, ebenda. **11** Brief Carl Bänfer an Roman Norbert Ketterer, 1. Juni 1956, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. **12** Brief Paul Pieper an Erich Heckel, 5.6.1954, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. **13** Brief Paul Pieper an Erich Heckel, 17.7.1954, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. **14** Klaus Bußmann, Münster. West-

fälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 38 (1976), S 200–201, S. 200. **15** Dieses Vorgehen findet sich in verschiedenen Briefen beschrieben, u.a. im Brief Paul Pieper an Wolfgang Macke, 3.3.1955, Archiv des LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **16** Vgl. Brief Wolfgang Macke an Paul Pieper, 24. Januar 1955, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. **17** Paul Pieper an Wolfgang Macke, 3.11.1955, Archiv des LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **18** Brief Hanna Böckstiegel an Dr. Ernst-Gerhard Güse, 22.1.1979, Archiv des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster.

1908 – 1933:

Landesmuseum für die Provinz Westfalen

Adolf Brüning.

Im Zeichen der Moderne

Tanja Pirsig-Marshall

Adolf Brüning, der 1867 geborene, erste Direktor des Provinzialmuseums in Münster, war der Sohn des kaiserlichen Bankbeamten und späteren Geheimen Regierungsrates gleichen Namens. Wie auch der aus Münster stammende Kunsthändler Alfred Flechtheim (1878–1937) besuchte Brüning das Gymnasium Paulinum, bevor er ein Studium der Klassischen Philologie, Klassischen Archäologie und Germanistik aufnahm, das er seit 1887 an der Universität Berlin fortsetzte. Nach der Promotion 1890 legte er im folgenden Jahr das philologische Staatsexamen ab, das ihm erlaubte, Griechisch, Latein und Deutsch sowie philologische Propädeutik zu unterrichten. Zwei Jahre lang lehrte Brüning an Gymnasien in Koblenz und Bonn, bevor er sich im Frühjahr 1894 entschied, wieder nach Berlin zu ziehen, um als wissenschaftlicher Volontär an den Berliner Museen anzufangen. Zunächst arbeitete er unter Ernst Curtius (1814–1896) am Antiquarium, ab Juli 1894 am Kunstgewerbemuseum unter Julius Lessing (1843–1908), der ihn 1897 zu seinem Direktorialassistenten ernannte.

In Berlin erhielt Brüning prägende Impulse für seine eigene Museumsarbeit. Das Kunstgewerbemuseum war 1867 nach dem Vorbild des Londoner Victoria & Albert Museum als privates Institut gegründet worden. Als Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin sollte es das Handwerk fördern und diente vorrangig der angegliederten Gewerbeschule als „Vorbilder- und Mustersammlung“ zur Unterstützung eines zeitgemäßen

1 **Melchior Lechter,**
Lumen de Lumine,
Entwurf für das Glas-
gemälde-Triptychon
im Westfälischen
Landesmuseum Münster
(Pariser Treppenhaus),
1907, Aquarell,
Tusche, Deckfarbe,
Inv.-Nr. KdZ 529 LM



Ausbildungsangebots. Bereits in den 1870er Jahren, noch unter dem Gründungsdirektor Julius Lessing, veränderte sich aber das Profil des Museums, das eine zunehmend herausragende kunsthistorische Sammlung barg. Wichtige Erwerbungen wie des Lüneburger Ratssilbers oder die Übernahme eines großen Teils der Bestände der ehemaligen königlichen Kunstkammer fallen in diese Zeit. 1879 wurde das Museum in Kunstgewerbemuseum umbenannt.

Das Landesmuseum der Provinz Westfalen

Am 1. Oktober 1905 wurde Adolf Brüning Direktor des neugegründeten Landesmuseums der Provinz Westfalen in Münster, dessen Neubau er am 17. März 1908 einweihte → **Abb. 1**. In seiner Eröffnungsrede versprach er, dem von vielen Seiten geäußerten Wunsch, das Museum zu einem Ort aktueller Kunst- und Kunsthandwerksausstellungen zu machen, nachzukommen.¹

Brüning entwickelte auch das Konzept für die Ersteinrichtung des Museums. Es sollte nicht nur der wissenschaftlichen Forschung dienen, sondern auch – ganz im Sinne des Londoner Victoria & Albert Museum und des Berliner Kunstgewerbemuseums – anregend auf Künstler und Handwerker wirken, sie inspirieren und in ihrem Schaffen anleiten. Ein erster Kontakt zu den Verantwortlichen für das Projekt eines Provinzialmuseums in Münster war wahrscheinlich bereits 1899 durch eine Dublettensammlung entstanden, die der

Westfälische Provinzialverein für Wissenschaft und Kunst vom Berliner Kunstgewerbemuseum erwarb.²

Seit 1903 war Brüning auf persönliche Initiative zudem an den Bauplanungen für das Münsteraner Museum beteiligt und nahm Einfluss auf die innere Gestaltung des Museumsbaus. Er verhinderte beispielsweise den Einbau eines auf der Pariser Weltausstellung gekauften Glasmosaiks von Max Koch (1859–1930) zugunsten eines Jugendstilentwurfs von Richard Guhr (1873–1956), der die Göttin Athene als Beschützerin der Künste darstellte. In der Tradition des 19. Jahrhunderts wollte man in Münster einen Museumsbau, der auf die Objekte einstimmte, und die Pläne des aus Hannover stammenden Architekten Hermann Schaedtler berücksichtigten diese Analogie zwischen Baugestaltung und präsentiertem Inhalt. Ohne dass die Direktorenstelle ausgeschrieben gewesen wäre, bewarb er sich um den Posten. Den Grundstock der Bestände des neuen Museums bildeten die bereits vorhandenen Sammlungen des Westfälischen Kunstvereins und des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abteilung Münster. Für die Bereitschaft der beiden Vereine, dem Museum ihre Bestände zur Verfügung zu stellen, bekamen die Mitglieder an bestimmten Tagen freien Eintritt, und dem Kunstverein wurden für dessen eigene Ausstellungen die notwendigen Räume im Museumsneubau kostenlos zur Verfügung gestellt. Darüber hinaus erhielt der Kunstverein ein Mitspracherecht im Vorstand des



Museums, der aus zwei Vertretern der Provinz, dem Museumsdirektor und je einem Vertreter der drei Vereine, des Provinzial-, des Altertums- und des Kunstvereins, bestand. Dieses Mitspracherecht führte zu regelmäßigen Auseinandersetzungen zwischen Museum und Kunstverein, in dessen Vorstand Brüning 1908 gewählt worden war.³

Das neu eröffnete Museum

Beim Rundgang durch die 1908 eröffneten Ausstellungsräume erhielten die Besucher einen Überblick über die vorhandenen Bestände und die Neuerwerbungen. Seit 1905 hatte Adolf Brüning Ankäufe für das Museum tätigen können und damit angefangen, Sammlungslücken zu schließen. 1907 kamen unter anderem zwei Gemälde von Bernhard Pankok (1872–1943), ein Selbstbildnis und eine Wiesenlandschaft, ins Haus. 1908 erwarb er aus der Verkaufsausstellung des Westfälischen Kunstvereins das erste Gemälde des Expressionisten Emil Nolde (1867–1956) für eine öffentliche Sammlung überhaupt.

Die Präsentation der Sammlung reichte in den ersten Jahren im Erdgeschoss von prähistorischen Gegenständen aus Westfalen sowie römischen Zeugnissen über Stein- und Holzfiguren, die die Entwicklung der westfälischen Plastik vom 11. bis 19. Jahrhundert nachvollziehbar machten, bis zu Glasmalereien, kirchlichen Altertümern und Waffen → **Abb. 2**. Im ersten Obergeschoss befand sich neben den Objekten der

kirchlichen Goldschmiedekunst und den Paramenten vor allem die umfangreiche kunstgewerbliche Sammlung, verteilt über mehrere thematische Räume → **Abb. 3**. Die Gemäldesammlung im zweiten Obergeschoss bestand dagegen größtenteils aus Leihgaben des Westfälischen Kunstvereins; Berliner Magazinbilder der italienischen Renaissance ergänzten die Präsentation. Dies führte immer wieder zu Spannungen, da für Wechselausstellungen keine Räume zur Verfügung standen und bei jeder neuen Ausstellung die Bilder des Kunstvereins abgehängt werden mussten.⁴

Kontakte zur aktuellen Kunstszene

Während seiner Jahre in Berlin hatte Adolf Brüning in fast allen Abteilungen des Kunstgewerbemuseums gearbeitet und so die unterschiedlichsten Erfahrungen sammeln können. Besonders reizte es ihn, wie sein damaliger Chef Julius Lessing in seiner Beurteilung heraushob, mit der „neueren Bewegung im künstlerischen Betriebe“⁵ Kontakte zu unterhalten. Demzufolge kannte sich Brüning nicht nur in der historischen, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst gut aus. Verbindungen zur Kunstszene waren in jener Zeit durchaus gern gesehen und der Kontakt zur aktuellen Kunstbewegung war für Museumsleiter qualifizierend. Selbst (kultur-)historische Museen wandten sich zunehmend der Gegenwartskunst zu.⁶ Neben seiner Mitgliedschaft im Westfälischen Kunstverein war Brüning auch Vorstandsmitglied des Düsseldorfer Sonderbun-

des, einer 1907/1908 von sieben rheinischen Malern gegründeten Vereinigung. Das Neue an diesem Zusammenschluss war die Beteiligung von Museumsbeamten, Sammlern und Mäzenen gleichermaßen. Dadurch gelang der zeitgenössischen Kunst von Vincent van Gogh (1853–1890) oder Paul Cézanne (1839–1906) bis hin zu den avantgardistisch malenden Rheinländern der Durchbruch in Deutschland. 1909, ein Jahr nach Eröffnung des Provinzialmuseums, brachte Brüning Gemälde der Sonderbundausstellung und Werke der französischen Impressionisten, die bisher vor allem im Folkwang Museum in Hagen zu sehen gewesen waren, nach Münster und zeigte sie einem breiten Publikum.

Die Ankaufskommission und die Avantgarde

Nicht nur Ausstellungen, auch Erwerbungen zeitgenössischer Kunst standen im Fokus der Museumsarbeit, insbesondere der Ankaufskommission. Ihre Leitsätze hatte sie in den Statuten zu den „modernen Kunstgegenständen“ 1907 festgelegt.⁷ Die Verwaltung des Museums und damit letztlich auch die Entscheidungskompetenz in Fragen der Sammlungserweiterung lag demnach nicht beim Museumsdirektor oder dem jeweiligen Kustos, sondern – wie an allen preußischen Museen üblich – bei einer aus verschiedenen Persönlichkeiten bestehenden Kommission. Für Ankäufe über 1.500 Mark musste der Museums-

direktor daher einen Beschluss der zehnköpfigen Ankaufskommission erwirken, die jährlich einmal tagte.⁸

Mit Karl Ernst Osthaus (1874–1921) und Hermann Ehrenberg (Vereinspräsident des Kunstvereins von 1903–1920) saßen zwei Persönlichkeiten in der Ankaufskommission, die der damaligen Avantgarde offen gegenüberstanden. Osthaus hatte für sein Museum in Hagen neben einer ostasiatischen Sammlung vor allem Werke französischer und expressionistischer Künstler zusammengetragen. Im Sinne von Osthaus handelte man in Münster: Auftragsarbeiten betrafen vor allem die ikonografische Ausstattung des Museumsgebäudes.⁹ Zu diesen Arbeiten zählten vor allem Vergaben an Melchior Lechter (1865–1937) und Bruno Paul (1874–1968), Hugo Lederer (1871–1940) und einen Düsseldorfer Kunststudenten. Zum systematischen Sammeln gehörte damals neben gezielten Ankäufen auch der bewusste Verkauf. In Münster sahen die Grundsätze zur Bildung einer Ankaufskommission auch die Veräußerung von Kunstgegenständen aus Museumsbesitz und die Abgabe von Dubletten vor.






Ehrenberg wiederum war Professor für Kunstgeschichte an der Universität Münster und zugleich Vorsitzender des Westfälischen Kunstvereins. Er war in dieser Funktion maßgeblich für das inhaltliche Programm und die Ausstellungen des Vereins verantwortlich. Alexej Jawlensky (1864–1941), Franz Marc

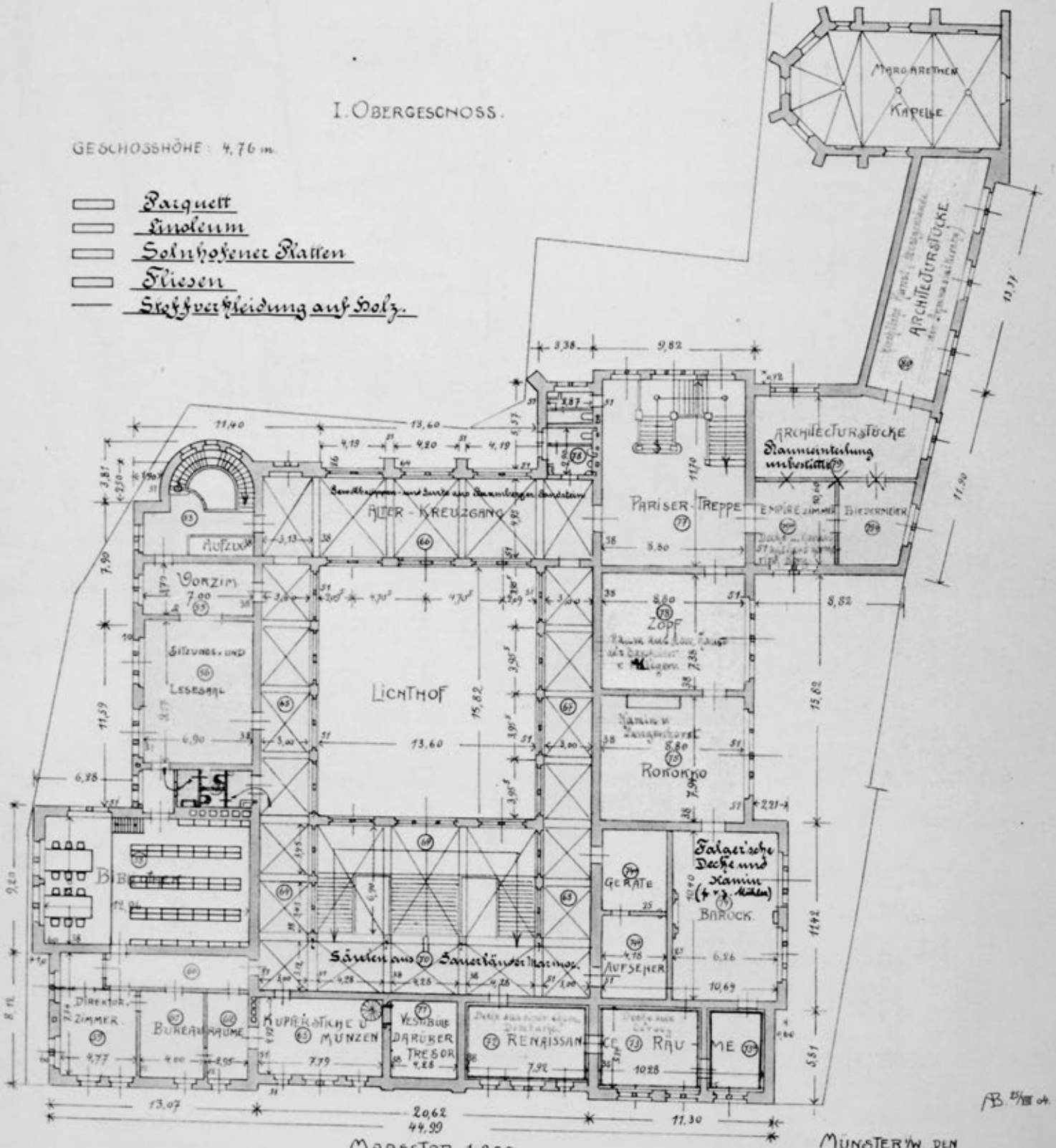
LANDESMUSEUM zu MÜNSTER i/W.

148
BLATT.

I. OBERGESCHOSS.

GESCHOSSHÖHE: 4,76 m.

-  Parquett
-  Linoleum
-  Solnhofene Platten
-  Fliesen
-  Stoffverkleidung auf Holz.



MAAßTAB 1:200.

MÜNSTER i/W. DEN
DER LANDESBÜRAT.

FB. 2/1004

(1880–1916), Pablo Picasso (1881–1973) und Oskar Kokoschka (1886–1980) sind nur einige der Künstler, die er in Münster zeigte. Ausstellungen, die einen fortschrittlichen kunstpolitischen Kurs des Kunstvereins signalisierten, jedoch im konservativen Münster nicht immer auf Zustimmung trafen.

Aus diesen auf den Verkauf ausgerichteten Ausstellungen und aus den Düsseldorfer Kunstausstellungen wurden von Brüning auch Werke für das Münsteraner Museum erworben. Landschaften von Bernhard Pankok, Eugen Kampf (1861–1933) und Gustav Schönleber (1851–1917), „in denen schon die malerische Anschauung der jüngeren Generation zum Ausdruck kommt“¹⁰, fanden so ihren Weg ins Museum. Die Ankäufe für die Abteilung neuerer oder zeitgenössischer Kunst waren dabei anfänglich wenig systematisch, wie Brüning selbst feststellte. Sie dienten hauptsächlich dem Zweck, Lücken in den Beständen zu schließen und neue Akzente zu setzen. Dabei konzentrierte sich Brüning bei den Zugängen vor allem auf Gemälde des späten 19. Jahrhunderts.

Für die Anschaffung moderner Kunst boten „wissenschaftliche Gedanken“ die Grundlage. Gesammelt werden konnte nicht nur westfälische Gegenwartskunst, auch deutsche und ausländische Kunst, so lange es sich um herausragende Beispiele handelte. Die noch relativ kleine Sammlung der Kunst der Gegenwart besaß einige bemerkenswerte Stücke.¹¹

Die programmatische Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins spiegelt sich bis auf wenige Ausnahmen allerdings kaum in den Erwerbungen des Museums wieder, das sich überwiegend mit der westfälischen Moderne, allenfalls noch der aktuellen Kunst des Rheinlandes befasste. Ein Grund hierfür lag vermutlich in dem Direktorenwechsel 1910 und der nur relativ kurzen Zeit, die Brüning am Haus tätig war. In der Regel blieben Direktoren in jenen Jahren länger an einem Museum. Die Auseinandersetzungen mit dem Kunstverein hatten Brünings Entscheidung, das Museum bald wieder zu verlassen, sicherlich befördert. Mit seinem Nachfolger Max Geisberg (1875–1943) kam ein Experte für ältere Kunst ans Haus, der sich weniger für zeitgenössische Kunst interessierte als sein Vorgänger. Dennoch blieb die Präsenz dieser Werke, nicht zuletzt auch durch die Aktivitäten des Kunstvereins, in den Folgejahren beträchtlich. Nach dem Weggang Brünings konnte der Kunstverein in den Räumen des Museums wieder konkurrenzlos seiner Ausstellungstätigkeit zur zeitgenössischen Kunst nachgehen. Das Museum wiederum baute durch Ankäufe aus diesen Ausstellungen seine Sammlung aktueller Kunst, jetzt vor allem im grafischen Bereich, weiter aus.

Im Herbst 1910 wurde Brüning zum Direktor des Provinzialmuseums in Hannover gewählt. Schon nach wenigen Monaten wollte er diese Stelle aus familiären Gründen jedoch wieder aufgeben und

nach Münster zurückkehren – er bewarb sich wieder auf seine eigene, noch unbesetzte Stelle am Museum. Letztendlich entschied er sich aber gegen eine Rückkehr und zog sein Entlassungsgesuch in Hannover zurück. Als er 1912 der dortigen Museumskommission im Ständehaus die Pläne für die künftige Entwicklung des Museums vortrug, die neue Ausstellungsflächen für die urgeschichtlichen und völkerkundlichen Sammlungen vorsahen und somit zur Lösung des bestehenden Raumproblems beitragen sollten, traf ihn ein Schlaganfall, an dessen Folgen er am 2. Februar 1912 starb. ■

1 Weiß, Gisela, Grenzüberschreitungen – Zur Sammlungsgeschichte moderner Kunst im Westfälischen Landesmuseum, in: Erich Franz (Hg.): Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Ein Auswahlkatalog, Münster 1999, S. 9–37, hier S. 13. **2** Weiß, Gisela, Sinnstiftung in der Provinz. Westfälische Museen im Kaiserreich (Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 49), hg. von Bernd Walter, Paderborn 2005, S. 66. **3** Zum 150-jährigen Bestehen des westfälischen Kunstvereins, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 59. Band, Münster 1981, S. 21. **4** Ebenda. **5** Zeugnis von Julius Lessing, 6. Juni 1903, LWL-Archivamt für Westfalen, Münster, Best. 132 Nr. 469. **6** Weiß 2005, S. 68. **7** Sitzung der Ankaufskommission am 2. Juli 1907, LWL-Archivamt für Westfalen 701/14 Bl. 69–84. **8** Weiß 2005, S. 212. **9** Noehles, Gisela, Zum Bildprogramm des Landesmuseums in Münster 1908, in: Westfalen 54 (1976), S. 167–203. **10** Das Landes-Museum der Provinz Westfalen. Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908, Münster o. J. [1908], S. 43. **11** Erste Sitzung der Kommission, 2.7.1907, LWL-Archivamt für Westfalen. 701/14, BL. Bl. 79. Siehe auch Weiß 2005, S. 319–320.)

Max Geisberg – ein Leben

für Kunst und Kulturgeschichte

Gerd Dethlefs

In den 112 Jahren seit seiner Eröffnung als Landesmuseum der Provinz Westfalen hat das heutige LWL-Museum für Kunst und Kultur neun Direktoren erlebt. Mit fast 23 Dienstjahren, vom 1. Oktober 1911 bis zum 30. Juni 1934, war der 1875 geborene Max Geisberg der Direktor mit der deutlich längsten Amtszeit; mit seiner Tätigkeit als kommissarischer Direktor vom Juni 1940 bis zu seinem Tod am 5. Juni 1943 kommt er sogar auf knapp 26 Dienstjahre. Und mehr noch als bei seinem Vorgänger Adolf Brüning (1867–1912), Direktor von 1905 bis 1910, dem Enkel eines Künstlers, des ersten münsterischen Lithografen Christian Espagne (1794–1838),¹ war Geisberg diese Karriere in die Wiege gelegt. Seine Mutter Auguste geb. Boner (1840–1924) war Tochter, Enkelin und Urenkelin von Juristen, Beamten und Offizieren; ihr Urgroßvater Franz Arnold Boner (1724–1813) war Artillerieoffizier und enger Mitarbeiter von Johann Conrad Schlaun (1695–1773) als Bauinspektor beim münsterischen Residenzbau (1767–1773) gewesen.² Sein Vater Heinrich (1817–1895) und sein Großonkel Caspar Geisberg (1782–1868) waren führende Mitglieder des 1831 gegründeten Westfälischen Kunstvereins und des 1825 gegründeten Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abteilung Münster. Juristen aus alter münsterischer Beamtenfamilie und im münsterischen Honoratiorentum bestens vernetzt, bewahrten sie ein familiäres Traditionsbewusstsein noch aus fürstbischöflicher Zeit und pflegten es in der seit 1816

preußischen Provinzialhauptstadt Münster weiter. Caspar Geisberg wirkte als Direktor des Altertumsvereins (1851–1858), Heinrich Geisberg war dessen Nachfolger (1859–1866 und 1875–1877), zudem „Münzwart“ (1860–1863) und „Conservator des Museums für Alterthümer“ (1863–1881).³ Als Autor zahlreicher Aufsätze in der Vereinszeitschrift profiliert, war Heinrich 40 Jahre lang Vorstandsmitglied im Kunstverein und zwölf Jahre lang ehrenamtlicher Stadtarchivar Münsters gewesen.

In seinen bis heute lesenswerten, 1984 publizierten Lebenserinnerungen, die 1942/43, also in seinem letzten Lebensjahr, entstanden, hat Geisberg dem Stolz auf seine verwandtschaftliche und kulturelle Verwurzelung anschaulichen Ausdruck verliehen.⁴ Sein Großonkel Caspar war im Besitz von Altartafeln des Meisters von Liesborn gewesen, die er 1835 verkaufte, um seinem Neffen Heinrich das Studium zu finanzieren, und die dann mit der Sammlung des Mindener Regierungsrates Carl Wilhelm August Krüger (1797–1868) 1853 an die National Gallery nach London verkauft wurden, wo sie seitdem die deutsche Malerei der Spätgotik vertreten.⁵ Von Kunst und Büchern umgeben, entwickelte der junge Geisberg in der väterlichen Kupferstichsammlung seine zeitlebens bewahrte Faszination für Dürer und die alte Grafik. Er war ein talentierter Zeichner: 1894 wurde eine Karikatur von ihm in den *Fliegenden Blättern* veröffentlicht – „dabei packte ein halbblinder Küster auf dem Glockenstuhl

1 Max Geisberg
 Glückwunschblatt zum
 80. Geburtstag für den
 Mäzen Joseph Hötte, 1918
 Aquarell und Tusche/Papier
 Inv.-Nr. KdZ 2218 LM



statt des Seiles den Schwanz eines auf einem Querbalken neben einer Mieze sitzenden Katers, der sich seinerseits an das Seil klammert, so dass die Glocke doch noch zum Läuten kommt“.⁶ 1896 publizierte er seinen ersten Aufsatz in der *Zeitschrift für christliche Kunst*.⁷ In demselben Jahr legte er am Paulinum in Münster das Abitur ab – und äußerte den damals noch sehr ungewöhnlichen Berufswunsch, Kunstgeschichte zu studieren. Zwar begann er an der Technischen Universität München das „Baufach“, also Architektur, zu studieren, doch nach einem Semester akzeptierte seine Mutter seinen Wunsch. In München schrieb er über seltene frühe Kupferstiche seinen ersten wissenschaftlichen Aufsatz im *Repertorium für Kunstwissenschaft*.⁸ Ende 1897 wechselte er an die „Königliche Theologische und Philosophische Akademie“ (seit 1902 Universität) nach Münster, wo er auch Vorlesungen der renommierten Historiker Heinrich Finke (1855–1938) und Karl Spannagel (1862–1937) hörte, studierte 1898/99 drei Semester in Berlin, dann wieder drei Semester in Münster und seit dem Sommer 1901 in Heidelberg, wo er am 14. Februar 1902 mit einer Arbeit über frühe westfälische Kupferstecher promoviert wurde.⁹

In seiner Studienzeit vervollkommnete Geisberg sein zeichnerisches Talent, denn das Zeichnen von Kunstwerken gehörte noch zur kunsthistorischen Ausbildung → **Abb. 1**. Schon in seiner ersten Zeit in Münster machte er sich einen Namen: Im November 1897 hielt

2 **Eugen Felix Prosper
Bracht (1842–1921)**
**Das Gestade der
Vergessenheit, 1911**
Öl/Leinwand
Inv.-Nr. 444 LM / 1911-40 LM
(Schenkung Joseph Hötte
5.10.1911)



er den ersten Vortrag im Altertumsverein, ein Koferat über das Halsband des Lambert von Oer. Vier Tage zuvor hatte er angesichts anstehender Straßenbauarbeiten zur Abflachung des Promenadenwalls das Kreuztor als wertvolles Bodendenkmal in einem Zeitungsartikel vorgestellt und dessen Aufmessung gefordert. Damit beauftragt, konnte er in der Woche vom 10. bis 14. November 1897 dort zehn Fragmente qualitätvoller Bildwerke bergen; im Januar 1898 folgte die systematische Ausgrabung. So kamen das Ensemble der Portalfiguren der Überwasserkirche aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und ein Passionszyklus von Heinrich Brabender (um 1470 – 1537/1538) zutage, die seit 1908 als Leihgaben der Stadt Münster die Glanzstücke der Schausammlung des Landesmuseums sind. Seine Funde stellte Geisberg in Vorträgen und Zeitungsartikeln vor und begründete damit dauerhaft seinen Ruf. Im Herbst 1898 veröffentlichte er den Katalog der damals im Naturkundemuseum ausgestellten Sammlungen des Altertumsvereins; es war seine erste selbständige Publikation.¹⁰

Nach der Promotion erhielt Geisberg 1902 eine Anstellung am Dresdner Kupferstichkabinett, wo er intensiv zur frühen Grafik vor Dürer forschte und publizierte, während in Münster die Stelle des Direktors des künftigen Provinzialmuseums 1905 an den acht Jahre älteren, beim Provinzialverband gut eingeführten Kunsthistoriker Adolf Brüning vergeben wurde. Geisberg blieb aber seiner Vaterstadt auch wissenschaft-

lich verbunden. Er veröffentlichte 1907 Bücher über einen in Münster gefertigten Prachtharnisch und über die Bildnisse und Münzen der münsterischen Täufer, eine Studie, die bis heute ihren Wert hat,¹¹ sowie 1909 im ersten Band der neuen Museumszeitschrift *Westfalen* einen Aufsatz über das neu erworbene Relief des Münsteraner Goldschmieds Hermann Potthoff (um 1579–1635).¹² 1910 erschien der großformatige und grundlegende Katalog „Die Ansichten und Pläne der Stadt Münster i. W.“.¹³ Währenddessen verfolgte er aufmerksam die Entwicklung des Landesmuseums und spielte etwa als Korrespondent Brünings in Dresden eine Rolle beim Ankauf von Gemälden des Malers Eugen Bracht (1842–1921) → **Abb. 2**.¹⁴ Nach Brünings Ausscheiden als Direktor des Landesmuseums zum 30. September 1910 wurde er genau ein Jahr später dessen Nachfolger. Die Verleihung des Professorentitels durch den sächsischen König am 27. April 1911, um ihn in Dresden zu halten, erreichte ihren Zweck nicht. Spätere Berufungen auf die Direktorenstellen der Kupferstichkabinette in München 1917 und Dresden 1924 lehnte er ab.

Die erste umfangreichere Arbeitsmaßnahme Geisbergs als neuer Direktor war die Publikation der Handbibliothek, die auf Beschluss des Museumskuratoriums vom 18. November 1911 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Dafür ließ er die Kartei-kästen des von dem damals führenden Innenarchitekten und Möbeldesigner Bruno Paul (1874–1968) ent-

3 Bruno Paul und Max Geisberg, Karteikasten der Museumsbibliothek des Landesmuseums mit Glasabdeckplatte, um 1911/12

worfenen Karteischrankes mit einer gläsernen Abdeckplatte verschließbar machen und an den Seiten Schlitze hineinfäsen, so dass der Benutzer zwar in den Karteikarten blättern, sie aber nicht entnehmen konnte → **Abb. 3**; 1912 erschien der Bibliothekskatalog im Druck.¹⁵ Zugleich förderte Geisberg die Publikation des schon 1908 begonnenen Katalogs der Gemäldesammlungen durch den Universitätsprofessor Ferdinand Koch (1870–1919), der 1912/13 im Selbstverlag des Kunstvereins in vier Lieferungen erschien und in einem Nachtrag 1914 die jüngsten Erwerbungen vorstellte.¹⁶ Den 1913 gedruckten Museumsführer und den Bestandskatalog der Skulpturen 1914 ließ er durch den Direktorialassistenten Burkhard Meier (1885–1946) erarbeiten.¹⁷ Geisbergs in demselben Jahr erschienener grundlegender Aufsatz über die münsterischen Goldschmiede, von deren Arbeiten 1905 noch kein einziges Stück in den Sammlungen vorhanden war, markiert eine vergleichbare wissenschaftliche Erschließung der inzwischen erworbenen kunstgewerblichen Bestände, eine wissenschaftliche Kampagne, die in der Beschreibung der westfälischen Mörser 1916 ihre Fortsetzung fand.¹⁸ Mit diesen Publikationen endete die Gründungsphase des Landesmuseums; Geisberg hatte die wichtigsten Teile der Sammlungen und die von seinem Vorgänger konzipierte Dauerausstellung sowohl dem wissenschaftlichen als auch dem interessierten Laienpublikum erschlossen.

Zu Unrecht wird das Landesmuseum seit der Dissertation von Karl Ditt über die Kulturpolitik des Provinzialverbandes 1923–1945 (1988) als das „Lebenswerk Max Geisbergs“ dargestellt. Dessen wissenschaftlichen Interessen an mittelalterlicher Kunst folgend, sei es einseitig auf die alte westfälische Kunst und Kulturgeschichte ausgerichtet gewesen.¹⁹ Richtig ist, dass das Landesmuseum bis zur Auslagerung der Bestände 1941/43 diejenige Struktur behielt, die Adolf Brüning zwischen 1905 und 1908 geschaffen hatte. Geisberg aber professionalisierte und verwissenschaftlichte Brünings Schöpfung und setzte auch in seiner Sammlungs politik die Konzepte Brünings im Wesentlichen fort. Der Vorwurf, Geisberg habe die zeitgenössische Kunst vernachlässigt, ist ausweislich der erfolgten Erwerbungen falsch, wie die tabellarische Übersicht der Ankäufe und Schenkungen zeigt. Auch der Vorwurf eines einseitig kunsthistorischen Ausstellungsprogramms geht fehl.²⁰ Vielmehr thematisierte Geisberg in seinen Sonderausstellungen sowohl Neuerwerbungen und westfälische Künstler wie 1913 Johann Christoph Rincklake (1764–1813) und 1926 die Münsteraner Künstlerfamilie tom Ring, aber auch historische Themen wie „Bilder aus dem alten Münster“ (1912), „Die Wiedertaufe in Münster“ (1920), „Aufnahmen münsterischer Kunstdenkmäler“ (1920, 1921), „Annette von Droste-Hülshoff“ (1922), „Altes münstersches Zunft Handwerk“ (1922), „Der römi-



sche Militärstützpunkt Haltern“ (1926) und „Christoph Bernhard von Galen“ (1930).

Bei seinen Erwerbungen folgte Geisberg freilich strikter als Brüning der Konzentration auf „heimische“ Kunst, kunstgewerbliche und volkskundliche Objekte. Er verfolgte ein scharfes Sammlungskonzept, das die zeitgenössische Kunst aber mit einschloss. So kaufte er 1912 etwa von dem Berliner Glasmaler, Kunsthändler und Werkbund-Aktivisten Gottfried Heinersdorff (1883–1941) günstig drei Aquarellzeichnungen von Melchior Lechter (1865–1937), der schon das besondere Wohlwollen seines Vorgängers genossen hatte.²¹

Dabei gibt es durchaus einen – auch in der Forschung immer wieder betonten – Unterschied zur Ankaufsstrategie Brüning. Hatte dieser auch Werke nicht-westfälischer nationaler und sogar internationaler Künstler in sein Sammlungskonzept integriert, um damit eine Vergleichsfolie zur Bestimmung des spezifisch Westfälischen in der Kunst zu gewinnen, so rückte Geisberg davon ab, in wohl sinnvoller Beschränkung. Ausnahmen gab es nur wenige: Als er 1912 aus dem Kölner Kunsthandel für 700 Mark eine spätgotische Figur der Hl. Anna Selbdritt erwarb, schrieb sein Assistent Burkhard Meier zur Begründung: „Als Vertreterin der feineren niederrheinischen Schwesterkunst ist sie für unsere Sammlung westfälischer Plastik von Wert.“²² Vor allem gilt dies für die Grafik, wo Geisberg viel freier sammeln konnte. Gerade in seinen ersten Jahren erwarb er viele Werke

zeitgenössischer Grafiker aus Dresdner Kunsthandlungen oder auch direkt von Künstlern wie dem Grafiker und Bühnenbildner Leonhard Fanto (1874–1940). Unter den Erwerbungen waren schon 1912 auch Landschaften des Bracht-Schülers Ferdinand Steininger (1882–1959) und sozialkritische Arbeiten von Käthe Kollwitz (1867–1945).

Adolf Brüning hatte als Direktor theoretisch Ankäufe von Kunstwerken für mehr als 1.500 Mark von einer zehnköpfigen Ankaufskommission genehmigen zu lassen, deren Mitglieder vom Provinzialausschuss zu wählen waren; fest gesetzt waren dabei der Landeshauptmann, der Museumsdirektor und je ein Mitglied des Kunstvereins und des Altertumsvereins. Diese Kommission tagte nur einmal jährlich bis 1910.²³ Als Geisberg 1916 aus der Pankok-Ausstellung des Kunstvereins ein Gemälde für 6.000 Mark kaufen wollte, hatte die Kommission nur noch zwei gewählte Mitglieder. Stattdessen wandte er sich bei außergewöhnlichen Ankäufen jeweils direkt an den Landeshauptmann als Chef des Provinzialverbandes. Der direkte politische Rückhalt ermöglichte die Bereitstellung hoher Sondermittel, wie etwa 1912 für den Ankauf zweier mittelalterlicher Tafelbilder, eines des Meisters von Liesborn (*Hl. Michael als Seelenwäger*) für 13.650 Mark und einer Tafel aus dem Marienfelder Altar von Johann Koerbecke (*Christus vor Pilatus*) für 11.000 Mark. Noch im Sommer 1929 erhielt Geisberg ein zusätzliches Budget von über 170.000 Reichs-

mark für Ankäufe mittelalterlicher Kunstwerke aus der Sammlung Haindorf-Loeb, die der jüdische Arzt Alexander Haindorf (1784–1862), Mitbegründer des Kunstvereins gesammelt und über seine Tochter an die Familie Loeb in Hamm vererbt hatte. Alte Kunst war eben erheblich teurer als die Werke von Zeitgenossen. Rein zahlenmäßig kaufte Geisberg aber doppelt so viele zeitgenössische wie mittelalterliche Gemälde und Skulpturen, im Bereich Grafik erwarb er dreieinhalbmal mehr Werke als im Bereich alte Kunst und gab dafür viermal so viel Geld aus.

Ausschlaggebend für die Beschränkung der Sammlungspolitik auf Gemälde westfälischer Künstler unter Geisberg war auch das spannungsreiche Verhältnis des Museumsdirektors zum Westfälischen Kunstverein.²⁴ Brüning war mit seinem Bestreben, aktuelle Kunst und Kunstgewerbe auch seitens des Museums in Sonderausstellungen zu zeigen und dafür die Gemäldesammlung des Kunstvereins in den Museumsräumen abzuhängen, in einen schweren Konflikt mit dem Kunstverein geraten. Bisher hatte man in dem bis 1903 vom Kunstverein genutzten Stadtkeller bei Sonderausstellungen die Gemälde nur mit Stellwänden verdeckt. In dem 1908 eröffneten Museumsneubau dagegen fehlten ausreichend große Wechselausstellungsflächen. Zudem bereiteten die Leihgaben der Berliner Gemäldegalerie Probleme: Schon seit 1837 waren 81 Magazinbilder der italienischen Renaissance aus Berlin als Dauerleihgaben in Münster

gezeigt worden, die Brüning gegen den Willen des Kunstvereins 1909 zurückgeben wollte, um Platz zu schaffen. Auch waren aus Berlin frühneuzeitliche und jüngere Gemälde seit 1908 als Leihgaben nach Münster gekommen, die aber alle nach und nach, die letzten 1938/39 zurückgegeben wurden.

Der Streit eskalierte 1910, als der Kunstverein das Monopol auf Wechselausstellungen forderte, während die Museumsbeamten dem Kunstverein Dilettantismus vorwarfen.²⁵ Brüning wechselte dann zum 1. Oktober 1910 als Direktor zum Landesmuseum Hannover. Geisberg war konzilianter und hielt die geforderte Arbeitsteilung mit dem Kunstverein ein, der mit seinem Ausstellungsprogramm das „zweite Standbein“ des Museums bildete (G. Weiß).²⁶ Er verzichtete zwar auf Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, erwarb aber weiterhin Werke von Gegenwartskünstlern mit engem Bezug zu Westfalen. Fünf Tage nach Geisbergs Dienstantritt schenkte etwa der Mäzen Joseph Hötte (1838–1919), ein kinderloser, reicher Pelzhändler aus alter münsterischer Familie, drei Gemälde von Eugen Bracht im Wert von 9.250 Mark. Bracht, ein symbolistischer und im wilhelminischen Deutschland sehr erfolgreicher Landschaftsmaler, hatte familiäre Wurzeln in Westfalen, wirkte seit 1901 als Professor in Dresden und kannte somit Geisberg, der ihn für einen „Modernen“ hielt.²⁷ 1913 folgte die Schenkung des *Provenzalischen Frühlings* von Bracht im Wert von 3.000 Mark. In seinen Lebenserinnerun-

gen kritisierte Geisberg sogar seinen Vorgänger, der den wichtigsten Mäzen des Museums verprellt habe.²⁸

Die Konzentration des Sammlungsprofils auf westfälische Kunst entsprach zudem den Erwartungen des Museumsträgers und der Öffentlichkeit. Zwar lernte man mit den Ausstellungen des Kunstvereins moderne Kunstwerke der französischen Impressionisten und Expressionisten kennen, lehnte aber deren irritierende und provozierende Formen ab. Gegen die rationale, kubistische internationale Moderne wandte sich die damals sich in Münster formierende westfälische Heimatschutzbewegung, die eine traditionalistische Kunstauffassung pflegte. Auch das Landesmuseum ordnete sich hier ein: Hier fand im Mai 1909 zum Jubiläum des Provinziallandtags das „Trachtenfest“ statt, bei dem die Töchter der münsterischen Honoratioren und Provinzialbeamten die hauseigene Sammlung bäuerlicher Trachten vorführten. Hier hielt Engelbert Freiherr von Kerckerinck zur Borg (1872–1933) am 5. Januar 1910 vor dem Provinzialverein für Wissenschaft und Kunst seinen wegweisenden Vortrag „Heimatschutz in Westfalen“, der eine regional gebundene, bodenständige Baukultur forderte.²⁹ Und hier wurde im Dezember 1915 auch der Westfälische Heimatbund gegründet.³⁰ Als modern und zeitgemäß galt den Kunstinteressierten die regionale Beschränkung – das war ein anderer Begriff von Modernität, als er heute mit der „klassischen Moderne“ als Stilbegriff verbunden wird. Das Museum hatte die Aufgabe,

regional gebundene Identität anschaulich zu machen, die westfälische Kunst eben mit westfälischen Künstlern zu zeigen. Das Indigenatsprinzip – also die Konzentration auf Künstler, die in Westfalen geboren waren – wurde sogar, wie das Beispiel Eugen Brachts zeigt, auf deren Vorfahren ausgedehnt. Das Prinzip galt bis über die 1950er Jahre hinaus, auch in der Sammlungspolitik des Landesmuseums und selbst in der kunsthistorischen Forschung.³¹

Die folgenden Beispiele für Gemälde-Erwerbungen verdeutlichen die Sammelstrategie, für die bisher aber noch kaum zeitgenössische Äußerungen beigebracht werden können – Zeitungsartikel zu Ausstellungen und Erwerbungen wären noch zu recherchieren. Aus dem regulären Ankaufsetat 1913 wurde für 1.000 Mark ein Gemälde des Paderborners Wilhelm Lucas (1884–1918), *Alte Mühle in Hövelriege*, erworben. 1915 kaufte das Museum für 4.000 Mark ein patriotisches Bildnis des gefallenen Kapitänleutnants Otto Weddigen (1882–1915), eines aus Herford gebürtigen Westfalen, gemalt unmittelbar vor dessen letzter, tödlicher Ausfahrt von dem gesuchten Porträtisten Fritz Reusing (1874–1956). Dazu verfasste Landeshauptmann Wilhelm Hammerschmidt (1859–1924) persönlich eine Würdigung für die Museumszeitschrift *Westfalen*, unter Betonung der malerischen Qualität des Bildes: „Auch als Kunstwerk bedeutet das Bildnis nach sachverständigem Urteil eine wertvolle Bereicherung unseres Gemäldeschatzes. Das

4 Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum Münster 1916 mit Bildern Rudolf Neugebauers und dem von ihm angekauften Bild Leutnant Fleiter

Bild ist von packender Lebendigkeit und kann als eine hervorragende Leistung auf dem Gebiete der Bildnis-malerei angesprochen werden ...“.³² 1916 erwarb Geisberg aus der Retrospektive, die der Kunstverein dem gebürtigen Münsteraner Bernhard Pankok (1872–1943) widmete, das mit 119 × 94 cm großformatige Bildnis des Stuttgarter Kunsthistorikers und Museumsleiters Professor Max Diez (1859–1928) für stolze 6.000 Mark. Es folgten noch vier weitere Gemälde: von Rudolf Neugebauer (1892–1961) *Kriegs-freiwilliger Leutnant Fleiter* (1916)³³ und von Evarist Adam Weber (1887–1968) *Daniel mit Ehrwald* (1911) sowie aus dem jährlich für Ankäufe gezahlten Zuschuss der Stadt Münster von dem gebürtigen Münsteraner Karl Müller-Tenckhoff (1873–1936) *Trüber Tag* (1915) und von dem gebürtigen Soester Otto Moder-sonn (1865–1943) *Dorfstraße* (1910). 1917 kaufte Geisberg je ein Bild des Düsseldorfers Wilhelm Kukuk (1875–1944), *Parkecke aus der Villa Carlotta* (1914), und des Münsteraners Bernhard Bröker (1883–1969), *Pflügender Bauer* (1914). 1918 gelangten ein Bild von Wilhelm Lucas, *Lipperland* (um 1910/18), und als Geschenk ein Bild von Müller-Tenckhoff, *Scheidender Winter* (1918), ins Haus. Die Mehrzahl der Bilder erwarb Geisberg aus den Verkaufsausstellungen des Kunstvereins,³⁴ auch solche von nicht-westfälischen Malern wie dem rheinischen Spätimpressionisten Kukuk und dem Expressionisten Weber, der damals in Münster lebte. Sie waren immerhin Schüler der

Düsseldorfer Kunstakademie, die für Westfalen traditionell Orientierungsmaßstab war.³⁵

Alle diese Gemälde wurden auch sofort ausgestellt und sind in der Neuauflage des Museumsführers von 1919 beschrieben und besprochen. Dies gilt außerdem für sechs Neuerwerbungen des Kunstvereins, die zunächst keinen Eingang in das Museumsinventar fanden: zwei Gemälde von Bernhard Pankok, die wohl 1916 aus der großen Pankok-Retrospektive erworben wurden, ein Selbstbildnis von Walter Conz (1872–1947) von 1913, wohl aus der Ausstellung im Februar 1915, Landschaftsbilder von Artur Volk-mann (1851–1941) und Hans von Hayek (1869–1940), wohl aus der Ausstellung im Dezember 1915, und das Gemälde *Märytrrer* (um 1915/16) von Rudolf Neugebauer, aus einer der diesem jungen Nach-wuchstalent gewidmeten Ausstellungen 1916 oder 1918 → **Abb. 4.**

Geisberg unternahm wohl keine Ankaufreisen selbst, sondern reagierte auf Angebote aus Berlin und Dresden. Für die 1914 begonnene „Kriegsgedenk-sammlung“ – alles Grafiken – reiste der Direktorias-sistent Dr. Karl Friedrich Leonhardt (1882–1940) nach Berlin. Von den ab 1914 erworbenen Gemälden sind nicht mehr alle noch vorhanden. Sie waren eher ge-mäßigt modern und fügten sich so in die traditionellen Sammlungsstrategien des Kunstvereins, wie etwa westfälische Landschaften und Porträts bedeutender Westfalen, ein.



Die Kommentare, die Geisbergs Assistenten Burkhard Meier 1913 und ab 1920 Rudolf Uebe (1889–1927) im Museumsführer zu den Arbeiten zeitgenössischer Künstler gaben, zielten auf malerische Qualitäten ab, im Einzelfall auch auf Stil oder Modernität. Meier schrieb 1913 etwa zu Bernhard Pankoks *Waldwiese* (1899, erworben 1907), in ihm „kommt die malerische Anschauung der jüngeren Generation zur Geltung, die mit breitem Pinsel in reinen und intensiven Farben arbeitet. [...] Die Zeichnung, das liebevolle Eingehen auf die Details sind verschwunden, Bäume und Wiese sind nur nach ihrem farbigen Eindruck wiedergegeben. Nicht das Herausarbeiten einer besonderen Stimmung, sondern das Erfassen der vielen Nüancen saftigen Grüns war dem Maler die Hauptsache. [...] Ein Vorkämpfer dieses Impressionismus, einer der Führer der Berliner Sezession ist Max Slevogt (geb. 1868), der die Eindrücke, welche ihm die Natur vermittelt, unmittelbar mit flottem Pinsel wiedergibt. Wundervoll lebendig ist das Licht der Morgensonne, ihr Spielen auf dem frischen Grün, ihr Kampf mit dem Schatten im Vordergrund geschildert.“³⁶ Eine der jüngsten Erwerbungen des Kunstvereins verglich Meier 1913 mit dem schon 1908 angekauften Gemälde von Emil Nolde (1867–1956): „E. Adam Weber (geb. 1887, tätig in Düsseldorf und München): *Schneesturm im Februar*, ein gutes Beispiel des Pointillismus, einer technischen Weiterbildung des Impressionismus, die besonders durch Webers Lehrer

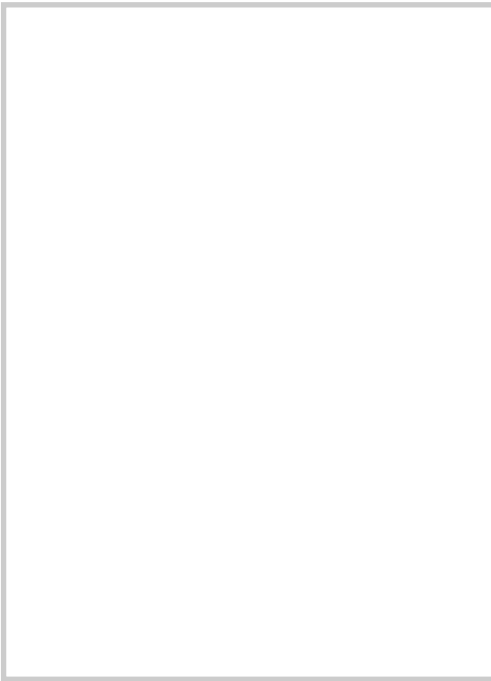
Palmié [Charles Johann Palmié, 1863–1911] von Frankreich nach Deutschland verpflanzt wurde. Es wird nur in reinen Farben gearbeitet und diese in Punkten und kleinen Strichen auf die Leinwand gebracht; dem Auge des Betrachters bleibt es vorbehalten, diese Complementärfarben in einiger Entfernung zu der beabsichtigten Wirkung zu verschmelzen; unser Bild zeigt, wie diese Technik besonders geeignet ist, die flüchtigen Erscheinungen der Atmosphäre und des Lichtes malerisch festzuhalten. – Nr. 304 (darüber). Emil Nolde (geb. 1867, tätig in Berlin) ist eine über den Impressionismus hinaus nach neuen Ausdrucksmitteln drängende hochbegabte Kraft; neuerdings ist er einer der Führer des Expressionismus in Deutschland geworden. In diesem 1907 gemalten Bilde: *Burchards Garten* hat er noch ein engeres Verhältnis zur Natur als gegenwärtig. Gebückt über das Blumenbeet – es ist aus nächster Nähe gesehen – hat er die berauschte Fülle der Farben in über die Natur hinausgesteigerte Intensität auf die Leinwand gebannt.“³⁷

Äußerungen zu den Werken zeitgenössischer Künstler finden sich zwar im Museumsführer, nicht dagegen in der Zeitschrift *Westfalen*, die Adolf Brüning im Zusammenwirken mit dem Altertumsverein 1909 mit dem Untertitel *Mitteilungen des Landesmuseums der Provinz Westfalen und des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens* begründet hatte. Während bis 1913 jedem der vier jährlichen Hefte

eine Rubrik „Mitteilungen aus dem Landesmuseum“, meist als Erwerbungsbericht zu Werken älterer Kunst, beigegeben war, wurde die Zeitschrift ab 1915 immer weniger ein Organ des Museums, in dem zwar gelegentlich ein Aufsatz von Geisberg oder einem der Assistenten erschien, dessen Schriftleitung aber schließlich an den Staatsarchivdirektor Ludwig Schmitz-Kallenberg (1867–1937) übergang, den Vorsitzenden des Altertumsvereins und der Historischen Kommission für Westfalen, der dort die Kommissionsberichte abdruckte. Erst 1927 trat Geisberg wieder in die Schriftleitung ein und übernahm sie für Bd. 14 (1928) vollständig. Seit Bd. 15 (1930) führten die Direktoren des Altertumsvereins in Münster und Paderborn gemeinsam mit Geisberg die Redaktion der nun in sechs Heften jährlich erscheinenden und zunehmend kunsthistorisch ausgerichteten Zeitschrift, zu der auch Geisberg und seine Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen fleißig beitrugen.³⁸ Geisberg nutzte für seine Öffentlichkeitsarbeit zudem die Tagespresse und regionale populäre Zeitschriften, mit denen er ein viel breiteres Publikum erreichte. Seine Bibliografie zählt von 1916 bis 1921 13 Artikel, von 1923 bis 1925 18 Artikel und von 1930 bis 1934 45 Zeitungsartikel, vielfach Ergebnisse seiner Forschungen zu den münsterischen Baudenkmalern.³⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg wandte sich Geisberg durchaus Werken westfälischer Künstler zu, die die modernsten Tendenzen des Expressionismus aufnah-

men, in der Grafik etwa Christian Rohlf's (1849–1938) oder Rudolf Neugebauer. Sie waren deshalb auch unter den 45 museumseigenen Werken, die als „entartete Kunst“ großenteils dem NS-Bildersturm von 1937 zum Opfer fielen, neben 21 weiteren Werken aus dem Besitz des Kunstvereins. Von den ebenfalls zahlreich erworbenen Skulpturen, vielfach neoklassizistische Porträtköpfe von Künstlern wie Melchior Lechter, ging dagegen nur eine *Hungrige* (1925) des Hagener Bildhauers Karel Niestrath (1896–1971) verloren.⁴⁰ 1920 kaufte Geisberg zwei Gemälde von dem aus Münster stammenden Düsseldorfer Galeristen Alfred Flechtheim (1878–1937), einem der wichtigsten Vermittler moderner Kunst in Deutschland:⁴¹ das Gemälde *Die Krähen* (1910) von Wilhelm Morgner (1891–1917), eine wohl Worpsweder Landschaft, und ein Bild des Tecklenburgers Ernst te Peerdt (1852–1932), *Altmühltal* (um 1886/87), eines damals renommierten rheinischen Impressionisten und prominenten Mitglieds der Düsseldorfer Kunstszene. Flechtheim schenkte zugleich noch ein Gemälde und ein Konvolut von Zeichnungen te Peerdt's, den er auch als Galerist vertrat, sowie ein Gemälde von Max Schulte-Sölde (1887–1967), *Rheinufer* (um 1913), dem Geisberg 1924 noch das viel modernere Bild *Geist der Gotik* (1914 → **Abb. 5**) abkaufte, und ein Gemälde von Arnold Topp (1887–1945?), *Das Märchen* (1919) – alle drei Bilder wurden 1937 als „entartet“ beschlagnahmt. Der von Flechtheim geschenkte *Frau-*



en Kopf (1901) von Christian Rohlf's war dagegen 1937 unanständig. Alle diese Bilder, ergänzt um das 1924 erworbene *Kranke Mädchen* (1901) von Paula Modersohn-Becker (1876–1907) und Emil Nolde's *Burchards Garten* (1907, erworben 1908), waren ausweislich des Museumsführers von 1926 in einer Raumkoje zusammen ausgestellt als Beispiele für das „Kunstwollen der jüngsten Generation“. ⁴² Flechtheim hoffte wohl, das Landesmuseum als Dauerkunden zu gewinnen; allerdings kaufte ihm Geisberg erst im Oktober 1927 noch eine *Italienische Landschaft* (um 1887/90?) te Peerdt's für 750 Reichsmark ab. Als Flechtheim ihm 1929/30 moderne Werke im heutigen Sinne, Arbeiten von Max Liebermann (1847–1935), Ernst Barlach (1870–1938) sowie Georg Kolbe (1877–1947) anbot, lehnte Geisberg indes ab, da das Landesmuseum „nur Werke westfälischer Künstler kaufe“ und auch sonst die Finanzmittel fehlten. Eine gleiche Antwort erhielt der Kunsthändler Otto H. Holländer 1931 auf das Angebot von Bildern Lovis Corinth's (1858–1925) und Carl Spitzweg's (1808–1885). ⁴³

Im Herbst 1928 organisierte das Landesmuseum eine Gedächtnisausstellung für den im Frühjahr verstorbenen Maler und Grafiker Rudolf Schulte im Hofe (1865–1928), einen westfälischen Großbauernsohn aus Gelsenkirchen, der als Landschafts- und Bildnismaler im wilhelminischen Berlin hohes Ansehen genossen hatte. Bisher besaß das Museum von ihm nur eine einzige Grafik; Geisberg übernahm aus dem

Nachlass neun Gemälde und drei Pastellbilder sowie das vollständige grafische Werk, hatte der Künstler doch die grafischen Techniken weiterentwickelt, so die „Steinradierung“ erfunden. In der Zeitschrift *Westfalen* wurde die Eröffnungsansprache des Bonner Nationalökonomen Arthur Spiethoff (1873–1957) gedruckt: Der Künstler stamme von „westfälischem Bauernblut“, „er war kein moderner Nervenmensch. Er blieb der alte Westfalen- und Bauern-Schlag“. Der aus dem Gelsenkirchen benachbarten Wattenscheid stammende, aber nicht mit dem Künstler verwandte münsterische Stadtarchivar Eduard Schulte (1886–1977), ein strammer Nationalist und später Nationalsozialist, damals gerade Geschäftsführer der Historischen Kommission für Westfalen, trug einen Artikel über die bäuerlichen Vorfahren des Künstlers bei. ⁴⁴

Die Erwerbung von Werken zeitgenössischer westfälischer Künstler intensivierte sich nach 1925 und erreichte 1926 die Summe von 10.541 Reichsmark, 1927 von 9.000 Reichsmark, 1928 von 12.489 Reichsmark und stieg selbst 1929 im Jahr des Erwerbs der Sammlung Haindorf-Loeb auf 19.212 Reichsmark, um dann in der Weltwirtschaftskrise wieder auf bis 2.921 Reichsmark 1932 und 2.323 Reichsmark 1933 zurückzugehen. Es verbietet sich daher, pauschal von einer „Vernachlässigung der modernen Kunst“ (K. Ditt) durch Geisberg oder einer „Abstinenz des Museums von Ankäufen moderner Kunst“ (M. Griepentrog) zu sprechen. ⁴⁵ Unklar ist bisher aber, wie die

Neuerwerbungen präsentiert und publiziert wurden. Hintergrund der vermehrten Ankäufe war auch die neue Kulturförderung durch den Provinzialverband und dessen 1923 neu installierten Kulturdezernenten Karl Zuhorn (1887–1967), der zudem Ankaufsmittel für die Ausstattung der Büroräume des Landeshauses bereitstellte. Die Aufgabe, bei den „Großen Westfälischen Kunstausstellungen“ einzukaufen, delegierte Geisberg an seine Assistenten Rudolf Uebe und dessen Nachfolger Robert Nissen (1891–1969).⁴⁶

Die Mitarbeit seiner Assistenten, zu denen 1928 noch Margarete Lippe (1901–1996) hinzukam, entlastete Geisberg auch im Museumsalltag und ermöglichte ihm eine intensive wissenschaftliche Tätigkeit. In den 1920er Jahren publizierte er umfangreiche Werke zum deutschen Einblattholzschnitt des 16. Jahrhunderts. Ab 1920 erarbeitete er zudem die Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler seiner Vaterstadt Münster, von der 1932 der erste Band erschien.⁴⁷ Allerdings verschoben sich seit dem Dienstantritt von Karl Zuhorn die Erwartungen des Museumsträgers hin zu einer stärkeren Wirkung des Landesmuseums in die Öffentlichkeit der Provinz. Nicht nur die westfälische Kunstgeschichte, auch die Landesgeschichte und Volkskunde sollten stärker im Ausstellungsprofil und in der Schausammlung zur Geltung kommen. Die Gründung der Vereinigung westfälischer Museen 1926, deren Vorsitzender der Direktor des Landesmuseums satzungsgemäß bis 1978 war, sollte eine

stärkere Einflussnahme des Provinzialverbandes auf die kleineren Stadt- und Heimatmuseen und damit eine Stärkung des westfälischen politischen Bewusstseins bewirken. Eine landesgeschichtliche Abteilung am Landesmuseum sollte von dem münsterischen Stadtarchivar Eduard Schulte aufgebaut werden; dafür wurden Architekturmodelle und Schautafeln gefertigt, ohne dass sich die Absicht realisieren ließ.⁴⁸ Geisberg reagierte etwa, indem er 1928 die nicht mehr benötigten westfälischen Fahnen und Standarten der preußischen Armee übernahm und im Lichthof aufstellen ließ.⁴⁹ Am ersten Tag kamen allein 4.500 Besucher, und er schrieb, der Lichthof werde von einem Ausstellungsraum „zum Repräsentationsraum für das Landesmuseum der ganzen Provinz“.⁵⁰

Die 1933 zur Herrschaft gelangten Nationalsozialisten wollten das Museum zusätzlich für die Verbreitung ihrer Weltanschauung nutzen, was mit dem zentrumstreuen katholischen Geisberg nicht zu machen war. So wurde der 58-Jährige zum 1. Juli 1934 als Museumsdirektor abgesetzt, indem man ihn formal für wissenschaftliche Projekte freistellte, bis er 1937 offiziell in den Ruhestand verabschiedet wurde.⁵¹ Die Entlassung hat ihn persönlich schwer getroffen, ihm aber die Abfassung der „Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer“ (1939) und die Fertigstellung des Kunstdenkmäler-Inventars der Stadt Münster ermöglicht, dessen sechster und letzter Band über die Kirchen 1941 erschien. Seit Mitte 1940, nach der

6 Hans Schmitz-Wiedenbrück (1907–1944)
Bildnis Professor
Max Geisberg, 1936
Öl auf Leinwand,
Inv.-Nr. 722 LM



Einziehung seines Nachfolgers Robert Nissen und des Direktorialassistenten Theodor Riewerts (1907–1944) zur Wehrmacht, wieder kommissarischer Direktor, organisierte Geisberg mit Margarete Pieper-Lippe, die inzwischen den Museumsassistenten Paul Pieper (1912–2000) geheiratet hatte, angesichts des drohenden Bombenkrieges die Auslagerung der Sammlung, die den Krieg dadurch mit nur relativ geringen Verlusten überstand. Am 5. Juni 1943 starb Max Geisberg, nachdem ihn auf dem Domplatz vor dem Museum ein Schlaganfall getroffen hatte → **Abb. 6**. Die Zerstörung seiner geliebten Heimatstadt zu erleben, die bei dem schweren Tagesangriff vom 10. Oktober 1943 begann und 1945 mit dem Untergang von 89 Prozent der Häuser in der Altstadt endete, ist ihm dadurch gnädig erspart geblieben. ■

1 Vgl. Gimpel, Klaus: Von den Anfängen der heimischen Lithographie in Münster, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 57, 1979, S. 81–100, hier S. 81–92. 2 Steinbicker, Clemens: Max Geisbergs Vorfahren, in: Max Geisberg, Meine Jugend im alten Münster, hg. von Paul Pieper, Münster 1984, S. 313–334, hier S. 331–332; Dethlefs, Gerd, Das Baubüro von Johann Conrad Schlaun. Johann Conrad Schlaun und seine Mitarbeiter, in: Westfalen 74, 1996, Münster 1998, S. 1–73, hier S. 35–39. 3 Schmitz-Kallenberg, Ludwig: Rückblick auf die Geschichte des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens während der ersten hundert Jahre seines Bestehens. B. Abteilung Münster, 1825–1924, in: Westfälische Zeitschrift 82, 1924, S. XXXIX–XXXVI, hier S. XXXXI–XXXII. Vgl. Nordhoff, Johann Bernhard: Heinrich Geisberg, in: Westfälische Zeitschrift 53, 1895, S. 343–350; in dem dort gegebenen „Verzeichniß seiner Druckschriften“ fehlt Geisberg, Heinrich: Das vaterländische Museum des Vereins für westfälische Geschichte und Altertumskunde, in: Westfälische Zeitschrift 34, 1876, S. 171–179. 4 Geisberg, Max: Meine Jugend im alten Münster, hg. von Paul Pieper, mit einem genealogischen Beitrag von Clemens Steinbicker, Münster 1984, 2. Aufl. 2009. 5 Geisberg, Meine Jugend, S. 18–19; Pfeiffer, Götz J.: „Etwas vom Löwen ...“, der Blut geleckert“. Carl Wilhelm August Krüger (1797–1868) und seine Sammlung, in: Mitteilungen des Mindener Geschichtsvereins 77, 2005, S. 115–142, hier S. 120–121. 6 Geisberg, Meine Jugend, S. 138–139, mit Abb. 7 Geisberg, Max: Eiserne Kerzenständer in der Pfarrkirche zu Kleve, in: Zeitschrift für christliche Kunst 9, 1896, S. 275–278. 8 Geisberg, Max: Beiträge zur Kunde der ältesten deutschen und niederländischen Kupferstiche, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22, 1899, S. 188–194. Vgl. Geisberg, Meine Jugend, S. 119–122; Weiß, Gisela: Sinnstiftung in der Provinz. Westfälische Museen im Kaiserreich (Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 49), Paderborn u. a. 2005, S. 162–167, 482–483, 492–493. 9 Geisberg, Max: Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im fünfzehnten Jahrhundert (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 42), Straßburg 1903, VI + 135 + VI S. III. 10 Geisberg, Max: Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum für Naturkunde ausgestellt.

Oktober 1898, Münster 1898; vgl. Geisberg, *Meine Jugend*, S. 153–163.

11 Geisberg, Max: Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 85), Strassburg 1907, 57 S.; Ders., Die münsterischen Wiedertäufer und Aldegrevier. Eine ikonographische und numismatische Studie (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 76), Straßburg 1907, 77 S. + 18 Taf.; vgl. Dethlefs, Gerd: Münzen und Medaillen auf die Wiedertäufer zu Münster, in: Galen, Hans (Hg.): Die Wiedertäufer in Münster [Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster, 1982/83], Münster 1986, S. 244–294. **12** Geisberg, Max: Eine Originalarbeit Hermann Potthoffs, in: *Westfalen* 1, 1909, S. 55–59. **13** Geisberg, Max: Die Ansichten und Pläne der Stadt Münster i.W., Münster 1910, 116 S. **14** LWL-Archivamt für Westfalen, Verwaltungsarchiv Bestand 716 (Landesmuseum), Nr. 40; vgl. Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 69. **15** Geisberg, Max: Katalog der Bibliothek im Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster 1912, nicht genannt im Schriftenverzeichnis von Lippe, Margarete: Verzeichnis der Schriften Max Geisbergs, in: *Westfalen* 20, 1935, S. 153–160, hier S. 154. Vgl. Mitteilungen des Landesmuseums, in: *Westfalen* 5, 1913, S. 30–32 (Bibliothekskatalog von 18.000 Bänden erschienen); Schröder, Oswald: Die Büchereien des Landesmuseums in den ersten 25 Jahren (1908–1933), in: *Westfalen* 18, 1933, S. 129–132. **16** Koch, Ferdinand: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Westfälischen Kunstvereins, Münster 1914, 245 + (1) S. (vgl. Mitteilungen des Landesmuseums, in: *Westfalen* 5, 1913, S. 30–32). **17** Meier, Burkhard: Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen, hg. von Max Geisberg, Münster 1913, 104 S. + XXXIV Taf.; ders.: Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster. Die Skulpturen, hg. von Max Geisberg, Münster 1914, 109 S. Meier war seit 1921 Geschäftsführer des Deutschen Kunstverlags, s. Deutscher Kunstverlag 1921–1996. Geschichte und Zukunft, München/Berlin 1996, S. 9–10, 18. **18** Geisberg, Max: Die Goldschmiede-Gilde in Münster i. W., in: *Westfälische Zeitschrift* 72, 1914, S. 152–320; ders.: Die westfälischen Mörser, in: *Westfalen* 8, 1916, S. 65–67, 102–103. **19** Ditt, Karl: Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945 (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Bd. 26), Münster 1988, S. 290, vgl.

die biografischen Informationen S. 107–111. Ditt in diesem Urteil gefolgt sind etwa Griepentrog, Martin: Kulturhistorische Museen in Westfalen (1900–1950). Geschichtsbilder, Kulturströmungen, Bildungskonzepte (Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 24), Paderborn 1998, S. 69; Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 70; Krause, Jürgen: Schauplatz Museum. Anmerkungen zu 189 Jahren Geschichte und Geschichten vor der Neueröffnung 2014, in: Arnhold, Hermann (Hg.): Einblicke – Ausblicke. 100 Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Köln 2014, S. 261–283, hier S. 266. **20** Vgl. Griepentrog, Kulturhistorische Museen, S. 64–65. **21** Vgl. Leismann, Burkhard (Hg.): Farblicht – Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ahlen], Hagen 2001. Lechter hatte die Entwürfe zwischen 1886 und 1894 für dessen Vater, den Glasmalerei-Fabrikanten Paul Gerhard Heinersdorff (1844–1900), geschaffen. **22** Meier, Burkhard: Mitteilungen des Landesmuseums, in: *Westfalen* 4, 1912, S. 30–32, hier S. 31. **23** Vgl. Griepentrog, Kulturhistorische Museen, S. 62–63; Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 69–70, 210–213. LWL-Archivamt für Westfalen Best. 130 Nr. 626; 701/14, Nr. 16 Bl. 285e. **24** Vgl. Matsche-von Wicht, Betka: Der Westfälische Kunstverein in Münster, in: *Westfalen* 59, 1981, S. 1–87, hier S. 21–22. **25** Matsche-von Wicht, S. 21. **26** Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 70. **27** LWL-Archivamt für Westfalen, Verwaltungsarchiv Bestand 716 (Landesmuseum), Nr. 40; vgl. Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 69. **28** Geisberg, *Meine Jugend*, S. 202–204. Vgl. Backmann, Sibylle: Kurze Geschichte der Stiftung Heidhorn. Der Gutsbesitzer Joseph Hötte und seine Stiftung, Münster 2019, S. 18–19; Kessemeier, Siegfried: Max Geisberg 1875–1943, Glückwunschblatt für den Mäzen Joseph Hötte 1918 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Das Kunstwerk des Monats, März 1983); Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 219–221. **29** Kerckerling-Borg, Engelbert Freiherr von: Heimatschutz in Westfalen, in: Jahresbericht des Westfälischen Provinzialvereins für Wissenschaft und Kunst 38, 1909/10, S. XXXVI–LV. **30** Vgl. Ditt, Raum und Volkstum, S. 27–37, 47–49, 54–80. **31** Vgl. Henze, Anton: Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen 1957, S. 397–470 (für das 20. Jahrhundert). **32** Hammerschmidt, Wilhelm: Weddigen, in: *Westfalen* 7, 1915, S. 92. **33** Vgl. Kauder-Steininger, Rita: Rudolf Neu-

gebauer. Malerei, Graphik, Plastik [Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster 1992], Münster 1992, S. 4 (Foto des Achtecksals im Landesmuseum mit diesem Bild). **34** Vgl. Matsche-von Wicht, Westfälischer Kunstverein, S. 71–72 (Liste der Ausstellungen des Kunstvereins). Das Urteil von Weiß, Sinnstiftung in der Provinz, S. 70: „Die Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins schlug sich nicht weiter in den Erwerbungslisten nieder“, ist nachweislich falsch. Richtig ist, dass nur ausnahmsweise Gemälde nicht-westfälischer Künstler erworben wurden – bei der Grafik sieht es durchaus anders aus – und kaum Arbeiten von den heutigen Lichtgestalten der klassischen Moderne wie August Macke oder den Künstlern der Brücke in Dresden und des Blauen Reiters in München. **35** Meier, Führer durch das Landesmuseum, S. 91: „Raum XXXVI. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Auch in dieser Abteilung ist der Charakter eines westfälischen Museums möglichst gewahrt worden, indem Künstler, die aus Westfalen stammen oder in Westfalen tätig waren, bevorzugt wurden. Im 19. Jahrhundert mußte Düsseldorf das fehlende Kunstzentrum ersetzen; infolgedessen ist auch die Düsseldorfer Schule gut vertreten.“ **36** Meier, Führer durch das Landesmuseum, S. 94 zu Inv.-Nr. 314 LM und 331 LM. **37** Meier, Führer durch das Landesmuseum, S. 95 zu Inv.-Nr. 478 LM und 304 LM. **38** Vgl. Rensing, Theodor: Zum 50-jährigen Bestehen der Zeitschrift „Westfalen“, in: Westfalen 38, 1960, S. 1–11, hier S. 3–5. **39** 14 von rund 100 Artikeln sind nachgedruckt bei Geisberg, Max: Bilder aus dem alten Münster, hg. von Paul Pieper, Münster 1969, 21975. **40** Vgl. Dethlefs, Gerd: Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück, in: Heimatpflege in Westfalen 21, 2008, Heft 2, S. 1–12, hier S. 7–8. **41** Vgl. Peters, Hans Albert u. a. (Hg.): Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1987], Düsseldorf 1987; Dascher, Ottfried: „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler und Verleger, Wädenswil 2011; ders. (Hg.): Sprung in den Raum. Mit Beiträgen zu Alfred Flechtheim von Ursel Berger, Stephan von Wiese u. a., Zürich 2017. **42** Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen, 4. Aufl., Münster 1926, S. 67. – Eine Abbildung des „Geist der Gotik“ in: Max Schulze-Sölde (1887–1967). Ein Mensch seiner Zeit. Gemälde,

Zeichnungen [Ausst.Kat. Städtisches Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus Soest], Soest 2012, S. 22 und S. 40. **43** Vgl. Ditt, Raum und Volkstum, S. 113, Anm. 250. **44** Spiethoff, Arthur: Rudolf Schulte im Hofe. Ein westfälischer Maler. Rede gehalten bei der Eröffnung der Rudolf Schulte im Hofe Gedächtnis-Ausstellung im Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster i.W., am 11. Nov. 1928, in: Westfalen 14, 1928, S. 69–76, zur „Steinradierung“ S. 71; Schulte, Eduard: Geschlecht und Scholle des Malers Rudolf Schulte im Hofe +, in: ebd., S. 77–85. **45** Ditt, Raum und Volkstum, S. 111, 113, 124 (das Urteil ist getrübt durch den Verlust der „modernen“ Kunstwerke 1937); Griepentrog, Kulturhistorische Museen, S. 69. **46** Vgl. Ditt, Raum und Volkstum, S. 108, 113, 124. **47** Vgl. die Bibliografie von Lippe 1935. **48** Vgl. Ditt, Raum und Volkstum, S. 112–120; Griepentrog, Kulturhistorische Museen, S. 65–66. **49** Geisberg, Max / Lippe, Margarete: Die Westfälischen Regimentsfahnen im Landesmuseum zu Münster, in: Westfalen 14, 1928, S. 13–30. **50** Geisberg / Lippe, S. 14. **51** Vgl. Ditt, Raum und Volkstum, S. 291–294; Griepentrog, Kulturhistorische Museen, S. 66–69.

Robert Nissen und das Museum im Nationalsozialismus

Anna Luisa Walter

Als am 30. Januar 1933 Adolf Hitler und die NSDAP die Macht über Deutschland erlangten, sollte sich das kulturelle und künstlerische Leben schnell ändern. Auch die Ausrichtung der Museen wurde angepasst, und wenn dies nicht mit den amtierenden Direktoren möglich war, so wurden diese durch parteitreue Kunsthistoriker ersetzt. So wurde auch Max Geisberg (1875–1943), der seit 1911 Direktor des Landesmuseums für die Provinz Westfalen war, zum 1. Juli 1934 für ein wissenschaftliches Projekt freigestellt, da sich mit ihm keine nationalsozialistische Museumspolitik umsetzen ließ. Seine Position übertrug der Provinzialverband kommissarisch dem bisherigen wissenschaftlichen Assistenten Robert Nissen.¹

Nissen wurde am 9. Januar 1891 in Flensburg als Sohn des Arztes und Sanitätsrates Wilhelm Nissen und dessen Frau Emma, geb. Beckmann, geboren. Nach seinem Schulabschluss studierte er zunächst in Heidelberg, München, Freiburg, Göttingen und Kiel die Fächer Germanistik, Englisch, Kunstgeschichte und Geschichte, bevor der Erste Weltkrieg seine Ausbildung unterbrach. Von 1914 bis 1918 war er als Leutnant der Reserve der Feldartillerie im Frontdienst und erhielt für seine Leistungen im Krieg das Eiserne Kreuz I. und II. Klasse. 1918 kehrte Nissen an die Universität zurück und erlangte 1920 sein Staatsexamen an der Kieler Universität. Als Doktorand arbeitete er von November 1921 bis März 1924 als wissenschaftlicher Assistent am Kunstgeschichtlichen Seminar der Uni-

versität Berlin, bevor er 1925 mit seiner Dissertation *Die Plastik in Brandenburg a.H. von zirka 1350 bis zirka 1450* promovierte. Im März 1925 begann Nissen, als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum für Hamburgische Geschichte in Hamburg zu arbeiten; der Leiter Otto Lauffner (1874–1949) empfahl Nissen – trotz seines protestantischen Glaubens – als wissenschaftlichen Assistenten an das Museum im katholisch geprägten Münster. Diese Stelle trat Nissen am 17. Dezember 1927 an. Er war zunächst unter Max Geisberg tätig und unterstützte diesen u.a. bei Ankäufen auf Ausstellungen wie den *Großen Westfälischen Kunstausstellungen*.²

Kommissarischer Leiter des Landesmuseums

Da Nissen bereits zum 1. April 1933 der NSDAP und der SA beigetreten war, und sich bei der Gründung auch der NS-Volkswohlfahrt und dem Reichsbund der Deutschen Beamten anschloss, verwundert es nicht, dass er für die zunächst kommissarische Leitung des Hauses ausgesucht wurde. Er scheint zudem die nationalsozialistische Kulturpolitik aktiv unterstützt zu haben, denn neben seiner Tätigkeit als Direktor übernahm er „[v]olkspädagogische Aufgaben [...], Schulungskurse für die NS-Kulturgemeinde [,] Schulungskurse für die deutsche Arbeiterfront“³ und Führungen für den NS-Frauenbund und den NS-Studentenbund. Zudem war der gebürtige Flensburger als Fachberater für Kunstfragen beim NSDAP Gau West-

falen-Nord aktiv. Drei Jahre nach Nissens Ernennung zum kommissarischen Direktor 1934 berief ihn der Provinzialverband auch offiziell zum Direktor, da „[...] seitens der Gauleitung gegen die endgültige Einsetzung des Pg. Dr. Robert Nissen als Leiter des Museums der Provinz Westfalen: Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Münster, keine politischen Bedenken erhoben“⁴ werden konnten. Hierzu gratulierte der Oberpräsident der Provinz Westfalen Nissen, stellte aber auch gleichzeitig gewisse Forderungen: „Mit meinem Glückwunsch zu dieser Beförderung verbinde ich die Erwartung, daß Sie auch künftig nicht nur die Ihnen obliegenden Berufspflichten, sondern auch die Ihnen außerhalb des Dienstes dem Volke und Ihrer Familie gegenüber obliegenden Pflichten als ein überzeugter und pflichtbewußter Mitstreiter unseres Führers Adolf Hitler erfüllen werden.“⁵ Die Entscheidung, Robert Nissen mit der Position zu betrauen, wurde also von Parteiseite und von Seiten des Provinzialverbandes unterstützt.⁶

Zeitgleich wurde Nissen 1936 als sogenannter „Museumpfleger“ eingesetzt. Das Reichserziehungsministerium hatte zuvor mit dem Deutschen Museumsbund ein Konzept entwickelt, nach dem reichsweit 24 fachlich wie politisch geeignete Museumsleute als „Museumpfleger“ eingesetzt werden sollten, um die Ausrichtung der Heimatmuseen zu überprüfen. Nissen war verantwortlich für die kleineren Museen in der Provinz Westfalen.⁷

1 Theo Brün, *Anadyomene*, vor 1935, Eichenholz, Inv.-Nr. E-765 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, aus: *Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik [Ausst.-Kat., Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Münster 1937, o.S.*

Erwerbungen und die Aktion „Entartete Kunst“

Im Vordergrund von Nissens Interessen als Direktor stand die westfälische und deutsche Kunst. Obwohl von der Verwaltung wegen der Wirtschaftskrise 1929 kaum finanzielle Mittel für Ankäufe zur Verfügung gestellt werden konnten, gelang es ihm trotz aller Umstände, die Sammlung um einige Objekte zu erweitern.

Ob unter Robert Nissen ab 1933 auch Kunstwerke NS-verfolgungsbedingt ins Museum gekommen sind, wird im kommenden Provenienzforschungsprojekt zur älteren Kunst untersucht. Gemälde von Johann Christoph Rincklake (1764–1813) und Franz Wilhelm Harsewinkel (1796–1872), die beispielsweise durch die Liquidation der Münsteraner Loge *Zu den drei Balken* 1936 ins Museum gekommen waren, wurden 1951 an diese zurückgegeben. Kunstwerke der westfälischen Moderne erwarb Nissen auf Ausstellungen in der Region, darunter Hans Krafts (1895–1978) Gemälde *Bahnübergang* von 1934, welches er auf der Ausstellung der Münsteraner Künstlergruppe *Die Schanze* im gleichen Jahr erstand. Zudem nutzte er die Gelegenheit, 1936 auf der Essener Ausstellung *Westfront* vier Arbeiten anzukaufen, zu denen das Bild *Flügel* (1936) von Robert Pudlich (1905–1962) und Alfred Duprés (1904–1956) *Patroklidom Soest* (1936) gehörten. Im Mai 1939 konnte zudem der Nachlass des aus Münster stammenden Künstlers

Melchior Lechter (1865–1937) für das Museum gesichert werden. Bereits 1936 hatte der Künstler selbst das Gemälde *Orpheus* als Dauerleihgabe an das Museum vermittelt.⁸

Einige der von Nissen angekauften Werke, wie Pudlichs *Flügel*, Hans Schmitz' (1907–1944) Gemälde *Frau mit Schlapphut* (1935) und Theo Brüns (1885–1981) Holzskulptur *Anadyomene* (vor 1935, → **Abb. 1**) – letztere hatte Nissen 1935 beim Künstler direkt erworben – wurden auch in der Ausstellung *Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart* gezeigt. Diese fand von April bis Juni 1937 im damals neu eröffneten „Haus Rothenburg“ → **Abb. 2** statt; einem 1778 durch den Architekten Johann Engelbert Boner (1735–1815) erbauten Patrizierhaus auf der Rückseite des Museums. Dieses hatte der Provinzialverband auf Nissens Betreiben angekauft und dem Landesmuseum als Dependance überlassen. Nur wenige der ausgestellten Werke waren aus dem Bestand des Landesmuseums; die meisten Arbeiten wurden von externen, zumeist privaten Leihgebern zur Verfügung gestellt. Die Auswahl der Werke für die Ausstellung traf der Direktor unter Mitwirkung des Westfälischen Kunstvereins⁹ und mit Einvernehmen der Landesstellenleitern der Reichskammer der Bildenden Künste der Gauen Westfalen-Nord und Westfalen-Süd – sie fand also mit Zustimmung der NSDAP statt. Im Vorwort des zur Ausstellung erschienen Katalogs geht Nissen zudem auf die Auswahl der Objekte ein: „Da es eine



aus dem Erlebnis des Nationalsozialismus heraus geborene, hochwertige Kunst heute erst in Ansätzen gibt, so konnte es nur die Absicht der Ausstellung sein, unter Ausscheidung alles Minderwertigen und Zersetzenden, aber auch unter der Auslassung der lokal begrenzten, eigentlichen Heimatkunst, alle förderungswerten, ernsthaft strebenden, qualitätvollen Maler, Bildhauer und Graphiker aus Westfalen zu zeigen.“¹⁰ Obwohl Nissen die Werke in Absprache gezeigt hatte und Exponate wie Bernhard Bleekers (1881–1968) *Bildnisbüste Adolf Hitler* präsentierte, wurden noch im August des gleichen Jahres eine Reihe von Arbeiten der dort gezeigten Künstler, die sich in der Sammlung des Museums befanden, aus dem Museum als „entartet“ beschlagnahmt und einige der Künstler auf der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ öffentlich diffamiert. Peter August Böckstiegels (1889–1951) *Der Vater (Der Sämann)* → **Abb. 3** wurde vermutlich nach der Ausstellung beschlagnahmt und laut NS-Inventarbuch anschließend zerstört. Auch Arbeiten der von Nissen gezeigten Künstler von Carlo Mense (1886–1965), Karel Niestrath (1896–1971), Ernst Sagewka (1883–1959) und Eberhard Viegener (1890–1967) wurden aus der Sammlung des Museums entfernt, wenngleich es sich nicht um auf der Ausstellung präsentierte Werke handelte. Insgesamt 66 Arbeiten verlor das Landesmuseum der Provinz Westfalen durch diese Aktion. Einige davon hatte Nissen selbst in seiner



2 **Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik [Ausst.-Kat., Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Münster 1937, Titelblatt, Hintergrund „Haus Rothenburg“**



Zeit als kommissarischer Leiter für das Museum erworben.¹¹

Andere Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst veranstaltete Nissen als Direktor nicht, sondern überließ diese Tätigkeit dem Westfälischen Kunstverein. Stattdessen wurden *Berühmte Westfalen* im Frühjahr 1935, *Westfälischer Blaudruck* im Spätsommer 1935, *Die Wiedertäufer*, ebenfalls im Spätsommer 1935, *Der Maler Derick Baegert und sein Kreis* im September 1937 und *Meisterwerke holländischer und flämischer Malerei aus westfälischem Privatbesitz* ab August 1939 thematisiert. Hinzu kamen propagandistische Expositionen wie *Das deutsche Danzig*, die 1937 gezeigt wurde. Nissen etablierte zudem weitere Vermittlungsangebote: *Das Kunstwerk des Monats*, was es in einer ähnlichen Form bis heute gibt, wurde spätestens 1936 eingeführt. Auch hielt er selbst ab 1938 in den Wintermonaten regelmäßig Vorträge zur deutschen und europäischen Kunst im Museum.¹²

Der Zweite Weltkrieg und die Zeit nach 1945

Nur wenige Monate nach Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde Nissen am 4. November 1939 als Leutnant der Reserve zum aktiven Wehrdienst einberufen. Zunächst übergab er die Geschäfte an den Direktorialassistenten Theodor Riewerts (1907–1944); bald wurde allerdings Nissens Vorgänger Geisberg wieder

mit der kommissarischen Leitung des Museums betraut. Nach dessen Tod im Juni 1943 folgte ihm der Landeskonservator Wilhelm Rave (1886–1958). Auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges blieb Nissen zunächst offiziell im Amt. Nachdem er am 12. August aus der Kriegsgefangenschaft entlassen wurde, meldete er sich am nächsten Tag zurück im Dienst. Erst am 15. Oktober des Jahres wurde er mit sofortiger Wirkung aus der Position des Direktors entlassen. Im anschließenden Entnazifizierungsprozess wurde Nissen 1947 zunächst aufgrund seiner Mitgliedschaft in der NSDAP zwischen 1933 und 1945 und seinem Status als SA-Rottenführer in die Kategorie IIIb1¹³ eingeordnet. Als Nissen 1949 schließlich in die Kategorie V gestuft werden sollte, wünschte er sogar, wieder unter dem neuen Direktor Walther Greischel (1889–1970) als Direktorialassistent – Riewerts war im Krieg gefallen – eingesetzt zu werden. Obwohl Wilhelm Rave dies zunächst unterstützte, war es letztendlich Greischel, der den Vorschlag ablehnte, da er meinte, seine erneute Einstellung könnte zu Schwierigkeiten in der Hierarchie führen. Greischel merkte stattdessen an, „daß eine Vertiefung der Zusammenarbeit der westfälischen Museen erforderlich sei und daß daher Dr. Nissen am zweckmäßigsten mit der Geschäftsführung der Vereinigung der westfälischen Museen beauftragt würde. Für diese Stelle sei Dr. Nissen außerordentlich geeignet.“¹⁴ Diesem Vorschlag wurde schließlich zugestimmt und

**3 Peter August Böckstiegel
(1889–1957), Der Sämann,
1925, Öl auf Leinwand,
Inv.-Nr. 608 LM (1937 als
„entartet“ beschlagnahmt,
vermutlich zerstört)**

die Stelle eigens für Nissen eingerichtet – inklusive eines Arbeitszimmers im Landeshaus des Landschaftsverbandes.¹⁵

Ob Robert Nissen sich, wie Rave betonte, von „Tendenzen der nat.soiz. [sic] Kulturpolitik ferngehalten“¹⁶ hatte und ob die „zahlreiche[n] so warme[n] Befürwortungen politischer, menschlicher und kunsthistorischer Art“¹⁷, von denen Nissens Anwalt Bernhard Reismann sprach, stimmten, lässt sich heute nur schwer nachvollziehen. Auch die Ankäufe und das Ausstellen später diffamierter Künstler werfen kein klares Bild auf die politische Orientierung des damaligen Direktors. Fakt ist aber, dass sich Robert Nissen dem nationalsozialistischen Regime unterordnete, diesem nicht aktiv widersprach und seine Karriere als zwischenzeitlicher Direktor des Westfälischen Landesmuseums durch die politische Situation begünstigt wurde. ■

1 Vgl. Vermerk, Der Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes) ZB. Pers., Münster, 30.06.1934, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 99. **2** Vgl. Schreiben, Der Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes), VII a Tgb. Nr. 1543, Aug. 1937, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 185–187.

3 „Aufgaben und Tätigkeit des Direktors des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster“, an den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Westfalen, 11.08.1936, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen. **4** Schreiben von Meyer, Leiter des Gaupersonalamtes, NSDAP, Gauleitung Westfalen-Nord, Gaupersonalamtsleiter, Hauptstelle III., an den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes, Münster, 22.04.1937, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 176.

5 Schreiben vom Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes) Geschäftsz. I Pers., An den kommissarischen Direktor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Herr. Dr. Robert Nissen, Münster, 19.06.1937, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen. **6** Vgl. Erklärung des Museumsdirektors Dr. Robert Nissen über die Zugehörigkeit und Tätigkeit in der NSDAP und ihren Gliederungen, angeschlossenen Verbänden und sonstigen Organisationen, 08.04.1938, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen; „Aufgaben und Tätigkeit des Direktors des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster“, an den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Westfalen, 11.08.1936, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen.

7 Vgl. Kratz-Kessemeier, Kristina, Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“. Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus, in: Baensch, Tanja u.a. (Hg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln/Weimar u.a. 2016, S. 23–44. **8** Vgl. Schreiben, Der Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes), VII a Tgb. Nr. 1543, Münster Aug. 1937, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 185–187; Inventarbuch des LWL-Museums für Kunst und Kultur (Bd. 1), S. 413, 437–441. **9** Nissen kreditiert insbesondere den Museumsassistenten Dr. Riewers und den Geschäftsführer des Kunstvereins Dr.

Seiler für die intensive Arbeit an der Ausstellung und am Katalog. Vgl. Robert Nissen, Vorwort, in: Landesmuseum der Provinz Westfalen (Hg.), Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik [Ausst.-Kat., Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Münster 1937, o.S. **10** Ebenda, o.S. Nissen, Robert: Vorwort, in: Landesmuseum der Provinz Westfalen (Hg.), Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik (Ausst.-Kat. Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1937), Münster 1937. **11** Vgl. Arbeitszeugnis Dr. Robert Nissen vom Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster (Westf.), o. D. (nach 1945), LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 277; Landesmuseum der Provinz Westfalen (Hg.), [wie Anm. 8], ; Kat. Nr. 14, 21, 144–146, 158–159, 183, 198–200, 242–245; Entartete Kunst Inventory (Bd. 2), S. 167–168, URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/explore-entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art>; NS-Inventar EK-Nr.: 9817, in: Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, FU Berlin, URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=111187&viewType=detailView>. **12** Vgl. Arbeitszeugnis Dr. Robert Nissen vom Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster (Westf.), o. D. (nach 1945), LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 277; Dethlefs, Gerd; Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück, in: Heimatpflege in Westfalen 21, 2008, Heft 2, S. 1–12, hier S. 7. **13** In der britischen Besatzungszone wurden Betroffene wie folgt eingestuft: I Hauptschuldige (Kriegsverbrecher), II Belastete / Schuldige (Aktivisten, Militaristen und Nutznießer); III Minderbelastete (Bewährungsgruppe); IV Mitläufer, V Entlastete, die vom Gesetz nicht betroffen waren. Vgl. Wolfgang Benz, Demokratisierung durch Entnazifizierung und Erziehung, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 11.04.2005, URL: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39605/entnazifizierung-und-erziehung?p=all> **14** Vermerk der Besprechung beim Landesdirektor mit Landesbaurat Dr. Rave, Museumsdirektor

Dr. Greischel, Prov.-Verwaltungsrat Dr. Rensing und von Seiten der Personalabteilung Landesrat Schulte-Broich und Prov. Verwaltungsrat Garske, Münster, 29.08.1949, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 313. **15** Vgl. Schreiben vom Museumsdirektor Dr. Nissen an den Oberpräsidenten der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes), Münster, 03.11.1939, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen; Vermerk der Abteilung Ib z.W., 14.08.1945, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 257; Schreiben von Der Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes) an Herrn Dr. phil Robert Nissen, Direktor des Landesmuseums, Aktenz. Ib Pers., Münster, 5.10.1945, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1689, Pers. Akte Dr. Robert Nissen; Schreiben der Militärregierung Deutschland (Britisches Kontrollgebiet), Einreichungsbescheid (Kategorien III und IV), 24.11.1947, LWL-Archivamt für Westfalen 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 280; Schreiben Direktor Dr. Greischel an Herrn Museumsdirektor Dr. Nissen, Münster, 29.11.1949, LWL-Archivamt für Westfalen 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 326. **16** Schreiben Rave an Herrn Landeshauptmann Salzmänn, Münster, 14.07.1949, LWL-Archivamt für Westfalen 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 299. **17** Schreiben Dr. Bernhard Reismann, Rechtsanwalt und Notar, An den Herrn Landesdirektor Salzmänn, Münster, 24.01.1949, LWL-Archivamt für Westfalen 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 283.



1900

Geschnitzte Holztreppe, erworben auf der Pariser Weltausstellung 1900 für das Landesmuseum der Provinz Westfalen, zerstört

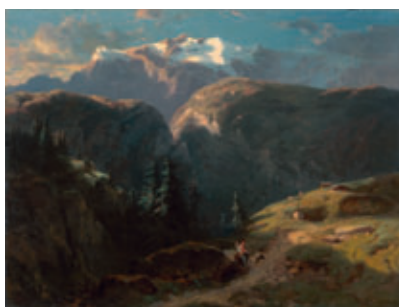
Bildchronik

Erwerbungen

Adolf Brüning, im Amt
von 1905 bis 1910

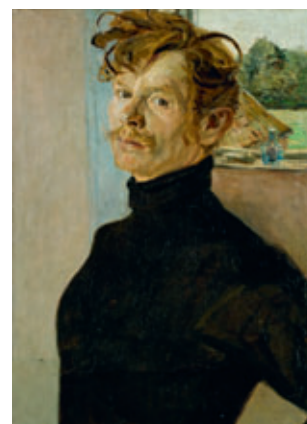
1905

Alexandre Calame,
Das Wetterhorn, 1850
Öl auf Leinwand, 30,5 × 40,0 cm,
Inv.-Nr. 251 WKV
Leihgabe des Westfälischen
Kunstvereins



1907

Bernhard Pankok,
Selbstbildnis im schwarzen
Pullover, 1898
Öl auf Leinwand, 69,0 × 49,0 cm
Inv.-Nr. 314 LM





Das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Hauptfassade, 1908

19

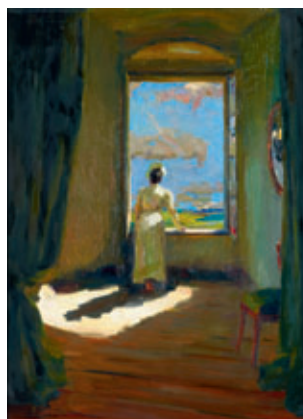
1907

Bernhard Pankok,
Waldwiese, 1899
Öl auf Leinwand, 49,0 × 68,5 cm
Inv.-Nr. 315 LM

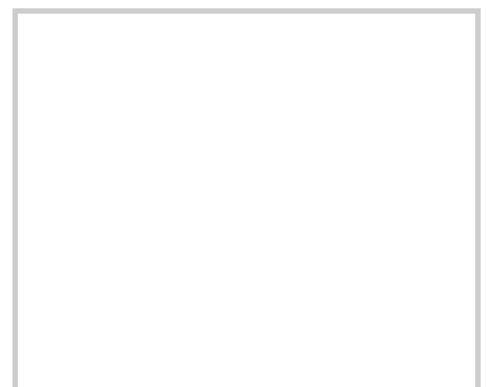


1908

Hermann Groeber,
Mein Fenster, 1904
Öl auf Pappe, 69,0 × 61,5 cm
Inv.-Nr. 265 LM



Emil Nolde,
Burchards Garten, 1907
Öl auf Leinwand, 64,0 × 82,5 cm
Inv.-Nr. 304 LM





Ansicht von Nordwesten, 1908

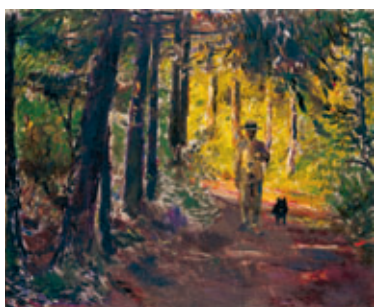


Haupttreppenhaus
im Landesmuseum, 1908

08

1909

Max Slevogt,
Mann auf einem Waldweg, 1904
Öl auf Leinwand, 62,5 × 75,5 cm
Inv.-Nr. 331 LM



Eugen Bracht,
Mondnacht in der Wüste, 1909
Öl auf Leinwand, 70,0 × 135,0 cm
Inv.-Nr. 249 LM



Melchior Lechter,
Panis Angelorum, 1906
Tempera auf Papier und Holz
105,0 × 125,0 cm
Inv.-Nr. 287 LM



Vortragssaal des Landesmuseums an der Stelle des vorherigen Sitzungssaals im Ständehaus, ausgestattet mit acht Gipsfiguren historischer Persönlichkeiten aus vorprenußischer Zeit, die vom Ständehaus übernommen wurden, um 1908



um **1908**

Max Geisberg, im Amt
von 1911 bis 1934

1920

Wilhelm Morgner,
Landschaft mit Krähen
am Himmel, 1910
Öl auf Leinwand,
65,3 × 82,0 cm
Inv.-Nr. 485 LM



1922

Bernhard Pankok,
Porträt der Tochter Erika, 1902
Öl auf Eichenholz, 50,0 × 40,0 cm
Inv.-Nr. 506 LM





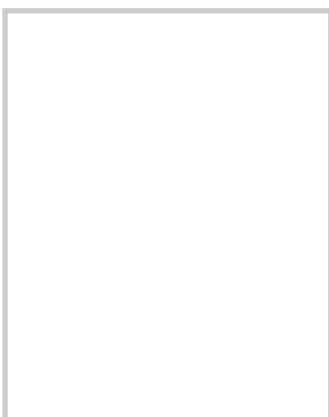
Der Lichthof, Eingangshalle im Landesmuseum der Provinz Westfalen mit einem Mosaik nach Entwürfen von Richard Guhr, um 1908

Haus Rothenburg, das für Wechelausstellungen des Landesmuseums und des Westfälischen Kunstvereins seit 1937 genutzt wurde



1923

Karl Drerup,
Bildnis einer Sizilianerin, 1919/1923
Öl auf Leinwand, 70,5 × 55,0 cm
Inv.-Nr. 712 LM



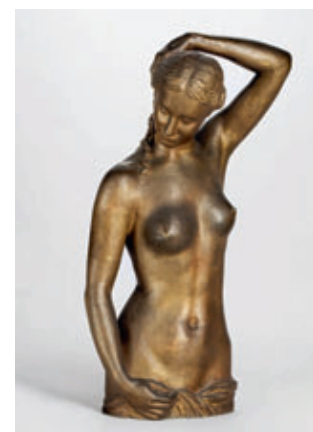
1924

Paula Modersohn-Becker,
Mädchenkopf, 1901
Öl auf Leinwand auf Papp
aufgezogen, 35,0 × 33,0 cm
Inv.-Nr. 529 LM



1926

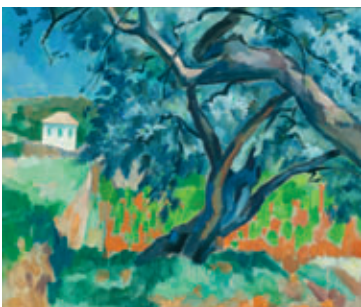
Bernhard Hoetger,
Torso – weiblicher Halbakt, 1909
Bronze, H. 100,0 cm
Inv.-Nr. H-140 LM





1927

Heinrich Nauen,
 Helles Haus hinter Bäumen /
 Südliche Landschaft, 1926
 Tempera auf Pappe, 51,0 × 61,0 cm
 Inv.-Nr. 940 WKV
 Leihgabe des Westfälischen
 Kunstvereins



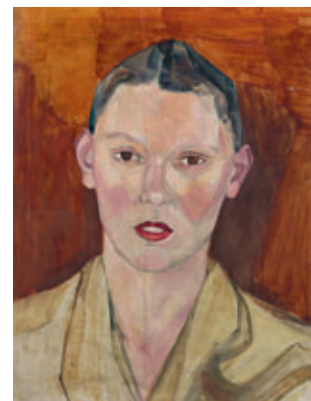
1928

Peter August Böckstiegel,
 Der Sämänn, 1925
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Inv.-Nr. 608 LM
 1937 beschlagnahmt; vermutlich
 zerstört



1929

Georg Tuxhorn,
 Baltin, 1918/1929
 Öl auf Holz, 45,0 × 35,0 cm
 Inv.-Nr. 573 LM



Alle drei Abbildungen: Ausstellung
Meisterwerke altkirchlicher Kunst, 1930

1930



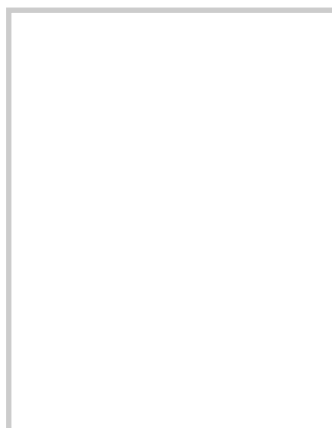
Robert Nissen, im Amt von 1934 bis 1945

1930

Gustav Meyer-Spelbrink,
Schloss Vondern, 1930
Öl auf Leinwand, 61,5 × 70,5 cm
Inv.-Nr. 587 LM

1934

Willy Preetorius,
Holzsammlerin auf Sylt, 1924
Öl auf Eichenholz, 55,0 × 45,0 cm
Inv.-Nr. 654 LM
Schenkung Ernst Merckens, Köln





1935

Ausstellung *Berühmte Westfalen* in der Galenschen Kurie am Domplatz, 1935

Walther Greischel, im Amt
von 1946 bis 1954

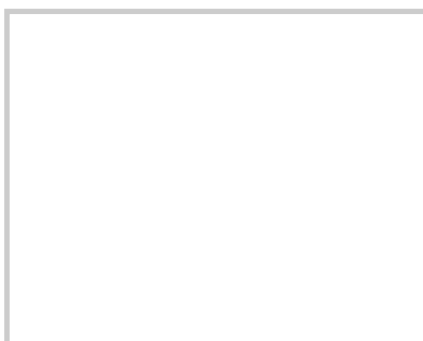
1936

Melchior Lechter,
Orpheus, 1896
Tempera auf Leinwand,
118,4 × 147,1 × 10,1 cm (mit Rahmen)
Inv.-Nr. 705 LM
Aus dem Besitz der Eheleute
Fritz und Edith Andreae



1945

Wilhelm Heiner,
Arlesienne, La Farandole,
um 1937/1945
Öl auf Leinwand, 55,5 × 76,0 cm
Inv.-Nr. 850 LM



1936

Ausstellung *Deutsche Buchbinderkunst, 1936*

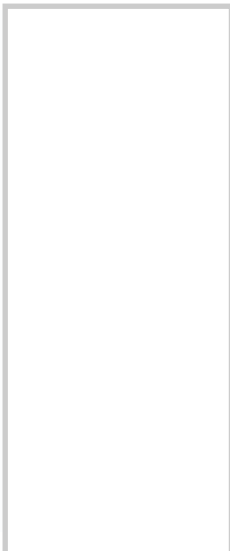




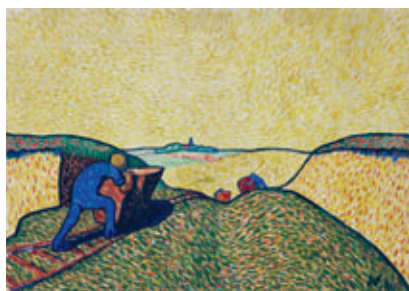
Das Landesmuseum als Teilruine, 1950

1948

Gerhard Marcks,
Junitau, 1938/39
Bronze, H. 122,0 cm
Inv.-Nr. H-212 LM

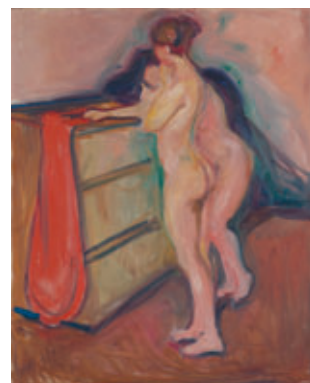


Wilhelm Morgner,
Blauer Mann mit Lore, 1911
Gouache auf Pappe, 81,0 × 115,5 cm
Inv.-Nr. 840 LM



1949

Edvard Munch,
Zwei weibliche Akte, 1903
Öl auf Leinwand, 85,5 × 69,5 cm
Inv.-Nr. 859 LM





1950



Ruine der gotischen Margarethenkapelle,
baulicher Zustand 1950

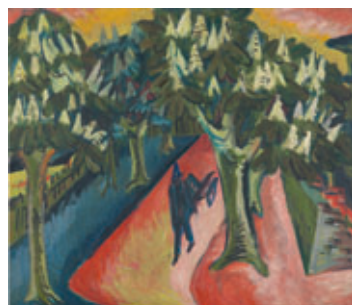
1950

Ernst Ludwig Kirchner,
Burg auf Fehmarn, 1912
Öl auf Leinwand, 121,0 × 90,5 cm
Inv.-Nr. 860 LM



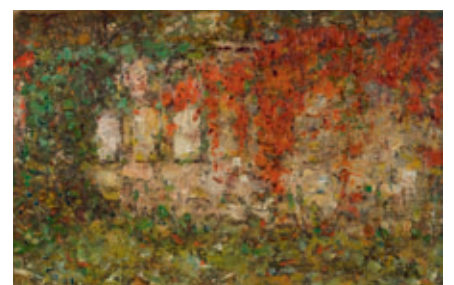
1951

Ernst Ludwig Kirchner,
Kastanienallee, 1916
Öl auf Leinwand, 70,5 × 80,5 cm
Inv.-Nr. 867 LM



1952

Christian Rohlf, s.
Friedhof in Weimar, 1898
Öl auf Leinwand, 28,0 × 42,0 cm
Inv.-Nr. 947 LM





Landesmuseum als Teilruine, baulicher Zustand 1955

1955

Carl Bänfer, wissenschaftlicher Mitarbeiter
von 1953 bis 1965

1953

Otto Mueller,
Waldsee, um 1925
Leimfarbe auf Jute, 80,5 × 105,5 cm
Inv.-Nr. 956 LM



Ernst Ludwig Kirchner,
Frau mit Kind unter Tannen, 1936
Öl auf Leinwand, 70,0 × 80,0 cm
Inv.-Nr. 959 LM



Erich Heckel,
Ziegelei am Wasser, 1913
Öl auf Leinwand, 71,0 × 81,0 cm
Inv.-Nr. 960 LM



um **1959**

Ruine der Margaretenkapelle,
früher Ausstellungsraum der mittel-
alterlichen Abteilung, 1959/60

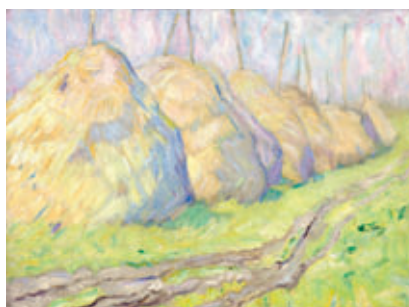


1954

August Macke,
Sitzender weiblicher Akt, 1913
Öl auf Pappe, 80,5 × 74,5 cm
Inv.-Nr. 962 LM



Franz Marc,
Schilfhocken, 1909
Öl auf Leinwand, 65,5 × 89,5 cm
Inv.-Nr. 964 LM



Erich Heckel,
Wiesenlandschaft mit Pferden, 1908
Öl auf Leinwand, 69,0 × 74,5 cm
Inv.-Nr. 976 LM





Behelfsmäßiges Kellermagazin für Metallgeräte,
das gleichzeitig für Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts
verwendet wurde, 1959/60

1959/60

Modernes, übervolles
Gemaldemagazin, 1959/60

Hans Arnold Gräbke, am Tag
seiner Amtseinführung am
13. Mai 1955 verstorben

Hans Eichler, im Amt von 1956 bis 1972

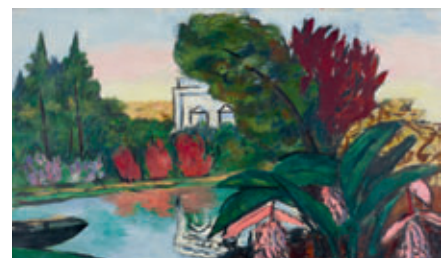
1955

1956

Karl Schmidt-Rottluff,
Patroklusturm in Soest, 1922
Öl auf Leinwand, 112,0 × 98,0 cm
Inv.-Nr. 987 LM
Schenkung des Kulturkreises der
deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

Lovis Corinth,
Königsberger Marzipantorte, 1924
Öl auf Eichenholz, 54,5 × 70,0 cm
Inv.-Nr. 994 LM

Max Beckmann,
Park Bagatelle, 1938
Öl auf Leinwand, 66,0 × 110,5 cm
Inv.-Nr. 1001 LM



1957

Oskar Schlemmer,
**Gruppe mit Köpfen und
 Figuren**, 1928

Aquarell, Tusche und Bleistift auf
 Papier (auf Pappe montiert),
 55,5 × 28,5 cm, Inv.-Nr. 1007 LM



1958

Max Slevogt,
Stilleben mit Melone, 1931
 Öl auf Leinwand, 54,5 × 75,5 cm
 Inv.-Nr. 1012 LM



Max Pechstein,
Bildnis Frau Dr. Plietzsch, 1921
 Öl auf Leinwand, 100,5 × 81,0 cm
 Inv.-Nr. 1024 LM



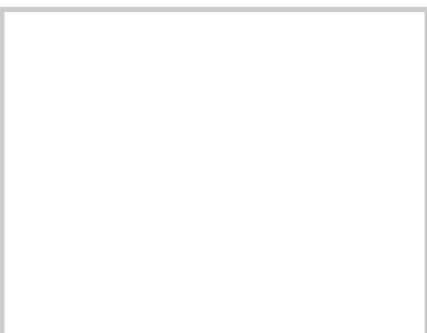


Neben dem Hauptbau befanden sich Baracken und Trümmerhäuser, teilweise als Magazine für die Sammlungen dienend, 1959/60

1959/60

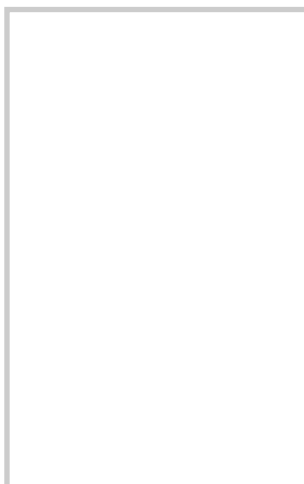
1960

Franz Radziwill,
Der Streik, 1931
Öl auf Holz, 99,0 x 141,0 cm
Inv.-Nr. 1046 LM



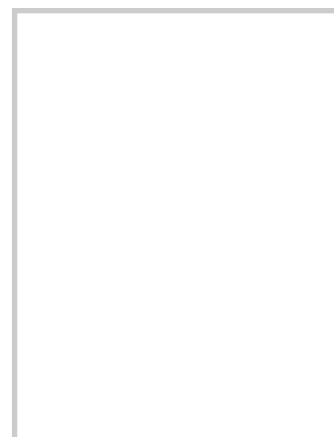
1961

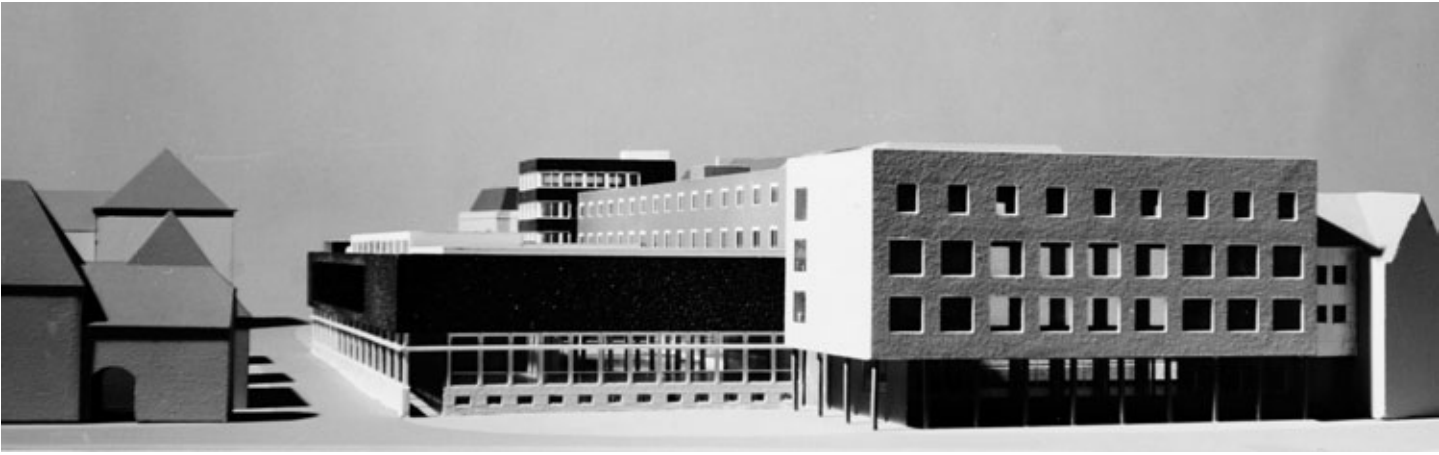
Heinrich Davringhausen,
Der Irre, 1916
Öl auf Leinwand, 198,5 x 119,5 cm
Inv.-Nr. 1055 LM



1962

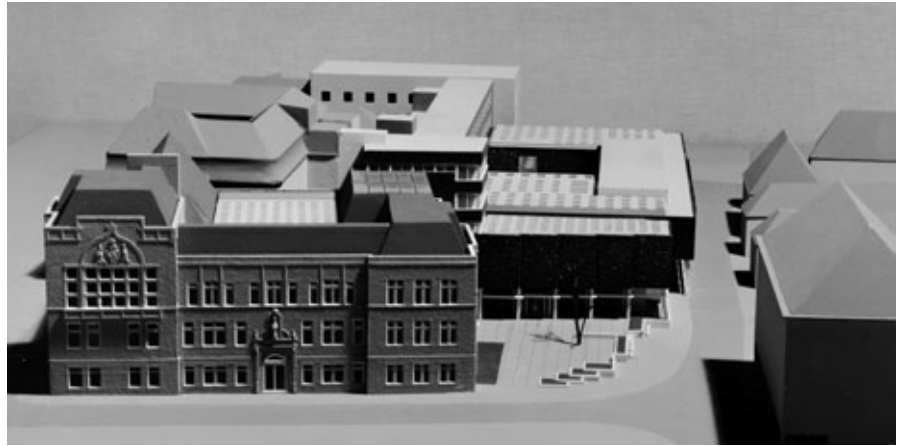
Karl Schmidt-Rottluff,
Frau mit verbundenem Kopf, 1920
Öl auf Leinwand, 90,0 x 76,5 cm
Inv.-Nr. 1071 LM





um **1960**

Modell des Neubaus,
um 1960



1963

Ernst Ludwig Kirchner,
Kaffeetafel, 1908
Öl auf Leinwand, 117,0 × 114,0 cm
Inv.-Nr. 1175 LM
Erworben mit Unterstützung des
Landes Nordrhein-Westfalen



1965

Paul Klee,
Der Hörende, 1930
Mischtechnik, auf textilem
Bildträger, 42,5 × 42,5 cm
Inv.-Nr. 1122 LM
Erworben mit Unterstützung des
Landes Nordrhein-Westfalen



1968

Ida Gerhardi,
Selbstbildnis, 1904
Öl auf Leinwand, 46,0 × 38,0 cm
Inv.-Nr. 1212 LM





Foyer und Treppe Neubau, 1973

1973

1969

Josef Albers,
Homage to the square:
Selected, 1959
Öl auf Hartfaserplatte,
101,5 × 101,5 cm
Inv.-Nr. 1255 LM



1970

Alexander Kanoldt,
Stilleben IV, 1923
Öl auf Leinwand, 96,3 × 130,5 cm
Inv.-Nr. 1316 LM
Erworben mit Unterstützung des
Landes Nordrhein-Westfalen



1971

Hermann Stenner,
Der weiße Knabe, 1914
Öl auf Leinwand, 93,5 × 115,5 cm
Inv.-Nr. 1302 LM







Neubau mit Supraporten von Josef Albers, 1975

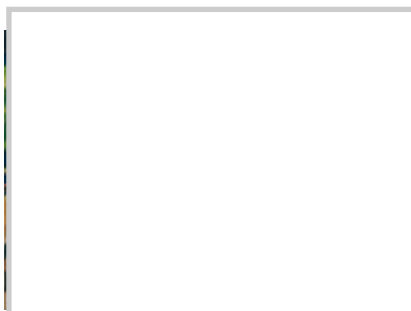
1975

1973

Herbert Bayer,
Dunstlöcher, 1936
Öl auf Leinwand, 80,0 × 120,0 cm
Inv.-Nr. 1346 LM
Erworben mit Unterstützung des
Landes Nordrhein-Westfalen

1974

Ludwig Meidner,
Apokalyptische Stadt, 1913
Öl auf Leinwand, 81,3 × 115,5 cm
Inv.-Nr. 1364 LM



1945 – 1965:

Die Münsteraner Moderne

Walther Greischel.

Der Direktor nach dem Krieg

Eline van Dijk

Als der aus Magdeburg kommende Museumsmann Dr. Walther Greischel im Oktober 1946 seine Stelle als Direktor des Westfälischen Landesmuseums in Münster antrat, fand er ein stark von Bomben zerstörtes Museumsgebäude vor, das sich in seinem desolaten Zustand kaum aus dem Stadtbild Münsters heraus hob. Die ersten Jahre seiner neuen Tätigkeit widmete er daher zwangsläufig der Instandsetzung des Gebäudes und der Rückführung der Sammlung, die im Laufe der Kriegsjahre an mehr als 14 Orten ausgelagert worden war. Etwa zwei Jahre dauerte es, das Gebäude so weit instand zu setzen, dass es wieder für die Unterbringung der Sammlung und deren Präsentation genutzt werden konnte.¹ Anschließend konnten der Direktor und seine Mitarbeiter wieder an Neuerwerbungen und Ausstellungsprojekte denken.

Bei der Beschäftigung mit den Ankäufen unter der Ägide Greischels werden zwei Punkte besonders deutlich. Zum einen hatte Greischel erkannt, dass der Sammlungsauftrag in Zukunft freier gefasst werden musste, um eine reiche und lebendige Weiterentwicklung des Museums zu gewährleisten. Denn seit seiner Eröffnung 1908 hatte das Westfälische Landesmuseum insbesondere regionale Kunst oder zumindest solche mit einem eindeutigen Bezug zu Westfalen gesammelt. Zum anderen machte sich Greischel in diesem Zusammenhang insbesondere um den Ausbau der Galerie der Moderne verdient. Zeitgenössische Positionen waren zwar durchaus bereits in der Samm-

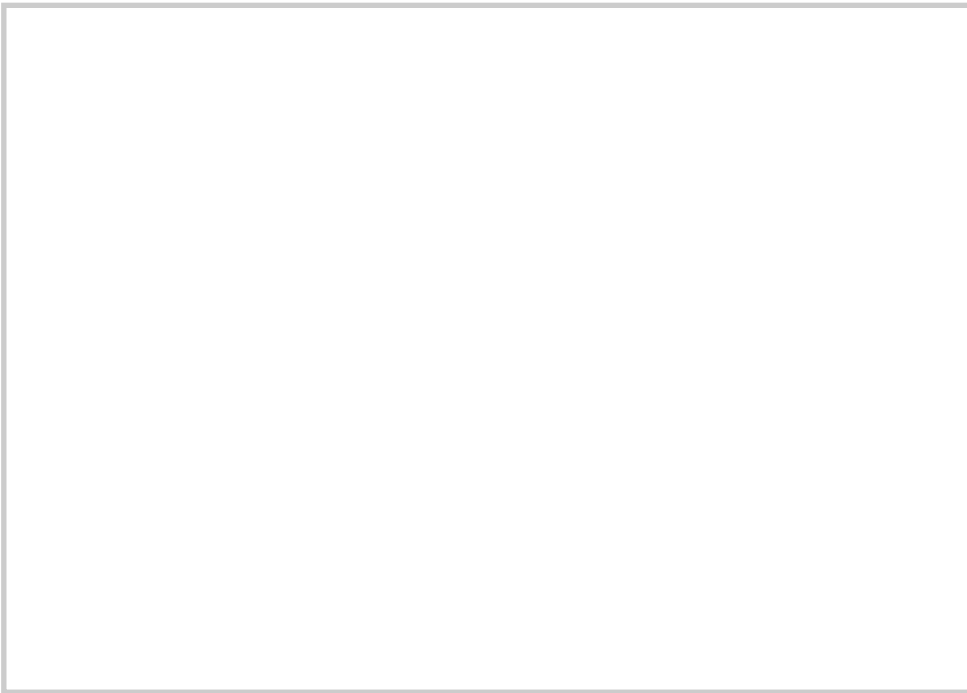
lung vertreten, es handelte sich jedoch zumeist um Werke, die einer eher gemäßigten Moderne zuzuordnen sind. So erklärt sich auch, weshalb das Museum 1937 bei der Beschlagnahmung „entarteter Kunst“ durch die Nationalsozialisten nur 66 Werke – dies ist im Vergleich zu anderen Museen sehr wenig – verlor.² Heute kann sich die westfälische Moderne mit ihren nationalen und internationalen Pendanten in der Sammlung durchaus messen – den Anstoß dazu gab Walther Greischel → **Abb. 1**.

Anfänge

Friedrich Traugott Walther Greischel wurde am 27. Februar 1889 als Sohn der Eheleute Carl Friedrich August (1843–1889) und Margarethe Catharina (1861–1944) geboren. Der Vater war Tuchfabrikant in Spremberg in der Lausitz und hatte bereits aus erster Ehe einen Sohn, Karl Wilhelm Adolf (1879–1943).³ Einen Monat nach Walthers Geburt starb der Vater an einem Schlaganfall. Das Sorgerecht für den verwaisten Halbbruder Karl erhielt ein Spremberger Fabrikant. Karl wurde später selbst Tuchfabrikant in Spremberg und gründete dort eine Familie. Walther hingegen lebte nur für kurze Zeit in Spremberg, denn seine Mutter zog mit ihm nach Magdeburg. Doch blieb er seiner Geburtsstadt verbunden: In den 1910er Jahren besuchte er das über 200 km von Magdeburg entfernte Spremberg mehrmals für kunsthistorische Vorträge im Volksbildungsverein.⁴

Nach dem Abitur in Magdeburg studierte Greischel Kunstgeschichte, Archäologie und Klassische Philologie an den Universitäten Heidelberg, Berlin, Leipzig, Basel und Freiburg. Studien- und Forschungsreisen führten ihn vor allem nach Mittel- und Südeuropa. Auf einer dieser Reisen durch westdeutsche Städte und den Nordosten Frankreichs fertigte Greischel fotografische Aufnahmen von Denkmälern, als sich die politische Lage zwischen Deutschland und Frankreich zuspitzte und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs unmittelbar bevorstand. Der damals 25-Jährige schilderte in einem Bericht für die Magdeburgische Zeitung sein „Abenteuer in Frankreich“. Der Versuch, von Reims nach Metz zu gelangen, scheiterte an dem mit Kriegsausbruch erliegenden Zugverkehr in Richtung Deutschland. Der junge Kunsthistoriker entschied sich deshalb, den Weg zur Grenze zu Fuß zu bestreiten. Unterwegs wurde er wiederholt festgenommen, da man ihn mit seinem Fotoapparat für einen deutschen Spion hielt, der Aufnahmen etwa von Brücken und Eisenbahntunneln machen wollte, um den Feind auszukundschaften. Doch der Ausweis des französischen Kultusministeriums legitimierte seinen Aufenthalt zwecks kunsthistorischer Forschungen in Frankreich, und so genehmigte man die Ausreise auf dem kürzesten Weg. Noch 1914 schloss Greischel seine Promotion bei Wilhelm Vöge (1868–1952) an der Universität Freiburg zum Thema *Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und Entstehung ihrer Typen* ab.⁵





Am Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg

Im Juni 1915 stellte das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg Walther Greischel als Volontär an und beförderte ihn bereits im September zum wissenschaftlichen Assistenten → **Abb. 2**. Im Mai 1916 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen und an der Grenze zu Griechenland eingesetzt. Im Februar 1919 nahm er dann seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Magdeburger Museum wieder auf und wurde im April 1920 dort Direktorialassistent. Im Alter von nur 34 Jahren trat er 1923 die Nachfolge des Gründungsdirektors Theodor Volbehr (1862–1931) an. Wie sein Vorgänger bemühte sich Greischel um Erwerbungen für eine Galerie der Moderne. Zwischen 1923 und 1933 verantwortete er Ankäufe von Werken von damals zunehmend umstrittenen Künstlern wie Emil Nolde (1867–1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und Erich Heckel (1883–1970).

Zu Greischels Aufgaben zählte auch die Ordnung und Neupräsentation der Dauerausstellung. Daneben war er Geschäftsführer des Kunstvereins zu Magdeburg, veranstaltete Sonderausstellungen und konzipierte Vortragsreihen und andere Veranstaltungen. Dabei folgte sein Programm weniger dem Volksbildungsauftrag, sondern richtete sich an eine vorgebildete, intellektuelle Elite.

Dass Greischel, dessen Antrag auf Mitgliedschaft in der NSDAP 1933 abgelehnt worden war, auch nach

1933 und über 1937 hinaus amtierender Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums blieb, war wohl verschiedenen Faktoren geschuldet, wie anhand seiner Personalakte deutlich wird.⁶ An vielen deutschen Museen wurden „politisch unzuverlässige“ Direktoren abgesetzt und durch Personen ersetzt, die sich der nationalsozialistischen Ideologie gegenüber als treu erwiesen hatten. Nicht so Greischel, obwohl ihm diese „Unzuverlässigkeit“ offiziell am 14. Juni 1937 bescheinigt worden war. In Publikationen und Reden passte er seine Wortwahl dem nationalsozialistischen Jargon an, wiederholt betonte er seine vaterländische Gesinnung. Anhand von Beschwerden jedoch, die beispielsweise an den Magdeburger Oberbürgermeister Fritz Markmann (1899–1949) gerichtet wurden, lässt sich Greischels Ablehnung zumindest gegenüber einer Instrumentalisierung des Museums durch die Nationalsozialisten ablesen. Wiederholt missbilligte er offen das Eingreifen der Partei in das Programm seines Hauses. 1936 erschien er deshalb auch nicht zu der Eröffnungsveranstaltung einer Ausstellung des „völkisch-traditionalistischen“ Künstlers Ferdinand Spiegel (1879–1950), die dem Kaiser-Friedrich-Museum von der Partei aufgezwungen worden war. Mehrmals versuchte man, ihn für angebliche Unpünktlichkeit und Faulheit im Dienst bei der Stadt in Misskredit zu bringen. Vor allem der Dezernent Dr.-Ing. Gustav Grüßner forderte Greischels Amtsenthebung: In einem Brief an Markmann legte er Greischels kulturpolitisch

unerwünschtes Verhalten und dessen persönliche Unzulänglichkeiten dar. Die Möglichkeiten, Greischel zu entlassen, wurden daraufhin geprüft, es blieb aber bei Verwarnungen. Vor allem setzte sich wohl Wilhelm Adolf Farenholtz (1886–1945), ein einflussreicher Magdeburger Fabrikant und Mäzen des Museums, für Greischel ein. Farenholtz förderte zudem Greischels bedeutende wissenschaftliche Publikation zum Magdeburger Dom, die 1929 erschien.⁷

Im Zusammenhang mit Greischels Position in Magdeburg zwischen 1933 und 1945 sowie seiner Beziehung zur zeitgenössischen Kunst ist der Streit um ein Kriegerdenkmal von Ernst Barlach (1870–1938) erwähnenswert. Barlachs *Magdeburger Ehrenmal* wurde 1927 vom preußischen Staat in Auftrag gegeben und am 24. November 1929 im Magdeburger Dom aufgestellt. Die Plastik stieß bei nationalkonservativen Bürgern und Fachleuten auf große Ablehnung, es entbrannte eine Debatte zwischen Befürwortern und Gegnern, die zu großen Teilen in der lokalen Presse ausgetragen wurde. Man warf dem Künstler vor, die Darstellung sei der gefallenen Soldaten unwürdig. Der Betrachter sähe sich keinen heldenhaften und edlen Krieger, sondern bäuerischen, hilflosen Jungen gegenüber.⁸

Auch Museumsdirektor Greischel meldete sich zu Wort und schlug sich auf die Seite der Mahnmal-Gegner. Dies überraschte viele Zeitgenossen, da sich Greischel in Bezug auf die Museumssammlung sehr

aufgeschlossen gegenüber der modernen Kunst gezeigt hatte. Die Magdeburgische Zeitung zitierte ihn in einem Artikel vom 13. Dezember 1929 wie folgt: „Ich halte diese Figuren für rassenfremd und lehne das ganze Denkmal als für einen deutschen Dom nicht passend und für die Ehrung deutscher Soldaten ungeeignet ab.“⁹ Trotz der wachsenden Gegnerschaft behielt das Mahnmal aber seinen Platz im Dom, und erst mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 fanden die Mahnmal-Gegner die nötige ideologische Unterstützung ihrer Sache. So wurde die Plastik im September 1934 aus dem Dom entfernt.¹⁰

Interessanterweise offenbarte Greischel in der Denkmal-Debatte eine durchaus nationalistisch gesinnte Haltung bei der Bewertung zeitgenössischer Kunst. Greischel und seine Fürsprecher führten seine Position dann auch als Argument für seinen Verbleib im Amt des Museumsdirektors an.¹¹

Der Historiker Tobias von Elsner beschäftigte sich im Auftrag des Kulturhistorischen Museums Magdeburg in den frühen 1990er Jahren näher mit Greischels Wirken am Kaiser-Friedrich-Museum.¹² Auch von Elsner stuft Greischel als „loyalen Mitläufer des nationalsozialistischen Staatsapparates“ ein, der „seine Rolle als Organisator von Luftschutzmaßnahmen für Kunstschätze und Baudenkmäler“ einnahm.¹³ In der Tat fiel es ihm zu, die Museumssammlung vor den Bombenangriffen in Sicherheit zu bringen. Als Auslagerungsorte standen unter anderem ein Salzbergwerk in

Neu-Staßfurt und ein Tresor der Reichsbankhauptstelle in Magdeburg zur Verfügung. Trotz der in aller Eile ausgeführten Maßnahmen zur Sicherung der Bestände, die einen Großteil der Sammlung vor der Zerstörung durch den verheerenden Bombenhagel am 16. Januar 1945 bewahren konnten, resümiert von Elsner, dass die wertvollsten Bestände verloren gingen. Denn das Salzbergwerk brannte aufgrund von Brandstiftung unmittelbar nach Ende des Krieges nahezu vollkommen aus. Lediglich einige Metall- und Keramikarbeiten überstanden laut Greischels Bericht vom 2. Juni 1945 an den neuen Oberbürgermeister Magdeburgs, Otto Baer (1881–1966), das Feuer. Und doch stellt von Elsner im Titel seiner Publikation die Frage: „Alles verbrannt?“ Er verweist auf die Recherchen der Journalisten Michael Maack und Andreas Tempelhof, die nachweisen konnten, dass Greischel zumindest ein Objekt aus der Sammlung des Museums mit nach Westdeutschland genommen hatte. Greischel kehrte von einer am 30. Juni 1945 angetretenen Dienstreise nicht mehr nach Magdeburg zurück: Er floh auf dem Fahrrad und anschließend mit dem Zug in das knapp 100 km entfernte Bad Grund im Harz. Von hier meldete er im Januar 1946 dem Oberpräsidium in Hannover, dass er im Besitz einer Skulptur sei, die er für die Stadt Magdeburg habe retten wollen und nun zurückbringen lassen möchte. Er wurde angewiesen, das Objekt der Sammelstelle für Kunstwerke im Schloss Celle zu übergeben, was er umgehend er-

ledigte. Zudem fand die Sekretärin Greischels je ein Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und Friedrich Wasmann (1805–1886) verpackt in Greischels ehemaligem Büro, die zuvor auf der Liste der im Bergwerk verbrannten Gegenstände gestanden hatten. Greischel erklärte, er sei von der amerikanischen Militärregierung angehalten worden, wertvolles Kulturgut vor der Beschlagnahme durch die einrückenden Sowjet-Truppen zu retten. Wann und wie genau die Objekte den Weg in Greischels Besitz bzw. in sein Büro fanden, bleibt im Detail bis heute offen. Sein Name ist jedoch nach wie vor mit dem großen Verlust der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums verbunden.

Greischel taucht mutmaßlich noch ein weiteres Mal im Zusammenhang mit einer offenen Provenienz eines Gemäldes im Kontext Magdeburgs auf. Es handelt sich um das Werk *Straße am Golf von Neapel* von Oswald Achenbach (1827–1905), das sich heute im Besitz der Bundesrepublik Deutschland befindet. Mit Stand 2008 gibt das Bundesverwaltungsamt in der Provenienzdatenbank des Bundes zum Kunstbesitz des Bundes an, das Gemälde sei 1942 von einem „Dr. G., Magdeburg“ zu der Auktion „Verschiedener Deutscher Kunstbesitz“ vom 12. bis 13. Mai 1942 bei H. W. Lange in Berlin eingeliefert worden. Gut möglich, dass sich hinter diesem Kürzel Walther Greischel verbirgt. Es gibt jedoch keinen Hinweis, dass Greischel je eine eigene Kunstsammlung besessen

hätte. Er war jedoch einigen Kunstsammlern, etwa der Familie Farenholtz, eng verbunden. Sollte er tatsächlich Kunstgegenstände in den Kunsthandel gegeben haben, so wäre es möglich, dass er dies im Auftrag enger Freunde tat. Dass das Bild aus dem Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums stammt, kann der Bund ausschließen, da die Unterlagen zur ehemaligen Gemäldesammlung des Museums recht vollständig überliefert sind und es dort keine Spur des Gemäldes gibt.¹⁴ Auch diese – mögliche – Verknüpfung Greischels mit der Biografie eines Kunstwerks ist bislang also nicht eindeutig zu bewerten. Es ist denkbar, dass tatsächlich nicht alle Werke der Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums nach dem Krieg im Neu-Staßfurter Stollen verbrannt sind, wie man bis heute annimmt. Die derzeitige Beweislage, dass Greischel heimlich mehrere Werke mit sich nach Westdeutschland genommen hätte, darf als recht dünn erachtet werden. Selbst ein Dienstfahrrad, das er für seine Flucht aus Magdeburg entwendet hatte, suchte er von Bad Grund aus der Stadt Magdeburg zurückzugeben, wie er an den Oberbürgermeister in einem Brief zur Erklärung seines plötzlichen Weggangs schrieb.¹⁵

Von Bad Grund aus bewarb sich Greischel im März 1946 auf den Direktorenposten am Westfälischen Landesmuseum in Münster. Aus einem Brief an den Landschaftsverband Westfalen-Lippe geht hervor, dass ihm parallel ein Angebot vom Kulturdezernat in Kassel vorlag. Dem Museum wurde er von Eberhard

Hanfstaengl (1886–1973), von 1945 bis 1953 Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, und von Paul Ortwin Rave (1893–1962), von 1937 bis 1950 Direktor der Nationalgalerie in Berlin, empfohlen. Letzterer war der Bruder von Wilhelm Rave (1886–1958), der wiederum als westfälischer Provinzialkonservator nach dem Tod Max Geisbergs (1875–1943) die kommissarische Leitung des Museums innegehabt hatte. Nach seiner erfolgreichen Bewerbung nahm Greischel am 15. Oktober 1946 den Dienst in Münster auf.¹⁶

Am Westfälischen Landesmuseum

Nachdem Teile der Räumlichkeiten des Westfälischen Landesmuseums nach dem Zweiten Weltkrieg wieder für die Beherbergung und Präsentation der Sammlung nutzbar waren, ging es an die Rückführung der im Wesentlichen erhaltenen Sammlungsbestände. Danach rückte neben den Ausstellungsprojekten auch der gezielte Ausbau der Sammlung wieder in den Vordergrund. Für Walther Greischel hatte ein freieres Sammlungskonzept als bisher oberste Priorität. Gerade in Bezug auf die Moderne verfolgte er das Ziel, die regionalen, westfälischen Belange hinter Hauptwerken der entscheidenden Entwicklungen und Strömungen der Kunst des 20. Jahrhunderts zurücktreten zu lassen. Mit dem Erwerb ausgewählter Werke gelang es ihm trotz geringer Ankaufsmittel, die Weichen für einen heute reichen Sammlungsbestand zu stellen. Seine

Mitarbeiter Dr. Paul Pieper (1912–2000) und Dr. Carl Bänfer (1920–1966) unterstützten den Direktor bei diesem Unternehmen maßgeblich.

Das erste Gemälde, das Greischel im Sommer 1948 aus der Düsseldorfer Galerie von Alex Vömel (1897–1985) erwarb, war *Blauer Mann mit Lore* des Soester Malers Wilhelm Morgner (1891–1917). Es folgten 1949 *Zwei weibliche Akte* von Edvard Munch (1863–1944) aus dem Besitz der Dresdener Privatsammlerin Ida Bienert (1870–1965)¹⁷ und 1950 *Burg auf Fehmarn* von Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) aus der Kölner Galerie von Werner Rusche (1907–1976). Erst 1953 war ein größerer Zuwachs möglich: Zwei weitere Gemälde von Kirchner, drei von Otto Mueller (1874–1930) und drei von Erich Heckel wurden erworben. Daneben wurde der Bestand an Werken Christian Rohlf's (1849–1938) erweitert und das erste Gemälde des in Westfalen geborenen August Macke (1887–1914) aus dem Nachlass angekauft. Schwerpunktmäßig erhielten in Münster unter Greischel somit Werke des in den 1930er Jahren als entartet verfemten Expressionismus Eingang in die Sammlung, mit besonderem Augenmerk auf den *Brücke*-Künstlern. Zu großen Teilen wurden die Gemälde aus dem Kunsthandel erworben, nur wenige von Privatpersonen.

In einigen Objektakten sind auch Nachfragen an die Vorbesitzer betreffs der Herkunft des jeweiligen Kunstwerks dokumentiert → **Abb. 3**. Greischels Bewusstsein

für die unmenschlichen Umstände, unter denen Unmengen an Kulturgütern während und nach dem Zweiten Weltkrieg die Besitzer gewechselt hatten, ist aus diesen Nachfragen klar herauszulesen. Greischel befürchtete, dass es später zu Forderungen seitens der Geschädigten kommen könnte. Unklar ist aber, wie systematisch diese Abfragen bei den beabsichtigten Ankäufen stattfanden. Nicht für alle Objekte ist ein solches Bemühen nachweisbar. In einem Fall bescheinigte der Kunsthändler Werner Rusche schriftlich, er würde das Museum finanziell entschädigen, sollte später eine Herausgabe des Gemäldes gefordert werden.¹⁸ Für die mal schwammigen, mal konkreteren Beteuerungen der Vorbesitzer wurden in den untersuchten Fällen nie auch nur ansatzweise belastbare Belege eingefordert. Auch ist kein Fall aktenkundig, in dem von einem Ankauf aufgrund einer zweifelhaften oder eindeutig belasteten Provenienz abgesehen worden wäre.

Nicht nur für die Galerie der Moderne, auch für die weiteren Abteilungen des Museums tätigten der Direktor und seine Mitarbeiter in den Nachkriegsjahren, in denen der Ankaufsetat nur langsam wuchs, bedeutende Ankäufe. Unter anderem konnten eine Tafel des Hildesheimer Magdalenenaltars, der sogenannte Wrangelschrank, ein altniederländisches Bildtäfelchen und das Retabel *Muttergottes im Gemach* des Meisters von Iserlohn und erworben werden.¹⁹

Zylo. 424/50

18

Münster, den 11. Mai 1950

4902

Herrn

Dr. Werner Rusche

Köln-Braunsfeld

Wiethasestr. 22

Sehr geehrter Herr Dr. Rusche !

Sie hatten die Freundlichkeit, vor einiger Zeit mir zu schreiben, das Kirchner-Bild " Burg auf Fehmarn" habe Herr Ketterer aus deutschem Privatbesitz erworben. Verstehen Sie bitte, daß diese Erklärung noch nicht ausreicht. Nötig wäre eine Erklärung, dass das Bild niemals beschlagnahmt war und daß es sich nicht 1933 oder später in jüdischem Besitz befunden hat. ~~Ich würde Ihnen sehr verbunden sein.~~ Es würde sicherlich für Sie nützlich sein, wenn Sie eine solche schriftliche Erklärung von Ketterer bekommen würden. Würden Sie dann gelegentlich mich auch unterrichten darüber.

Sehr grüßend

Auch die Ausstellungstätigkeit wurde bald nach dem Krieg wieder aufgenommen, auch wenn dafür nur noch etwa ein Drittel der Vorkriegsfläche zur Verfügung stand. Schon im Juni 1946 hatte der Direktorassistent Paul Pieper eine kleine Schau mit 24 Werken altwestfälischer Kunst erarbeitet. Es folgten Ausstellungen etwa anlässlich von Jubiläen: 1947 zum 150. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848), 1948 zum 300-jährigen Gedenken an den Westfälischen Frieden 1648 und 1949 zum 100. Geburtstag von Christian Rohlf. 1950 und 1951 stellte das Landesmuseum zudem die Sammlungen des Kölner Rechtsanwalts Josef Haubrich (1889–1961) und des Leverkusener Chemikers Carl Hagemann (1867–1940) aus, die beide hochrangige Erzeugnisse der Kunst des 20. Jahrhunderts umfassten. Aufgrund Greischels besonderer, auch persönlicher Beziehung zu dem Künstler Erich Heckel darf die Ausstellung zu dessen 70. Geburtstag 1953 als die für den Direktor wohl bedeutendste seiner Amtszeit gelten. Für die Präsentation wurde die gesamte verfügbare Fläche freigeräumt, da Heckels Schaffen so umfassend wie möglich vermittelt werden sollte.²⁰ Rückblickend resümierte Greischel 1954: „Bei keiner Ausstellung alter Kunst nach dem Kriege haben wir – wenn wir von der tiefen Eindruckskraft einzelner Kunstwerke absehen und vom Ganzen sprechen – solchen Grad von Gebanntheit der Betrachtenden beobachtet, solch langes Bleiben in einzelnen Räumen und Immer-

wiederkehren, solche Vertiefung in den Anblick und solche deutlich erkennbare, fast feierliche Gehobenheit im Verweilen in diesen Sälen.“²¹ Am 1. März 1954 ging Greischel in den Ruhestand.

Prägende Freundschaften

Bereits während seines Studiums in Berlin lernte Walther Greischel Ludwig Thormaehlen (1889–1956) kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Thormaehlen war Bildhauer und arbeitete zudem als Kunsthistoriker von 1914 bis 1933 unter Ludwig Justi (1876–1957) an der Berliner Nationalgalerie. Über Thormaehlen kam Greischel 1915 auch mit dem Dichter Stefan George (1868–1933) in Kontakt, den er zum ersten Mal in Thormaehle's Atelier traf. Greischel wiederum vermittelte Thormaehle's Aufträge und Ausstellungsmöglichkeiten.²² Dass ihre Freundschaft aber weit über ein geteiltes Netzwerk hinausging, bestätigt nicht zuletzt der Umstand, dass Greischel Thormaehlen in dessen letzten Lebenswochen begleitete und von ihm als Universalerbe eingesetzt wurde.²³ Die Hochachtung vor Thormaehle's Kunstverständnis drückte Greischel wiederholt aus, wenn er in Begleitkatalogen zu aktuellen Ausstellungen ältere Texte seines Freundes publizierte.²⁴

Der sogenannte George-Kreis, in den Thormaehlen Greischel eingeführt hatte, setzte sich aus Literaten, Künstlern und anderen Intellektuellen zusammen, die

4 Erich Heckel,
Junge Arbeiter, 1924,
Öl auf Leinwand,
Inv.-Nr. 957 LM



Georges Person und Werk verehrten und ihm, dem „Meister“, folgten.²⁵ Vermutlich bewegte sich Greischel aber nicht im engsten, sondern eher im erweiterten Kreis um George, es gab jedoch nachweislich auch Begegnungen und sogar einen Brief Greischels von 1917 an George aus dem Feld.²⁶ Dass die Verehrung Georges tiefe Wurzeln in Greischel geschlagen hatte, zeigen zudem seine anhaltenden Bemühungen um Mitglieder des George-Kreises und das Andenken an den schon 1933 verstorbenen Dichter. Nach langjähriger Arbeit gab er 1962 die Erinnerungen seines Freundes Thormaehlen an George heraus, eine Publikation, die dieser nicht hatte vollenden können. Zudem erarbeitete er einen Band zu den Bildnissen Georges in der Kunst.²⁷ Das um George herum gesponnene Netzwerk scheint nach 1933 ähnlich engmaschig und elitär wie bisher weiterexistiert zu haben.

Auch zu dem expressionistischen Künstler Erich Heckel pflegte Greischel eine enge Beziehung. In einem Brief an Heckel vom 7. August 1966 erinnerte er sich, dass sie sich um 1919 oder 1920 kennengelernt hatten.²⁸ Zeitlebens setzte sich Greischel wiederholt für eine vermehrte Sichtbarkeit des künstlerischen Schaffens Heckels ein. Beispielsweise zeigte der Magdeburger Kunstverein, dessen Geschäftsführer Greischel war, im April 1934 eine Einzelausstellung von dessen Werken. Sowohl für das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg als auch für das Westfälische Landesmuseum in Münster gelangen

Greischel Ankäufe. Für Magdeburg erwarb er bereits in seinem Antrittsjahr 1923 mindestens ein Gemälde und im Laufe der Jahre mehrere Grafiken. Greischel konnte jedoch nicht verhindern, dass 17 Arbeiten Heckels 1937 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden und so für Magdeburg verloren gingen. Deutschlandweit waren rund 780 Werke Heckels von der Beschlagnahmung betroffen, überwiegend Arbeiten auf Papier. Das erste Gemälde des Künstlers für das Landesmuseum in Münster, *Junge Arbeiter*, erwarb Greischel 1953 von Siddi Heckel → **Abb. 4**. Weitere Zeichnungen, Druckgrafiken und drei Gemälde gelangten in Greischels Amtszeit in die Sammlung, einige wurden direkt von Heckel, andere im Kunsthandel erworben.²⁹

Greischel hielt zudem bis zu seinem Lebensende engen Kontakt zu der Familie Farenholtz, die aus Magdeburg stammte. Wilhelm Adolf, der Greischel in Magdeburg maßgeblich unterstützt hatte, kam 1945 ums Leben. Doch dessen Frau Marianne (1895–1990) sowie den zwei Söhnen Botho (1916– unbek.) und Christian (* 1923) blieb Greischel als Freund und eine Art älterer Bruder tief verbunden. Als Kenner des Kunstmarktes half er der Familie außerdem beim Verkauf von Werken aus der Sammlung des Vaters.³⁰

Greischel scheint ein Mann der langen, tiefgehenden und vom geistigen Austausch geprägten Freundschaften gewesen zu sein. Auch ist auffallend, dass die meisten seiner engen Kontakte sich auch unter-

einander freundschaftlich verbunden waren. Sein Netzwerk gleicht einem eng verwobenen Kreis, in dem Oberflächlichkeiten und reine „Eine-Hand-wäscht-die-andere-Geschäfte“ keinen Platz hatten.

Im Mai 1967 zog Greischel in die Schweiz nach Locarno am Lago Maggiore, in den Ortsteil Orselina. Eben hier war Stefan George 1933 in einem Krankenhaus gestorben, und auch weitere George-Jünger verbrachten ihren Lebensabend in und um Locarno. An Erich Heckel schrieb er von seiner „Flucht vor dem Klima in Münster“.³¹ Die Freunde tauschten sich weiterhin über Heckels Arbeiten aus, und Greischel lud den Künstler wiederholt zu sich in die Schweiz ein. Walther Greischel starb am 15. September 1970 in einem Krankenhaus in Freiburg im Breisgau im Alter von 81 Jahren. ■

1 Greischel, Walther, Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster nach dem Kriege, in: *Westfalen* 32, 1954, S. 1–25. **2** *Inventar Entartete Kunst*, Bd. 2, Victoria and Albert Museum, London. **3** In der Publikation Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis*. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2012 findet sich die Angabe, dass Greischel eine Schwester namens Charlotte hatte. Es ist nicht deutlich, ob diese Information dem von Greischel selbst verfassten Lebenslauf entnommen ist, der auf den 1. November 1945 datiert und sich im Stefan-George-Archiv in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart befindet. Im Spremberger Stadtarchiv finden sich hierzu keine Informationen. **4** Greischel, Walther, Ein Abenteuer in Frankreich, *Spremberger Anzeiger*, 76. Jahrgang, Nummer 192, 19.08.1914. Es handelt sich hier um eine Entnahme des Berichtes aus der *Magdeburgischen Zeitung*, Ausgabe und Datum derselben sind unbekannt. **5** Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) war in Freiburg ein Kommilitone Greischels und schloss ebenfalls 1914 bei Vöge seine Promotion zu Albrecht Dürers Kunsttheorie ab. **6** Für alle Angaben dieses Abschnitts siehe LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132 C 11 A 1238. **7** Greischel, Walther, *Der Magdeburger Dom*, Berlin 1929. **8** Pfeiffer, Karoline, *Das Magdeburger Ehrenmal. Werk und Wirkung 1927–1955*, Magisterarbeit, Berlin 2009, S. 34–42. **9** Niebelschütz, Ernst von, Kritik am Barlach-Denkmal. Museumsdirektor Dr. Greischel fordert die Beseitigung des Kunstwerkes, in: *Magdeburgische Zeitung*, o. Jg., Nr. 681, 13.12.1929. **10** 1955 wurde das Ehrendenkmal wieder im Dom aufgestellt. **11** LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132 C 11 A 1238. **12** Für alle Angaben dieses Abschnitts siehe Elsner, Tobias von, *Alles verbrannt? Die verlorene Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums Magdeburg* (*Magdeburger Museumshefte*, Nr. 5), Magdeburg 1995, S. 36–43. **13** Von Elsner, S. 31. **14** Für den vollständigen Provenienzbericht und die Quellen siehe https://www.bva.bund.de/SharedDocs/Provenienzen/DE/13000_13999/13267.html, zuletzt aufgerufen am 09.05.2020. **15** Brief Walther Greischel an den Oberbürgermeister Magdeburgs, 25.07.1946, Stefan George Archiv, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. Greischel II, 4474. **16** LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132 C 11 A 1238. **17** Bienert hatte nach dem Krieg ihre Sammlung von Dresden nach München überführen können. Der spätere Direktor des Germani-

schen Nationalmuseums Nürnberg, Ludwig Grote (1893–1974), half ihr bei Veräußerungen zur Finanzierung ihres Unterhaltes nach 1945. Zur Sammlung Ida Bienert siehe Biedermann, Heike, Ida Bienert. Avantgarde als Lebensgefühl, in: Bischoff, Ulrich u. a., Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, München/Berlin 2006, S. 69–80. Mindestens ein weiteres Werk, den Altarflügel „Heiliger Georg“ aus der Werkstatt Georg Lemberg, erwarb Greischel ebenfalls über Grote aus dem Kunsthandel, siehe Objektakte 857 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **18** Brief von Werner Rusche an Walther Greischel, 26.08.1950, Objektakte 860 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **19** Tafel „Himmliche Erhebung der Maria Magdalena“ vom rechten Innenflügel des Hochaltarretabels aus dem Magdalenenkloster Hildesheim, Inv.-Nr. 856 LM, 1949 erworben von der Kunsthandlung Julius Böhler in München; „Wrangelschrank“, Inv.-Nr. K-605 LM, 1950 erworben von der Galerie Rudolf in Hamburg; „Auferstehung Christi“ (altniederländisches Bildtäfelchen), Inv.-Nr. 949 LM, 1952 erworben von der Galerie Malmedé in Köln; „Muttergottes im Gemach“, Inv.-Nr. 965 LM, 1953 erworben auf einer Auktion der Galerie Fischer in Luzern. **20** Greischel 1954, S. 21; siehe auch Erich Heckel zur Vollendung des siebenten Lebensjahrzehnts. Gemälde, Aquarelle, graphische Arbeiten [Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1953], Münster 1953. **21** Greischel 1954, S. 21. **22** So erhielt Thormaehlen auf Greischels Vorschlag den Auftrag, ein Kriegerdenkmal für den Kreuzgang des Magdeburger Klosters Unserer Lieben Frau zu schaffen, das 1921 seine Aufstellung fand. **23** Neben Greischel wurde auch Theodor Dschenfzig bedacht, ebenfalls ein „Jünger“ des George-Kreises, siehe Brief Erich Heckel an Walther Greischel, o. D. (wohl um Mai 1956), in: Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente, Fotos, Briefe, Schriften, ausgewählt von Karlheinz Gabler [Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe u. a. 1983], Bd. 2, Stuttgart u. a. 1983, S. 305. **24** Beispielsweise in: Erich Heckel zur Vollendung des siebenten Lebensjahrzehnts. Gemälde, Aquarelle, graphische Arbeiten [Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1953], Münster 1953. **25** Zu näheren Informationen über den George-Kreis siehe Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.), Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, Berlin/

Boston 2012. **26** Siehe Näfelt, Lutz, Walther Greischel, in: Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.), Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2012, S. 1393–1395. **27** Die Publikation mit dem Titel „Stefan George im Bildnis“ erschien erst nach Greischels Tod. Sie wurde von Michael Stettler vollendet und 1976 publiziert. **28** Brief Walther Greischel an Erich Heckel, 07.08.1966, Heckel, Erich, I,C-56, Deutsches Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. **29** 1949: Abendliche Landschaft (Inv.-Nr. KdZ 2112 LM), Seerosen (Inv.-Nr. KdZ 4225 LM); 1952: Genesende (Inv.-Nr. KdZ 623 LM); 1953: Junge Arbeiter (Inv.-Nr. 957 LM), Ziegelei (Inv.-Nr. 960 LM), Vorberge (Inv.-Nr. 963 LM), Zwei Figuren (Inv.-Nr. KdZ 2106 LM), Zwei Frauen am Strande (Inv.-Nr. K 53-14 LM); 1954: Landschaft in Angeln (Inv.-Nr. KdZ 4224 LM), Herbst (Inv.-Nr. KdZ 2107 LM), Barbierstube (Inv.-Nr. K 54-07 LM), H. K. (Zwei Köpfe) (Inv.-Nr. K 54-10 LM), Junge Arbeiter (Inv.-Nr. K 54-09 LM), Stralsund (Inv.-Nr. K 54-11 LM), Angelter Landschaft (Inv.-Nr. KdZ 679 LM), Bildnis E. H. (Inv.-Nr. K 54-12 LM). Die gelisteten Erwerbungen des Jahres 1954 wurden zwar erst nach Greischels Pensionierung inventarisiert, es ist aber davon auszugehen, dass der Eingang in die Sammlung noch unter dessen Ägide verhandelt worden war. **30** Briefe zwischen Walther Greischel und Botho Farenholtz, 1954, Stefan George Archiv, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sign. Greischel II, 3124, Greischel III, 4279, Greischel III, 4289. **31** Brief Walther Greischel an Erich Heckel, o. D. (wohl August 1967), Heckel, Erich, I,C-56, Deutsches Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

Hans Arnold Gräbke –

Ein Fußabdruck in Münster

Anna Luisa Walter



Das Schicksal des Beinahe-Direktors Hans Arnold Gräbke ist vermutlich das tragischste der in dieser Publikation beleuchteten Charaktere → **Abb. 1**. Mit gerade einmal 54 Jahren verstarb er am Tag seiner Amtseinführung als Direktor des Westfälischen Landesmuseums in Münster am 13. Mai 1955 an einem Gehirnschlag. Es war geplant gewesen, dass Gräbke den im Krieg teils zerstörten Museumsbau wieder herrichten und erweitern – der 1971 und 1974 in zwei Bauphasen vollendete Anbau war bereits in den 1950er Jahren geplant worden – und die von Walther Greischel (1889–1970) zwischen 1946 und 1953 begonnene Erweiterung und Neuorientierung der Sammlung im Bereich der modernen deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts fortführen sollte.¹

Geboren am 6. Oktober 1900 als Sohn eines Pfarrers in Höxter, studierte Gräbke Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik an den Universitäten Erlangen, Göttingen, München und Berlin und wurde schließlich 1928 im Fach Kunstgeschichte in Göttingen promoviert. Schon während der letzten Phase seines Studiums und darüber hinaus arbeitete er aus Geldnot seit Mai 1924 für insgesamt sieben Jahre als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Berliner Galerie Haberkstock. Im August 1931 gelang ihm der Wechsel an ein Museum: Er begann sein wissenschaftliches Volontariat im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck, welches er im Dezember 1932 abschloss. Anschließend war er von Januar bis Juni 1933 wissen-

1 Portät

**Hans Arnold Gräbke,
Sommer 1933**

schaftlicher Hilfsarbeiter am Kunst- und Altertums-museum in Rostock. Unter ihm kam es zu einer um-fassenden Neuordnung. Gräbke arbeitete zielgerichtet an der Erweiterung der Sammlungen, wobei immer der Gedanke der Vermittlung eines Gesamtbildes bür-gerlicher Kultur und Geschichte über Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes im Mittelpunkt stand.²

Interessant ist, dass Gräbke von August 1933 an noch einmal anderthalb Monate in Lübeck verbrachte, bevor er Mitte September, wiederum für nur kurze Zeit, ans Landesmuseum Schwerin wechselte. Nach einem Aufenthalt an der Bibliotheca Hertziana in Rom von 1933 bis 1934, erhielt er anschließend das An-gebot einer Stelle als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am damaligen Landesmuseum für die Provinz West-falen. Seine kurze Zeit in Münster begann mit seinem Dienstantritt am 10. Oktober 1934.³

Wissenschaftlicher Hilfarbeiter unter Robert Nissen

Gräbke war zunächst unter dem kommissarischen Direktor Dr. Robert Nissen (1891–1969) tätig, welcher diese Position seit Juli 1934 bekleidete. Als wissen-schaftlicher Hilfsarbeiter beteiligte sich Gräbke nicht nur an den damaligen Sonderausstellungen, die sich Mitte der 1930er Jahre vor allem auf westfälische und deutsche Kunst fokussierten, wie *Berühmte Westfalen* im Frühjahr 1935, sondern hatte zudem die Mög-lichkeit, mit Nissen Ausstellungen zu besuchen. Im

Februar 1936 fuhren sie beispielsweise zur Kunst-ausstellung der NS-Kulturgemeinde Iserlohn. Auf dieser erwarb Nissen das Gemälde *Winterlandschaft* (1935) von Bruno Müller-Linow (1909–1997) für das Museum.⁴

Eine weitere Aufgabe Gräbkes war die Sorge für die Vereinigung Westfälischer Museen; eine Aufgabe, die ihm besonders am Herzen lag. Ansonsten ist über Gräbkes erste Zeit in Münster wenig bekannt. Bereits im Februar 1936, im selben Monat, wo er zur Aus-stellung nach Iserlohn fährt, bittet Gräbke um seine Entlassung, um eine Stelle als Leiter des Städtischen Museums in Rostock zum April des Jahres anzuneh-men. Nach einer Neuordnung des kulturhistorischen Museums 1936 als Städtisches Museum wurden auch die Bestände der Völkerkundlichen Sammlung in das Museum eingegliedert. Das Amt sollte er, auch wenn Gräbke im August 1945 vermutlich aufgrund seiner Mitgliedschaft in der NSDAP kurzfristig für zwei Wochen aus seinem Dienst entlassen wurde, bis 1946 innehaben. Nach der Instandsetzung des Museums-gebäudes 1945 wurden die ausgelagerten Bestände zurückgeführt. Noch vor der Wiederherstellung der ständigen Ausstellung fand im Oktober 1945 eine erste Ausstellung mit Werken Ernst Barlachs statt. Das Museum der Stadt Rostock wie die Einrichtung nun bezeichnet wurde, eröffnete wieder am 1. Mai 1946 als eines der ersten Museen in der sowjetischen Be-satzungszone.⁵

**2 Karl Schmidt-Rottluff
(1884–1976)**

Patroklusturm in Soest, 1922

Öl auf Leinwand,

Inv.-Nr. 987 LM

Schenkung des Kultur-

kreises der deutschen

Wirtschaft im BDI e.V.

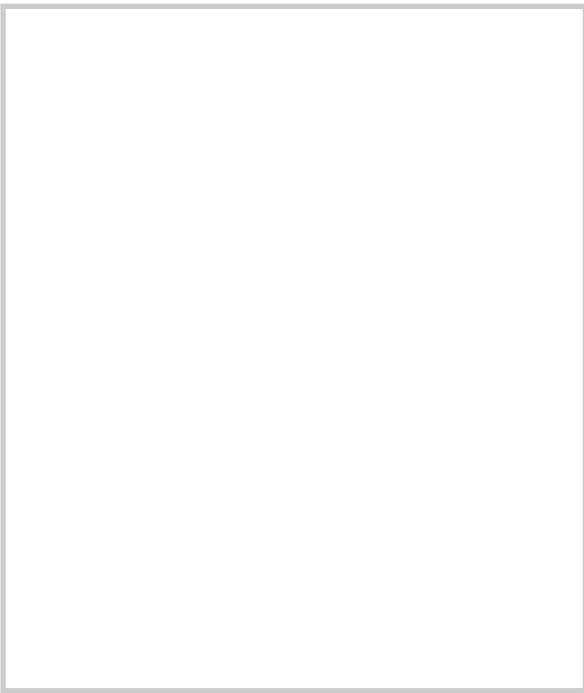
1946 berief man Gräbke als Museumsleiter nach Lübeck ans St. Annen Museum – ehemals das Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Er fand dort eine ähnliche Situation wie in Rostock vor, die die Rückführung ausgelagerter Bestände, die Bestandsicherung und erste Restaurierung der Kriegsschäden in den Vordergrund stellte. 1955 erfolgte schließlich seine Berufung als Direktor an das Landesmuseum in Westfalen. Zuvor hatte der Landschaftsausschuss Westfalen-Lippe schon im Juli 1954 die Bestellung Gräbkes zum Direktor des Münsteraner Museums beschlossen, doch konnte er die Stelle zunächst nicht antreten. Seine Frau hatte im August 1954 einen erneuten Herzanfall erlitten, wodurch ein Umzug des Paares unmöglich war, und Gräbke diese Position zunächst ablehnte. Erst der Tod seiner Gattin zu Beginn des Jahres 1955 ließ ihn seine Entscheidung revidieren, weshalb die Personalkommission des Landesauschusses vorschlug, Gräbke wie geplant einzustellen.⁶

Teamarbeit – Hans Arnold Gräbke und Paul Pieper

Während Gräbke seinen Dienstantritt in Münster zum Mai bestätigte, verständigten sich er und der kommissarische Leiter des Landesmuseums Paul Pieper (1912–2000), der seit 1936 am Haus angestellt⁷ war, etwa seit März 1955 postalisch. Schon vor dem offiziellen Antritt tauschten sich beide über mögliche Ankäufe und Ausstellungen für das Museum in Münster

aus, wobei die Vorschläge sowohl von Gräbke als auch von Pieper kamen. So machte Gräbke seinen Korrespondenzpartner auf Karl Schmidt-Rottluffs (1884–1976) Werk *Patroklusturm in Soest* von 1922 → **Abb. 2** aufmerksam: „Außerdem sprach ich mit Hoffmann, der das Patrokli-Bild von Schmidt-Rottluff in der Hand hat. [...] Der Preis 15 000 DM ist hoch, aber das Bild wäre für die moderne Sammlung m.E. der richtige Hauptakzent. Ich habe Herrn Hoffmann jedenfalls unser Interesse mitgeteilt. Solch ein Bild gehört in ein deutsches Museum. Wenn man das zugeht, wäre doch Münster der richtige Platz.“⁸ Diesen Vorschlag begrüßte Pieper zwar – auch, weil er mit der Galerie Hoffmann seit 1954 über einen möglichen Ankauf des Gemäldes kommuniziert hatte, wies aber darauf hin, dass sich der Restetat für moderne Kunst nach dem Ankauf einiger Macke-Werke auf gerade noch 15.000 DM beliefe. Der geplante Erwerb gelang Pieper letztendlich erst wenige Monate nach Gräbkes Tod im August 1955. Die Umstände über den Ankauf teilte Pieper Schmidt-Rottluff selber in einem Brief mit.⁹

Neben den Ideen für Ankäufe schlug Pieper Gräbke auch die Übernahme zweier Ausstellungen vor, die ihm angeboten worden waren: eine Schau von Werken Christian Rohlfes (1849–1938) – wobei Pieper darauf hinwies, dass eine solche Ausstellung zuletzt 1949 in Münster stattgefunden hatte. Zudem erwähnte er eine mögliche Ausstellung von Werken



Karl Caspars (1879–1956). Von dieser sollte sich vor einer möglichen Übernahme durch das Museum in Münster zunächst vor Ort in Bochum ein Bild gemacht werden. Im Juni 1955 wurde sie dann im Landesmuseum gezeigt.¹⁰

Zwischen 1954 und 1956 leitete Paul Pieper das Landesmuseum kommissarisch. Er war von dem Zeitpunkt an, an dem Walther Greischel in den Ruhestand ging, bis zur geplanten Amtseinführung Gräbkes eingesetzt und musste auch nach dessen plötzlichem Tod bis zur Berufung des Nachfolgers Hans Eichler (1906–1982) im März 1956 sich um die Belange des Museums kümmern. Er führte in dieser Zeit die Erwerbungen moderner und zeitgenössischer Kunst fort und korrespondierte beispielsweise mit der Galerie Aenne Abels in Köln bezüglich des Ankaufs von Lovis Corinth's *Königsberger Marzipantorte* (1924), welche dann im Mai 1956 unter Eichler angekauft wurde.¹¹

Obwohl Hans Arnold Gräbke am Tag seiner Amtseinführung als Direktor des Westfälischen Landesmuseums am 13. Mai 1955 verstarb, konnte er mithilfe des Assistenten Paul Pieper doch einen Fußabdruck in Münster hinterlassen. Seinem Drängen ist insbesondere der Ankauf des bedeutenden Gemäldes *Patroklusturm in Soest* von Karl Schmidt-Rottluff für das Museum zu verdanken. Vermutlich wären viele weitere Werke der Klassischen Moderne gefolgt; eine Aufgabe, die ab 1956 Hans Eichler übernahm. ■

1 Vgl. Heise, Carl Georg, Hans Arnold Gräbke. Nachruf, in: Zeit 23/1955 (09.06.1955). **2** Vgl. Personalfragebogen für den Dienstgebrauch bei der Provinzialverwaltung Westfalen zu Münster, Landeshaus und allen Anstalten usw. der Provinz, ausgefüllt von Hans Arnold Gräbke, Rostock, 27.08.1934, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1019, Hans Arnold Gräbke, S. 7; Kulturhistorisches Museum Rostock (Hg.), Museumsgeschichte, URL: <http://www.kulturhistorisches-museum-rostock.de/museum/museumsgeschichte.html> **3** Vgl. Heise, Carl Georg, Hans Arnold Gräbke. Nachruf, in: Zeit 23/1955 (09.06.1955); Personalfragebogen für den Dienstgebrauch bei der Provinzialverwaltung Westfalen zu Münster, Landeshaus und allen Anstalten usw. der Provinz, ausgefüllt von Hans Arnold Gräbke, Rostock, 27.08.1934, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1019, Hans Arnold Gräbke, S. 7; Schreiben von Hans Arnold Gräbke an Robert Nissen, Rostock, 22.09.1934, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1605, Pers. Akte Hans Arnold Gräbke; Abschrift, Personalbogen Hans Arnold Gräbke, Lübeck, 18.10.1952, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1020, Hans Arnold Gräbke. **4** Vgl. Vermerk, Der Oberpräsident der Provinz Westfalen (Verwaltung des Provinzialverbandes) ZB. Pers., Münster, 30.06.1934, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1072, Pers. Akte Dr. Robert Nissen, Dok. 99; Schreiben Robert Nissen an den Landesdirektor Kalbow, 18.02.1936, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 671 LM; Robert Nissen, *Berühmte Westfalen* [Ausst.-Kat. Landesmuseum der Provinz Westfalen in der Galensche Kurie, Münster 1935], Münster 1935, S. 95. **5** Vgl. Kulturhistorisches Museum Rostock (Hg.), Museumsgeschichte, URL: <http://www.kulturhistorisches-museum-rostock.de/museum/museumsgeschichte.html> **6** Vgl. Rede-Manuskript von Hans Arnold Gräbke für seine Amtseinführung, 13.05.1955, Nachlass Prof. Pieper, 03/2016; Schreiben von Hans Arnold Gräbke an den Herrn Oberpräsidenten, Verw. des Prov. Verbandes, Münster, 05.02.1936, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1605, Pers. Akte Hans Arnold Gräbke; Abschrift, Personalbogen Hans Arnold Gräbke, Lübeck, 18.10.1952, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1020, Hans Arnold Gräbke; *Gegenwärtige Stellung in Rostock*, gez. Hans Arnold Gräbke, Lübeck, 09.09.1946, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1020, Hans Arnold Gräbke; Schreiben des Landesrates Dr. Hagemann an Herrn Museumsdirektor Dr. Hans Arnold Gräbke, 16.07.1954, LWL-

Archivamt für Westfalen, 132/1020, Hans Arnold Gräbke; Schreiben Dr. Hans Arnold Gräbke an den Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Herrn Landesrat Dr. Hagemann, Lübeck, 31.08.1954, LWL-Archivamt für Westfalen, 132/1020, Hans Arnold Gräbke. **7** Paul Pieper ließ sich 1935 durch seinen Detmolder Jugendfreund Heinz Schwarze, einem Mediziner, Robert Nissen vorstellen, woraufhin dieser Pieper eine Position als Wissenschaftlicher Volontär anbot. Diese Stelle trat Pieper 1936 an. Vgl. Pieper-Rapp-Frick, Eva: Paul Pieper. Ein Museumsleben, in: Pieper-Rapp-Frick, Eva (Hg.): Paul Pieper (Beiträge zur Kunstgeschichte Westfalens, Bd. 1), Münster 2000, S. 15. **8** Vgl. Schreiben von Hans Arnold Gräbke, Museen der Hansestadt Lübeck, an Paul Pieper, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Westf., Lübeck, 02.03.1955, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1604, Pers. Akte Hans Arnold Gräbke. **9** Schreiben von Rudolf Hoffmann an Paul Pieper, 13.10.1954, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 987 LM; Schreiben von Dr. Pieper an Professor Karl Schmidt-Rottluff, 18.02.1956, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 987 LM. **10** Vgl. Schreiben von Paul Pieper an den Museumsdirektor Dr. H.A. Gräbke, Lübeck, St. Annen-Museum, Münster, 07.04.1955, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1604, Pers. Akte Hans Arnold Gräbke; Schreiben von Paul Pieper an den Museumsdirektor Hans Arnold Gräbke, Lübeck, St. Annen-Museum, Münster, 03.03.1955, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1604, Pers. Akte Hans Arnold Gräbke. **11** Vgl. Schreiben von Paul Pieper an Aenne Abels, 13.07.1955, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 994 LM.

Carl Bänfer – Zwischen Landesmuseum und Kunstverein

Anna Luisa Walter

Carl Bänfers zwölfjährige Zeit am Westfälischen Landesmuseum in Münster begann Mitte September 1953, als Walther Greischel (1889–1970) den damals 33-Jährigen als wissenschaftlichen Volontär einstellte → **Abb. 1**. Geboren wurde er am 10. März 1920 in Hamm in Westfalen als Sohn von Ludwig Bänfer¹, dem seit 1926 amtierenden Direktor des dortigen Gustav-Lübcke Museums. Da sein Vater ebenfalls Kunsthistoriker war, überrascht es nicht, dass auch Carl Bänfer ab 1946 an der Universität in Münster Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik studierte und im Februar 1952 zum Thema Buchillustration promovierte.²

Bänfers Volontariat wurde zunächst auf ein Jahr befristet, aber anschließend bis Ende Mai 1955 verlängert und wegen seiner überzeugenden wissenschaftlichen Leistungen im Juli zu einer Stelle als wissenschaftlicher Assistent ausgeweitet. Schon zu Beginn des Jahres 1954 übernahm er neben seiner Rolle als Referent des Museums für die grafische Sammlung und die Kunst der Moderne zugleich die Position des Geschäftsführers des Westfälischen Kunstvereins, der seit der Gründung des Landesmuseums eng mit diesem verknüpft war³. Hierbei widmete sich insbesondere der Kunstverein der Aufgabe, zeitgenössische Positionen zu zeigen. Beide Funktionen ließen sich zunächst gut miteinander verknüpfen, wobei Bänfer, als Fachmann für Grafik, auch im Westfälischen Kunstverein einen Schwerpunkt auf die Ausstellung dieser legte. Gemeinsam konnten beide Institutionen im



1 Porträt Carl Bänfer, aus: Hans Eichler, Gedenkrede für Carl Bänfer (Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe Schriftenreihe, Bd. 10), Karlsruhe 1967

Januar 1954 in den Räumen des Landesmuseums sowohl Aquarelle, Zeichnungen, Grafiken als auch Wandteppiche des *Brücke*-Künstlers Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) ausstellen. Das Medium der Fotografie wurde dagegen vernachlässigt. Der Kunstverein zeigte zwar Werke von Albert Renger-Patzsch (1897–1966), jedoch nur zusammen mit Buchbinde- und Goldschmiedearbeiten.⁴

Da die Doppelbelastung Bänfers durch die Arbeit im Kunstverein und im Museum scheinbar zu hoch war, bat der damalige Museumsdirektor Hans Eichler (1906–1982) im August 1956 zur Unterstützung Bänfers um die Aufstockung der Stunden der Sekretärin im Kunstverein. Im März 1957 äußerte Bänfer dem Vorstand gegenüber selbst den Wunsch, zu Ende April aus der Position des Geschäftsführers des Kunstvereins entlassen zu werden. Neben seinen Tätigkeiten im Museum und Kunstverein war Bänfer während dieser Zeit ebenfalls als künstlerischer Berater im Vorstand der Aldegrever-Gesellschaft tätig, die 1941 auf die Initiative seines Schwiegervaters, dem Grafiker und Drucker Hermann Kätelhön (1884–1940), gegründet worden war. Auch dort beeinflusste er die Erwerbungen zeitgenössischer Grafik und förderte gezielt junge Künstler.⁵

August Macke zum 70. Geburtstag

Den größten Erfolg erreichte der gebürtige Hammer jedoch mit der August Macke-Ausstellung anlässlich des 70. Geburtstags des Künstlers, die vom 27. Januar bis 24. März 1957 am Westfälischen Landesmuseum gezeigt und gemeinsam mit dem Kunstverein und der Universität Münster organisiert wurde. Insgesamt sahen 33.000 Besucher die Ausstellung und der Katalog wurde in drei Auflagen 10.000 Mal verkauft. Der Vorsitzende des Westfälischen Kunstvereins Leopold Hüffer schilderte dem Sammler und Verwandten von August Macke (1887–1914), Bernhard Koehler (1882–1964), dem Sohn des Kunstmäzens Bernhard Koehler (1849–1927), die unerwartet große Resonanz: „Die Ausstellung erfreut sich nach wie vor eines vorzüglichen Besuchs, und zwar eines so zahlreichen, wie er im Landesmuseum seit dessen Wiedereröffnung 1945 noch nicht zu erreichen war. Auch der Katalog mußte bereits nachgedruckt werden. Man sieht also, die Ausstellung ist ein Erfolg auf ganzer Linie.“⁶ Über die Dauer der Ausstellung hinaus konnte Bänfer dieses Projekt als Erfolg verbuchen: Wolfgang Macke (1913–1975), der jüngste Sohn August Mackes, überließ dem Museum 78 Skizzenbücher **Abb. 2** seines Vaters als Leihgabe. Diese ließ Bänfer zunächst konservatorisch sichern, bevor er 1962 mit der Katalogisierung und Auswertung der Schriften, Skizzen und Studien in den Büchern begann. Bis zu seinem Tod 1966 war er in seiner Recherche bis zum vierten Skizzenbuch

2 August Macke 1887–1914)
 Skizzenbuch Nr. 60, S. 1c:
 Ohne Titel (Spaziergänger
 im Park), 1913/1914
 Farbkreide, Bleistift/Papier,
 Inv.-Nr. KdZ 2268 LM

vorangeschritten. Durch die Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen konnte das Westfälische Landesmuseum die Skizzenbücher 1975 ankaufen, sodass diese ab 1979 durch Ursula Heiderich weiter bearbeitet werden konnten.⁷

Darüber hinaus war Bänfer in seiner Zeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Museums an weiteren Ausstellungen des Hauses beteiligt: zu diesen gehörten *Deutsche Zeichenkunst im 20. Jahrhundert*, welche im Frühjahr 1958 mit dem Kunstverein und der Aldegrevier-Gesellschaft veranstaltet wurde, *Westfälische Kunst 1960*, die das Museum im Herbst des Jahres zeigte und *Expressionismus. Deutsche Malerei von 1900 bis 1915 / Ekspresjonisme. Tysk maleri fra 1900 til 1915*, die in Münster vorbereitet und die von Mai bis Juni 1962 in Norwegen präsentiert wurde.⁸

Referent für die grafische Sammlung und der Kunst der Moderne

In seiner Funktion als Referent der grafischen Sammlung und der Kunst der Moderne war Bänfer ebenfalls an Erwerbungen des Museums beteiligt. Im Vorfeld des Ankaufs von dem Gemälde *Das weinende Mädchen*, 1909, von Edvard Munch (1863–1944) pflegte Bänfer einen engen Kontakt zum Vorbesitzer, dem Botschafter Ernst Arthur Voretzsch (1868–1965)

→ **Abb. 3.** Bänfers Bestreben ist es zu verdanken, dass das Gemälde nach zweijährigen Verhandlungen schließlich im April 1964 angekauft werden konnte.



Herrn
Botschafter Dr.Dr.h.c. E.A.Voretsch

4. 7. 1962

Colmberg
über Ansbach/Mfr.

Sehr geehrter Herr Botschafter,

lebhaft denke ich an meinen Besuch in Colmberg zurück, und es drängt mich sehr, Ihnen noch einmal aufrichtig Dank zu sagen, daß Sie mir Gelegenheit zu solch eingehender Betrachtung erlesener Kunstwerke gaben. Das Gespräch vor dem Bilde Edvard Munchs wird mir immer gegenwärtig bleiben: überlieferte eindrucksvoll Daten aus Leben und Arbeit des Künstlers, denen ein Jüngerer von sich aus nachzugeben sich scheut. Umso mehr erfreute mich der Brief Ihres Herrn Sohnes, der mir versicherte, daß Ihnen mein sehr ausgedehnter Besuch nicht unwillkommen war.

Leider werde ich erst am Wochenende, 7./8.Juli, Gelegenheit haben, mit Herrn Direktor Dr. Eichler von meinem Besuch zu berichten und ihm meinen Eindruck von dem Bild mitzuteilen. Herr Dr. Eichler kehrt zu diesem Zeitpunkt von einem Aufenthalt in Holland zurück - und wird aufgrund des uns übermittelten Farbphotos auch seinerseits unser Interesse an einer Erwerbung des Bildes erwägen. - Ich werde bemüht sein, Ihnen in Kürze weitere Nachricht zu geben.

In verehrender Gesinnung begrüße ich Sie sehr ergeben!

B.

(Dr. Carl Bänfer)

3 Schreiben von
 Carl Bänfer an Ernst
 Arthur Voretzsch,
 4.7.1962, Objektakte
 Inv.-Nr. 1105 LM

Sein freundlicher Umgang führte vermutlich auch zu der Sammlungserweiterung durch Werke von Ida Gerhardi (1862–1927), die ebenfalls aus dem Nachlass in die Sammlung kamen. Aus dem Schriftwechsel geht hervor, dass Bänfer bereits seit 1963 mit Malve Steinweg, der Nichte der Künstlerin, korrespondierte und mit dieser auch Persönliches austauschte. Der Kontakt mündete – wenn auch erst einige Zeit nach Bänfers Tod – in der Schenkung des 1907 entstandenen Gemäldes *Selbstbildnis* 1968 und dem Ankauf weiterer Werke der Künstlerin aus Familienbesitz in den folgenden Jahren.⁹

Knapp zwölf Jahre nach dem Antritt seines Volontariats kündigte Bänfer zu Ende Juli des Jahres 1965. Er war nach Karlsruhe berufen worden, um dort als Professor an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste zu unterrichten. Nur ein halbes Jahr nach seinem Amtsantritt verunglückte der gebürtige Westfale am 30. Januar 1966 bei einem Autounfall. Sowohl aus Briefwechseln als auch aus Nachrufen geht hervor, dass Carl Bänfer in Münster und später in Karlsruhe, trotz seiner kurzen Wirkungszeit dort, große Beliebtheit genoss und viele Freunde hinterließ.¹⁰ ■

¹ Ludwig Bänfer übernahm 1926 die Direktorenstelle des Gustav-Lübcke-Museums in Hamm und war auch zur NS-Zeit zwischen 1933 und 1945 dessen Leiter. Er nutzte seine Stellung, um nationalsozialistisches Gedankengut zu verbreiten und kaufte für das Museum Objekte aus jüdischem Besitz an. Für diese Information danke ich Susanne Birker vom Gustav-Lübcke Museum in Hamm, in einem Vortrag bei der LWL-

Volontariatstagung am 13.09.2019 im Freilichtmuseum Hagen. ² Vgl. Schreiben Landesrat Hagemann an Carl Bänfer, 10.09.1953, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1557, Carl Bänfer; Platz, Christoph: Kunstverein im Umbruch. Der Westfälische Kunstverein Münster von der Nachkriegszeit bis zu den Skulptur-Projekten 1977, Münster 2011, S. 26; Eichler, Hans, Gedenkrede für Carl Bänfer (Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe Schriftenreihe, Bd. 10), Karlsruhe 1967. ³ Während die Personalakten Bänfers ihn von 1953 bis 1955 als Volontär bezeichnen, wird er in der Forschungsliteratur zugleich bereits ab 1953 als Referent genannt. Ob Bänfer diese Verantwortung schon 1953 zugeteilt wurde, ist ungewiss. ⁴ Vgl. Platz, 2011, S. 26–29. ⁵ Vgl. Traueranzeige: Dr. Carl Bänfer, durch: Aldegrever-Gesellschaft E.V., Der Kurator Dr. Dr. h. c. Köchling, Münster/Soest 01.02.1966, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1557, Pers. Akte Carl Bänfer; Platz, 2011, S. 26–29. ⁶ Schreiben von Leopold Hüffer an Bernhard Koehler, 20.02.1957, LWL-Archivamt für Westfalen, 802/14. ⁷ Vgl. Platz, 2011, S. 28–29; Eichler, Hans: Gedenkrede für Carl Bänfer (Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe Schriftenreihe, Bd. 10), Karlsruhe 1967; Heiderich, Ursula: August Macke. Die Skizzenbücher (Bd. 1), Stuttgart 1987, S. 9. ⁸ Vgl. Schreiben von Hans Eichler an Haupt- und Personalabteilung, Betr.: Leistungsübersicht Carl Bänfer, 22.06.1962, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1557, Carl Bänfer. ⁹ Vgl. Schreiben von Carl Bänfer an Ernst Arthur Voretzsch, 04.07.1962, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Dokumentakte 1105 LM; Schreiben von Carl Bänfer an die LWL-Abteilung 70, Münster, 06.07.1964, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Dokumentakte 1105 LM; Schreiben von Malve Steinweg an Carl Bänfer, 04.09.1963, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 1308 LM; Schreiben von Malve Steinweg an Jürgen Wißmann, 24.07.1967, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Objektakte 1308 LM; Überweisungsauftrag durch das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte an Malve Steinweg, 23.12.1969. ¹⁰ Vgl. Traueranzeige: Professor Dr. Carl Bänfer, durch: Der Rektor Professor Hans Kindermann, LWL-Archivamt für Westfalen, 716/1557, Carl Bänfer; Schreiben von Dr. Carl Bänfer an die Haupt- und Personalabteilung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, „Betrifft: Lösung des Dienstverhältnisses“, Münster, 02.08.1965, LWL-Archivamt, 716/1557, Carl Bänfer.

Hans Eichler.

Vision eines publikumsnahen Museums

Eline van Dijk



Ganze 16 Jahre war Dr. Hans Eichler Direktor des westfälischen Landesmuseums in Münster → **Abb. 1**. Was er 1956 in Münster vorfand, war ein seit zehn Jahren in einem vom Krieg zerstörten Bau operierendes Museum. Insbesondere eingeschränkt sah sich der Museumsalltag von der stark reduzierten Ausstellungsfläche und der behelfsmäßigen, überfüllten Magazine. So widmete sich Eichler in diesen Jahren der Planung und Ausführung eines Neubaus. Dabei spielte die Öffnung des Museums einem breiteren Publikum gegenüber genauso eine entscheidende Rolle, wie der Ausbau der Sammlung des Hauses. Durch sein Engagement in diversen Museumsfachverbänden und Jurys für Architekturwettbewerbe verstand es Eichler, Impulse aus der nationalen und internationalen Museumslandschaft in seine Arbeit einfließen zu lassen.

Ausbildung

Johannes Adolf, genannt Hans, Eichler wurde am 14. November 1906 zu Koblenz-Ehrenbreitstein in eine Kaufmannsfamilie geboren. Die Eltern August und Henriette Eichler zogen im April 1915 mit ihrem Sohn nach Wuppertal-Elberfeld, wo er nach dem Abitur 1925 eine einjährige kaufmännische Lehre anschloss. Doch der Beruf des Vaters erfüllte Eichler offenbar nicht, ab dem Sommersemester 1926 studierte er Kunstgeschichte, Klassische Archäologie, Germanistik und Soziologie in München, Berlin und Bonn.

Bereits im Dezember 1930 schloss er das Studium mit der Arbeit *Die gravierten Grabplatten aus Metall im 14. Jahrhundert und ihre Vorstufen* zum Erhalt der Doktorwürde bei Professor Paul Clemen (1866–1947) an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn ab.

Die erste Anstellung fand der junge Kunsthistoriker als Volontär an der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf, dem heutigen Museum Kunstpalast, wo er von 1930 bis 1932 tätig war. Hier entwickelte Eichler ein besonderes Interesse am Bildungswesen, der Verlebendigung des Museumsgutes und der Verknüpfung des Museums mit seinem Publikum, welches er in Führungen und Vorträgen erarbeitete.¹ In den Jahren der allgemeinen wirtschaftlichen Stagnation in der späten Weimarer Republik, war es auch für einen jungen Kunsthistoriker nicht leicht Arbeit zu finden. Doch Eichler erwies sich als wissbegierig und aufgeschlossen, so bildete er sich Beginn 1933 an der Landes- und Stadtbibliothek im Bibliotheksfach weiter und erfasste in der zweiten Hälfte des Jahres im Auftrag der Rheinischen Provinzialverwaltung die Sammlung der Familie von Liebig in Gondorf an der Mosel, aus der ein Heimatmuseum entstehen sollte.² Bis 1934 war Eichler zudem als freier Kunstschriftsteller für Presse und Zeitschriften tätig, er schrieb mehrere Beiträge zu mittelalterlicher Kunst und Kultur des Rheinlandes.

Rheinisches Landesmuseum in Trier

Sein ehemaliger Vorgesetzter am Düsseldorfer Kunstmuseum, Dr. Karl Koetschau (1868–1949), empfahl Eichler dem Rheinischen Landesmuseum in Trier, um einer Abwanderung des vielversprechenden Museumsmannes aus dem Rheinland vorzubeugen → **Abb. 2**. Eichler begann seinen Dienst als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter zum 1. April 1934 unter der Direktion des Archäologen Dr. Wilhelm von Massow (1891–1949). Das Museum umfasste hauptsächlich archäologische Sammlungstücke, dem Kunsthistoriker Eichler wurde unter anderem aufgetragen, sich um sinnvolle Ergänzungen für die kunstgeschichtliche Sammlung zu bemühen. 1938 heiratete Eichler die aus Schlesien stammende Christa Kabitz (1918–unbekannt) und wurde kurz darauf zum Leiter der Mittelalterlichen und Neuzeitlichen Abteilung befördert. In der Zeit bis zu seinem Einzug in den Heeresdienst 1939 erforschte Eichler nicht nur die Sammlung des Hauses, sondern auch die Baudenkmäler der Stadt.³

Nach der Rückkehr aus Kriegsgefangenschaft im Oktober 1945 unterstützte Eichler bis Ende des Jahres die Bergungsarbeiten im zerstörten Landesmuseum. Zum neuen Jahr musste er die Arbeit jedoch aufgeben und seinen Säuberungsbescheid der für Trier zuständigen französischen Besatzungsbehörde abwarten. Dieser ist datiert auf den 17. April 1947, doch lehnte die französische Behörde eine Wiedereinstellung Eichlers weiterhin ab. Höchstwahrscheinlich fiel ein Brief

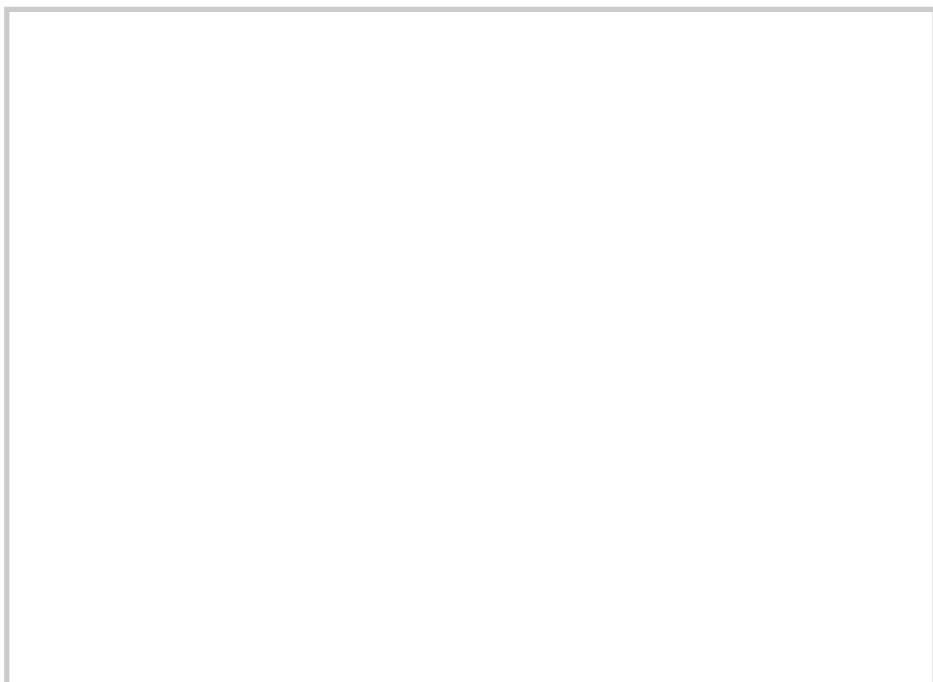
von Dr. Curt Schweicher (1908–1988), der dem Koblenzer Landeskonservator Dr. Werner Bornheim (1915–1992) im Dezember 1946 vorgelegt wurde, schwer ins Gewicht. Darin beschuldigte Schweicher Eichler unter anderem, dass dieser als Soldat diverse Unmenschlichkeiten begangen habe, durch seinen [Eichlers] „Düsseldorfer Freund Apffelstaedt“ ungerecht bevorzugt worden sei und er „den Trierer Domschatz unter dem Vorwand luftschutztechnischer Maßnahmen in staatlichen Besitz“ überführen wollte.⁴ Schweicher und Eichler könnten sich als Studenten der Kunstgeschichte in Bonn kennengelernt haben, Schweicher jedoch wurde mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten exmatrikuliert und flüchtete später in die Schweiz, wo er in ein Internierungslager kam.⁵ Es erscheint also recht fraglich, wie er über Eichlers Betragen als Soldat hätte Bescheid wissen können. Der von Schweicher angeführte Dr. Hanns Joachim Apffelstaedt (1902–1944) war zu Eichlers Einstellung am Trierer Museum Leiter der Abteilung Kultur und Denkmalpflege der Provinzialverwaltung Rheinprovinz und hatte die Personalentscheidung gebilligt.^{6 7} Darüber hinaus gibt es jedoch keinen hinreichenden Nachweis, dass der eifrige Nationalsozialist Apffelstaedt Einfluss auf Eichlers berufliche Laufbahn nahm oder sie sich privat näherstanden.⁸ Aus den Akten geht zudem nicht hervor, warum die französische Behörde noch im September 1947 trotz Säuberungsbescheides

Eichler die Rückkehr an das Landesmuseum verweigerte.

Untätig war der Kunsthistoriker in den Jahren der ungewissen Arbeitssituation nicht. Er arbeitete an Veröffentlichungen und hielt 1948 einen Vortrag über die Wandmalereien von St. Maximin auf der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung im Schloss Brühl. Erst zum 1. Februar 1951 konnte Eichler die Arbeit am Rheinischen Landesmuseum wiederaufnehmen, 1952 wurde er zum Kustos der mittelalterlichen Abteilung ernannt.

Als wissenschaftlich bedeutendste Leistung aus seiner Trierer Zeit muss Eichlers Erforschung der karolingischen Wandmalereien in der Kirche St. Maximin zu Trier gelten. Die Fresken waren 1917 entdeckt worden, sie konnten jedoch erst unter der Aufsicht Eichlers von 1936 bis 1937 geborgen werden. In zahlreichen Veröffentlichungen und Vorträgen, Eichler beschäftigte sich bis in die 1960er Jahre mit diesem Thema, arbeitete er an ihrer kunsthistorischen Einordnung und berichtete von den Ergebnissen.⁹ Daneben studierte Eichler intensiv das Werk des Trierer Malers Johann Anton Ramboux (1790–1866). 1935 erarbeitete er eine Ausstellung für das rheinische Landesmuseum zu dem Künstler und publizierte später mehrere Aufsätze, unter anderem 1959 zu Ramboux's Reiseskizzen aus Münster.¹⁰

2 Das Rheinische Landesmuseum in Trier, um 1900



Vom rheinischen an das westfälische Landesmuseum

Am Landesmuseum in Münster wurde 1954 mit der Pensionierung Walther Greischels die Stelle des Museumsleiters frei. Aus der Personalakte Eichlers ist ersichtlich, dass er seine Bewerbung verspätet einreichte, da er erst spät von der freien Stelle erfahren hatte. Empfehlungsschreiben stellten Alfred Stange (1894–1968), 1945 seines Amtes enthobener Professor für Kunstgeschichte, Franz Rademacher (1899–1987) vom Rheinischen Landesmuseum in Bonn und Hermann Schnitzler (1905–1976), ehemaliger Kommilitone Eichlers und Direktor des Schnütgen Museums zu Köln, aus. Die Provinzialverwaltung hatte indessen bereits Hans Arnold Gräbke (1900–1955) ausgewählt, der jedoch aus privaten Gründen überraschend absagte. Eichler wurde zum Gespräch nach Münster eingeladen, erhielt im Anschluss aber die Mitteilung, dass der ursprüngliche Kandidat Gräbke nun doch den Posten wahrnehmen würde. Das Angebot vom St.-Annen-Museum in Lübeck, wo Eichler Gräbkes Nachfolge hätte antreten können, schlug er aus.¹¹ Als Gräbke am Abend seiner Amtseinführung im Mai 1955 einem Schlaganfall erlag, wurde erneut ein Nachfolger gesucht. Am 1. März 1956 trat Hans Eichler seine neue Stelle an. Auch privat begann für ihn ein neues Kapitel: Nach der Scheidung von seiner ersten Frau 1947, hatte Eichler im April 1951 die aus Trier stammende Maria Susanne Folwill geheiratet. Nur wenige Monate

nach seinem Umzug nach Münster wurde er Vater, seine Tochter Jetty Angelika kam im September 1956 in Trier zur Welt. Ihre Mutter erkrankte jedoch nach der Geburt schwer und starb im Jahr 1964 im Alter von nur 48 Jahren.

Der Rheinländer war bereits mit den Strukturen einer Provinzial- bzw. Landschaftsverwaltung vertraut. Dies trug sicherlich dazu bei, dass er sich in Münster schnell einfand und zügig mit den neuen Aufgaben beginnen konnte. Bei der Pressekonferenz zu seinem Amtsantritt stellte Eichler fünf Schwerpunkte vor. Zunächst sollte der Neubau des im Kriege ausgebombten Museums in die Wege geleitet werden. Zwar hatte das Museumsteam unter der Leitung seines Vorgängers Greischel die meisten Räumlichkeiten provisorisch nutzbar gemacht, doch bestimmten Platzmangel, unzulängliche Depots und zweckentfremdete Ausstellungsflächen den Museumsalltag. Auch dem Ausbau der Sammlung altwestfälischer Kunst verpflichtete sich Eichler ganz in der Tradition des Hauses. Dieses Vorhaben sollte in enger Zusammenarbeit mit Dr. Paul Pieper (1912–2000) sehr erfolgreich durchgeführt werden: Die heute beachtliche Sammlung altdeutscher Tafelmalereien wurde, abzüglich der Leihgaben des Westfälischen Kunstvereins, zu großen Teilen in den darauffolgenden Jahren ausgebaut. Eine bedeutende Erwerbung für diese Abteilung stellte das 1959 erworbene Halderner Altarretabel des westfälischen Meisters von Schöppingen dar.¹² Die Sammlung von

Stücken aus der deutschen Renaissance plante Eichler ebenfalls zu bereichern. Ein weiteres seiner Anliegen war, in Anknüpfung an die Arbeit des ehemaligen Direktors Max Geisberg, der Öffentlichkeit das Kupferstichkabinett des Museums näher zu bringen. Zu guter Letzt nahm er sich vor, die von Walther Greischel initiierte Galerie der Moderne systematisch zu erweitern und gleichzeitig eine sinnvoll anschließende Galerie zeitgenössischer Kunst anzulegen. Gleichzeitig betonte Eichler, dass sich Neuerwerbungen für diese Galerie auch als „Einzelstücke in der Ausstellung halten können müssen“.¹³ Eine Maßgabe, die wohl dem begrenzten Etat des Hauses geschuldet war, der es nicht erlaubte, eine breitere Auswahl an Werken eines Künstlers zu sammeln.

Während sein Vorgänger Greischel die Basis der modernen Sammlung mit Gemälden der Expressionisten geformt hatte, ergänzten Eichler und seine Mitarbeiter die Galerie um weitere, entscheidende Entwicklungen in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In den darauffolgenden Jahren erwarben sie einzelne Gemälde der drei bedeutendsten deutschen Impressionisten Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth (1858–1925) und Max Slevogt (1868–1932), von den Bauhaus-Künstlern Willi Baumeister (1858–1925), Lyonel Feininger (1868–1932), Paul Klee (1879–1940), László Moholy-Nagy (1895–1946) und Oskar Schlemmer (1888–1943) sowie von Vertretern der Neuen Sachlichkeit, darunter Franz

Radziwill (1895–1983), Georg Schrimpf (1889–1938) und Alexander Kanoldt (1881–1939). Auch wurde die Galerie um Werke von Franz Marc (1880–1916), Max Beckmann (1884–1950) und Max Pechstein (1881–1955) erweitert. Neben vier Gemälden von Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) kamen 1963 Otto Muellers (1874–1930) *Badende* und Ernst Ludwig Kirchners *Kaffeetafel* aus dem Besitz des Textilfabrikanten Herbert Kurz (1892–1967) hinzu. Auch den Auftrag des Hauses, die in Westfalen und von Westfalen geschaffene Kunst zu bewahren, vernachlässigte Eichler nicht: Erwerbungen der Werke Christian Rohlf's (1849–1938), Peter August Böckstiegers (1898–1951), Wilhelm Morgners (1891–1917), August Mackes (1887–1914) und Hermann Stenners (1891–1914) konnten ebenfalls getätigt werden. Allerdings war die Galerie von Gemälden männlicher Maler dominiert, Ausnahmen bildeten Werke von Gabriele Münter (1877–1962), Paula Modersohn-Becker (1876–1907) und Ida Gerhardi (1862–1927).

Eichler erwies sich als sehr findig in der Drittmittelakquise zur Finanzierung der Erwerbungen. So erinnerte er beispielsweise zum 50-jährigen Jubiläum des Museums die Nordstern Versicherung an die langjährige Partnerschaft und zahlreichen Aufträge des Museums und bat um einen Zuschuss für den Ankauf des Gemäldes *Domplatz und Westfassade des Domes zu Münster* von Hermann Pieter Schouten (1747–1822).¹⁴ Zwar wurde der Ankaufsetat erhöht, jedoch

stiegen Mitte der 1950er Jahre auch die Preise auf dem Kunstmarkt extrem, gerade für Werke der Klassischen Moderne.¹⁵ Wiederholt gelang es Eichler mit Geschick Ratenzahlungen oder Zahlungsaufschübe für vom Kunsthandel angebotene Hauptwerke zu verhandeln.

Netzwerk

Als Direktor des Landesmuseums bekleidete Eichler zugleich das Amt des Vorsitzenden der Vereinigung westfälischer Museen¹⁶. Einhergehend mit seinen Verpflichtungen war zudem die Pflege der Beziehung zwischen Museum und Westfälischem Kunstverein sowie dem Altertumsverein. Doch Eichlers Bemühungen um die deutsche Museumslandschaft reichten weit über die Grenzen Westfalen hinaus. So war er ab 1966 Mitglied des Deutschen Nationalkomitees von ICOM und saß in der Jury der Architekturwettbewerbe für das Rheinische Landesmuseum in Bonn sowie für das Saarlandmuseum in Saarbrücken. Der Deutsche Museumsbund, der seit Kriegsausbruch 1939 seine Aktivitäten eingestellt hatte, wurde im Mai 1957 wiederbegründet.¹⁷ Eichler war dem Bund bereits im April 1934 beigetreten, und übernahm bei der Neuorganisation des Fachverbandes als Vorstandsmitglied die Rolle des Schriftführers. Von 1960 bis 1969 bekleidete er das Amt des Geschäftsführers und ab 1969 bis zu seiner Pensionierung 1972 das des Gesamtvorsitzenden. Der Deutsche Museums-

bund barg für Eichler vielfältige Möglichkeiten der Netzwerkarbeit.

Insbesondere zwei Themen dominierten den Diskurs dieser Jahre: die Formen und Öffentlichkeit der musealen Bildungsarbeit und eine zeitgemäße, innovative Museumsarchitektur. Beides waren Themen, die auch Eichlers Museumsalltag in Münster betrafen. So setzte er sich neben der Planung des Neubaus auch für eine Intensivierung der Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit ein. Das bedeutete konkret, das Angebot, wie Programm und Öffnungszeiten, in Zukunft vermehrt dem Bedarf der Zielgruppen anzupassen. Zudem sollte sich der Museumsbesuch partizipativer gestalten und der individuellen Wahrnehmung der Besucherinnen und Besucher mehr Raum gegeben werden – dies in bewusster Abkehr von der traditionellen Einwegstraße, in der das Museum den Bürger bildet. In diesem Sinne lud Eichler 1965 den Deutschen Museumsbund zur Gesamttagung in das Landesmuseum ein, Thema war die „Verantwortung der Museen im deutschen Bildungswesen“. Für den Bund und seine führenden Mitglieder spielten auch Impulse der amerikanischen Museen eine große Rolle. So wurde Eichler 1961 die Ehre zuteil, als Vertreter der bundesrepublikanischen Museen, auf Einladung der American Association of Museums an einer Reise durch sechs amerikanische Staaten des mittleren Westens teilzunehmen. Die Reise ermöglichte ihm Einblicke in die Arbeit und Maßnahmen der

dortigen Museen, „die dazu dienen, das Interesse und die Mitwirkung des Publikums [...] zu gewinnen, zumal diese Bildungsaufgabe in den nächsten Jahren durch unsere Museen stärker wird betont werden müssen.“¹⁸

Der Neubau – „Ein Ort der Öffentlichkeit für Kunst und Kultur, gemäß seiner Bestimmung“

Nachdem 1958 der Beschluss gefallen war, konnte die konkrete Planung eines zeitgemäßen Museumsgebäudes beginnen. Den 1959 bundesweit ausgeschriebenen Architekturwettbewerb entschied der Kölner Architekt Hans Spiertz (1924–1968) für sich. Bei Grundsteinlegung 1963 plante man noch, die Bauarbeiten innerhalb von fünf Jahren abzuschließen. Doch eine Krise der öffentlichen Finanzen um 1967 erzwang eine Unterbrechung der Baumaßnahmen, zusätzlich verstarb der Architekt 1968 plötzlich. Der Baustopp brachte jedoch eine aus heutiger Sicht positive Änderung in die Planung: Entgegen der ursprünglichen Absicht wurde entschieden, den Altbau am Domplatz zu erhalten und mit einem neuen Dach in den Neubau zu integrieren. Nicht nur sollte das historische Gebäude gewahrt werden, man erhoffte sich zudem eine zügigere Fertigstellung des Gesamtbauvorhabens.¹⁹ Im April 1971 konnte der Direktor jedoch nur einen Teil des Museums wiedereröffnen. In seiner Ansprache auf dem begleitenden Festakt hob Eichler noch einmal das Streben des Museums

hervor, sich dem Bedarf der Besucher in Zukunft wirksamer anzupassen und sich als Ort der Teilnahme für jeden bereitzuhalten.²⁰ Der zweite Bauabschnitt wurde erst 1974 fertiggestellt und von Eichlers Nachfolger Pieper eingeweiht. Eichler selbst trat im März 1972 in den Ruhestand → **Abb. 3**.

Während die Ausstellung *Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600* unter der Leitung Eichlers im Jahr 1966 immer wieder aufgrund der internationalen Aufmerksamkeit und Anerkennung erwähnt wurde, verschaffte Eichler auch der Galerie der Moderne ein erweitertes Publikum, indem er sie auf Ausstellungen in das Ausland schickte. Ausgewählte Werke hatte Eichler bereits 1962 im Zuge einer Wanderausstellung in den Dienst der Pflege der kulturellen Beziehungen Deutschlands mit dem Ausland gestellt: Unter dem Titel *Expressionismus – Deutsche Malerei von 1900 bis 1915* erarbeitete das Landesmuseum eine Bildauswahl, die nacheinander in den Kunstvereinen der Städte Bergen, Stavanger, Trondheim und Oslo gezeigt wurde. Die Schau beinhaltete neben den wichtigsten Erwerbungen des Landesmuseums im Bereich der expressionistischen Malerei Leihgaben von Sammlern und den Künstlern selbst. Während das Landesmuseum seine Pforten aufgrund der Baumaßnahmen Ende der 1960er Jahre für einige Zeit schließen musste, wurde eine für die Sammeltätigkeit des Museums auf dem Gebiet der Kunst des 20. Jahrhunderts repräsentative Auswahl zusammengestellt

und auf Reisen geschickt. Gezeigt wurde die Schau *Moderne deutsche Kunst. Einhundert Bilder aus dem Landesmuseum Münster* zwischen Juli 1970 bis April 1971 im Groeningemuseum in Brügge, im Musée des Beaux-Arts von Orléans, im Rijksmuseum Twenthe in Enschede und der Bielefelder Kunsthalle. Die Ausstellung präsentierte zum einen eine Facette der Arbeit des Landesmuseums der vergangenen Jahrzehnte und feierte zugleich das 10-jährige Jubiläum des kulturellen Austausches zwischen West-Flandern und Westfalen. Im Anschluss an die Reise wurde sie als erste Ausstellung des neueröffneten Museums 1971 gezeigt.

Deutlich wird, dass Eichlers besonderes Engagement der Modernisierung und Öffnung der Museen gegenüber ihrem Publikum galt. Aus seinen zahlreichen Verbandstätigkeiten ging ein internationales Netzwerk hervor, in das Eichler die in Münster nach dem Krieg geleistete Arbeit – sei es bezüglich der Erwerbungen, des Neubaus oder der Öffentlichkeitsarbeit – hinaus-trug. In der kunsthistorischen Forschung blieben Eichlers Leistungen zwar von rheinischen Themen geprägt, doch setzte er sich als Direktor am westfälischen Landesmuseum voll und ganz für die Kunst und Kultur der Region ein. Dies schlug sich nicht zuletzt in seinem Auftrag an den Numismatiker Dr. Peter Berghaus (1919–2012) nieder, eine landesgeschichtliche Abteilung aufzubauen. Auch die Belange des Westfälischen Kunstvereins steuerte Eichler als Vorstandsmitglied, zeitweise als stellvertretender Vorsitzender, maßgeb-



lich mit. So erhielt der Kunstverein mit dem Neubau endlich eine ausschließlich ihm zur Verfügung stehende Ausstellungsfläche. ■

1 Lebenslauf für die Bewerbung am Rheinischen Landesmuseum in Trier, LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132/1311. **2** Neben der Sammlung mittelalterlicher Kunst hatte die Hausherrin und Amateurarchäologin Angelika von Liebig bei Ausgrabungen auf dem Gelände des Schlosses römische, keltische und frühmittelalterliche Gräber, Grabbeigaben, Schmuck, Gefäße und vieles mehr gefunden. **3** Eichlers Tätigkeiten in Trier sind bereits umfassend von Jürgen Merten, Leiter der Bibliothek des Landesmuseums in Trier, untersucht worden, deshalb finden in dieser Publikation nur die bedeutendsten und Eichler noch in Münster beschäftigende Themen Erwähnung; siehe Merten, Jürgen, Hans Eichler (1906–1982) und die Trierer Kunst des Mittelalters. Mit Nachlassverzeichnis und Bibliografie, in: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier*. Aus der Arbeit des Rheinischen Landesmuseums Trier, Nr. 39, 2007, S. 118–127. **4** Brief von Curt Schweicher an Reinhard Hess, 23.12.1946, dem Landeskonservator Dr. Bornheim, Koblenz von Hess übersandt, LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132/1311. **5** Wendland, Ulrike, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Bd. 2, München 1999, S. 638–639. **6** Der aus Münster stammende Apffelstaedt war der Sohn des Gründers der Münsterschen Zahnklinik und Kunstsammlers Max Franz Apffelstaedt (1863–1950). **7** LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132/1311. **8** Zu diesem Apffelstaedt betreffenden Schluss kommt auch Jürgen Merten, der sich als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Rheinischen Landesmuseums Trier mit der Biografie Eichlers beschäftigt hat, siehe Anm. 2. **9** Für nähere Informationen zu den Publikationen Eichler aus der Trierer Zeit und Kunst in Trier betreffend, siehe Merten 2007. **10** Siehe Eichler, Hans, *Reiseskizzen aus Münster von Johann Anton Ramboux*, in: *Westfalen* 37, 1959, S. 287–294. **11** Merten, S. 121. **12** Inv.-Nr. 1038 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **13** Brief von Hans Eichler an Franz Resch, 19.06.1956, Objektakte Inv.-Nr. 1001 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Müns-

ter. **14** Erworben 1957 im amerikanischen Kunsthandel; Brief von Hans Eichler an den Bezirksdirektor der Nordstern Versicherungs- und Aktiengesellschaft, Herrn Liese, 22.01.1958, Objektakte Inv.-Nr. 1006 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **15** Eichler schrieb einem Kunsthändler, dass der Landschaftsverband erheblich zurückhaltend geworden sei bei der Aufwendung hoher Summen für Expressionisten, da man die Preisentwicklung vor allem auf den Auktionen des Stuttgarter Kunstkabinetts kritisch beobachtete; Brief Hans Eichler an Hans Fetscherin, 01.11.1960, Objektakte 1056 LM, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. **16** Bis zur Einrichtung des LWL-Museumsamtes 1978 hatte diese Vereinigung die Aufgabe, den Heimatmuseen Westfalens in allen Fragen beratend zur Seite zu stehen. Gegründet wurde die Vereinigung westfälischer Museen 1926 von Max Geisberg. In seiner Nachfolge waren die Direktoren des Landesmuseums bis zum Jahr 1978 die „geborenen“ Vorsitzenden. **17** Kratz-Kessemeier, Kristina, „... daß sie dabei ihr Gesicht nicht verloren.“ Brüche und Kontinuitäten im Deutschen Museumsbund während des Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik, in: *Museumskunde* 83, Heft 1, 2018, S. 81–93. **18** Brief von Hans Eichler an die Haupt- und Personalabteilung des LWL, 22.02.1961, LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 132/1311. **19** Korzus, Bernhard (Red.), *Landesmuseum Münster. Kunst und Kulturgeschichte. Eine Auswahl*, hrsg. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1968, S. 10. **20** Ansprache Hans Eichler zur Wiedereröffnung des Landesmuseums, 28.04.1971, LWL-Archivamt für Westfalen, Bestand 115/896.

Provenienzforschung.

Erwerbungen der Moderne – Eine Bilanz

Eline van Dijk

Im Jahr 2015 sah sich das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster zum ersten Mal mit der Rückgabe eines Werkes aus dem eigenen Besitz konfrontiert: 1936 hatte das Museum auf der ersten Auktion des Münchener Kunsthändlers Adolf Weinmüller eine Renaissance Truhe erworben, die ein jüdisches Ehepaar bei seiner Flucht aus Deutschland vor den Nationalsozialisten zurücklassen musste. Die Truhe konnte an die Nachfahren der Verfolgten restituiert und für die Sammlung des Museums zurück erworben werden. Spätestens jetzt wurde deutlich, dass auch das LWL-Museum sich der Verantwortung stellen musste, all jene Kulturgüter hinsichtlich ihrer Herkunft einer eingehenden Überprüfung zu unterziehen, die vor 1945 entstanden und ab 1933 in die Sammlung des Museums gelangt sind.

Das erste, zweijährige Provenienzforschungsprojekt, gefördert vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg, befasste sich mit den Gemälden der Galerie der Moderne des Hauses. Die Entscheidung, diese Gemälde zum Gegenstand eines ersten Forschungsprojektes zu machen, ging aus der Sichtung des seit 1908 geführten Inventarbuches hervor. Hier ist der direkte Verkäufer oder Schenker eines Werkes an das Museum vermerkt worden. Die Überprüfung zeigte, dass sich in der Liste einige Namen von Personen und Galerien befanden, die nachweislich am Handel mit NS-Raubgut beteiligt waren. Zusammen mit weiteren Werken, deren Herkunft nicht bekannt war, bildeten sie die Gruppe der prioritär zu untersuchenden Objekte.

Nach zwei Jahren lautet ein Ergebnis: Keines der untersuchten Gemälde ist nach aktuellem Forschungsstand eindeutig als NS-Raubkunst zu identifizieren. Für einen Großteil der Objekte konnte die Einstufung vorgenommen werden, dass sie hinsichtlich ihrer Herkunft „unbedenklich“ sind. Für diese Gemälde ist nachzuweisen, wo sie sich zwischen 1933 und 1945 befunden haben, und dass die damaligen Eigentümer es nicht unter Druck der Verfolgung durch das NS-Regime veräußern oder zurücklassen mussten. Ausgangspunkt der einzelnen Recherchen bildete fast immer der Moment des Eingangs

eines Werkes in die Sammlung, um von diesem Punkt aus die vorhergehende Geschichte des Gemäldes zu rekonstruieren. In einem zweiten Schritt wurden die im besten Fall vorhandenen Akten zu dem Ankauf zurate gezogen, vereinzelt lieferte die Korrespondenz bereits erste Hinweise auf Vorbesitzer. So manches Mal brachte die anschließende physische Untersuchung des Gemäldes den entscheidenden Hinweis, beispielsweise durch ein Sammleretikett auf der Rückseite des Keilrahmens, auf den die Leinwand gespannt worden war. In anderen Fällen konnten die Besitzverhältnisse anhand der Ausstellungen, auf denen das Gemälde gezeigt worden war, rekonstruiert werden. Nicht selten stellten Kollegen aus externen Archiven oder Experten für Künstler wichtige Informationen zur Verfügung. Wenn die Kontaktaufnahme mit Nachfahren ehemaliger Besitzer möglich war, so zeichnete sich diese gelegentlich durch den besonderen Umstand aus, dass sie zwar häufig nicht viel über den früheren Besitz ihrer Vorfahren wusste, jedoch Details aus deren Leben liefern konnten, die Vermutungen untermauerten. Die Rekonstruktion einer Objektbiografie kann Wochen in Anspruch nehmen und am Ende keine Erkenntnisse gebracht haben. Andererseits kann die Aufdeckung einer Ungenauigkeit bei der Inventarisierung die Herkunft schnell klären. Während manche Werke sich jahrzehntelang im Besitz der Familie oder von Freunden des Künstlers befanden, wechselten andere Gemälde häufig den Eigentümer. Vererbung, Scheidungen, Sterbefälle, Geldnot, Tauschgeschäfte, Geschenke, Beschlagnahme – die Vielfalt der möglichen Szenarien ist groß. So ist auch die Gestalt der Objektbiografien im Ergebnis von zwei Jahren der Forschung sehr unterschiedlich, je nach Quellenlage und Anzahl der Stationen.

Gleichzeitig muss festgestellt werden, dass für einen Teil der Gemälde nicht ausreichend geklärt werden konnte, in wessen Besitz sie sich zwischen 1933 und 1945 befunden haben. Ihre Provenienz wird nun als „nicht zweifelsfrei unbedenklich“ festgehalten, wobei derzeit keinerlei Hinweise auf einen Entzug im Kontext der rassistischen oder politischen Verfolgung durch die Nationalsozialisten vorliegen. So ist beispielweise schlichtweg unklar, wann eine Frau Sörgel, die Lovis Corinth's *Königsberger Marzipantorte* 1950 zu einer Ausstellung lieh, das Gemälde erworben hat. Möglicherweise bereits vor 1933? Oder es ist bekannt, dass der Fotograf Hugo Erfurth und der Maler Oskar Kokoschka freundschaftlich verbunden waren, in Dresden miteinander verkehrten, dennoch gibt es keine Information über das Jahr, in dem Erfurth Kokoschkas *Stilleben mit Maske* erhielt. Dass in diesen Fällen eine Einstufung

als „Herkunft nicht hinreichend geklärt“ trotz eingehender Forschung vorgenommen werden muss, war zu erwarten. Unter anderem aufgrund der verstrichenen Zeit sowie der Wirren des Krieges und der Nachkriegszeit sind Unklarheiten in der Frage der Herkunft heute nicht zu vermeiden. Die Quellenlage zu Privatpersonen und dem Kunsthandel ist qualitativ sehr unterschiedlich. Es ist jedoch essentiell, diese Wissenslücken kenntlich zu machen und die offenen Fragen festzuhalten.

Das Projekt findet seinen Abschluss in der vorliegenden Publikation, in der die mit dem Museum verbundenen Personen im Fokus stehen, und in der Ausstellung *Eine Frage der Herkunft. Geschichte(n) hinter den Bildern*, die vom 31. Juli 2020 bis 10. Januar 2021 im LWL-Museum für Kunst und Kultur zu sehen ist. Parallel zur Präsentation der Ergebnisse soll auch die Arbeit selbst vermittelt werden: die Methoden, die Sackgassen und die Kontextforschung. Zu Letzterer gehört eine eingehende Beschäftigung mit einer Anzahl von ehemaligen Museumsmitarbeitern, die die heutige Sammlung der Moderne maßgeblich durch ihre für das Haus getätigten Erwerbungen geprägt haben. Die in dieser Publikation veröffentlichten, ausführlichen Betrachtungen ausgewählter Personen, die zwischen 1908 und 1972 am Haus tätig waren, beweisen einmal mehr: viele Objekte tragen ein Stück Institutionsgeschichte in sich. Denn sie zeigen, zu welchem Zeitpunkt, von welchem Mitarbeiter und aus welchen Gründen sie für die Sammlung angekauft oder dem LWL-Museum für Kunst und Kultur geschenkt wurden. Verdeutlicht wird dies beispielsweise durch die Ankäufe Walther Greischels, im Amt des Direktors ab 1946. Er erwarb in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg mit geringem Etat wenige, aber bedeutende Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und Erich Heckel. Natürlich war das Sammeln von zeitgenössischer Kunst bereits seit der Eröffnung des Museums 1908 fester Bestandteil der Sammlungsaufgabe des Hauses. Das Hauptwerbungsanliegen galt jedoch der Kunst und Kultur der Provinz Westfalen. Doch nach Ende des nationalsozialistischen Regimes sah sich Greischel in der Pflicht, gerade solcher Kunst durch Ausstellungen und Ankäufe ein Mindestmaß an Wiedergutmachung zu zollen, die im Zuge der NS-Kulturpolitik verfemt und aus den Museen aktiv entfernt worden war. Dieser Kunst wollte er eine Sichtbarkeit geben, die ihr in den Jahren zuvor verwehrt wurde. Die getätigten Erwerbungen zeigen eindrücklich, welchen Stellenwert der Direktor dieser moralischen Verpflichtung beimaß.

Eine weitere Beobachtung ist, dass insbesondere Greischel, in mehreren Fällen den jeweiligen Verkäufer der von ihm für das Museum erworbenen Werke explizit nach jüdischem Vorbesitz fragte. Nicht immer erhielt er eine Antwort und häufig wurde nicht gefragt. Möglich ist natürlich, dass einzelne Briefe verloren gegangen sind, oder Angelegenheiten telefonisch besprochen wurden. Antworteten die Händler doch, dann meist mit haltlosen Beteuerungen, dass es sich keineswegs um Werke aus ehemaligem jüdischem Besitz handle. In den untersuchten Fällen wurden nie Belege für diese Aussagen eingefordert. Greischels Bewusstsein für die Umstände, unter denen Unmengen an Kulturgütern während und nach des Zweiten Weltkrieges die Besitzer gewechselt hatten, ist aus diesen Nachfragen klar herauszulesen. Wohl alle Verantwortlichen in den Museen, im Kunsthandel und die Privatsammler kannten diese Umstände. Bemerkenswert ist hier lediglich Greischels Weitsicht, die er in diesen Briefen offenbarte, in denen er erklärte, das Museum nicht späteren Rückgabeforderungen aussetzen zu wollen. Zudem bemühte er sich zumindest in Ansätzen, die Herkunft der Werke in Erfahrung zu bringen, im Gegensatz zu seinen Nachfolgern. Im Verlauf der Zeit, je weiter man sich vom Krieg entfernte, desto weniger wurde nachgefragt. In den Unterlagen, die im Museum rund um das Objekt in einer Akte zusammengefasst worden sind, ist dann immer seltener eine Spur der Biografie zu finden.

Die Bilanz des Projektes ist eine sehr positive: Zum einen konnte für kein Werk in der Gemäldesammlung der Galerie der Moderne eindeutig ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nachgewiesen werden. Und zum anderen ist das Museum um die nähere Kenntnis der Biografien dieser Gemälde reicher geworden. Das Feststellen, Kennzeichnen und Veröffentlichen der offenen Fragen birgt zudem die Chance, Hinweisen aus Fachkreisen und der Bevölkerung nachzugehen, um zusätzliche Erkenntnisse zu gewinnen. Gleichzeitig setzt das Museum mit der proaktiven Überprüfung der eigenen Sammlung ein Zeichen dafür, dass es sich der Verantwortung für seinen Besitz bewusst ist. Und in diesem Sinne geht die Arbeit weiter: In einem zweiten Forschungsprojekt werden ab Herbst 2020 die Gemäldebestände der Abteilungen Mittelalter und des 16. bis 19. Jahrhunderts untersucht. ■

Impressum

Eine Frage der Herkunft

Netzwerke, Erwerbungen, Provenienzen

Herausgeber

LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum, Münster
Hermann Arnhold

Referentin für die Moderne

Tanja Pirsig-Marshall

Autoren

Gerd Dethlefs, Eline van Dijk, Tanja Pirsig-Marshall,
Anna Luisa Walter

Textredaktion

Judith Claus, Anke Killing, Stefan Kötz,
Gudrun Püschel

Dokumentation

Ingrid Hillebrand, Ursula Grimm, Anke Killing

Bildbearbeitung

Hanna Neander, Sabine Ahlbrand-Dornseif

Bildredaktion

Lynn Kraft

Gestaltung

Alexandra Engelberts, Münster

Druck

Druckerei Kettler

Verwaltung

Detlef Husken, Monika Denkler, Birgit Kanngießer und Team

ISBN 978-3-88789-166-4

Gefördert von

 Deutsches Zentrum
Kulturgutverluste

Bildnachweis

Bildnachweise

© Archiv des Rheinischen Landesmuseums Trier, S. 101
 © Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Bildarchiv, S. 78
 H. Henke, Münster, S. 58 o.
 LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen, S. 56, 57, 59, 60 o., 61 o., 62 o., 63, 64 o., 66 o.
 LWL-Archivamt für Westfalen, S. 99
 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster: S. 2, 3, 67 o., 68 o., 69, 70, 71 o. | Sabine Ahlbrand-Dornseif, S. 18, 27, 35, 37, 41, 43, 52, u.r. 55, u.m. 56, 57 u., 58 u., u.l. 59, u.r. 59, u.l. 60, u.m. 60, u.l. 62, u.l. 64, u.l. 65, u.r. 65, u.m. 66, u.l. 67, u.m. 67, u.l. 68, u.m. 68, 70 u., u.l. 71, u.m. 74, 85, 91, 95 | Hanna Neander, S. 11, 15, 28, 30, 34, 45, 51, u.l. 55, u.l. 56, u.r. 56, u.r. 60, u.m. 61, u.r. 62, u.m. 64, u.r. 64, u.m. 65, u.r. 65, u.r. 66, u.r. 67, u.r. 68, 69 u., u.m. 71, u.r. 71, 72 u., u.l. 74, 77, 83, 88, 93, 96, 106 | Anne Neier, S. u.r. 59, u.l. 66 | Rudolf Wakonigg, S. 55 o., 56 o., u.m. 59, 60 o., 61 u., 65 o., 66 o., u.m. 66, u.m. 70, 72 o., 73, 74 o. | Wilhelm Rösch, S. 15, 58 o., 64 o., 106
 © Victoria and Albert Museum, London, S. 16, 17

Reproduktionen aus

S. 15: Kunstwerk des Monats Februar 1936.
 S. 41: Rita Kauer-Steiniger, Rudolf Neugebauer. Malerei – Graphik – Plastik, [Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster 1992], Münster 1992, S. 4.
 S. 43: Margarete-Anna und Ulrich Löer, Max Schulze-Sölde 1887–1967. Ein Mensch in seiner Zeit, Soest 2012, S. 22.
 S. 50, 51: Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik [Ausst.-Kat. Landesmuseum der Provinz Westfalen für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Münster 1937.
 S. 52, 60: David Riedel, Peter August Böckstiegel. Die Gemälde 1910–1951, München 2014, S. 138.
 S. 55 oben: Berliner Architekturwelt, 3. Jg., Berlin 1901.
 S. 93: Hans Eichler, Gedenkrede für Carl Bänfer, Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe Schriftenreihe, Bd. 10, Karlsruhe 1967.

Copyright

Josef Albers: © The Josef and Anni Albers Foundation/ VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Herbert Bayer: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Max Beckmann: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Peter August Böckstiegel: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Heinrich Davringhausen: © Renata Davringhausen
 c/o Dr. Eimert
 Karl Drerup: © Drerup Estate
 Erich Heckel: © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
 Wilhelm Heiner: © 2020 Wilhelm Heiner
 Gerhard Marcks: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Ludwig Meidner: © Ludwig Meidner-Archiv,
 Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main
 Gustav Meyer-Spelbrink: © Nachlass Gustav Meyer-Spelbrink
 Emil Nolde: © Nolde Stiftung Seebüll
 Max Pechstein: © 2020 Pechstein Hamburg/Tökendorf
 Otto Piene: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Willy Preetorius: © Nachlass Willy Preetorius
 Franz Radziwill: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Karl Schmidt-Rottluff: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Max Schulze-Sölde: © Nachlass Max Schulze-Sölde

Umschlagseiten

Titel: Modernes Magazin der Gemäldesammlung,
 aus: Denkschrift zum Wiederaufbauvorhaben der Landes-
 museen für Kunst und Kulturgeschichte und für Vor-
 und Frühgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-
 Lippe, Tafel 27, 1960, Foto: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch,
 Hanna Neander
 Innenseite: Otto Piene (1928–2014), Silberne Frequenz,
 um 1971, Foto: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch, Hanna
 Neander; Modell des Neubaus, um 1960, Foto: LWL-MKuK
 Rückseite: Modell des Neubaus, um 1960, Foto: LWL-MKuK
 Innenseite: Errichtung des Dachs des Altbaus, Foto:
 LWL-MKuK

Trotz intensiver Recherchen war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.





Einen wichtigen Baustein für die Erforschung der Kunst- und Kulturpolitik des Museums bildet die Untersuchung der handelnden Personen und ihrer Netzwerke. Die Publikation stellt die Ergebnisse in den Zusammenhang mit der Sammlungsgeschichte des Hauses, mit besonderem Augenmerk auf den Aufbau der Galerie der Moderne von ihren Anfängen bis in die 1970er Jahre. Diese Veröffentlichung steht im Zusammenhang mit dem vom Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg unterstütztem Projekt „Die Erwerbungen der Galerie der Moderne (Gemälde und Skulptur) seit 1945“.