



1 Carl Blechen, *Rastender Pilger in einer gotischen Klosterruine*, um 1833/1834, Aquarell über Bleistift auf Papier, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, K 360, SZ Blechen 562

Die Sammlung der Zeichnungen Bestände zwischen Kupferstichkabinett und Nationalgalerie

Der Titel beschreibt die Beschaffenheit der *Sammlung der Zeichnungen* exakt. In zweifacher Hinsicht bewegt sich dieser Bestand nämlich zwischen den Zuständigkeitsbereichen von Nationalgalerie und Kupferstichkabinett. Die heutige Alte Nationalgalerie beherbergt Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts; im Kupferstichkabinett werden Arbeiten auf Papier mit epochenübergreifendem und internationalem Spektrum bewahrt. Das „Dazwischen“ betrifft zum einen die wechselvolle Sammlungsgeschichte der beiden Institutionen, wie sie im Folgenden geschildert wird. Zum anderen betrifft es die Zeichnung als Kunstform – geschaffen meist auf Papier, oftmals malerisch gestaltet und sich selbst in ein Verhältnis zu Gemälden bringend, sei es als Vorstudie für ein Bild, seien es mit malerischen Mitteln ausgeführte autonome Zeichnungen.

Die Vorboten einer *Sammlung der Zeichnungen* lassen sich schon Jahrzehnte vor ihrer eigentlichen Gründung nachweisen: Wilhelm von Humboldt hatte bereits 1830 explizit darauf hingewiesen, wie unentbehrlich Kupferstiche und Handzeichnungen „zur Verbreitung der Kunstkenntniß und Kunstbildung“ seien: „Aus den meistentheils flüchtig hingeworfenen Zeichnungen leuchtet der Charakter und die Manier des Künstlers oft kühner und entschiedener, als aus den Gemälden hervor [...]“¹

Kurz zuvor war mit Schinkels heute sog. Alten Museum am Lustgarten der erste Museumsbau Berlins eröffnet worden, in dem die königlichen Kunstsammlungen vereint wurden, darunter die Antiken- und die Gemäldesammlung. Dort fand auch das Kupferstichkabinett seine erste Bleibe. In der Absicht, die bestehende königliche grafische Sammlung (etwa 60.000 Werke) um eine bürgerliche – nämlich die des preußischen Generalpostmeisters Carl Ferdinand Friedrich von Nagler (50.000 Blätter) – zu erweitern, wurde Wilhelm Eduard Schorn zum ersten Direktor des Kupferstichkabinetts ernannt. Er war zugleich Kurator der Kunstsammlung Naglers. Mit dem Ankauf dieser Privatsammlung 1835 katapultierte sich das Berliner Kupferstichkabinett mit einem Schlag in die Gruppe der wichtigsten Grafischen Sammlungen weltweit.²

Vom Kupferstichkabinett in die Nationalgalerie

Eine Generation später verdichten sich die Vorboten. Nach diversen Vorstößen seit den 1830er Jahren zur Errichtung einer „Deutschen National-Galerie“ erfolgte schließlich 1861 die Gründung sowie im Jahr 1866 die Grundsteinlegung für den tempelartigen Bau auf der Museumsinsel. Der Schinkel-Schüler Friedrich August Stüler hatte den Entwurf geliefert; ausführender Architekt wurde Heinrich Strack.



2 Rudolf Friedrich August Henneberg, *Die Jagd nach dem Glück*, um 1861/1863, Ölstudie auf Papier, kaschiert auf Pappe, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A III 811 (ehemals F I 48)

Am 1. Juli 1874 wurde der Kunsthistoriker Max Jordan zum Direktor der Nationalgalerie bestellt, für fast 22 Jahre. Gleich nach seiner Berufung und teils noch vor Eröffnung des Hauses hatte Jordan begonnen, Werke für die neu zu gründende *Sammlung der Zeichnungen* zu erwerben: Das waren etwa Arbeiten von Alfred Rethel (75 Studienblätter), Bonaventura Genelli (der Zyklus *Leben einer Hexe*), Rudolf Henneberg (90 Studien und Ölskizzen, Abb. 2), Theodor Hosemann (35 Blätter), Friedrich Preller (16 Kartons mit Odyssee-Landschaften), Julius Schnorr von Carolsfeld (58 Nibelungenillustrationen) etc.³ In Anbetracht der bevorstehenden Eröffnung der Nationalgalerie hatte das Kupferstichkabinett seit den 1870er Jahren seinerseits die Erwerbungen zeitgenössischer Zeichnungen weitestgehend eingestellt. Es war absehbar, dass in der Nationalgalerie die Sammlung zeitgenössischer Zeichnungen weitergeführt werden sollte.⁴ Und so kam es dann auch.

Am 22. März 1876 wurde der prunkvolle Bau der Nationalgalerie auf der Museumsinsel eröffnet, programmatisch DER DEUTSCHEN KUNST gewidmet, wie im Portikus zu lesen ist. Dieses die Sammlungsstrategie einschränkende Programm sollte in den Folgejahren die *internationalen* Sammlungsbestrebungen der Nationalgaleriedirektoren erheblich erschweren: War die Sammlung nach nationalen oder nach künstlerischen Gesichtspunkten aufzubauen? Das blieb der dauerhafte Konflikt.⁵

Kaum drei Wochen nach der Eröffnung, am 10. April 1876, wandte sich Jordan bereits an Staatsminister Adalbert von Falk, dem er sein Konzept einer Reihe von Sonderausstellungen erläuterte. Als Gedächtnis- oder Nachlassausstellungen sollten zum Gedenken jüngst verstorbener, also zeitgenössischer und nationaler Künstler Präsentationen in der Nationalgalerie eingerichtet werden. Eine Ausstellung der



3 Caspar David Friedrich, *Blick durch Dünen auf das Meer*, 1824, Aquarell über Bleistift, auf Vélinpapier, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, K 1398, SZ CD.Friedrich 2

Werke Heinrich Drebers (gen. Franz-Dreber) machte im Mai 1876 den Anfang. Mit dem Anspruch patriotisch, pädagogisch und wissenschaftlich zu sein, wurden bis 1899 fast 50 Ausstellungen mit Gemälden und Zeichnungen zusammengestellt, häufig auch mit der dezidierten Absicht, Werke für die Sammlung zu erwerben (was z. B. im Jahr 1879 mit dem Ankauf von 462 Blättern Heinrich Drebers gelungen war).⁶ Jordans „Augenmerk bei diesen Ausstellungen“ lag vornehmlich auf den „Handzeichnungen, Skizzen, Studien und dgl“, um so dem Publikum „Gelegenheit zu eingehender Orientierung auf abgeschlossenen und möglichst vollständig zur Anschauung zu bringenden Kunstgebieten“ zu geben.⁷ Es war ein neuer pädagogischer Ansatz, der kunstinteressierten Öffentlichkeit nun den gesamten künstlerischen Prozess – von der Zeichnung bis zum Gemälde – in einer Ausstellung vor Augen zu führen. Nicht das vollendete Werk allein sollte beeindruckend. Lehrreich war, mit der Entstehung eines Werkes zugleich dessen innere Organisation antizipieren zu können.⁸

Ebenfalls im Jahr der Eröffnung der Nationalgalerie, 1876, hatte Max Jordan Verhandlungen aufgenommen, die Sammlung um den Bestand an zeitgenössischen Handzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett zu erweitern. Als Epochenmuseum sollte sie nun die gesamte nationale, damals zeitgenössische Kunst präsentieren.

Im November 1876 hatte indessen auch ein anderer sein neues Amt angetreten: Friedrich Lippmann als Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, dem er bis zu seinem Tod 1903 vorstehen sollte. Sein Amtsantritt fiel also genau in die Phase des von Jordan initiierten Transfers der Sammlung zeitgenössischer Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett an die Nationalgalerie. Auch wenn die faktische Übergabe noch bevorstand – es war bereits alles in die Wege geleitet.⁹

Am 31. Dezember 1877 erfolgte die Order von Kultusminister Adalbert von Falk an Nationalgaleriedirektor Jordan, dass nach Erlass des Kaisers und Königs Wilhelm I. von Preußen vom 24. Dezember die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett an die Nationalgalerie zu überweisen seien. Unter dem Titel „Verhandelt Berlin, den 30. November 1878“ wurde nach Abschluss dieses Transfers in „Beglaubigter Abschrift“ zitiert: „Auf Grund des aufgestellten Verzeichnisses ‚der modernen deutschen Handzeichnungen im Königlichen Kupferstich-Cabinet‘, welches 5834 [...] Nummern enthält, hat heut die Übergabe dieser Handzeichnungen von dem Director des Kupferstich-Kabinetts Dr. Lippmann, an den Director der National-Galerie Dr. Jordan stattgefunden. Der Director Dr. Jordan quittirt über den richtigen Empfang der 5834 Nummern Handzeichnungen, und erkennt das Eigenthums-Recht der Königlichen Museen auf diese Handzeichnungen hiermit ausdrücklich an [...].“¹⁰ Die explizit betonte Frage des Eigentums hat den Hintergrund, dass die Nationalgalerie bis Januar 1896 noch in direkter Verantwortlichkeit gegenüber dem Kultusministerium stand und – anders als das Kupferstichkabinett – zum Zeitpunkt der Übergabe nicht den Königlichen Museen unterstellt war. Die Zeichnungen blieben also ein eigenständiger Sammlungskörper und wurden nicht Eigentum der Nationalgalerie.

Unter den am 30. November 1878 übergebenen Handzeichnungen waren Werkgruppen, welche zum zentralen Gegenstand des aktuellen, – heutigen – Kunst- und Sammlungsdiskurses gehören: das betrifft zum einen die in den Jahren 1840 bis 1854 aufgebaute „physiognomische Sammlung von Naturbildern“ mit großen Konvoluten von Johann Moritz Rugendas sowie Ferdinand Bellermann, Eduard Hildebrandt und Albert Berg¹¹ ebenso wie den bedeutenden Bestand an unvollendet vollendeten Skizzen Carl Blechens (Abb. 1). Auch Blätter oder ganze Konvolute von Caspar David Friedrich (Abb. 3), Friedrich August Elsasser, Christoph Wilhelm Haller von Hallerstein, Franz Horny, Theodor Hosemann, Johann Adam Klein, Ferdinand, Franz und Wilhelm von Kobell, Joseph Anton Koch, Franz Krüger, Adolph Menzel, Friedrich Overbeck, Ludwig Pietsch, Johann Christian Reinhart, Johann Gottfried Schadow, Anton von Werner u.v.a. waren Teil dieser aus dem Kupferstichkabinett stammenden Keimzelle der *Sammlung der Zeichnungen* an der Nationalgalerie.¹² Das aus den Beständen des Kupferstichkabinetts Herauspräparierte wuchs nun an der Nationalgalerie als spezifischer Sammlungsteil weiter, der sich im Wandel der unterschiedlichen musealen Zuständigkeiten veränderte, konturierte, aber in Teilen auch symbiotisch mit der Gemälde-Sammlung verschmolzen wurde.



4 Präsentation der Sammlung der Zeichnungen in der Nationalgalerie, 1907, Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.17.1./00105

Im Jahr 1879, ein Jahr nach der Übergabe des Zeichnungskonvolutes aus dem Kupferstichkabinett, wurde ein eigens eingerichtetes Kabinett für Handzeichnungen im 2. Obergeschoß der Nationalgalerie etabliert (Abb. 4), betreut von Lionel von Donop, der dort in den Jahren 1880 bis 1912 der erste Kustos war. Er verfasste die ersten Sammlungskataloge und begründete mit der sog. SZ-Kartei (der Kartei für die *Sammlung der Zeichnungen*) das noch heute maßgebliche Ordnungssystem. Donops 1902 erschienener *Katalog der Handzeichnungen* umfasste bereits einen Zeichnungsbestand von 8.582 Werken. Er war damit der umfangreichste seiner Art.¹³

Die Erwerbungen in Jordans Amtszeit zeichnen sich vor allem durch umfangreiche Konvolute aus – in Form von Nachlässen oder Ankäufen aus dem Kunsthandel. Sie lesen sich wie ein Sensations-Coup nach dem anderen: 1880 gelangten 170 Porträtstudien zum Krönungsbild von Adolph Menzel in den Bestand, vermittelt über den Kunsthändler Hermann Pächter. 1882 folgte die Sammlung Puhlmann mit erneut 116 Werken Menzels. 1885 kamen 40 Werke von Schinkel, Blechen und Dillis aus der Sammlung Dorgerloh hinzu. 1889 wird die Menzel-Sammlung des

Kunsthändlers Pächter erworben (mehr als 1.300 Werke, darunter Frideriziana sowie das berühmte *Kinderalbum*). 1891 kam die Blechen-Sammlung des Bankiers Brose ins Haus (849 Werke), sowie das Vermächtnis von Theodor Wagener, dem Sohn des Stifters der Nationalgalerie (1.290 Aquarelle von etwa 130 Künstlern mit dem Schwerpunkt ausländischer und Berliner Künstler).

In den ersten 20 Jahren gehörte zum Sammelgebiet der Nationalgalerie ganz selbstverständlich auch die Druckgrafik. Schließlich verstand sich das Haus als Epochenmuseum. Max Jordan hatte 1876 sogar eine *Denkschrift über die Förderung des Kupferstichs aus Staatsmitteln* veröffentlicht, in der er die Vorreiter- und Anreger-Rolle Frankreichs ausdrücklich betonte.¹⁴ Im Jahr darauf wurde dann eine Kommission zur Förderung des Kupferstichs in Preußen eingerichtet mit dem Ziel, deutsche Malergrafik zu sammeln.¹⁵ So erarbeitete Jordan 1881 zusammen mit Friedrich Lippmann eine Ausstellung von *Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit*. Das war eine Ausnahme von der ansonsten in der Nationalgalerie geltenden Prämisse des Patriotischen: 740 Arbeiten von Corot, Daubigny, Millet, Manet, Whistler, u.a. waren zu sehen. Gemeinsam betonten beide Kuratoren, wie lehrreich die fremdländische Kunst als Anreger der eigenen zu wirken vermöge. Das war kühn. Aber der Bereich des Druckgrafischen stand ganz offensichtlich weniger im Visier der Hüter des Nationalen. Hier ließ sich der Einfluss fremdländischer Kunst auf das Eigene zeigen.¹⁶ 1895 jedoch, am Ende der Amtszeit von Jordan und kurz vor Beginn der Ära Tschudi, wurden die Druckgrafiken ans Kupferstichkabinett überwiesen. Dort ergänzten sie die von Lippmann gesammelten internationalen Druckgrafiken hervorragend und gehörten zum Grundstock einer neuen Abteilung. Es war die ausdrückliche Bitte Lippmanns an Jordan gewesen, die bereits vor Eröffnung der Nationalgalerie auf der Museumsinsel dort seit 1869 aufgebaute Grafiksammlung an das Kupferstichkabinett abzugeben.

Vom Kultusministerium war diese Verwaltungsvereinbarung entsprechend abgesegnet worden. Sie wurde seit 1895 vollzogen. Für Jordans Nachfolger Hugo von Tschudi war das bitter.¹⁷ Ob Lippmann damit einen womöglich 20 Jahre schwelenden Unmut kühlen wollte – schließlich war er bei *seinem* Amtsantritt mit der Abgabe der zeitgenössischen Handzeichnungen von Jordan vor vollendete Tatsachen gestellt worden – gilt es aus den Akten noch herauszuschälen. Jedenfalls baute nun auch Lippmann am Kupferstichkabinett die Sammlung moderner zeitgenössischer Kunst auf und aus – mit deutlicher Konzentration auf ausländische, vorzüglich französische und englische Malergrafik. Eine Beschränkung aufs Nationale unterblieb am Kupferstichkabinett ausdrücklich.¹⁸

Wechsel der Sammlungsstrategie in Richtung Internationalität

Gerade am Beispiel des Malers Adolph Menzel lässt sich zeigen, worin sich die Sammlungsstrategien von Max Jordan und seinem Nachfolger seit 1896, Hugo von Tschudi, unterschieden. Während Menzel bis dahin als „Berliner Künstler“ durch die



5 Edgar Degas, *Die Unterhaltung*, 1882/1883, Pastell auf Pappe, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A I 552 (ehemals F I 667a)

offizielle Kunstideologie vereinnahmt worden war, beschrieb ihn Tschudi 1896 in einem provokanten Aufsatz für die Zeitschrift *Pan* als eigenständigen, außerhalb der patriotischen Tradition stehenden Künstler. Als er 1906 die Chance hatte, Menzels Nachlass (über viereinhalb Tausend Werke) zu erwerben, stufte er zunächst nur etwa 300 Werke als museumswürdig ein. Finanziell machte es jedoch kaum einen Unterschied, 300 „museumswürdige“ Werke oder den gesamten Nachlass anzunehmen.¹⁹ Tschudis Auswahl – insbesondere des frühen, „französischen“ Menzel – hätte gezeigt, mit welchem präzisen Blick er sein Ziel höchster künstlerischer Qualität für die Nationalgalerie verfolgte. Es war Tschudis unbedingte Absicht, in die Nationalgalerie verstärkt moderne, französische Bilder aufzunehmen. Tschudi handelte also wählerischer, präziser als sein Vorgänger. Er suchte, unterstützt durch den Berliner Maler und Akademiedirektor, Max Liebermann, den direkten Kontakt zu Künstlern im In- und Ausland, vor allem in Frankreich, und kaufte für die Sammlung einzelne, herausragende Werke – bzw. ließ sie dem Haus von vermögenden Kunstmäzenen schenken: so etwa bereits 1896 das Pastell *Die Unterhaltung* von Edgar Degas (Abb. 5). Ebenfalls als „Geschenk“ kamen in diesem Jahr drei

Papierarbeiten von Segantini in den Bestand sowie 18 Zeichnungen Liebermanns als Ankauf. Des Weiteren gelangten Zeichnungen von Meunier aber auch von Leibl, Böcklin, Feuerbach und Thoma in die Sammlung. Im Jahr 1906 wurden 11 Blätter von Caspar David Friedrich erworben, erste Füßli-Zeichnungen und, als „Geschenke eines ungenannten Kunstfreundes“, was die Genehmigung auf dem Stationenweg durch Kommissionen erleichterte, Werke auf Papier von Redon, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Guys, Cross, Signac, Maillol und Rodin. Im Jahr darauf mit der nämlichen Taktik Zeichnungen von Roussel und Beardsley.²⁰

Dennoch: Es war für Tschudi schwierig, seine sammlungsstrategische Überzeugung in der Nationalgalerie gegen Kaiser – inzwischen war das seit 1888 Wilhelm II. – und Kommission durchzusetzen. Er wollte keine Beschränkung allein auf deutsche Kunst, keine patriotische Ruhmeshalle, sondern er wollte Kunst in höchster Qualität, als eine Art „Idealbesitz der Nation“²¹ sammeln, national wie international – und Frankreich galt ihm in der zeitgenössischen Kunst als Fixstern. Für ein „Museum der modernen Kunst“, wie er die Nationalgalerie verstand, war für Tschudi der Franzose Édouard Manet der Wegbereiter der Moderne. Das war ein Affront. Auch in Frankreich galt impressionistische Kunst zur damaligen Zeit noch nicht als museumswürdig. Und in Deutschland kam zu den künstlerischen Vorbehalten noch die Ablehnung der Kunst des Erbfeindes.²²

Die Auseinandersetzung über das, was in einer Nationalgalerie zu zeigen sei, führte zur Eskalation in der sog. Tschudi-Affäre. Hugo von Tschudi wurde für ein Jahr beurlaubt und Anton von Werner zum provisorischen Leiter der Nationalgalerie ernannt. Zum Juli 1909 übernahm Tschudi den Posten des Direktors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München.²³ Man hatte auch erwogen, für Tschudi eine neue Direktorenstelle in einem „Haus mit Kunst des 20. Jahrhunderts“ zu schaffen mit dem Schwerpunkt bei ausländischen Werken und Handzeichnungen.²⁴ Doch dazu kam es nicht mehr. Am 1. November 1909 wurde Ludwig Justi als Direktor der Nationalgalerie bestellt. Er suchte mit diplomatischem Geschick die Wogen zu glätten und hielt sich weitgehend von Erwerbungen zurück, die sein kaiserlicher Dienstherr als provokant empfinden konnte.

Diplomatischer Spurwechsel

Justi führte die Nationalgalerie, mit einer Unterbrechung während der nationalsozialistischen Diktatur und der unmittelbaren Nachkriegszeit, bis 1957. Im Jahr 1946 war der damals 70-Jährige zum Generaldirektor der Staatlichen Museen ernannt worden, die Nationalgalerie leitete Paul Ortwin Rave. Nach dessen Wechsel in den Westteil der Stadt Berlin übernahm Justi von 1950 bis zu seinem Tod zugleich die Direktion der Nationalgalerie.

In drei Denkschriften formulierte Justi zu Beginn seiner Amtszeit ab 1910 „brennende Fragen“: In seiner Agenda ging es vor allem darum, wie der seit Beginn bestehenden Raumnot des Museumsgebäudes zu begegnen sei. Umbauten und



6 Edgar Degas, *Zwei Tänzerinnen*, um 1898, Pastell auf Papier, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2586

Dependancen waren sein Lösungsvorschlag. Er forderte ein Ankaufsbudget für ausländische Kunst. Das war mutig. Aber zu seiner und aller Beteiligten Überraschung stimmte der Kaiser zu.²⁵ Als Justi 1914 jedoch das, wie er selbst sagte, „wundersam leuchtende [...] Pastell [...] zwei Tänzerinnen“ von Edgar Degas (Abb. 6)



7 Präsentation von Werken Adolph Menzels in der Nationalgalerie, 1914, Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.17.1./00314

in Ergänzung von Tschudis Sammeltätigkeit und als Pendant zu dessen eher dunklem Degas-Pastell *Die Unterhaltung* für die Sammlung kaufte, also die Genehmigung des Kaisers bereits hatte, erhielt Justi nicht das erwartete Lob der „Verehrer Tschudis“. Sie machten stattdessen Stimmung gegen ihn und gerade Max Liebermann – Tschudis enger Vertrauter – ließ Justi gehörig auflaufen. Er sah „sich das Bild eine Weile an, wandte sich dann ab und sagte: ‚Natürlich, wenn der in den Schnee p..., dann is et immer noch jut.‘“ Justi war frustriert und gab das Werk an den Kunsthändler Cassirer zurück. Heute befindet es sich in der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister. Justi berichtet in seinen Erinnerungen: „Das zurückgeflossene Geld habe ich für Erwerbungen deutscher Kunst verwendet. Mit Ausbruch des Krieges fiel dann die Ankaufs-Summe für ausländische Kunst fort.“²⁶

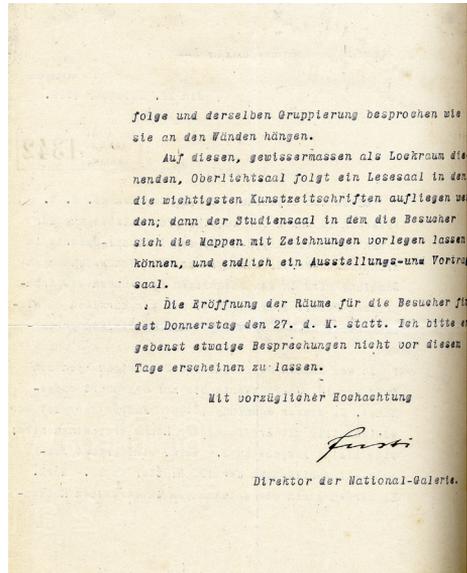
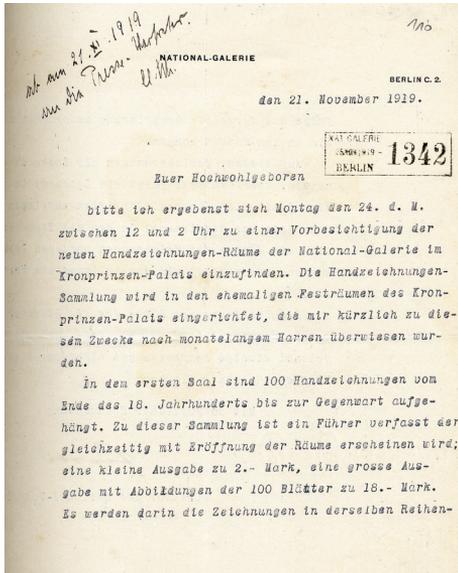
Spätestens damit richtete sich die Nationalgalerie wieder, ihrer Widmung entsprechend, national aus. Aber auch, ihrem Gründungsziel verpflichtet zeitgenössisch, modern. Für Justi bedeutete das: Der Expressionismus, den er als deutschen Nationalstil interpretierte, wurde museumswürdig. Er suchte die Künstler in ihren Werkstätten und Ateliers auf und traf dort seine Auswahl von Werken, möglichst



8 Kabinett mit Zeichnungen Adolph Menzels in der Nationalgalerie, 1914, Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.17.1./00316

noch ehe der Markt die Preise in die Höhe getrieben hatte.²⁷ So wurden für die *Sammlung der Zeichnungen* 1916 erste Werke von Lovis Corinth erworben; 1917 gelangten 11 Zeichnungen von Max Slevogt in die Sammlung; 1918 50 von Hans Thoma; 1919 7 Blätter von Lyonel Feininger; 27 von Max Pechstein; 22 von Erich Heckel; 28 von Franz Marc; 50 von Emil Nolde; 1921 10 Blätter von Ernst Ludwig Kirchner; 57 von August Macke etc. Neben 5 Zeichnungen von Max Beckmann wurden 1927 u.a. auch 93 von Arnold Böcklin erworben; erst 1936 endete diese Ankaufspolitik.

1914 erlebte unter Justi auch die Präsentation der *Sammlung der Zeichnungen* eine didaktische Neubewertung. Was er bei seinem Amtsantritt vorgefunden hatte, war weitestgehend immer noch jene Hängung, wie sie unter dem Direktorat seines Vor-Vorgängers Max Jordan in einigen Räumen des Obergeschosses im Stammhaus eingerichtet worden war (Abb. 4): Hunderte an aufgelegten Zeichnungen hingen gleichmäßig gerahmt, dicht an dicht und in mehreren Reihen übereinander.²⁸ Was schon für eine Gemäldepräsentation ungünstig war, bedeutete für die kleinformatischen und mitunter zarten Zeichnungen, dass sie kaum eingehender zu betrachten



9a und 9b Ludwig Justi, *Einladung zur Vorbesichtigung der Handzeichnungs-Räume im Kronprinzenpalais*, 21. November 1919, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I/NG 878, Blatt 110

waren. Justi gruppierte nun ausgewählte Zeichnungsfolgen in der Nachbarschaft von Gemälden derselben Meister. So etablierte er etwa zwischen den Kabinetten mit den Gemälden und malerischen Studien Menzels zwei mit dessen Zeichnungen (Abb. 7 und 8). „Synthese“ statt „Zergliederung“ war sein Ansatz; eine Absonderung des französisch-impressionistischen vom preußisch-historistischen oder realistischen Menzel, wie er noch unter Tschudi präsentiert wurde, lag Justi fern.

Auch die Gemälde der Nazarener sowie von Caspar David Friedrich, Leibl oder Böcklin wurden um Werke auf Papier ergänzt. Zeichnungen auf diese Art und Weise in den Gemäldeparcours einzubetten, machte pädagogisch Sinn, bot erwünschte Abwechslung für das Auge und bereicherte die Vorstellungen der Künstlerpersönlichkeiten. Die kostbaren Zeichnungen konnte Justi so „gleichsam als Lockspeise“ einsetzen, um den Betrachter auf die übrige Handzeichnungssammlung in Mappen hinzuweisen.²⁹

Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 mussten die weiteren Umbau- und Neuordnungspläne zunächst auf Eis gelegt werden. Mit dem Ende des Krieges im November 1918 war aus dem Kaiserreich eine Republik geworden. Nach der Abdankung Kaiser Wilhelms II. wurden Schlösser der Hohenzollern zu Museen umgewidmet. Damit erhielt die Nationalgalerie im Sommer 1919 den lang ersehnten Raumzuwachs: Die Vorderräume im Kronprinzenpalais konnten nun als Dependence für die Moderne genutzt werden. Zum Winter wurden der Nationalgalerie

zusätzlich die zum Hof hinaus liegenden drei Festräume im Mittelgeschoss überweisen. Hierher verlagerte Justi die *Sammlung der Zeichnungen*.³⁰

Für den 24. November 1919 kündigte Justi die Vorbesichtigung der neuen Abteilung an (Abb. 9a und 9b). Als verantwortliche Mitarbeiterin für diesen Sammlungsteil hatte er schon 1918 Dr. Annie Pescatore-Paul eingesetzt, sie war mit der Verwaltung betraut, nicht jedoch mit inhaltlichen Fragen – die blieben Sache des Direktors.³¹ In einem Dossier aus dieser Zeit heißt es: „Nachdem Ende 1919 für die bisher wenig benutzte Sammlung ausreichend Räume – die Festsäle des Kronprinzen-Palais – zur Verfügung gestellt wurden, konnte sie durchgreifend neu geordnet und bequem zugänglich gemacht werden.“³² Endlich standen ein Ausstellungssaal (mit einer Auswahl von 100 repräsentativen Zeichnungen), ein Leseraum (wo aktuelle Kunstzeitschriften sowie Neuerscheinungen ausgelegt wurden), ein Studiensaal sowie ein Magazin zur Verfügung. Im Studiensaal konnte der Bestand der damals etwa 23.000 Zeichnungen auf Wunsch vorgelegt werden. Etwa 3.000 bedeutende Werke wurden hier als sog. *Schausammlung* in einer Reihe von an der Wand aufgebauten Mappenschränken verwahrt. Im für die Öffentlichkeit gesperrten Magazin befand sich neben dem etwa 20.000 Blätter umfassenden sog. Vorrat an Handzeichnungen auch die Fachbibliothek.³³ – Während der Studiensaal heutigen Museumsstandards in Grafischen Sammlungen entsprach, da er einen permanenten öffentlichen Zugang zu den Werken ermöglichte, ist die dauerhafte Präsentation der 100 ausgewählten Werke vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart aus konservatorischen Gründen heute kritisch zu beurteilen. Der damalige Publikumsansturm war indes so groß, dass der Studiensaal auch sonntags geöffnet wurde.³⁴

Um sein pädagogisches Ziel zu erreichen, nutzte Justi weitere Möglichkeiten. So ließ er 1914/18 – mit der Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg – die 100 dauerhaft präsentierten Meisterzeichnungen in großengleichen und farbigen Reproduktionen bei der Reichsdruckerei zum Verkauf nachdrucken.

Justi bezeichnete seine Vermittlungsarbeit als „Kunstpredigten“. Der „lebendigpersönliche“ Austausch schien ihm die beste Anleitung zum Sehen zu sein. „Menschen aus allen Schichten des Volkes“ wollte er die Teilhabe an der Kunst ermöglichen.³⁵ Als Ersatz für das gesprochene Wort verfasste er 1919 einen Führer durch die *Sammlung der Zeichnungen* – der erste in einer Reihe kunstpädagogischer amtlicher Veröffentlichungen der National-Galerie;³⁶ jener zu den Gemälden erschien 1920. Die Beschreibungen entsprachen der Reihung in den Ausstellungsräumen und gaben zugleich die Ordnung der Mappen im Studiensaal wieder. Die *Schausammlung* wurde nun didaktisch nach der historischen Abfolge von Künstlergruppen und Stilrichtungen geordnet und nicht mehr alphabetisch nach Künstlernamen (wie das noch 1879–1914 in der Nationalgalerie ebenso wie in anderen Sammlungen üblich war).³⁷ „Die Anschauung ist das Entscheidende!“ – nicht das Lesen langwieriger Beschreibungen, schrieb Justi im Vorwort seiner *Deutschen Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert*:³⁸ „Wer die deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in der letzten Feinheit ihres persönlichen Wesens verstehen will, der

muß die Zeichnungen kennen“, denn, so Justi, sie offenbaren „uns den Reichtum der Bildvorstellung und Erfindung umfassender [...] als die Gemälde.“³⁹

Zeichnungen dürften aber keinesfalls nur als „Ersatz für Ölgemälde“ missverstanden werden, und sie sollten auch nicht bloß als „Beispiele“ für die Dokumentation bestimmter künstlerischer Entwicklungen herangezogen werden.⁴⁰ „Die Zeichnung ist vielmehr ein Kunstwerk für sich und will als solches genossen sein.“⁴¹

Der Krieg, die Teilung und die Frage des Standorts für die Sammlung der Zeichnungen

Die politischen Verwerfungen seit 1933 hatten auch für die *Sammlung der Zeichnungen* einschneidende Konsequenzen. Justi wurde 1933 von seinem Amt entbunden und als Kustos an die Kunstbibliothek versetzt.

Auf die Beschlagnahmungen der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 (369 Werke) und die Schließung des Kronprinzenpalais und damit auch der *Sammlung der Zeichnungen* folgten seit 1939 die kriegsbedingten Verlagerungen der Bestände. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der ehemalige Direktor Ludwig Justi vom Berliner Magistrat wieder mit dem Amt des Nationalgaleriedirektors betraut. Für die Sowjetische Militäradministration war maßgeblich, dass Justi ein Opfer des NS-Regimes geworden war und außerdem als Kunsthistoriker einen guten internationalen Ruf genoss.⁴²

Von der politischen Teilung Deutschlands seit 1948/49 waren auch die Sammlungen der Nationalgalerie betroffen, wobei Krieg und Auslagerung dem Zufall Vorschub geleistet hatten. Seit den 1950er Jahren waren die Rückführungen in die Sammlungen in Ost und West erfolgt: Die bedeutendste Aktion darunter war 1958 die Rückgabe von rund 190 Gemälden und etwa 12.000 Zeichnungen aus der Sowjetunion an die DDR (Abb. 10). Justi erlebte sie nicht mehr. Er war 1957 gestorben. 1965 erhielt die *Sammlung der Zeichnungen* im Ostteil Berlins den Rang einer „selbständige[n] Abteilung der National-Galerie“ mit etwa 40.000 Werken. Bis 1968 blieb sie an der Nationalgalerie. In den Jahren 1969 bis 1984 war sie Teil des Ostberliner Kupferstichkabinetts.⁴³ Justis inhaltliche Ordnung von 1919 wurde in diesem Zusammenhang aufgelöst und in die alphabetische Ordnung des Kupferstichkabinetts zurückgeführt. Zwischen 1984 und 1991 waren die Zeichnungen wieder Teil der Nationalgalerie (Ost). Auch im Westen verblieb die *Sammlung der Zeichnungen* zunächst, bis 1986, in der dortigen Nationalgalerie, seitdem gehörte die Sammlung zum Kupferstichkabinett.⁴⁵

Die Frage nach dem künftigen Standort der Sammlung wurde in Ost und West in den Jahrzehnten der Teilung heftig diskutiert. Es gab dezidierte Stellungnahmen von Vertretern der Generaldirektion, der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der *Sammlung der Zeichnungen*.⁴⁶ Die Befürworter eines Verbleibs der Zeichnungen in der Nationalgalerie verwiesen vor allem auf ihre spezifische Sammlungsstrategie als Epochenmuseum, in dem alle Kunstgattungen vertreten sein sollten. Durch das



10 Blick in die Ausstellung *Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet*, vom 2. November 1958 bis 12. April 1959 in der Nationalgalerie (Ost), 1958, Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.17.1.1./01580

Sammeln in Hinblick auf Werke in der Nationalgalerie konnte der Zeichnungsbestand stetig erweitert werden: Das entsprach dem Sammlungsauftrag und hatte den Vorteil, vom Ankaufsfonds der Nationalgalerie zu profitieren. Viele der Arbeiten auf Papier müssen darüber hinaus als Grenzfälle gelten (Kartons, Pastelle, Ölstudien) und stehen so gleichsam zwischen Zeichnung und Malerei. – Für die Einordnung der *Sammlung der Zeichnungen* ins Kupferstichkabinett sprachen die besonderen Bedürfnisse von Werken auf Papier: Das gilt für die Arbeitsabläufe, für die Magazinierung, die generell zeitlich begrenzte Ausstellungsfähigkeit (Stichwort: Lichtempfindlichkeit, Absenkung der Luxzahl auf höchstens 50), die Präsentation im Studiensaal, Besonderheiten der Restaurierung und Konservierung. Inhaltliche Argumente betonten die Nachbarschaft von Zeichnung und Druckgrafik und sahen die Zeichnung außerdem als eigenständiges Kunstwerk und nicht als lediglich vorbereitende Arbeit für Gemälde und Skulpturen. Außerdem sei es nicht einsichtig, aus welchem Grund lediglich die Kunst ab dem 19. Jahrhundert in einem Epochenmuseum präsentiert werden solle, die anderen Schulen und Zeiten hingegen nicht.

Nach der politischen Wende sind seit 1992 die Sammlungen Ost und West wieder vereint. Seither ist die *Sammlung der Zeichnungen* wieder Bestandteil des Kupferstichkabinetts, dem Museum der Grafischen Künste am Berliner Kulturforum.

Der Name „Kupferstichkabinett“ wird durch den Zusatz „Sammlung der Zeichnungen und Druckgrafik“ präzisiert.⁴⁷ Der Gründungsbestand von 5.834 Zeichnungen, der 1878 an die Nationalgalerie überwiesen worden war, ist inzwischen auf über 45.000 Werke angewachsen. Dieser Zuwachs verdankt sich zu großen Teilen dem symbiotischen Sammeln von Gemälden und Zeichnungen in der Nationalgalerie.

Es gehört zur Spezifik der Zeichenkunst seit dem 19. Jahrhundert, dass sie als vorbereitende Studie, als freie Skizze oder als Malerei auf Papier als eigenständiges Werk in einem Spannungsverhältnis zu Gemälden auf Leinwand steht. Museale Zuständigkeiten sind vor diesem Hintergrund das Ergebnis wissenschaftlicher Diskurse oder verdanken sich schlicht pragmatischen Erwägungen. So steht die *Sammlung der Zeichnungen* zurecht zwischen Nationalgalerie und Kupferstichkabinett und konnte nur aus dem Dialog beider heraus entstehen.

¹ Abschrift von Humboldts Bericht für König Friedrich Wilhelm III. vom 21. August 1830: GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinet, Nr. 20442

² Zur Geschichte des Kupferstichkabinetts und der *Sammlung der Zeichnungen* vgl. allg. *Das Berliner Kupferstichkabinet. Ein Handbuch zur Sammlung*, hg. von Alexander Dückers, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1994

³ Vgl. dazu die ersten 171 Einträge im Inventarbuch F (SMB-KK); Berlin 1994 (wie Anm. 2), S. 20

⁴ Werner Schmidt, „Die Sammlung von Zeichnungen in der National-Galerie zu Berlin“, in: *Bildende Kunst*, Heft 4/1958, S. 3–7, hier S. 4

⁵ Siehe auch Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Diss., Mainz 1993, S. 100–101

⁶ Inventarbuch F, Nr. 173 (SMB-KK); Berlin 1994 (wie Anm. 2), S. 20; Saskia Pütz, „Max Jordan’s first monographic exhibition at the Royal National Gallery in Berlin – rewriting the canon of art history and creating the artist as a national role model at the beginning of the German empire“, in: *Monographic Exhibitions and the History of Art*, hg. v. Maia Wellington Gahtan und Donatella Pegazzano, New York 2018, S. 83–102

⁷ SMB-ZA, I/NG 601, Blatt 3–4

⁸ Pütz 2018 (wie Anm. 6), S. 84–87

⁹ Vgl. dazu allgemein Sigrid Achenbach, „Das Berliner Kupferstichkabinet und die französische Kunst unter Friedrich Lippmann und Max Lehrs“, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, München 1996, S. 318–331

¹⁰ SMB-ZA, I/NG 877, Blatt 68

¹¹ SMB-ZA I/NG 878, Blatt 96–97: Unter Obhut der Nationalgalerie wurden die Werke von Rugendas gut 60 Jahre später dann als „entbehrlich“ eingestuft und 1907 von Hugo von Tschudi ans damalige Völkerkundemuseum abgetreten, von wo aus Teile dieses Bestandes Ende der 1920er Jahre durch Tausch oder Verkauf verloren gingen, manches aber auch 2003 über das Iberoamerikanische Institut seinen Weg ins Kupferstichkabinet zurückfand.

¹² Berlin 1994 (wie Anm. 2), S. 20; vgl. auch *Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Königl. National-Galerie*, bearb. von Lionel von Donop, Berlin 1902 (das Exemplar Sig. Kat. Slg. Berlin/NG 1902 in der Bibliothek des Kupferstichkabinetts mit handschriftlichen Herkunftsnachweisen) oder die SZ-Kartei (SMB-KK)

¹³ Donop 1902 (wie Anm. 12); Schmidt 1958 (wie Anm. 4), S. 6; Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1968, S. 90–91: 1879 war die *Sammlung der Zeichnungen* im mittleren der fünf kleinen Oberlicht-Kabinette in der Apsis des obersten Stockwerks untergebracht. Als der Platz nicht mehr ausreichte wurde ein weiterer Raum, in dem die Fresken der Casa Bartholdy aufgestellt waren, hinzugenommen.

¹⁴ SMB-ZA, I/NG 457, Blatt 72–74

¹⁵ Anita Kühnel, „Wider die Photographie: Maler-Radierungen und künstlerische Reproduktion“, in: *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995, S. 115–128, hier S. 116–117: dieser Kommission gehörte u.a. auch Friedrich Lippmann an.

¹⁶ *Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit. Gemeinschaftlich veranstaltet von der Direktion der Königl. National-Galerie und der Direktion des Königl. Kupferstich-Kabinetts*, hrsg. von Max Jordan und Friedrich Lippmann, 13. Sonder-Ausstellung, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Berlin 1881; Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 66

¹⁷ SMB-ZA, I/KK 30; Kühnel 1995 (wie Anm. 15), S. 117; Achenbach 1996 (wie Anm. 9), S. 324–326

¹⁸ Vgl. dazu allgemein Achenbach 1996 (wie Anm. 9)

¹⁹ Hugo von Tschudi, „Adolf Menzel“, erschienen in: „Pan“, 2. Jg., 1896, in: *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi*, hg. v. E. Schwedeler-Meyer, München 1912, S. 46–55; Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 72–73, 227, 236–238; Anna Marie Pfäfflin „Die Menzel-Sammlung im Berliner Kupferstichkabinett – Eine Recherche“, in: *Menzel. Maler auf Papier*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Petersberg 2019, S. 37–49, hier S. 41

²⁰ Schmidt 1958 (wie Anm. 4), S. 4–6; Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 87, 193, 198–199; Berlin 1994 (wie Anm. 2), S. 21; Gottfried Riemann: „Tschudi erwirbt Zeichnungen“, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, München 1996, S. 382–385

²¹ Ludwig Justi, »Die Zukunft der Nationalgalerie«, in: Ludwig Justi, *Der Ausbau der Nationalgalerie*, Berlin 1910/1913, S. 23

²² Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 88, 91, 106–116; Peter-Klaus Schuster, „Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne“, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, München 1996, S. 21–40, hier S. 27. Tschudis Kampf um die Moderne ist Stoff für einen Roman; soeben erschienen: Mariam Kühnel-Hussaini, *Tschudi*, Hamburg 2020.

²³ Zur Tschudi-Affäre siehe: Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 181–276: Anlass war 1908 Tschudis geplanter Ankauf von Gemälden der Schule von Barbizon gegen den Willen Kaiser Wilhelms II.

²⁴ Paul 1993 (wie Anm. 5), S. 270

²⁵ Die Denkschriften zur „Zukunft der Nationalgalerie“ (1910) und zur „Bildnissammlung“ (1912) gab Justi 1913 gesammelt heraus (Ludwig Justi, *Der Ausbau der Nationalgalerie*, Berlin 1913). 1914 folgte Ludwig Justi, *Der Umbau in der Nationalgalerie*, Berlin 1914; Thomas W. Gaehtgens/Kurt Winkler (Hg.), *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, I Textband, Berlin 1999, S. 259–261, 268, 324–327; Peter Betthausen, *Schule des Sehens. Ludwig Justi und die Nationalgalerie*, Berlin 2010, S. 86–94

²⁶ Gaehtgens/Winkler 1999 (wie Anm. 25), S. 275–277

²⁷ Schmidt 1958 (wie Anm. 4), S. 6; Eugen Blume, *Ludwig Justi und die klassische Moderne im Museum der Gegenwart am Beispiel der Sammlung der Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Berlin zwischen 1919 und 1933*, Diss. Berlin 1994, S. 37

²⁸ Justi 1914 (wie Anm. 25), S. 38; Rave 1968 (wie Anm. 13), S. 91; Blume 1994 (wie Anm. 27), S. 56

²⁹ Justi 1914 (wie Anm. 25), S. 38–49; Betthausen 2010 (wie Anm. 25), S. 99–101

³⁰ Gaehtgens/Winkler 1999 (wie Anm. 25), S. 434; Betthausen 2010 (wie Anm. 25), S. 155

³¹ Blume 1994 (wie Anm. 27), S. 56

³² SMB-ZA, I/NG 584, Blatt 29

- ³³ SMB-ZA, I/NG 878, Blatt 111–112; Rave 1968 (wie Anm. 13), S. 92–94; Gaehtgens/Winkler 1999 (wie Anm. 25), S. 465
- ³⁴ SMB-ZA, I/NG 878, Blatt 121
- ³⁵ Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie*, Berlin 1920, S. 1; Betthausen 2010 (wie Anm. 25), S. 141–144
- ³⁶ Ludwig Justi, *Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie*, Berlin 1919; siehe auch Justi 1914 (wie Anm. 25), S. 37; Rave 1968 (wie Anm. 13), S. 91–92; Gaehtgens/Winkler 1999 (wie Anm. 25), S. 324, 466
- ³⁷ Justi 1914 (wie Anm. 25), S. 37–38; Gaehtgens/Winkler 1999 (wie Anm. 25), S. 465–466; Betthausen 2010 (wie Anm. 25), S. 155
- ³⁸ Justi 1919 (wie Anm. 36), S. VI; vgl. auch Werner Schmidt, „Erinnerungen an den Geheimrat“, in: *Ludwig Justi – Kunst und Öffentlichkeit*, Jahrbuch der Berliner Museen 2010, Beiheft, Berlin 2011, S. 19–30, hier S. 28–29
- ³⁹ Justi 1919 (wie Anm. 36), S. V und XIV
- ⁴⁰ Justi 1919 (wie Anm. 36), S. 180
- ⁴¹ Justi 1919 (wie Anm. 36), S. 179
- ⁴² Berlin 1994 (wie Anm. 2), S. 25; Betthausen 2010 (wie Anm. 25), S. 10, 255–257
- ⁴³ SMB-ZA, II A/GD 303: Protokoll über die Arbeitsbesprechung vom 10. Dezember 1968 im Sitzungszimmer des Alten Museums, S. 5: „Ab 1.1.1969 werden das Kupferstichkabinett und die Sammlung der Zeichnungen zusammengeführt“. Vgl. weiter SMB-ZA, II A/NG 302
- ⁴⁴ Blume 1994 (wie Anm. 27), S. 89 (S. 89–160 die Rekonstruktion von Justis *Schausammlung*)
- ⁴⁵ Protokolle der Direktorenkonferenzen vom 17. April 1986, S. 2 (SMB-ZA, II/VA 7106) und vom 25. Juni 1986, S. 2 (SMB-ZA, II/VA 7105)
- ⁴⁶ Siehe diverse Stellungnahmen in SMB-ZA, II/VA 5470 (1980er Jahre); SMB-ZA, IV/NL Ebert 41 (10.10.1967); SMB-ZA, I/NG 318 (Friedrich Winkler vom 10.5.1939 und Paul Ortwin Rave 1939); Rave 1968 (wie Anm. 13), S. 94
- ⁴⁷ Auch schon 1968 bei der Zusammenlegung der beiden Sammlungen in der DDR erfolgte dies „bei paritätischer Nennung beider Sammlungsbereiche“ [SMB-ZA, II A/GD 303: Protokoll über die Arbeitsbesprechung vom 10. Dezember 1968 im Sitzungszimmer des Alten Museums, S. 5; vgl. auch den „Arbeitsplan 1969“ vom 5. Februar 1969, S. 1 (SMB-ZA, II/VA 3929)]