

# Obce dzieła

## — obca własność

Monika Kuhnke



Ostatnie dziesięciolecie obfitowało w wydawnictwa dotyczące problemu zaginionych w czasie II wojny światowej dóbr kultury, począwszy od dzieł sztuki, poprzez zbiory biblioteczne, na materiałach archiwalnych skończywszy. Odpowiednie instytucje, biura czy placówki w niemal wszystkich państwach europejskich przedstawiły już, lub właśnie to czynią, swój ostateczny bilans strat. Podstawową formą takich publikacji są katalogi, zarówno tematyczne, a więc obejmujące straty np. w dziedzinie malarstwa, jak i podające straty poniesione przez dane muzeum czy kolekcję w obrębie wszystkich swych działów.

Na tym tle wydawnictwem zasługującym na szczególną uwagę jest ostatnia publikacja Muzeów Państwowych w Berlinie Pruskiej Fundacji Kultury. Zawiera ona bowiem wykaz 168 obrazów, jakie od lat poprzedzających ostatnią wojnę aż do ok. roku 1958 trafiły – w okolicznościach dziś już trudnych do ustalenia – do magazynów tamtejszej Galerii Malarstwa. Nie stanowiły one i nie stanowią jej własności i, jak podaje

w przedmowie dyrektor Galerii Jan Kelch, przeleżały przez ponad 60 lat w Bodemuseum (we wschodniej części Berlina) i Dahle Museum (w części zachodniej tego miasta). Omawiana publikacja, autorstwa Irene Geismeyer, nosi tytuł *Dokumentation des Fremdbesitzes. Verzeichnis der in der Galerie eingelagerten Bilder unbekannter Herkunft*, co należy przetłumaczyć jako „Dokumentacja cudzej (obcej) własności. Spis obrazów nieznanego pochodzenia składowanych w Galerii”.

Autorka katalogu stanęła przed zadaniem arcytrudnym: na podstawie lakonicznych zapisów, luźnych kartek, naniesionych na odwrociach obrazów pojedynczych znaków starała się odczytać proveniencję obrazów, a także ich drogę do magazynów dziś już połączonego berlińskiego muzeum. Jedynie w kilku czy kilkunastu przypadkach pomogły przedwojenne katalogi i przewodniki po zbiorach. Pragnąc naświetlić losy dzieł sztuki, w tym przypadku obrazów, przemieszczanych w czasie i w wyniku ostatniej wojny na terenie Rzeszy, Irene Geismeyer przedstawiła cztery rodzaje dróg czy, jak sama to określiła, „cztery główne fale” napływania obiektów obcej, tj. niemuzealnej własności.

Do pierwszej kategorii zaliczyła te, które zostały przekazane do przedwojennego Kaiser-Friedrich-Museum do konserwacji. Z nieznanых powodów nie odnotowano ich w muzealnej dokumentacji. Można jedynie przypuszczać, że chodziło o prywatną umowę z jednym z konserwatorów tego muzeum. Obrazy te nigdy nie zostały odebrane. Skalę tego zjawiska najlepiej obrazuje notatka sporządzona w inwentarzu z ok. 1950 r.: *...dwa stopy obrazów bez ram, oddanych kiedyś przez prywatne osoby do restauracji i nie odebranych, bardzo uszkodzonych przez wilgoć. Osiemnaście obra-*

*zów na płótnie lub drewnie, w najgorszym stanie zachowania, w ramach lub bez, przekazane przed 1939 r., osoba przekazująca niemożliwa do ustalenia. Zapis ten nie zawiera niestety żadnych danych dotyczących samych obrazów, nie ma w nim ich autorów, tytułów, czy wymiarów.*

Kolejna grupa obrazów napłynęła do Galerii Malarstwa berlińskiego Muzeum już w czasie trwania wojny. Jak wspomina Irene Geismeyer, w archiwum można znaleźć wiele zapisów z tego okresu – dowodów konfiskat cennych dzieł sztuki z kolekcji żydowskich. Te jednak były po pewnym czasie przekazywane, w celu lepszego zabezpieczenia, do bankowych sejfów. Galeria nie była bowiem zainteresowana jedynie przechowywaniem dzieł sztuki, chyba że dany obiekt artystycznie i stylistycznie odpowiadał jej charakterowi. Do Galerii trafiały także obrazy konfiskowane na terenie np. Ukrainy, a i zapewne Generalnego Gubernatorstwa. Część z nich, co autorka potwierdza konkretnym przykładem, została przekazana do tworzonego wtedy muzeum Hitlera w Linzu. Pomimo niechęci do przechowywania cudzych obrazów, przyjmowano je do Muzeum. Decydowało o tym nazwisko depozytariusza, jego wysoka pozycja lub jedno i drugie. Na potwierdzenie tego autorka przytoczyła kilka przykładów, w tym także jeden odnoszący się bezpośrednio do rabunku dzieł sztuki z terenu Polski. Zachował się bowiem dokument z 17 III 1942 r., w którym ówczesny dyrektor Galerii Malarstwa skarżył się swemu zwierzchnikowi na metodę pracy Kai Mühlmana – specjalnego pełnomocnika ds. zabezpieczania dzieł sztuki na terenach okupowanych. Mühlmann złożył w depozycie w Galerii Malarstwa dwa obrazy „zabezpieczone” ze zbiorów Czartoryskich, jeden pędzla Rembrandta, drugi Rafaela. Oba figurowały jako jego prywatny depozyt i oba zo-

stały następnie przez niego odebrane i to z pominięciem stosowanej procedury. We wspomnianym piśmie dyrektor Galerii przypominał, że skrzynie z obrazami złożone zostały bez jego wiedzy. Pisał: *Pewnego dnia zauważyliśmy dwie zamknięte skrzynie z obrazami. Zabrano obrazy i złożono ponownie, o czym nikt nas nie poinformował i nie zwróceno nam pokwitowań. Zastanawia brak informacji o trzecim obrazie zabowanym z tej samej kolekcji, a mianowicie o *Damie z łasiczką* Leonarda da Vinci. Wiadomo przecież, że wszystkie trzy obrazy zostały przewiezione do Berlina, i to w jednym czasie. Autorka wspomina jedynie o fakcie przechowywania w schronach Galerii innych obrazów Mühlmanna. Udało się je ewakuować z jego berlińskiego biura i uchronić przed całkowitym spaleniem, gdy – w wyniku nalotów alianckich w 1943 r. – w budynku wybuchł pożar. Obrazy te, uprzednio zabowane z muzeów na terenie Generalnego Gubernatorstwa, nie zostały nigdy odebrane. Pod koniec wojny miały zostać zabezpieczone przez władze radzieckie i, jak można przypuszczać, wywieziono je do Związku Radzieckiego.*

Napływ obrazów do schronów Galerii Malarstwa zwiększał się wraz z nasileniem ataków alianckich. Muzeum berlińskie w oczach prywatnych kolekcjonerów było bezpieczną, trudną do zdobycia fortecą. Ilość przyjmowanych depozytów, przy skromnej obsadzie pracowniczek, powodowała, że zaniebdywano prowadzenie odpowiedniej dokumentacji. To z kolei utrudniło po zakończeniu wojny zwrot wielu obrazów właścicielom. Część z nich, jak już wspomniano, przejęta została przez administrację radziecką, jak choćby kolekcja Siemensów. Obrazy, które pozostały w schronach, a nie należały do zasobu Galerii, częściowo pozostawiono w jej magazynach, a częściowo przekazano do innych niemieckich muzeów, gdzie do dziś, jak sugeruje Irene Geismeyer, mogą się znajdować.

Przekazywanie, w celu zabezpieczenia przed nalotami alianckimi, przez mieszkańców

Berlina najcenniejszych dzieł, wymusiło na władzach miasta wygospodarowanie odpowiednich pomieszczeń. Stały się nimi piwnice ratusza. Wkrótce i one się zapęłniły. Oblicza się, że znalazło się w nich około 11 000 obiektów. Dokumentacja dotycząca tego swoistego magazynu prowadzona była pośpiesznie, stąd i informacje o otrzymany depozytach ograniczały się w wielu przypadkach jedynie np. do liczby paczek i sposobu ich pakowania, a nie zawartości.



Wkrótce zaczęto rozglądać się za nowymi miejscami składowania berlińskich zbiorów. Wybór padł na Dolny Śląsk i tereny Polski wcielone do Rzeszy; tam nie dolatywały bombowce alianckie. Rozpoczęto wielką akcję rozrzedkowania zbiorów. Do magazynowania wykorzystywano zamki, klasztory, pałace. Wówczas właśnie dochodziło do „wymieszania się” zbiorów berlińskich ze zbiorami rabowanymi na terenie Polski.

Trzecia fala napływu do Galerii Malarstwa obrazów, przedtem do niej nie należących, wiąże się z wydarzeniami, jakie nastąpiły już po zakończeniu wojny. Jak pisze

autorka, również w tym przypadku dokumentacja jest bardzo skromna, nie pozwalająca na pełne przesledzenie dróg, jakimi obrazy napływały. Choć sytuacja polityczna powstała po zakończeniu wojny stopniowo się pogorszała, pozwoliła jednak aliantom na przystąpienie do wielkiej akcji poszukiwawczej dzieł sztuki zabowanych przez Niemców. Przeszukiwano liczne składy i magazyny, prowadzono prace identyfikacyjne, również – jak w przypadku Polski – opierając się na materiałach przesyłanych przez odpowiednie instytucje zajmujące się rejestracją strat. Dla ułatwienia prac alianci stworzyli wielkie centralne magazyny (Central Collecting Points), głównie w Monachium, Wiesbaden, Offenbach i Celle pod Hanowerem oraz setki składów, których liczba w czasie urosła do tysiąca czterystu. Tam, obok niemieckich dzieł sztuki, znalazły się te, które wcześniej zabowane były na terenie Polski. Jak wiadomo, duża ich część powróciła do Polski w ramach prowadzonej akcji rewindykacyjnej. Ale nie wszystkie. Te obiekty, które nie zostały zwrócone właścicielom z powodu niemożności ich identyfikacji lub niewystarczających, zdaniem władz alianckich, dowodów potwierdzających prawo własności, co w wielu przypadkach odnosiło się do Polski, po 1 XII 1949 r. przekazane zostały w gestię premiera Bawarii, a następnie od 22 II 1952 r. do 31 XII 1962 r. przesyłane były nowo

utworzonemu Treuhanderwaltung vom Kulturgut (Urząd Powiernika Dóbr Kultury) w Monachium, działającemu przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych RFN. Z ogromnej liczby „bezpąskich” dzieł sztuki urząd ten zdołał zidentyfikować i przekazać właścicielom 61 561 „numerów inwentarзовych”, co, zdaniem autorki, odpowiadało około milionowi obiektów. Do Polski powróciło niewiele. To, co pozostało, przekazano następnie Ministrowi Skarbu RFN. W dniu 24 VI 1966 r. wysłał on pewną liczbę obiektów do niemieckich muzeów federalnych jako dar Republiki Federalnej

Niemiec. Nie brano pod uwagę przypuszczalnej ich proveniencji, zatem mogły w tej grupie znajdować się również obiekty pochodzące z Polski.

W odniesieniu do Niemieckiej Republiki Demokratycznej wiadomo, że jeszcze w roku 1954 na jej terenie znajdowało się aż 51 składów z dziełami sztuki, książkami i archiwaliami przemieszczonymi w czasie wojny. Jednak dostęp do nich państw najbardziej uszkodzonych w czasie wojny w zakresie dóbr kultury był praktycznie niemożliwy. A i stosunki niemiecko-niemieckie, jak przypomina autorka, były również bardzo skomplikowane. Odzyskanie przez muzea zachodnioniemieckie eksponatów, jakie znalazły się we wschodniej części dawnej Rzeszy, było możliwe jedynie na drodze wymiany.

Przy okazji pracy nad opisywanym katalogiem Irene Geismeier udało się prześledzić, opierając się na zachowanych dokumentach, sposób i zakres akcji rewindykacyjnej prowadzonej na terenie b. NRD. Określa ją jako odmienną, podkreślając, że wszystko przebiegało tam inaczej z uwagi na kształtowane przez rosyjskiego okupanta szybkie przemiany polityczne. Do tych ostatnich zaliczyła reformę rolną i nowe, społeczne formy własności. Kontrola poczynań władz radzieckich na terenach okupowanych, pomimo licznych nacisków i monitów ze strony władz alianckich, okazała się niemożliwa do przeprowadzenia.

Ostatnia, jak podaje autorka, fala napływu obrazów do berlińskiej Galerii Malarstwa związana była ze zwrotem przez Związek Radziecki w 1958 r. ogromnej liczby dzieł sztuki wywiezionych ze wschodniej części Niemiec. Powstał problem ustalenia proveniencji wielu obiektów, strona radziecka bowiem w listach przewozowych podawała tylko miejsce pakowania ich na terenie b. ZSRR, a więc: Moskwa, Leningrad lub Kijów, a nie miejsce, z którego zostały faktycznie wywiezione w latach 1945–1946. Te, których do 1959 r. nie udało się pracownikom wschodnioniemieckich muzeów zidentyfiko-

wać, w przypadku obrazów, przekazywane były do Galerii Malarstwa i tam trafiły do magazynów jako „cudza własność”. Również mianem cudzej własności określone zostały obrazy zwrócone przez Rosjan, a pochodzące z muzeów i kościołów na terenie Wrocławia i Gdańska, i przy nich, ze względu na tę proveniencję, należy się na chwilę zatrzymać.

Biorąc pod uwagę względy ilościowe, na pierwsze miejsce wysuwa się dawne wrocławskie Muzeum Historyczne. Z jego zbiorów, zgodnie z informacją podaną przez autorkę,



(19,8 x 14,2 cm): Marcina Lutra i Filipa Melanchtona (1532 r.), oba pędzla Łukasza Cranacha st. Z Wrocławiem, z tamtejszym Schliesches Museum der bildenden Künste związane były dwa XVIII-wieczne portrety autorstwa Antoine Pesne, przedstawiające Annę Dorotę Therbusch z domu Lisiewską oraz generała barona Henryka Augusta de la Motte-Fouque. Ze zbiorów tego samego muzeum pochodzi *Krajobraz ze snem św. Jakuba* pędzla doskonałego XVIII-wiecznego śląskiego malarza Michaela Willmanna. Z Gdańska natomiast pochodzi jeden, ale

znaczący obiekt. Jest nim XV-wieczne przedstawienie Św. Trójcy nieznanego, zapewne północnioniemieckiego malarza. Stanowił on część ołtarza z kaplicy św. Jerzego w bazylice Mariackiej w Gdańsku.

Ogromna wartość omawianej publikacji polega nie tylko na umiejętnym przedstawieniu zagadnień historycznych, wartości artystycznej oraz dróg, jakie wspomniane wyżej obrazy przebyły od czasu ostatniej wojny, aby znaleźć się w magazynach berlińskiej Galerii Malarstwa, a więc tych problemów, które wykraczają poza ogólny charakter tego tekstu. Przede wszystkim katalog jest jedynym, jak dotąd, zestawieniem dzieł sztuki znajdujących się w danych zbiorach, ale jednocześnie do nich nie należących. Prezentuje obrazy, które przypadkowo zostały połączone w zespół, na skutek wojennych i powojennych wydarzeń politycznych. Sprawą godną podkreślenia jest fakt, że publikacja tego typu ukazała się na terenie Niemiec. Należy mieć nadzieję, że w ślad za berlińską Galerią Malarstwa pójdą inne niemieckie muzea. ❖

pochodzi aż 19 obrazów (od XVI do XX w.). Przeważają wśród nich portrety, i to o różnej wartości artystycznej. Z kolei Muzeum Diecezjalne we Wrocławiu reprezentują 4 obrazy (faktycznie 6) pochodzące z tzw. serii portretowej biskupów wrocławskich. Wszystkie one znalazły się wśród dzieł sztuki zwróconych NRD w roku 1958 przez Związek Radziecki. Także z Wrocławia, z kościoła św. Elżbiety, wywiezione zostały figurujące w katalogu dwa niewielkie portrety

#### Ilustracje:

1. NN, *Portret bp. Balthasera von Promintz* (1540–1562). Ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu.

Zaginiony w czasie wojny. Obecnie w Berlinie (w katalogu poz. B. 37, s. 26)

Fot. wg K. Kastner, *Breslauer Bischöfe*, Breslau 1929, s. 33. Repr. Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu

2. NN, *Portret bp. Martina von Gerstmann*

(1574–1585). Ze zb. Muzeum Diecezjalnego we Wrocławiu.

Zaginiony w czasie wojny. Obecnie w Berlinie (w katalogu poz. B. 28, s. 24). Fot. wg K. Kastner, op. cit., s. 37. Repr. Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu