

„Ballast, wertlos, entbehrlich“ – Wie sich das Schlesische Museum der Bildenden Künste in Breslau 1942 eines Bildes von Max Liebermann entledigte und wie sich dies in die Deakzessionen moderner Kunst in deutschen Museen während der NS-Zeit einfügt

Christoph Zuschlag

Deakzession: ein altes Thema und ein neues Forschungsgebiet der Museumsgeschichte

Es ist ein etwas befremdlicher Ausdruck, den es zum Zeitpunkt des hier zu referierenden Vorgangs zudem noch gar nicht gab: Deakzession. Eine Akzession ist ein Zugang in einer Sammlung, eine Erwerbung eines Museums, einer Bibliothek oder eines Archivs. Das Gegenteil davon ist eine Deakzession, ein Abgang aus einer Sammlung, eine Abgabe, also eine Form des „Entsammelns“, etwa durch Verkauf oder Tausch. Im musealen Kontext wurde der Begriff *deaccession* erstmals 1972 in einem Artikel des Kunstkritikers John Canaday in der New York Times verwendet. Der Artikel beschäftigte sich mit dem heimlichen Verkauf eines Bildes von Odilon Redon durch das Museum of Modern Art. Canaday verwendete den Begriff *de-accession* als Synonym für *sold*.¹

Wie passt nun Deakzession mit dem Auftrag der Museen zusammen, das kulturelle Erbe zu sammeln und zu bewahren? Eigentlich gar nicht. Der Deutsche Museumsbund und der Internationale Museumsrat ICOM stellen in ihrem gemeinsamen Positionspapier zur Problematik der Abgabe von Sammlungsgut vom September 2004 unmissverständlich klar, dass der „Auftrag der Museen und ihrer für die Sammlungen verantwortlichen Träger [...] der Bewahrung des kulturellen Erbes in ihren Sammlungen [gilt]. Vor diesem Hintergrund geht es grundsätzlich darum, Sammlungen zu erhalten und auszubauen. Die Objekte der musealen Sammlungen sind bewusst und endgültig dem Wirtschaftskreislauf entzogen, um sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie für nachfolgende Generationen zu bewahren. Die Abgabe von Sammlungsgut kann dementsprechend nur ausnahmsweise und

1 Gammon 2018, S. 203.

unter geregelten Voraussetzungen erfolgen, die diesem Auftrag nicht widersprechen. Dieser Grundsatz gilt für alle Museumstypen und alle Museumsarten und ist weltweit verbindlich festgelegt im *Code of Ethics for Museums* des Internationalen Museumsrates (ICOM).² Ausführlicher legt der Deutsche Museumsbund dies in seiner 2011 erschienenen Publikation *Nachhaltiges Sammeln – Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut* dar.³ Zusammengefasst lautet die Kernaussage erneut: Eine Abgabe von Museumsgut in öffentlichem Eigentum soll in Deutschland nur ausnahmsweise, in gut begründeten Einzelfällen, erfolgen. Demgegenüber ist der Verkauf von Museumsgut in anderen Ländern wie etwa in den USA nahezu an der Tagesordnung.

Bis zur Verabschiedung der erwähnten *Ethischen Richtlinien für Museen* durch den Internationalen Museumsrat ICOM im Jahre 1986 war es auch in Deutschland durchaus üblich, „einzelne Kunstwerke oder ganze Konvolute aktiv abzustoßen, sei es durch Verkauf, Versteigerung, im Tausch oder als Geschenk.“⁴ Lange Zeit galt die Abgabe neben dem Erwerb von Werken als ein legitimes Mittel zur Profilierung und Gestaltung musealer Sammlungen, wurden Akzession und Deakzession gleichsam als zwei Seiten einer Medaille gesehen. Erst in jüngerer Zeit werden im Rahmen einer verstärkten Provenienzforschung und Untersuchung der Institutionengeschichte einzelne Facetten dieses bislang vernachlässigten Themas aufgearbeitet. So untersuchen aktuell in dem kooperativen Forschungsprojekt „Vergangene Werke“ die Hamburger Kunsthalle und das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Hamburg den ehemaligen Bestand der Hamburger Kunsthalle. Bis 2018 konnten „bereits 2.468 Kunstwerke als ehemaliger Bestand der Hamburger Kunsthalle identifiziert werden. Mehr als ein Drittel hiervon wurde verkauft, getauscht, willentlich zerstört oder verschenkt.“⁵

Eine Geschichte der Verkäufe und sonstigen Abgaben durch Museen in Deutschland ist noch nicht geschrieben. Dabei gäbe es für eine solche Geschichte des Entsammelns reichlich Material. Das belegt schon allein der Blick auf die Zeit des Nationalsozialismus.

2 ICOM–Internationaler Museumsrat 2006.

3 Deutscher Museumsbund e. V. 2011.

4 Haug/Jeuthe 2018, S. 22.

5 Ibid.

Deakzessionen in deutschen Museen im Nationalsozialismus

In der Datenbank „Entartete Kunst“ der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin werden nicht nur die von den Nationalsozialisten als „entartet“ beschlagnahmten Kunstwerke erfasst, sondern auch jene Werke, welche die Museen auf anderen Wegen verloren, etwa durch „freiwillige“ Abgaben auf dem Wege des Verkaufs oder Tauschs (wobei freiwillig in Anführungszeichen stehen muss, weil es für den Historiker heute kaum möglich ist zu ermessen, was unter den Bedingungen des NS-Staates tatsächlich aus freiem Willen geschah).⁶ Solche Werke erhalten in der Datenbank eine Inventarnummer, an welche ein „E“ (Ergänzung) angehängt ist. Diese Datensätze werden sukzessive angelegt, sobald Verlustfälle bekannt werden.⁷

Die Erforschung der nicht von staatlicher Seite oder anderen offiziellen Stellen angeordneten Abgabe moderner Kunst in deutschen Museen während der NS-Zeit auf dem Wege des Verkaufs oder Tauschs steht erst am Anfang. Es gibt bislang wohl eine Reihe von Studien zu einzelnen Museen und Museumsleitern, aber keine systematische, übergreifende Untersuchung.⁸ Dabei fanden solche Verkaufs- und Tauschaktionen (die keineswegs nur Werke der Moderne betrafen!) in ganz erheblichem Umfang statt. So heißt es zum Beispiel, um eine die Stadt Köln betreffende Zahl herauszugreifen, im Bericht „Der Ausbau der Gemäldegalerie des Wallraf-Richartz-Museums in den Jahren 1933 bis 1944“ aus dem Jahr 1945, dass „im Laufe des Krieges insgesamt 630 Magazinbilder verkauft bzw. im Tausch abgegeben“ worden seien.⁹

Wie ist das zu erklären? Aufgrund des Gesetzes zur *Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* vom 7. April 1933 hatten rund 35 Museumsdirektoren ihre Ämter verloren, darunter Ernst Gosebruch (Essen), Gustav Friedrich Hartlaub (Mannheim), Carl Georg Heise (Lübeck), Ludwig Justi (Berlin), Max Sauerlandt (Hamburg) und Erich Wiese (Breslau). An ihre Stelle traten Funktionäre und Gesinnungsgenossen der NSDAP, die meist in enger Verbindung zum völkisch-reaktionären *Kampfbund für deutsche Kultur* standen und in vielen Städten – so auch in Breslau – sogenannte *Schreckenskammern der Kunst* veranstalteten, welche die Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 auf lokaler Ebene vorwegnahmen.¹⁰ Es waren überwiegend diese neu in ihre

6 Datenbank „Entartete Kunst“, letzter Zugriff 24.1.2020.

7 Vgl. „EK“ Nummern, Datenbank „Entartete Kunst“, letzter Zugriff 24.1.2020.

8 Einen ersten Versuch habe ich 2016 unternommen. Vgl. Zuschlag 2016, S. 223–234. Vgl. auch: Hüneke 2016, S. 121–131.

9 Zit. nach Wilmes 2010, S. 160.

10 Vgl. hierzu Zuschlag 1995; id. 2012, S. 21–31.

Ämter gekommenen Personen, welche die Verkäufe und Tauschgeschäfte vorantrieben und als Strategie für den Umbau der Sammlungen in ihrem Sinne benutzten. Um ein Beispiel herauszugreifen: Hermann Voss, seit 1935 Direktor der Gemäldegalerie am Nassauischen Landesmuseum in Wiesbaden (und späterer „Sonderbeauftragter für Linz“), nutzte von Anfang an „die damaligen Möglichkeiten des Tauschens und Verkaufens von Kunstwerken aus der Sammlung. In die Hände spielte ihm dabei der Umgang mit Kunstwerken, die nicht in die nationalsozialistische Kunstpolitik passten und die als ‚entartet‘ gebrandmarkt wurden. Inhaltlich stimmte er voll mit dieser Politik überein, so dass er versuchte, die Säuberung der Sammlung von zeitgenössischen Kunstwerken für seine Projekte zu nutzen.“¹¹

Doch es sind nicht nur die realisierten, sondern auch die versuchten Verkäufe und Tausche von Interesse. Beispiel Mannheim: Im Archiv der Kunsthalle belegen mehrere Schriftstücke, dass sich das Museum zwischen 1933 und 1937 um den Verkauf bzw. Tausch mehrerer Gemälde bemühte und in dieser Angelegenheit mit verschiedenen Kunsthändlern, darunter Abels (Köln), Gurlitt (Hamburg) und Nierendorf (Berlin) sowie Privatpersonen korrespondierte. Neben dem Werk *Rabbiner (Die Priese)* von Marc Chagall ging es dabei vor allem um das Gemälde *Zwei Mädchen (Mutter und Tochter)* des ebenfalls jüdischen Malers Jankel Adler – zwei Bilder, die im Frühjahr 1933 im Zentrum der Ausstellung *Kulturbolschewistische Bilder* gestanden hatten. Es kam jedoch zu keinem Geschäftsabschluss, beide Bilder wurden 1937 beschlagnahmt und in die Ausstellung „Entartete Kunst“ aufgenommen, jenes von Chagall befindet sich heute wieder in einer öffentlichen Kunstsammlung und zwar im Kunstmuseum Basel, jenes von Adler befindet sich in Privatbesitz.¹²

Der wohl bekannteste Museumsverkauf eines modernen Kunstwerks während des Nationalsozialismus ging auf Klaus Graf von Baudissin zurück. Baudissin, Mitglied der NSDAP seit 1932 und der SS seit 1935, hatte als kommissarischer Direktor der Staatsgalerie Stuttgart dort 1933 die Ausstellung *Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung* organisiert. 1934 wechselte er als Direktor an das Museum Folkwang in Essen, wo er innerhalb der Schausammlung eine temporäre *Schreckenskammer* einrichtete. Am 22. Oktober 1935 wandte sich der Berliner Kunsthändler Ferdinand Möller an das Museum Folkwang und bekundete im Auftrag eines „amerikanischen Sammlers“ Interesse am Erwerb des Gemäldes *Improvisation 28 (Abb. 3.2)* von Wassily

11 Forster/Merz 2012, S. 95.

12 Vgl. zu dem Bild von Chagall: Zuschlag 2009, S. 401–426. Vgl. zur Beschlagnahme in der Kunsthalle Mannheim jüngst: Kollhöfer/Listl/Lorenz 2019.



Abb. 3.2 Wassily Kandinsky, *Improvisation 28* (Zweite Fassung), 1912, Öl auf Leinwand, 111,4 × 162,1 cm / Wassily Kandinsky, *Improvisation 28* (Second Version), 1912, oil on canvas, 111.4 × 162.1 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Kandinsky.¹³ Baudissin lehnte das Angebot zwar mit dem Hinweis, das Bild gehöre zum alten Osthause-Bestand, ab, schickte aber dennoch unaufgefordert ein Foto nach Berlin. Im Juli 1936 kam es schließlich doch zum Verkauf: Möller kaufte das Bild für 9.000 Reichsmark und verkaufte es weiter an Rudolf Bauer, der im Auftrag des New Yorker Museumsgründers Solomon R. Guggenheim Werke der europäischen Avantgarde erwarb. Mit dem Verkauf von Kandinskys *Improvisation* war in Essen „die Hemmschwelle gebrochen“.¹⁴ Bereits seit Ende 1934 hatte Baudissin versucht, das Bild *Der Sänger Jean Baptiste Faure als Hamlet* von Manet, eine Erwerbung Gosebruchs aus dem Jahr 1927, zu veräußern. Doch ein geplanter Verkauf nach Basel kam nicht zustande. Ende 1936 erregte eine geplante Aktion großes mediales Interesse: Gauguins Bild *Barbarische Erzählungen* aus Essen sollte gegen das *Familienbildnis* von Hans Holbein und

13 Vgl. zum Folgenden: Vogt 1983, S. 118–120; Lüttichau 2010, S. 205–208; Schöddert 2010, S. 70; Laufer 2012, S. 135–138; Wilmes 2012, S. 67.

14 Lüttichau 2010, S. 207.

einige Zeichnungen des Künstlers im Kunstmuseum Basel getauscht werden.¹⁵ Auch dieses Vorhaben wurde letztendlich nicht realisiert.

Dienten die bisher vorgestellten Verkaufs- und Tauschaktionen dazu, Werke von als „entartet“ diffamierten oder anderen missliebigen Künstlern loszuwerden, weisen die Karlsruher Fälle in eine andere Richtung. Der Leiter der Badischen Kunsthalle Kurt Martin, ein Befürworter der Moderne, der dem NS-Regime kritisch gegenüberstand, tauschte „in den Jahren 1935 und 1936 einige Gemälde mit provokanten Bildthemen gegen weniger Anstoß erregende Sujets desselben Künstlers ein.“¹⁶ So wechselte er bei Karl Hofer persönlich dessen *Selbstbildnis mit Dämonen* gegen das Gemälde *Weg nach Lugano* ein – wohl in der Hoffnung, eine solche vermeintlich harmlose Landschaft bliebe unbeanstandet. Diese Hoffnung erwies sich als trügerisch: Das Bild wurde 1937 beschlagnahmt und befindet sich heute in Privatbesitz.¹⁷ Kurt Martin war der Nachfolger des nationalsozialistischen Malers und Hans-Thoma-Schülers Hans Adolf Bühler, der seit 1932 Direktor der Landeskunstschule in Karlsruhe war, nach der Machtergreifung zusätzlich die Leitung der Kunsthalle übernahm und dort alsbald die Femeausstellung *Regierungskunst 1918–1933* veranstaltete. Bühler hatte 1934 das Bild *Mädchen auf Landstraße/Gasse in Asgardstrand* von Edvard Munch an einen Basler Privatsammler verkauft (der es 1978 dem Kunstmuseum Basel schenken sollte) und zwei Gemälde von Karl Hofer und Hans Purrmann gegen ein Landschaftsbild aus dem 19. Jahrhundert getauscht. Interessant ist, dass der Verkauf des Munch-Bildes im In- und Ausland stark kritisiert wurde – Bühler gab es für ein Drittel der Ankaufssumme von 1929/30 ab – und ein Hauptgrund für die Entlassung Bühlers aus seinen Ämtern als Direktor der Kunstakademie und der Kunsthalle war.¹⁸

15 Vgl. hierzu Anonym 1937, S. 20: „Der Direktion des Essener Folkwangmuseums, welche vor einiger Zeit schon ein Gemälde aus dem Bestand der ehemaligen Sammlung Osthaus veräußerte, ist aus der Schweiz die ungewöhnliche Anfrage zugegangen, ob das Museum weitere Bilder der hauptsächlich französische Impressionisten umfassenden Sammlung Osthaus abstoßen würde. Die Essener Museumsleitung vertritt nun – ungeachtet der an sich ungewöhnlichen Auffassung, die ein Museum mit einer Kunsthandlung verwechselt – den begrifflichen Standpunkt, daß ein einseitiger Verkauf keineswegs in Frage komme, sondern allenfalls ein Tausch zwischen gleichwertigem Museumsgut. Da die schweizer Anfrage sich hauptsächlich auf die ‚Contes barbares‘, ein Hauptwerk Gauguins, bezieht, erklärte sich die Museumsleitung bereit, ihrem Kuratorium den Austausch der ‚Contes barbares‘ gegen das Familienbildnis Holbeins nebst einigen Zeichnungen desselben Meisters aus dem Besitz der Baseler Kunstsammlung zu empfehlen.“

16 Rosebrock 2011. Ich danke der Autorin für die Zurverfügungstellung ihres Manuskripts.

17 Vgl. Köller 2009, S. 385–400.

18 Vgl. Zuschlag 1995, S. 85 mit Anm. 49; Rosebrock 2012, S. 60.

Deakzessionen von Werken Max Liebermanns ...

Max Liebermann ist ein Sonderfall.¹⁹ Er hatte im Mai 1933 alle seine öffentlichen Ämter, darunter die Ehrenpräsidentschaft der Preußischen Akademie der Künste, niedergelegt und sich bis zu seinem Tod 1935 aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. Stilistisch gehörten seine Werke nicht unbedingt zu der von den Nazis verfemten Kunst. So wurde er auch nicht auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München oder einer anderen Station der Wanderausstellung angeprangert, und 1937 fielen auch „nur“ vier Gemälde, eine Zeichnung und vier Grafiken von ihm der Beschlagnahme anheim. Dennoch versuchten die Nazis das Andenken an den ebenso berühmten wie unerwünschten jüdischen Künstler zu unterbinden. So ordnete Erziehungsminister Bernhard Rust auf einer Tagung der Museumsleiter am 2. August 1937 an: „Liebermann weghängen“. In der Folge trennten sich u. a. die Museen in Breslau, Chemnitz, Dortmund, Düsseldorf, Halle, Hamburg (dort hatte die Kunsthalle bereits 1936 mit einem Privatsammler ein Gemälde Max Liebermanns gegen ein Bild aus dem 18. Jahrhundert getauscht), Köln, Leipzig, Oldenburg und Stuttgart überwiegend durch Tausch, in einigen Fällen auch durch Verkauf, von mindestens 35 Werken Liebermanns. Im Folgenden soll ein Fall in Breslau erstmals ausführlicher dargestellt werden.

... zum Beispiel in Breslau

Das am Ufer der Oder gelegene Nationalmuseum Breslau beherbergt eine der bedeutendsten Kunstsammlungen Polens. Das Gebäude wurde in den Jahren 1883 bis 1886 nach Plänen des Architekten und preußischen Baubeamten Karl Friedrich Endell im Stil der Neorenaissance errichtet. Es diente ursprünglich als Sitz der Preußischen Provinzialregierung. 1948 bezog das Schlesische Museum der Bildenden Künste, dessen eigener, 1879 eröffneter Bau im Krieg zerstört worden war, das Gebäude. 1970 erfolgte die Umbenennung in Nationalmuseum (Muzeum Narodowe).

Der Kunsthistoriker und Rembrandtforscher Cornelius Müller Hofstede war von 1936 bis zu seiner Einberufung zum Kriegsdienst 1944 Direktor des Schlesischen Museums der Bildenden Künste. Müller Hofstede war ein Neffe

19 Vgl. zum Folgenden: Neysters/Ricke/Lake 1988, S. 126; Buberl 1999, S. 24f.; Hüneke 2004, S. 79–86; id./Schneider 2005; Haug 2009, S. 39; Jeuthe 2010, S. 3–21; Wilmes 2010, S. 157–162; Jeuthe 2011, S. 123–134; Grafahrend-Gohmert 2012, S. 226f.; Köller 2012, S. 237–245 u. S. 342–344.

des niederländischen Gelehrten Cornelis Hofstede de Groot und Vater des Kunsthistorikers Justus Müller Hofstede. Er war 1924 in Berlin bei Adolph Goldschmidt promoviert worden und nach Stationen in München und Berlin 1934 an das Museum nach Breslau gekommen. In seiner Funktion als Leiter des Staatlichen Museums in Breslau war Cornelius Müller Hofstede auch mit der Erfassung jüdischer Kunstsammlungen in Schlesien beschäftigt, wobei er „maßgeblich und aktiv die ‚Verwertung‘ ehemals jüdischen Kunstbesitzes vorantrieb.“²⁰ Nach dem Zweiten Weltkrieg war Cornelius Müller Hofstede am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig tätig. Von 1957 bis 1963 leitete er als Direktor die Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem.

Auf der Suche nach Spuren der Aktion „Entartete Kunst“ stieß ich im Staatsarchiv in Breslau auf einen Brief von Museumsleiter Cornelius Müller Hofstede an seinen Dienstherrn, den Oberpräsidenten des Niederschlesischen Provinzialverbandes, zu dem das Museum damals gehörte, vom 22. Oktober 1942 (*figs. 3.3 a/b*). Darin schreibt der Kunsthistoriker: „Die Inhaberin des Circus Busch, Frau Paula Busch ist an mich herangetreten mit der Bitte, ihr das Bildnis Gerhart Hauptmanns, gemalt von Max Liebermann, käuflich zu überlassen. Da Bilder von Liebermann aus politischen Gründen nicht mehr öffentlich gezeigt werden können, sind sie für eine öffentliche Galerie Ballast, streng genommen wertlos und daher entbehrlich. Ich möchte daher die Abgabe dieses Bildes aus unserem Museum befürworten und bitte um baldige diesbezügliche Zustimmung, damit das Interesse von Frau B. nicht nachläßt. Ich würde jedoch die Abgabe des Bildes nur vornehmen, wenn sich ein nennenswerter und ansehnlicher Betrag erzielen lässt, der uns bei Neuerwerbungen zugute kommen darf.“ Der Brief trägt zwei handschriftliche Notizen mit unterschiedlichen Unterschriften: „Das Bild kann verkauft werden!“ Und: „Dr. Müller-Hofstede fernmündlich benachrichtigt.“ Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Nach einigen Monaten brieflicher Preisverhandlungen kam der Verkauf tatsächlich zustande. Am 27. Februar 1943 bezahlte Paula Busch 7.000 Reichsmark für das Gemälde.

Max Liebermanns *Bildnis des Dichters Gerhart Hauptmann* (*Abb. 3.1*) befand sich dem Bestandskatalog des Breslauer Museums von 1926 zufolge seit 1913 im Hause.²¹ Nach dem Eintrag im Katalog war es rechts oben signiert und mit (19)11 datiert. Gerhart Hauptmann war Niederschlesier und der Stadt Breslau biografisch eng verbunden: 1862 in dem knapp 70 Kilometer südwestlich von

20 Winzeler 2008, S. 145.

21 Vgl. Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau 1926, Nr. 1122; Eberle 1996, 1912/42. Die zweite Version des Hauptmann-Bildnisses von Liebermann aus dem Jahr 1912 befindet sich in der Kunsthalle Hamburg.

Breslau gelegenen Ort Obersalzbrunn geboren, ging Hauptmann in Breslau zur Schule und schrieb sich später an der dortigen Königlichen Kunst- und Gewerbeschule ein. 1912, im Jahr seines 50. Geburtstages, erhielt er den Nobelpreis für Literatur, was möglicherweise im Jahr darauf Anlass für die Erwerbung des Porträts durch das Museum bzw. den Museumsverein war.

Wer war diese Frau, die sich im vierten Jahr des Zweiten Weltkriegs anschickte, dem Breslauer Museum für mehrere Tausend Reichsmark ein Bild abzukaufen?²² Paula Busch, 1886 im dänischen Odense geboren, war die Tochter von Constance und Paul Vincenz Busch, die 1884 den *Circus Busch* gegründet hatten. Paula Busch sollte auf Wunsch des Vaters keine Artistin werden. Sie machte ihr Abitur in Köln und studierte Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie in Köln, Heidelberg und Berlin. Schon während des Studiums schrieb sie Romane und Manegenstücke – und dies durchaus erfolgreich, veröffentlichte sie zeitlebens doch insgesamt 29 Manegenstücke, über 20 Romane und Erzählungen und vieles mehr. 1911 heiratete sie heimlich in London, brach ihr Studium ab und brachte 1913 ihre Tochter Constanze Micaela zur Welt. Bald darauf begann Paula Busch im Zirkus ihres Vaters mitzuarbeiten. 1917 wurde sie Mitinhaberin und Mitdirektorin des Zirkus, der damals vier feste Spielstätten in Berlin, Hamburg, Breslau und Wien unterhielt. 1927 starb der Vater, Paula wurde alleinige Inhaberin des Zirkus – und zur *Grande Dame* der europäischen Zirkuswelt. Nach der Scheidung 1924 begann sie eine Beziehung zu einer Breslauer Freundin. Am 1. Mai 1933 trat Paula Busch der NSDAP bei, außerdem wurde sie Mitglied der Reichsschrifttumskammer. Zwar konnte sie den Abriss des Berliner Zirkus-Gebäudes 1937, das den Planungen Albert Speers für die Reichshauptstadt „Germania“ im Wege stand, nicht verhindern, dafür erhielt sie aber eine erhebliche Entschädigung und außerdem Unterstützung der staatlichen Stellen bei den Plänen für einen Neubau. Tatsächlich gelang es Paula Busch, nicht nur den Architekten Albert Speer, seit 1937 Generalbauinspektor für die Neugestaltung der Reichshauptstadt, sondern auch Hermann Göring persönlich für das Projekt eines repräsentativen Neubaus des Circus Busch einzunehmen. Der Zweite Weltkrieg verhinderte die Ausführung der megalomanen Planungen Speers. Paula Busch lebte bis zu ihrem Tod 1973 in Berlin mit ihrer Freundin zusammen. Die einzige Tochter war bereits 1969 verstorben, der einzige Enkel lebt heute in Schweden.

In den Akten des Schlesischen Museums der Bildenden Künste, dem heutigen Nationalmuseum, lässt sich der Verkauf des Liebermann-Bildes gut

22 Vgl. Winkler 1998; Haerdle 2010, S. 122–136.

nachvollziehen.²³ Am 18. September 1942 schreibt Paula Busch an Cornelius Müller Hofstede, dass ihr bei einem Museumsbesuch das Porträt Gerhart Hauptmanns aufgefallen sei: „Da ich Gerhart Hauptmann ausserordentlich verehere, würde ich mich glücklich preisen, ein Bildnis unseres Dichterfürsten zu besitzen, selbst wenn es von Liebermann gekonterfeit ist“ (*fig. 3.4*). Busch erkundigt sich, „ob eine Möglichkeit bestünde, in den Besitz des Porträts zu gelangen.“ Nachdem der Museumsleiter von seinem Vorgesetzten grünes Licht bekommen hatte, begannen die brieflichen Preisverhandlungen, die damit endeten, dass Müller Hofstede Paula Busch am 27. November 1942 bestätigte, dass das Bild für 7.000 Reichsmark an sie verkauft sei. Paula Busch bezahlte die Summe allerdings erst drei Monate später, nämlich am 27. Februar 1943, die „Annahmeanweisung“ des Museums datiert vom 12. März 1943. Das weitere Schicksal des Bildes liegt im Dunkeln. Paula Busch hatte darum gebeten, das Bild auf eigenes Risiko im Museum belassen zu dürfen, um es vor eventuellen Kriegsschäden zu bewahren. Diese Bitte wurde ihr gewährt. Aus den Unterlagen im Breslauer Museum geht nicht hervor, ob Frau Busch das Bild jemals abgeholt hat. Im Museumsbestand befindet es sich heute jedenfalls nicht mehr. Im Inventarbuch des Museums findet sich nur der Vermerk „verkauft an Paula Busch (Circus Busch) 27.11.42“,²⁴ im Werkverzeichnis der Gemälde Max Liebermanns die Bemerkung „seit 1945 verschollen“. Es steht zu befürchten, dass Paula Busch das Bild 1945 bei ihrer Flucht aus Breslau zurücklassen musste und es dort verbrannte. Zumindest gibt es keinerlei Indiz dafür, dass es jemals in Berlin angekommen ist. Dies bestätigt auch Gisela Winkler, die 1998 eine Monografie über den Zirkus Busch veröffentlichte und mit ihrem Mann Dietmar Winkler in Berlin das „Zirkusarchiv Winkler“ betreibt. Gisela Winkler schrieb mir am 19. August 2019 in einer E-Mail: „Leider haben wir keinerlei Informationen über dieses Liebermann-Gemälde. Es ist aber zu vermuten, dass es in Breslau bzw. Mühlatschütz zurückgeblieben ist, als Paula Busch sich auf den Treck begeben musste. Der Zirkusbau ist kurz nach Kriegsende durch Brandstiftung zerstört worden. Ob das Gemälde sich beim Einmarsch der Roten Armee noch darin befunden hat, ist unklar. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Paula Busch es in ihrer Villa im Winterquartier des Circus Busch in Mühlatschütz hatte. Bis zum Juli 1945 hielt sie sich in Warmbrunn auf, dann wurde sie ausgewiesen. In Berlin gibt es ein Busch-Archiv, aber leider ist dessen

23 Die im Folgenden zitierten Quellen befinden sich in den Akten des Schlesischen Museums der Bildenden Künste im Archiv des Muzeum Narodowe Breslau, MNWr, GD, II/145 (51).

24 Die Akzessionsbücher des Schlesischen Museums mit den Neuerwerbungen der Zeit von 1903 bis 1945 befinden sich im Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung in Marburg.

Betreiber Martin Schaaff vor einigen Jahren verstorben. Wie er uns mitteilte, hat er aber über den Verbleib des Gemäldes auch nichts gewusst. Das Archiv ist nicht mehr zugänglich und ich wüsste niemand, der Informationen über das Bild haben könnte.“²⁵

Resümee

Wie sind die Deakzessionen moderner Kunst in der NS-Zeit und speziell der Breslauer Fall zu bewerten? Zunächst ist festzuhalten, dass die Abgabe von Museumsbeständen durch Verkäufe und Tauschgeschäfte auch schon vor 1933 eine gängige und weitverbreitete Praxis war. So gab zum Beispiel die Hamburger Kunsthalle zwischen 1924 und 1931 insgesamt 26 Gemälde durch Verkauf oder Tausch an den Händler Karl Haberstock ab.²⁶ Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, verstärkt noch nach den Beschlagnahmen „Entarteter Kunst“, belegen viele Anfragen von Kunsthändlern, Galeristen und auch Privatpersonen, die in den deutschen Museen eingingen, dass sie sich Hoffnungen auf marktfrische Ware für Kunden oder eigene Sammlungen machten.²⁷ Sie nutzten den Feldzug der Nazis gegen die moderne Kunst für ihre Zwecke aus. Und das Museumspersonal? Man muss gewiss auch hier jeden einzelnen Fall prüfen, aber die mutmaßlichen Motive eines Kurt Martin in Karlsruhe, der Bilder mit provokanten Bildthemen gegen vermeintlich harmlose Sujets derselben Künstler tauschte, dürften eher die Ausnahme gewesen sein.²⁸ Die überwiegende Zahl der verantwortlichen Museumsleute stand der NS-Ideologie nahe und nutzte die Transaktionen, um die Sammlungen im Sinne der braunen Machthaber und der offiziellen Kulturpolitik zu „säubern“. Auch der Verkauf des Liebermann-Bildes durch Cornelius Müller Hofstede in Breslau kann wohl in diesem Sinne interpretiert werden. Jedenfalls deuten seine oben zitierten Worte im Brief an seinen Vorgesetzten, Werke Liebermanns seien „für eine öffentliche Galerie Ballast, streng genommen wertlos und daher entbehrlich“ in diese Richtung. Dessen ungeachtet könnte im einen oder anderen Fall auch der Wunsch eine Rolle gespielt haben, die verkauften oder getauschten Werke vor staatlichem Zugriff in Sicherheit zu bringen. Jedenfalls gingen die Anfragen manchen

25 Ich danke Gisela Winkler für die Erlaubnis, ihre Nachricht zu zitieren.

26 Vgl. Haug 2008, S. 46.

27 Vgl. Hoffmann 2017, S. 157.

28 Eine vergleichbare Aktion ist durch Paul Ortwin Rave in Berlin bekannt und von Annegret Janda und Jörn Grabowski dokumentiert in: Grabowski/Janda 1992, S. 7f.

Museumsleitern zu weit. So schrieb der Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim Walter Passarge, der sich, wie oben erwähnt, einem etwaigen Verkauf etwa von Chagalls *Rabbiner* gegenüber immer offen gezeigt hatte, am 14. Juli 1939 an seinen Dienstherrn, den Oberbürgermeister Mannheims, den „Tausch von Gemälden betr.“: „Da in letzter Zeit wieder mehrere Anfragen von kunsthändlerischer Seite wegen des Tausches von Bildern aus dem Besitze der Kunsthalle erfolgt sind, bitte ich um schriftliche Bestätigung der bereits mündlich erteilten Anweisung, daß die Leitung der Kunsthalle nicht ermächtigt ist, über den Tausch von Kunstwerken zu verhandeln.“²⁹ Der Oberbürgermeister kam dem Wunsch am 22. Juli 1939 nach.

29 Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kunsthalle, Ordner „Veräußerung/Umtausch von Kunstwerken 1925–1950“.