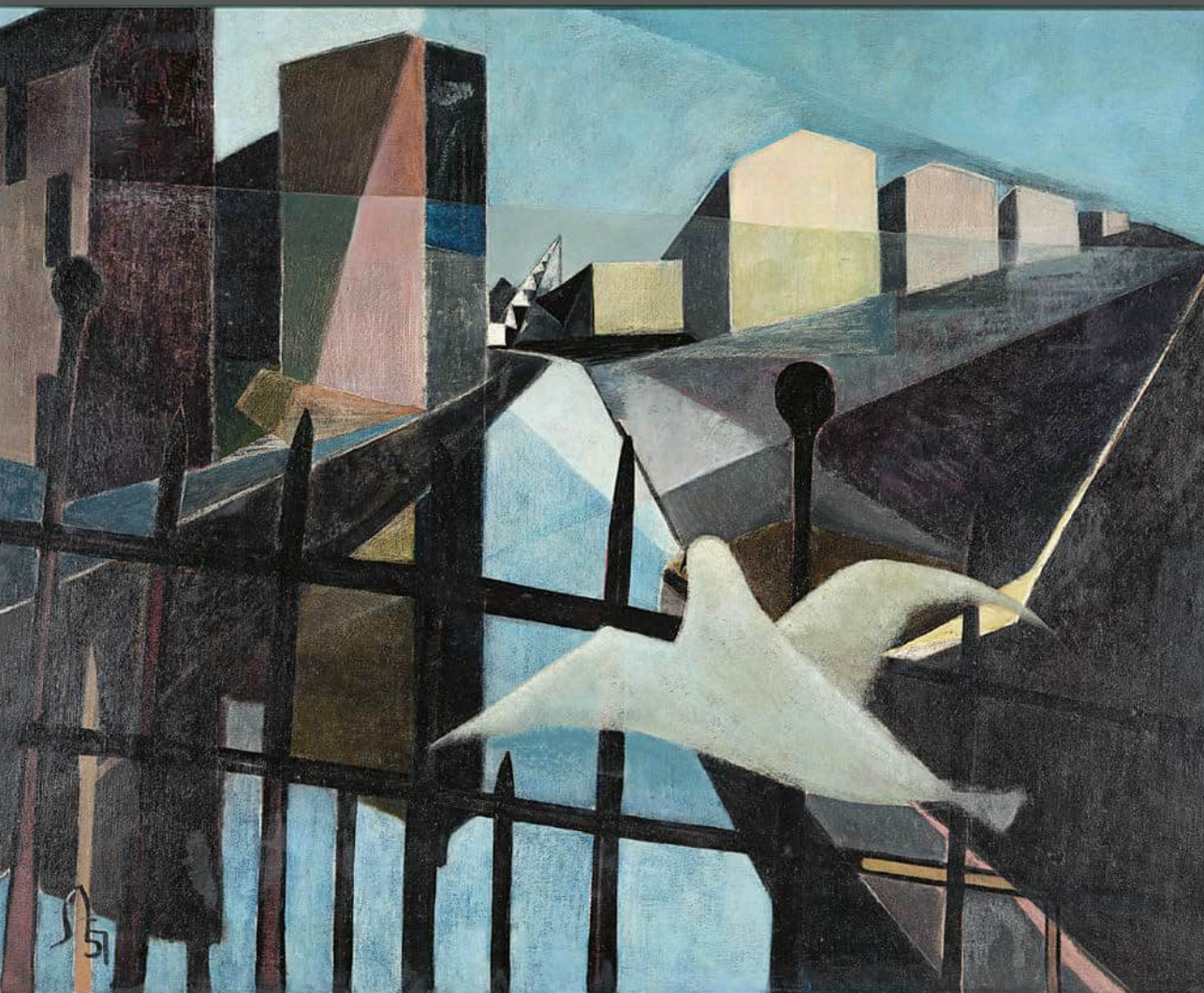


MITTEILUNGEN

des Vereins für die Geschichte Berlins

Gegründet 1865



Peter Steinforth, Blick von der Wiesenstraßenbrücke, 1951

122. Jahrgang

Heft 1

Januar 2026

WWW.DIEGESCHICHTEBERLINS.DE



ISSN 2942-5670

Titelbild: Peter Steinforth, *Blick von der Wiesenstraßenbrücke*, 1951, vermutl. Öl auf MDF, 53 x 117 cm, Inv.-Nr. 1951-I-125, Bestand der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Credit: Stiftung Stadtmuseum, Berlin

Kunst und Lebensunterhalt: Entstehung und Ablauf des »Notstandsprogramms für bildende Künstler« im West-Berlin der fünfziger und sechziger Jahre

Von Jenny Dirksen

»Ein wichtiger Vorschlag wäre, einen besonderen Hilfsfond zur Erteilung von produktiven Aufträgen zu gründen und gleichzeitig eine besondere Arbeitsvermittlungsstelle für die künstlerischen Tätigen einzurichten.«¹ Das schrieb Adolf Jannasch (1898–1984) im März 1949 in seiner damaligen Funktion als Leiter des Hauptamts Kunst und Literatur der Abteilung Volksbildung des Magistrats von Groß-Berlin.² Jannasch reagierte damit auf eine Anfrage aus dem übergeordneten Verwaltungsbereich Volksbildung zur Lage der Künstler³ in der Stadt, in der auch konkrete Vorschläge zur Linderung der Lage der »von der Währungsumstellung in sehr vielen Fällen ganz besonders hart betroffenen freien Künstler« erbeten wurden.⁴

Die Notlage und das Notstandsprogramm

Ende der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts traf Berlin die Massenarbeitslosigkeit der Nachkriegszeit in besonderem Maße. 1950 erreichte die Zahl der Arbeitslosen mit 300 000 von 2,1 Millionen Berlinern und einer Arbeitslosenquote von 38 % in den Westsektoren ihren Höchststand.⁵ Insgesamt befand sich West-Berlin nach der Währungsreform und der Berlin-Blockade in einer

- 1 Schreiben »Vorschläge zur Besserung der Lage der freischaffenden Künstler« von Adolf Jannasch, Abteilung für Volksbildung, Hauptamt Kunst und Literatur des Magistrats von Groß-Berlin, Amt Bildende Kunst und Museen, am 29.3.1949, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep 007, Nr. 87.
- 2 Jannasch war eine der zentralen Figuren und Entscheidungsträger des West-Berliner Kunstgeschehens der Nachkriegszeit. Von 1945 an fungierte er als Leiter des Amts für bildende Kunst im Magistrat bzw. Senat von West-Berlin, 1955 wurde er Direktor der Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin, der Vorläuferinstitution der Neuen Nationalgalerie. Während der NS-Zeit war er als kunsthistorischer Redakteur des Propyläen-Verlags tätig gewesen.
- 3 Der abgedruckte Text lag ursprünglich in gegenderter Form vor und wurde entsprechend des Sprachgebrauchs der »Mitteilungen« in das generische Maskulinum abgeändert.
- 4 Schreiben der Abteilung Volksbildung des Magistrats von Groß-Berlin jeweils an die Ämter Literatur, Musik, Bildende Kunst, Artistik und Film vom 25.3.1949, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep 007, Nr. 87.
- 5 Vgl. für eine Zusammenfassung der Einrichtung des Notstandsprogramms und der besonderen Lage in West-Berlin: Keiderling, Gerhard: *Notstandsprogramm gegen Arbeitslosigkeit. Beschäftigung und Lebenslage in West-Berlin zu Beginn der fünfziger Jahre*, Edition Luisenstadt, Berlinische Monatsschrift Heft 2/2001, S. 40–45, hier S. 40, <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt01/0102prof.htm>, letzter Zugriff am 30.9.2025. Keiderling weist hier darauf hin, dass das Notstandsprogramm nur bedingt für einen wirtschaftlichen Aufschwung sorgte, sondern vielleicht eher Gelegenheit war, die Arbeitslosenstatistik zu schönen. Insofern kennzeichnet das Notstandsprogramm auch den Beginn einer für West-Berlin als typisch geltenden Subventionspolitik.

prekären, instabilen Lage. Die sorgenvollen Erwartungen der politisch Verantwortlichen erstreckten sich auf mögliche Abwanderung der Bevölkerung nach Westdeutschland, das sich bereits im wirtschaftlichen Aufschwung befand, sowie auf politische Unterwanderung durch Ostdeutschland.⁶ Der befürchteten Abwanderung erwerbssuchender Bevölkerungsteile aus den Westsektoren Berlins, die grade erst während der Berlin-Blockade aufwändig als Standort der westlichen Alliierten und als »Bollwerk der Freiheit« inmitten der sowjetischen Zone verteidigt worden waren, sollte mit Geldern des »European Recovery Programs« (ERP) (vor allem unter der Bezeichnung Marshallplan bekannt) und des »Government Aid and Relief in Occupied Areas« (GARIOA), für den Wiederaufbau Europas nach dem Zweiten Weltkrieg entgegengewirkt werden.⁷ So wurde am 28. März 1950 das »Notstandsprogramm« ins Leben gerufen wurden, das als Arbeitsbeschaffungsmaßnahme konkrete Entrümmerungs – und Wiederaufbauprojekte unterstützte.⁸

Die besondere Notlage der Künstler

Freiberuflich Tätige aller künstlerischen Sparten waren zunächst durch das Raster des Förderprogramms gefallen. In der angespannten Lage erhielten sie zudem kaum Aufträge. »Die Not unter den freischaffenden Künstlern reicht von der Verzweiflung bis zum Selbstmord. Dazwischen liegen flehentliche Bitten und persönliche Bedrohungen der Sachbearbeiter«, hieß es bereits im Sommer 1949 aus dem Hauptamt für Kunst und Literatur.⁹

- 6 Ebd. Vgl. hierzu auch Peters, Walfried: *Das Berliner Notstandsprogramm als Instrument der Beschäftigungspolitik*, Berlin 1958, bes. S. 38: »Obwohl die weit überwiegende Mehrheit der Arbeitslosen bisher den Zersetzungsversuchen der Kommunisten widerstanden und sich ohne Einschränkung zum Westen bekannt hat, liegt in der Fortdauer der Massenarbeitslosigkeit eine politische Gefahr.«
- 7 Als »ein Bollwerk, ein Vorposten der Freiheit« hatte Ernst Reuter, ab 1951 West-Berlins erster Regierender Bürgermeister, in seiner berühmten Rede vor dem Reichstag 1948 das durch die Luftbrücke unterstützte West-Berlin bezeichnet. Der Ausdruck entwickelte ein Eigenleben. So fand Anfang der 1960er-Jahre eine Ausstellung mit dem Titel »Berlin, Bollwerk der Freiheit« in Den Haag statt, die von Paul Hertz eröffnet wurde. Vollständiger Text der Rede Reuters unter <https://www.berlin.de/geschichte/8481767-3689745-ernst-reuters-rede-am-9-september-1948-v.html>, Zugriff am 25.10.2025.
- 8 Die Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen des Notstandsprogramms zeigen auffällige Ähnlichkeiten mit denen der Arbeitsbeschaffungsbehörde, Works Progress Administration (WPA), die 1935 in den USA als Folge der Great Depression im Rahmen des New Deal unter Franklin D. Roosevelt geschaffen worden war. Auch diese Behörde förderte mit dem Staatlichen Kunstprojekt, Federal Art Project (FAP), das von Holger Cahill (1887–1960), Experte für Volkskunst und Ausstellungsdirektor des MoMA in New York, geleitet wurde, bis 1943 bildende Kunst. Das Programm umfasste Aufträge für bildende Künstler, als deren Resultat Werke in den Besitz der Regierung gelangten; dieser Aspekt ist dem »Notstandsprogramm für bildende Künstler« in West-Berlin vergleichbar. In seiner nationalen, regional aufgebauten Anwendung ging das Förderprogramm aber weit über sein West-Berliner Pendant hinaus. Zudem beinhaltete es eine umfassende Förderung der Kunsterziehung, den Aufbau von Community Art Centers und Federal Galleries, und umfasste darüber hinaus eine Plakatabteilung ebenso wie eine Abteilung für technische und archäologische Forschung. In den vorhandenen Unterlagen zur Entstehung des Notstandsprogramms für bildende Künstler findet sich kein direkter Verweis auf das FAP. Zum Ablauf des FAP vgl. Francis O'Connor: *Entwicklungsgeschichte der Projekte zur bildenden Kunst im New Deal 1933–1943*, in: *America. Traum und Depression 1920/1940*, Ausst.-Kat. der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin 1980, S. 452–462.
- 9 Schreiben »Notlage der freischaffenden Künstler« von der Abteilung für Volksbildung, Hauptamt Kunst und Literatur des Magistrats von Groß-Berlin an den Stadtrat Walter May am 4.5.1949, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep 007, Nr. 87. Derselben Archivalie zugeordnet ist der Zeitungsartikel »Grenzenlose Not der »freien Künstler«« im *Neuen Deutschland* vom 15.4.1949, der in diesem Zusammenhang von erregten Szenen vor dem Hauptamt Kunst des Bezirksamts Tempelhof spricht.

Konkret war diese besondere Notlage auch eine Konsequenz der Währungsreform. »Die freischaffenden Künstler«, schrieb Jannasch zur »Begründung des zu erwartenden finanziellen Schadens«,

sind dadurch besonders geschädigt, dass sie durch die hohe Bewertung der Westmark fast nur Aufträge im Ostsektor von Berlin haben. Sie sind also ganz besonders als »Grenzgänger« zu bezeichnen.¹⁰ Die bildenden Künstler sind besonders notleidend durch die neue Einführung der Westmark, weil sie jetzt mit dem wenigen von ihnen verdienten Ostgeld lebensnotwendige Ausgaben wie Miete, Licht, Telefon, Lebensmitteleinkauf, Transportmittel in Westmark bezahlen müssen. Dazu kommt noch die Beschaffung künstlerischer Malmittel, wie die unentbehrlichen Ölfarben, Temperafarben, Leinwand etc., die nur gegen Westmark in den Westsektoren erhältlich sind.¹¹

Zur Verbesserung der Situation schlug Jannasch unter anderem vor, für die Honorare der Künstler analog zu den Gehältern von Westbeschäftigten ein Umtauschverhältnis von eins zu eins zu garantieren.¹² Zudem plädierte er, wie oben beschrieben, für die Einrichtung eines Hilfsfonds, der schließlich im Rahmen des Notstandsprogramms realisiert wurde.

Die Vorbereitungen für das Notstandsprogramm für Bildende Künstler

Über die Notwendigkeit, die Künstler in den Westsektoren in der aktuellen Notlage zu unterstützen, bestand also seit der ersten Jahreshälfte 1949 Einigkeit. Doch selbst nach Anlauf des Notstandsprogramms im Frühjahr 1950 sollten noch einige Monate vergehen, bis Künstler in die Maßnahme integriert wurden. Am 12. September 1950 hieß es schließlich: »In Besprechungen mit amerikanischen Dienststellen ist erörtert worden, evtl. in das Berliner Notstandsprogramm auch eine Beschäftigung der Berliner Künstler mit einzubeziehen.« So schrieb es der Stadtrat für Volksbildung Walter May (1900–1953) an das Hauptamt Kunst seiner Verwaltung. Für die »weiteren Verhandlungen« mit Paul Hertz (1888–1961) – zu diesem Zeitpunkt Leiter des Hauptamts Banken und Versicherungen sowie Beauftragter für Finanz – und Wirtschaftsfragen, von 1951 an dann Senator für Marshall-Plan und Kreditwesen – bat er um eine Aufstellung der erwerbslosen Künstler aller Sparten und um Vorschläge für Maßnahmen für ein Arbeitsbeschaffungsprogramm. Er nannte auch bereits die zu erwartenden Honorare: 300 DM pro Person pro Monat.¹³

Die Anfrage des Hauptamts Kunst an den Bereich Wisokü (wissenschaftliche, soziale und künstlerische Berufe) des Facharbeitsamts I mit der Bitte um eine Aufstellung über die Anzahl der erwerbslos gemeldeten Künstler gegliedert nach Kunstsparten ging am 19. September 1950

heraus.¹⁴ In der einen Monat später gesendeten Aufstellung wurde zwischen den arbeitslos gemeldeten Personen und dem Empfang von Arbeitslosenunterstützung (dem späteren Arbeitslosengeld) und Arbeitslosenfürsorge (der späteren Sozialhilfe) unterschieden. Sie unterteilte die Daten zudem in männliche und weibliche gemeldete Personen. Die Unterteilung nach Sparten umfasste 18 Tätigkeitsfelder. In den Bereich bildende Kunst fielen dabei die Sparten »Bildhauer«, »Kunstmaler, Grafiker«, »Bühnenbildner«, »Maskenbildner« sowie auch »Kunstgewerbler«.¹⁵

Dementsprechend waren 1950 zirka 1000 bildende Künstler und 224 Kunstgewerbler arbeitslos gemeldet, mit einer Frauenquote von ca. 30 % bei den bildenden Künstlern und zirka 90 % bei den Kunstgewerblern. Die Gesamtzahl aller künstlerisch Tätigen über alle Sparten hinweg betrug in dieser Aufstellung 7031 Personen – davon ausgehend, dass diejenigen, die Arbeitslosenunterstützung und – fürsorge bekamen, bereits Teil der Kategorie »arbeitslos« auf demselben Blatt waren. Der Anteil der bildenden Künstler an der Gesamtzahl entsprach somit ca. 17 %. Dies schloss ausdrücklich die Gebrauchsgrafik ebenso wie das Kunstgewerbe mit ein, das bis in die frühen 1960er-Jahre innerhalb des Programms gefördert wurde.¹⁶

Darauffolgend fand bereits Anfang November 1950 eine Besprechung statt, die den Auftakt für eine konkrete Prüfung der Möglichkeit der Beschäftigung von arbeitslosen Künstlern im Rahmen des Notstandsprogramms bildete. Der Beteiligtenkreis war breit gefasst, mit Teilnehmenden der Senatsverwaltung – zum Beispiel des Bürgermeisters von Kreuzberg ebenso wie des Leiters des Bereichs Wisokü, Vertretern von Interessenverbänden und Institutionen in den Westbezirken: So standen ein Verleger, ein

Sparte	Geschlecht	Anzahl	Arbeitslosengeld	Arbeitslosenfürsorge
Bildhauer	männlich	28	10	12
Bildhauer	weiblich	1	1	1
Kunstmaler, Grafiker	männlich	628	238	41
Kunstmaler, Grafiker	weiblich	13	5	1
Bühnenbildner	männlich	33	5	1
Bühnenbildner	weiblich	1	1	1
Maskenbildner	männlich	4	1	1
Maskenbildner	weiblich	1	1	1
Kunstgewerbler	männlich	224	13	5
Kunstgewerbler	weiblich	1	1	1
sonst. bildend.	männlich	104	32	55
sonst. bildend.	weiblich	1	1	1
Grafiker	männlich	43	15	1
Grafiker	weiblich	1	1	1
sonst. bildend.	männlich	300	55	57
sonst. bildend.	weiblich	1	1	1
Bildhauer	männlich	15	1	1
Bildhauer	weiblich	1	1	1
Kunstmaler, Grafiker	männlich	2207	163	440
Kunstmaler, Grafiker	weiblich	1	1	1
Bühnenbildner	männlich	20	304	2
Bühnenbildner	weiblich	1	1	1
Maskenbildner	männlich	131	213	21
Maskenbildner	weiblich	1	1	1
Kunstgewerbler	männlich	22	4	12
Kunstgewerbler	weiblich	1	1	1

Abb. 1: Aufstellung über die erwerbslos gemeldeten künstlerisch Tätigen in den Westsektoren Berlins vom 16.10.1950 des Arbeitsamts I, Wisokü, in: Landesarchiv Berlin, Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375

10 Als »Grenzgänger« wurden Personen bezeichnet, die im Ostteil der Stadt lebten und im Westteil arbeiteten und umgekehrt; durch die Währungsreform und die Kappung der Umtauschmöglichkeiten war es wesentlich attraktiver, im Osten zu wohnen und im Westen zu arbeiten als umgekehrt. Indes nutzten viele West-Berliner die offene Grenze, um Dienstleistungen in Ost-Berlin in Anspruch zu nehmen oder Grundnahrungsmittel dort einzukaufen.

11 S.o. Jannasch am 29.3.1949, in: LAB B Rep 007, Nr. 87.

12 Ebd.

13 Dieser Betrag dürfte ungefähr dem durchschnittlichen Bruttoverdienst entsprochen haben: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Arbeit/Verdienste/Verdienste-Branche-Berufe/Tabellen/liste-bruttomonatsverdienste.html#fussnote-1-134694>, letzter Zugriff am 1.12.2026, mit Dank an Elke Kimmel für den Hinweis. Vgl. Bitte um die Zusammenstellung von Unterlagen für die Verhandlungen zur Einbeziehung der Berliner Künstler in das Berliner Notstandsprogramm von Stadtrat für Volksbildung Walter May an das Hauptamt Kunst vom 12.9.1950, in: Landesarchiv Berlin, Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375.

14 Anforderung einer Aufstellung der erwerbslos gemeldeten Künstler nach Sparten am 19.9.1950 vom Hauptamt Kunst an die Abteilung Arbeit, Arbeitsamt I, Wisokü, in: Landesarchiv Berlin, Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375.

15 Einer Aufstellung von Jannasch folgend (Jannasch 3.11.1950, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143). Aufstellung über die erwerbslos gemeldeten künstlerisch Tätigen in den Westsektoren Berlins vom 16.10.1950 des Arbeitsamts I, Wisokü, in: Landesarchiv Berlin, Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375.

16 Zwischen Kunstgewerbe und anderer bildender Kunst zu unterscheiden, erscheint angesichts der vorhandenen Zahlen nicht sinnvoll. Zum einen werden sich im Bereich Malerei und Grafik viele Personen befinden, die heute eher dem Feld des Grafikdesigns zugerechnet würden. Viele Künstlerinnen ordneten sich dem Kunstgewerbe zu. Die Förderung von kunstgewerblichen Objekten »mit Ausnahme von Vasen und Aschenbechern« wurde 1962 ausgesetzt. Vgl. Vermerk der Senatsverwaltung für Wirtschaft vom 17.7.1962, in: Archiv Soziale Künstlerförderung Berlins, Ordner Bildende Künstler, Werkverträge etc., A-L, 1960–62.

Theaterdirektor und ein Kulturredakteur ebenfalls auf der Liste der Eingeladenen.¹⁷ Ein Resultat dieser Besprechung scheint die Einrichtung von Kommissionen – Jurys – für jede Kunstsparte gewesen zu sein, denen jeweils die Fachreferenten des Hauptamts Kunst ebenso wie Vertreter der Fachverbände und der Künstler angehören sollten. Die Vergabe sollte dabei »streng objektiv« erfolgen mit dem Ziel, »eine möglichst große Anzahl erwerbsloser Künstler in vorübergehende Beschäftigung zu bringen«.¹⁸

Der mit 17 % im Verhältnis geringe Anteil der bildenden Künstler am Gesamtförderbedarf erklärt vielleicht, warum die Förderung zunächst nur für Künstler aus den Bereichen Musik und Darstellendes Spiel realisiert wurde. Diese Förderprogramme wurden am 8. Dezember 1950 eingerichtet.¹⁹ Mit einiger Verspätung, am 3. Februar 1951, erteilte der Senator für Marshall-Plan und Kreditwesen schließlich die Erlaubnis zur Beauftragung von 70 Künstlern über einen Zeitraum von zwei Monaten, jeweils 75 sollten in den nächsten Förderrunden, die zunächst alle zwei Monate neu vergeben wurden, folgen.²⁰ Walter Wellenstein (1898–1970), Vertreter des 1950 neu gegründeten BBK (Berufsverbands Berliner Künstler), hatte sich mit Nachdruck dafür eingesetzt, dass das Programm auch für die bildenden Künstler starten konnte: Er schrieb sowohl Hertz als auch Käte Gläser (1897–?) als Fachreferentin des Hauptamts Kunst an, ersteren mit einem Vorschlag zur Durchführung des Programms, mit dem er »die eingetretene Stagnation« bei der Umsetzung des Förderprogramms für die bildenden Künstler zu überwinden hoffte, da »schon kostbarste Zeit verlorengegangen« sei.

Wellenstein sprach sich gegen »die Herstellung von Schriftschablonen und das Schnitzen von Hinweisschildern«, »die Erteilung von Porträtaufträgen und Ausmalung von Kliniken und Kinderheimen« aus – alles Aufträge, die im Rahmen des Förderprogramms Umsetzung fanden. Sie waren bereits von Jannasch im November 1950 eingebracht worden, als er eine Liste mit Vorschlägen für mögliche Aufträge an Künstler verfasst hatte. Hier nannte Jannasch unter anderem Porträts »führender Berliner Persönlichkeiten im öffentlichen Leben«, die Gestaltung von Tombolagewinnen, Wandschmuck, Werbung, erzieherischen Trickfilmen, Glasfenstern, Brunnen für öffentliche Einrichtungen. Er weitete mögliche Aufträge auf das Restaurieren von Depotgut in den Berliner Sammlungen in Dahlem und Charlottenburg ebenso wie von Grabsteinen und Gebäudeschmuck aus, aber auch die Herstellung von grafischen Blättern, die in »Schulen, Jugendheimen, Krankenhäusern usw.« eingesetzt werden könnten. Für das Kunstgewerbe gingen seine Vorschläge bis hin zu Gardinen, Vorhängen, Decken und Gebrauchsgeschirr für

diverse öffentliche Einrichtungen.²¹ Nicht nur die Kriegszerstörung, sondern auch der Umbruch von Nationalsozialismus zu Demokratie hatte einen weitreichenden Bedarf an neuen gestalterischen Maßnahmen mit sich gebracht.

Anstatt den Vorschlägen Jannaschs zu folgen, schlug Wellenstein also im Januar 1951 die Realisierung von Arbeiten vor, deren künstlerische Qualität der BBK zusammen mit dem Hauptamt Kunst verantworten würde und die »im Rahmen der Bedürfnisse des Magistrats [sic! JD] zur Verwendung kommen« könnten. Dieser Vorschlag wurde zumindest insofern umgesetzt, als – wie auch in den anderen Kunstsparten – eine Kommission über die Erteilung von Aufträgen entschied.²² An Gläser wiederum schrieb Wellenstein mit Verweis auf seine Korrespondenz an Hertz und bat sie um Unterstützung seines Schreibens. Auch griff er die Frage der Nutzung der Kunstwerke wieder auf, deren Notwendigkeit wohl infrage stand: Ob Gläser darauf hinweisen könne, »dass die zu übernehmen Kunstwerke sehr wohl im Rahmen des ja an sich so vielfältigen und fast unerschöpflichen Bedarfs der Stadt zu verwenden sind«.²³ Wellensteins Bitte hat Erfolg: Bereits am folgenden Tag richtete Gläser die Bitte an Hertz, ihr die Anzahl der zu beauftragenden Künstler zu nennen und fügte hinzu, ihr Amt würde »dafür Sorge tragen, dass nach Ablauf der Arbeitszeit ein für die Stadt wertvolles Kunstwerk in ihren Besitz übergeht.«²⁴ Wellenstein und Gläser brachten hier also erneut den Aspekt der Nutzung der für die Förderung geschaffenen Kunstwerke ins Spiel. Zunächst einmal erhielt Gläser aber die Freigabe zur Beauftragung der ersten Künstler (siehe unten).

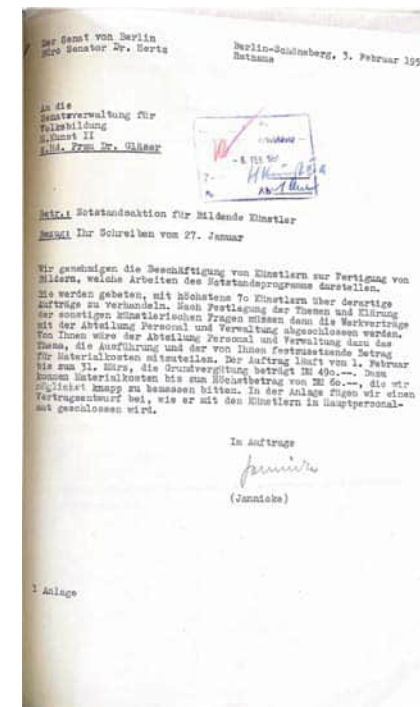


Abb. 2: Programmgenehmigung und Erläuterungen zum Ablauf aus dem Büro des Senators Dr. Hertz vom 3.2.1951 an die Senatsverwaltung für Volksbildung, z.Hd. Frau Dr. Gläser, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. Notstandsprogramm für Bildende Kunst, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979

Regelung der Förderbedingungen und die Frage der Qualität

Bereits im Herbst 1950 war für die Förderung der Kunst aller Sparten festgelegt worden, dass zwei Gesichtspunkte bei der Auswahl der Künstler zu berücksichtigen seien: »1.) darf eine

21 Aufstellung von Jannasch vom 3.11.1950 bzgl. der »Beschäftigung erwerbsloser Künstler innerhalb des Berliner Notstandsprogramms«, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143.

22 Schreiben von Walter Wellenstein für die Geschäftsführung des BBK an Magistratsdirektor Paul Hertz am 9.1.1951, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

23 Schreiben von Wellenstein für den BBK an Fachreferentin Gläser des Hauptamts Kunst, 9.1.1951, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

24 Schreiben von Fachreferentin Gläser, Hauptamt Kunst, an Magistratsdirektor Hertz, 10.1.1951, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

17 Einladung von Paul Hertz an Walter May vom 3.11.1950, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375.

18 Notiz zur Einrichtung der Kommissionen und ihrer Besetzung ebenso wie Vorschlagslisten mit Personen, nicht datiert, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep. 014, Nr. 1375.

19 Dieses Datum nennt ein entsprechender Tätigkeitsbericht dieser Sparten: »Bericht über den Künstlernoteinsatz seit seinem Bestehen 8. Dezember 1950 bis 31. März 1951«. Die erste Aufführung fand demnach am 15.12.1950 »in einem Flüchtlingslager in Spandau« statt, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep 007, Nr. 87. Bereits am 18.11.1950 hatte eine Zeitungsmeldung die Förderung angekündigt. Aus der Ankündigung geht hervor, dass die Verspätung der Förderung bildender Künstler noch nicht kommuniziert worden war. Vgl. »Arbeit für erwerbslose Künstler«, in: *Die Neue Zeitung*, 18.11.1950, Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143.

20 Programmgenehmigung und Erläuterungen zum Ablauf aus dem Büro des Senators Dr. Hertz vom 3.2.1951 an die Senatsverwaltung für Volksbildung, z.Hd. Frau Dr. Gläser, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979. Für die weiteren Förderrunden vgl. die weiteren Unterlagen in LAB B Rep. 014, Nr. 1979 und 1980.

Spitzenleistung nicht gefordert und 2.) ein vertretbares Niveau nicht unterschritten werden.«²⁵ Ein Protokoll aus dieser Zeit legte die künstlerische Komponente des Programms eindeutig in die Abteilung Volksbildung und wies auf die Rolle der Prüfungskommissionen hin, denen sowohl die Bereiche Kreditwesen als auch Volksbildung angehören würden:

Diese Prüfungskommissionen haben die Aufgabe, aus den durch das Facharbeitsamt Wisokü eingereichten Listen den Kreis der erwerbslosen Künstler zu ermitteln, der durch seine Leistungen für den Einsatz im Künstlernetzprogramm in Frage kommt. Hierbei soll keinesfalls nur eine Auswahl der Spitzenkräfte stattfinden. Die Einhaltung einer unteren Leistungsgrenze ist jedoch unbedingt erforderlich. Diese untere Leistungsgrenze sollte jedoch nicht vom Berliner Weltstadtniveau diktiert werden.²⁶

Das liest sich zwar wie eine Vereinbarung zur Mittelmäßigkeit, zeigt aber zunächst nur, dass künstlerische Qualität nicht das allein ausschlaggebende Kriterium für die Fördervergabe darstellte. Die Formulierung war das Ergebnis von Verhandlungen, in denen sich unterschiedliche Positionen abgezeichnet hatten: Während der Berufsverband Berliner Künstler (BBK) allein die künstlerische Qualität als Förderkriterium sehen wollte, sprach sich der Freie Verband Berliner Künstler (FDBK) des Deutschen Gewerkschaftsbunds für rein soziale Kriterien aus.²⁷ Ein Fachreferent aus der Senatsverwaltung für Kreditwesen wiederum betonte, es solle um eine größtmögliche Gesamtzahl an geförderten Künstler unabhängig von der Qualität gehen, wodurch Mehrfachförderungen schwierig wären. Daraus schloss der interne Bericht an den Hauptamtsleiter Kunst, Franz Wallner-Basté (1896–1984): »Hier wäre die Entscheidung stärker in das Hauptamt Kunst zu legen, das mithilfe seiner Kunstkommission, in der ja auch die Vertreter der Verbände und der Wisokü sitzen, als entscheidende Instanz gelten muss.«²⁸

Die Frage der Federführung

Hier deutet sich ein Ringen um die Zuständigkeit für das Programm an, welches im Herbst 1951, also im ersten Förderjahr, durch die CDU-Fraktion im West-Berliner Parlament thematisiert wurde. Diese beantragte, die Federführung von der Senatsverwaltung für Kreditwesen auf das Kunstamt der Senatsverwaltung für Volksbildung zu übertragen. »Es werden in letzter Zeit berechnete Klagen laut«, hieß in dem Antrag, »dass das künstlerische Niveau der Darbietungen nicht immer den notwendigen Anforderungen entspreche. Es scheint daher ein organisatorisches

25 Aufstellung der Förderziele und Aufstellung der Kommissionen von der Abteilung Volksbildung des Magistrats von Gross-Berlin vom Herbst 1950, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 1375.

26 Protokoll über eine Sitzung am 25.10.1951 mit Referent Jannicke (Kreditwesen), sowie »Frau Hoth (Wisokü), Herr Orlando (Internationale Artistenloge), Herr Frömmkens und Herr Kasper (Musikerverbund), Herr Berger (Sen. Inneres II), Herr Hülsen, Herr Grebe als Protokollführer«, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143.

27 Der Ansatz des BBK wird auch unterstützt durch die »Denkschrift zur gegenwärtigen Lage der bildenden Kunst in Berlin« vom Juni 1950, in der der BBK – ausgehend von einem Artikel aus der Zeitschrift »Constanze« – von 2 000 bildenden Künstlern in Berlin ausgeht. Von diesen würden wiederum nur 450 qualitativ so hochwertig arbeiten, dass sie in dieser Arbeit unterstützt werden sollten, sofern sie, was für 250 zutreffen würde, erwerbslos seien. Diese Zahlen stehen im Gegensatz zu denen des Wisokü (ca. 1 500), in denen allerdings auch Kunstgewerbe und Gebrauchsgrafik enthalten sind. Denkschrift in: Archiv der Akademie der Künste Berlin, BBK-Archiv-Berlin 100–4.

28 Interner Bericht über die »Notstandsaktion für bildende Künstler« an Hauptamtsleiter Franz Wallner-Basté vom 10.11.1950, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143.

Zusammenwirken von Wisokü und Kunstamt angebracht.«²⁹ Der Antrag führte nach mehreren kurzfristig angesetzten Besprechungen und einiger Verstimmung innerhalb des Bereichs Kreditwesen zu dem Beschluss des Abgeordnetenhauses, dass die Zuständigkeit innerhalb der Senatsverwaltung zu klären sei. »Mit der federführenden Bearbeitung wurde der Senator für Kreditwesen in Verbindung mit dem Senator für Volksbildung beauftragt«, heißt es in einer internen Notiz. So sollte es auch bleiben: Die Jury wurde weiterhin vom Senator für Volksbildung zusammengesetzt und bestückt, Vertreter der Senatsverwaltung für Kreditwesen waren zwar anwesend, hatten aber keine Stimme bei der Fördervergabe.³⁰ Auch die Betreuung der Künstler verblieb beim Senator für Volksbildung. Er war aber nicht in der Lage, den Zweck der Förderung oder die Verwendung der Mittel gegebenenfalls anzupassen.³¹

Die Frage der Legitimierung

Spartenübergreifend stand die soziale Relevanz der Förderprogramme über die Auftragsvergabe an zuvor Erwerbslose hinaus an erster Stelle. Ergab sich dieser Zweck in den Sparten Musik und Darstellendes Spiel dadurch, dass die Aufführungen zum Beispiel in Krankenhäusern, Flüchtlingsunterkünften, Kinder-, Jugend-, Senioren – und Nachbarschaftsheimen oder Justizvollzugsanstalten, in Schulaulen und Bezirkssälen stattfanden und so vor Publikum spielten, das ein zahlungspflichtiges Angebot nicht hätte wahrnehmen können, musste für die bildende Kunst ein anderer Weg gefunden werden.³²

Die Anpassung des Programms an die Förderbedingungen des Marshallplans erforderte dabei einiges an Kreativität. »Es bereitet große Schwierigkeiten, praktische Notstandsarbeiten für Künstler nachzuweisen«, schrieb Jannasch an das Hauptamt für Grünflächen und Gartenbau. »Wir möchten Sie deshalb auf dem Gebiet der bildenden Kunst, besonders auf dem Gebiet der Bildhauerei und Bauplastik, um Ihre Unterstützung bitten.« Bei dieser Bitte ging es zunächst nur darum, mögliche Einsatzgebiete für die Gestaltung von öffentlichen Bildwerken und weiteren Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzeigen. In der Praxis bildeten die in der Folge erstellten Listen aber weit darüber hinaus die Grundlage für die Motive, die während der Auftragsvergabe mit den geförderten Künstlern festgelegt wurden. Die tatsächliche Motivvergabe war Teil einer Verhandlung zwischen den Künstlern und dem Hauptamt Kunst, nämlich der Fachreferentin Gläser.³³

29 Antrag betr. Angliederung des Künstlernoteinsatzes an den Senator für Volksbildung, CDU-Fraktion vom 13.10.1951, 1. Wahlperiode, Nr. 568, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, B Rep 007, Nr. 87. Ein Qualitätsmangel wird hier v.a. hinsichtlich des darstellenden Programms bemängelt.

30 Auch spätere Juryzusammensetzungen lassen erkennen, dass der Bereich Wirtschaft als zuständiges Organ an den Kommissionssitzungen teilnahm.

31 Ergebnisnotiz der Abteilung Kreditwesen einer Besprechung zwischen Hauptamt Kunst, der Abteilung Kreditwesen und Interessensvertretern der Sparten Musik, Artistik und Bühne vom 6.12.1951 an das Hauptamt Kunst, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz, Allgemeines*, 1950–1953, LAB B Rep 014, Nr. 3143.

32 Eine entsprechende Auflistung findet sich im »Bericht über den Künstlernoteinsatz seit seinem Bestehen 8. Dezember 1950 bis 31. März 1951«, in: Landesarchiv Berlin, *Künstlernoteinsatz bzw. Berliner Künstlerhilfe*, 1949–1955, LAB B Rep 007, Nr. 87.

33 Programmgenehmigung und Erläuterungen zum Ablauf aus dem Büro des Senators Dr. Hertz vom 3.2.1951 an die Senatsverwaltung für Volksbildung, z.Hd. Frau Dr. Gläser, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

Die Motivlisten

Eine Notiz des Hauptamts für Grünflächen und Gartenbau an die Hauptämter Hoch und Tief vom 19. Januar 1951, genauer aus einer Besprechung bei Hertz mit Gläser und zwei Vertretern der Verbände Verband Berliner Künstler (VBK) und Berufsverband Berliner Künstler (BBK), gibt hierüber Aufschluss. In dieser wurde der Künstlernoteinsatz beschlossen, zunächst bis Ende März 1951 – dem damals festgelegten Ende des gesamten Notstandsprogramms. Die Vergabedetails sollten noch ausgearbeitet werden. Ein Resultat der Besprechung war aber, dass das Amt für Grünflächen und Gartenbau ebenso wie das Amt für Hoch – und das Amt für Tiefbau Listen von mit ERP – und GARIOA-Mitteln realisierten Bauvorhaben an das Hauptamt Kunst senden würden, an denen sich das Hauptamt Kunst bei der Auftragsvergabe orientieren würde.³⁴ Die Künstlerverbände und das Hauptamt Kunst sollten die rechtzeitige Erledigung der Aufträge verantworten. Die zusammengestellten Listen unterschieden die Motive nach Wohnungsbau (neun Motive), Grünanlagen (sechs Motive), Enttrümmerung (zwei Motive), Sozialbauten (drei Motive), Sportanlagen (fünf Motive), Soziales Jugendwerk (drei Motive), Verkehr und Betriebe (fünf Motive), Forste (fünf Motive), Straßen und Brücken (drei Motive) und Industrie (70 Motive).³⁵

Die Motive lassen sich mit dem heute erhaltenen Bestand abgleichen: So schuf der Künstler »Großer Zoobunker«, welches dem auf der Liste angegebenen Motiv »a) Maler / 1. Großer Tiergarten / Großer Bunker« entsprach. Das Gemälde wirkt fast abstrakt, abgesehen von den klar zu identifizierenden Silhouetten von Gedächtniskirche und Funkturm im Bildhintergrund – auch wenn

Abb. 4: Nachkriegsruine des Zoobunkers in Berlin-Tiergarten, Bundesarchiv, Bild 146-1982-028-14, Foto: Otto Hoffmann, CC-BY-SA 3.0

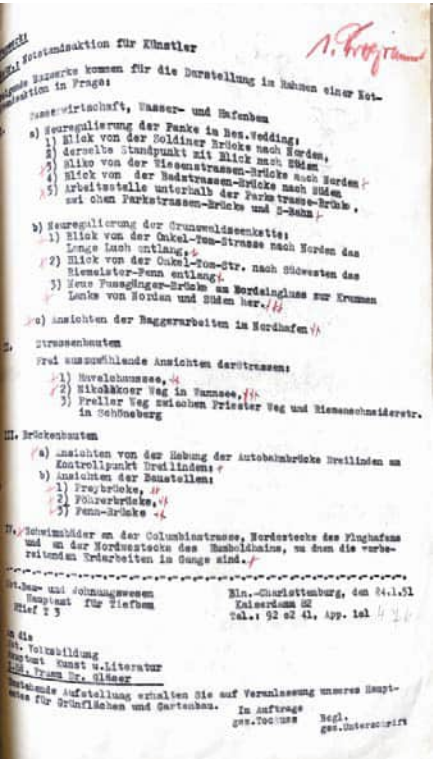


Abb. 3: Auszug aus der Motivliste des Bundesamts für Grünflächen für das erste Notstandsprogramm, 1951, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. Notstandsprogramm für Bildende Kunst, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979



34 Besprechungsnotiz über die Notstandsaktion für Künstler des Hauptamts für Grünflächen und Gartenbau and die Hauptämter für Hoch – und Tiefbau vom 19.1.1951 in einer Abschrift an das Hauptamt Kunst, in: Landesarchiv Berlin, 1.–3. Notstandsprogramm für Bildende Kunst, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

35 Ebd.

ein grünes Farbfeld und eine andeutende Architektur eine Ruinenlandschaft nahelegen.

Erst wenn man das Gemälde mit einer historischen Abbildung des Zoobunkers zusammen betrachtet, fällt der dokumentarische Aspekt ins Auge: Wie auf dem Gemälde wirkt der Bunker entzweigebrochen, ein riesiger Trümmerhaufen mitten in Berlin. Die Enttrümmerung als Vorgang wird nicht gezeigt. Darstellungen von Trümmern ohne gleichzeitige Baumaßnahmen finden sich nur bei unter 3% der heute erhaltenen Werke aus den 1950er-Jahren. Zudem ist signifikant, dass es sich eben um einen Bunker, ein Kriegsgebäude handelt, das in Trümmern liegt. Dennoch ist es eines der wenigen Werke aus den 1950er-Jahren, die nicht in die Gegenwart oder die Zukunft weisen, sondern in die Vergangenheit.

Für eine auf die Gegenwart gerichtete Darstellung kann ein anderes Werk exemplarisch stehen: 1951 realisierte Peter Steinforth (1923–1981) ein Gemälde zum Motiv »I. Wasserwirtschaft, Wasser – und Hafenbau / a) Neuregulierung der Panke im Bez. Wedding / 3) Blick von der Wiesenstrassen-Brücke nach Norden«, vgl. **Titelbild**.

Selbst wenn sich auch dieses Gemälde klar an seiner Vorlage orientiert: Steinforth entschied sich für eine stark formalisierte Darstellung. Ein Fokus liegt auf der weißen Taube, welche die untere Bildhälfte dominiert. Als Friedenstaube erfüllt sie eine ähnliche Funktion wie die Bunkerruine in Laabs' Gemälde: Die Neuregulierung der Panke steht hier gleichnishaft für den Frieden und als Zeichen des Neuanfangs, ein Zeichen, dass der Künstler die Intention hinter der Aufbaudokumentation sehr wohl verstanden hatte und die dahinterliegende Symbolik des Friedens und der Hoffnung auf Besserung der Verhältnisse direkt ins Bild setzte.

Die beiden Beispiele zeigen, dass die Motivwahl zwar durch die Vorgaben des Senats maßgeblich eingeschränkt, bei der Behandlung der Motive selbst aber durchaus gestalterischer Spielraum gegeben war. Von den heute noch erhaltenen 10% der in den 1950er-Jahren geschaffenen Werke weisen unter 5% abstrakte Darstellungen auf. Die Art und Weise der Auftragsvergabe – das Zusammenlegen von Kunsthandwerk und Kunst, die Motivvorgabe und der Umstand, dass alle geförderten Werke Neubeauftragungen sein sollten – erinnerte sicherlich bereits damals stark an Kunstförderprogramme in der DDR oder auch an die US-amerikanische Kunstförderung im Rahmen des *New Deal* der 1930er – und 1940er-Jahre.³⁶ Dies steht im Widerspruch zu der gängigen Erzählung über die westliche Nachkriegskunst: Diese sei im Sinne einer »Weltsprache Abstraktion« vor allem abstrakt gewesen – auch wenn die Abstraktion als künstlerische Gestaltung



Abb. 5: Hans Laabs, *Großer Zoobunker*, 1951, Öl auf Leinwand, 55 x 78 cm, Inv.-Nr. 1951-IV-86, Bestand der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Credit: Stiftung Stadtmuseum, Berlin

36 Ein Teil des US-amerikanischen Förderprogramms, das Public Works of Art Project (PWAP), stand wiederum in expliziter Nachfolge der Förderung der *murales*, der großformatigen Wandgemälde von etwa José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1883-1957) und David Alfaro Siqueiros (1896-1974) durch die mexikanische Regierung in einer in den 1920er Jahren. Vgl. O'Connor 1980, S. 452.

und ihre politische Aufladung als Kunst der »freien Welt« im Lauf der 1950er-Jahre eine immer größere Relevanz erlangte.³⁷

Ein Schreiben der Künstlerin Elisabeth Kleerekoper von 1963, mehr als zehn Jahre nach der Einrichtung des Notstandsprogramms, in dem sie scharfe Kritik an seiner gegenständlichen Ausrichtung und an seiner Umsetzung durch Gläser übt und sich als abstrakt arbeitende Künstlerin weigert, innerhalb seiner Vorgaben zu arbeiten und »Kitsch« zu fabrizieren, zeigt, dass eine Förderung durch das Programm nicht unumstritten war.³⁸ Kurz zuvor hatte die Senatsverwaltung für Wirtschaft darauf gedrängt, Aufträge ohne ein gegenständliches Motiv nicht mehr zu vergeben, da sich das Thema »in irgend einer Weise auf Berlin beziehen müsse«. Im gleichen Zuge wurde auch darum gebeten, plastische Arbeiten nur in Einzelfällen und in Rücksprache mit dem Bereich Wirtschaft zu fördern.³⁹

Zusammensetzung und Ablauf der Kommission des Notstandsprogramms

Bezüglich der Zusammensetzung der Kommission, der die eingereichten Kunstwerke zur Beurteilung vorgelegt werden sollten, hatte Jannasch bereits am 27. November 1950 folgende Liste an den Hauptamtsleiter Kleyersburg geschickt: Adolf Jannasch (Hauptamt Kunst), Käte Gläser (Hauptamt Kunst), Karl-Heinz Giebel (FVBK des DGB), Johannes Niemeyer (FVBK des DGB), Walter Wellenstein (BBK), Heinz Fuchs (BBK), Hans Uhlmann (Bildhauer), Ernst Böhm (Kunsthändler), Felix Dargel (Kunstschriftsteller).⁴⁰ Die tatsächlichen Besetzungen werden von

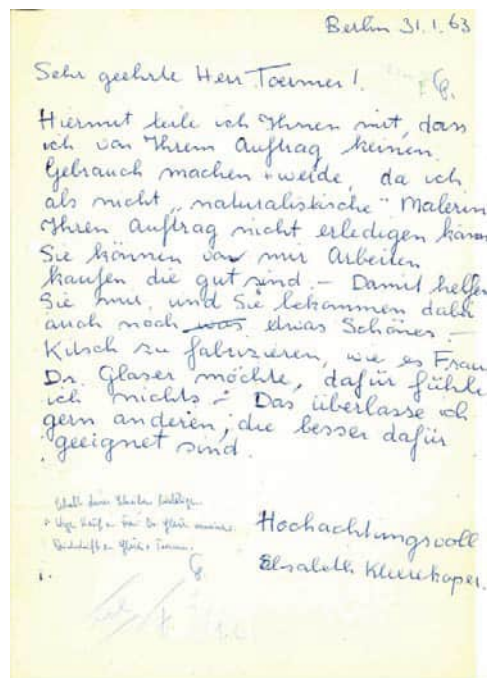


Abb. 6: Brief von Elisabeth Kleerekoper an die Senatsverwaltung für Wirtschaft am 31.1.1963, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner »Bildende Künstler, Werkverträge etc. A-L«, 1960–62

37 Bei der »Weltsprache Abstraktion«, einem Ausdruck des Kunsthistorikers Werner Haftmann (erstmalig 1954), handelte es sich um die Verkürzung einer Vorstellung der Abstraktion als universell verständlicher Gestaltung und als Zeichen der künstlerischen Autonomie. Heinz Bude und Karin Wieland charakterisieren in einem Essay über die neu entdeckte SA-Vergangenheit Haftmanns die Nachkriegsabstraktion als »Haltung einer erhabenen Indifferenz« zu gesellschaftspolitischen Fragen, die als »Idee einer bindungslosen Freiheit« zur »Imagination der Stunde null« passte. Heinz Bude und Karin Wieland: *Kompomisslos und gewaltbereit*, in: *Die Zeit*, Nr. 11, 10.3.2021, <https://www.zeit.de/2021/11/werner-haftmann-documenta-nsdap-sa-kunsthistorik>, letzter Zugriff am 31.10.2025. Zu der aktuell laufenden Neubewertung des Kunstgeschehens der Nachkriegszeit vgl. die Aktivitäten des laufenden Verbundprojekts »Kunst und Kulturpolitik der Nachkriegszeit«, welches das Documenta Institut in Kassel und das Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam durchführen.

38 Brief von Elisabeth Kleerekoper an die Senatsverwaltung für Wirtschaft am 31.1.1963, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner *Bildende Künstler, Werkverträge etc. A-L*, 1960–64.

39 Vermerk der Senatsverwaltung für Wirtschaft vom 17.7.1962, in: Archiv Soziale Künstlerförderung Berlins, Ordner *Bildende Künstler, Werkverträge etc.*, A-L, 1960–64.

40 In: Landesarchiv Berlin, 1.–3. *Notstandsprogramm für Bildende Kunst*, 1951, LAB B Rep. 014, Nr. 1979.

dieser Liste abgewichen sein und die Besetzungen sind über den gesamten Förderzeitraum hinweg nicht lückenlos überliefert. Ein Nachweis findet sich aber im Fall des 4. Notstandsprogramms im Sommer 1951. Hier werden Adolf Jannasch, Käte Gläser, Walter Wellenstein und Heinz Fuchs als Teil der Kommission erwähnt, ebenso wie zwei Mitarbeiter des Bereichs Marshall-Plan und Kreditwesen.

Der tatsächliche Ablauf der Sitzungen lässt sich bislang erst ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, und auch dann nur partiell nachvollziehen. In dem Protokoll einer Jurysitzung vom 22. September 1955 wird unterschieden zwischen »einsetzen« und »aussetzen« von Künstler im Notstandsprogramm. Dabei ging es vor allem um die Ausgewogenheit der Einsätze pro Förderrunde. Eine separate Liste zählte die Künstler mit dem Vermerk »abgelehnt«, nur bei einigen wurde dies mit dem Hinweis »wegen Qualität« versehen.⁴¹ Aus Protokollen der Jurysitzungen aus den frühen sechziger Jahren geht hervor, dass die Kommission – in der Sitzung am 26. Januar 1962 bestehend aus den Künstlern Hannah Höch (1889–1978), Hans Jaenisch (1907–1989), Gerhard Schreiter (1909–1974), sowie den Kunsthistorikern Herbert Dreyer (1901–1970), Hanna Hofmann (1899–1996), und Käte Gläser aus dem Hauptamt Kunst – bei der Auswahl unterschiedliche Kategorien vergab.⁴² Wiederholt ist das Protokoll mit kurzen Erläuterungen versehen, wie im Fall des Künstlers Eberhard Brucks (1917–2008): »weiter, beide Bilder »Mauer« für Sammlung« oder auch im Fall der Künstlerin Christine Hermann (1927–?): »weiter, aber Motive wechseln, differenzierter arbeiten. 2 Bilder für Sammlung«.⁴³ Um die Juryentscheidung wenigstens annähernd zu illustrieren, sollen hier die Federzeichnungen »Berlin-Motiv (Berliner Mauer Brunnenstrasse) von Eberhard Brucks und »Wasserspiele am Ernst-Reuter-Platz« von Christine Hermann herangezogen werden, beide von 1962, allerdings nicht aus der ersten, sondern aus der vierten beziehungsweise dritten

41 Protokoll der Notstandssitzung vom 22.9.1955, in: Künstler*innen-Archive der Berlinischen Galerie, Galerie des 20. Jahrhunderts, *Unterlagen betreffend die Beschäftigten über das Notstandsprogramm*, 1958–62, De BG Gal 10-0205-00-000.

42 Protokoll der Notstandssitzung vom 26.1.1962. Die Akte enthält weitere Protokolle der Jurysitzungen aus den Jahren 1955–1963. Nicht alle sind so aussagekräftig wie das erwähnte, in: Künstler*innen-Archive der Berlinischen Galerie, Galerie des 20. Jahrhunderts, *Unterlagen betreffend die Beschäftigten über das Notstandsprogramm*, 1958–62, De BG Gal 10-0205-00-000. Die Jurybesetzung konnte variieren, die hier genannten waren regelmäßige Teilnehmer und somit war die Jury durchaus hochkarätig besetzt: Hannah Höch, eine der prominentesten Künstlerinnen der Moderne, war selbst 1951 durch das Notstandsprogramm gefördert worden und war von 1960–1964 Teil der Jury. Hanna Hofmann, auch Hofmann-Stirnmann, gilt als erste Museumsdirektorin Deutschlands. Sie hatte früh Künstlerinnen wie Paula Modersohn-Becker, Aenne Biermann oder Gabriele Münter ausgestellt. 1935 quitierte sie ihren Dienst am Jenaer Stadtmuseum und wurde 1948 Bürgermeisterin von Hainichen in Thüringen, bevor sie 1950 nach West-Berlin übersiedelte. Sie war ebenfalls von 1960 bis 1964 für die Jury des Notstandsprogramms tätig. Der Künstler Hans Jaenisch lehrte von 1953 bis 1976 an der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) in Berlin. Während der NS-Zeit mit Ausstellungsverbot belegt, war er zur Wehrmacht einberufen worden und nach dem Ende des Krieges in Kriegsgefangenschaft gewesen. Er war sowohl in den 1960er – als auch in den 1980er-Jahren Teil der Jury. Der Bildhauer Gerhard Schreiter, der während der NS-Zeit in Düsseldorf und in Berlin Kunst studiert hatte, lehrte an der Hochschule für Künste in Bremen und war von 1960 bis 1963 Teil der Jury. Der Kunsthistoriker Herbert Dreyer, von 1961 bis 1964 Angehöriger der Jury, war 1933 der NSDAP beigetreten. Er war 1945 für kurze Zeit zum Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin berufen, dann aber aufgrund seiner Parteimitgliedschaft während der NS-Zeit wieder abberufen worden. Von den 1950er – bis in die 1970er-Jahre war er in Berlin als Kunsthändler tätig. Die bereits mehrfach erwähnte Käte Gläser hatte 1932 über »Das Bildnis im Berliner Biedermeier« promoviert und während der NS-Zeit Rezensionen verfasst. Die genaue Zusammensetzung der Jury zu den jeweiligen Förderrunden und ihre Biografien, auch hinsichtlich einer möglichen NS-Belastung, sind weiterhin Teil der aktuellen Aufarbeitung des Gesamtbestands.

43 Ebd.

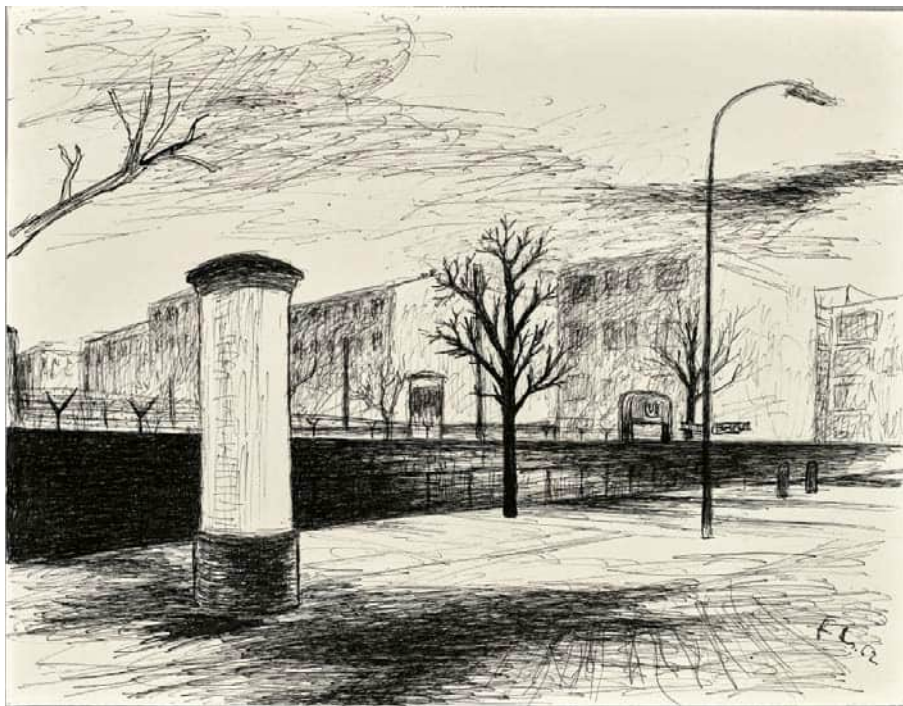


Abb. 7: Eberhard Brucks, *Berlin-Motiv (Berliner Mauer Brunnenstrasse)*, 1962, Federzeichnung, 50 x 65 cm, Inv.-Nr. 1962-III-14, Bestand der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Credit: Stiftung Stadtmuseum, Berlin



Abb. 8: Christine Hermann (1927–?), *Wasserspiele am Ernst-Reuter-Platz*, 1962, Federzeichnung, 43 x 63 cm, Inv.-Nr. 1962-IV-60, Bestand der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Credit: Stiftung Stadtmuseum, Berlin

Förderrunde. Wie aus den Bildmotiven der Zeichnungen hervorgeht, war die Jury durchaus an politisch aufgeladenen Themen wie der zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange existierenden Berliner Mauer interessiert, wie sie Brucks darstellte, und förderte weiterhin abstrakte Darstellungen unter dem Deckmantel der Darstellung eines Berlin-Motivs, wie im Fall von Hermann.

Der zeitliche Sprung zu den Juryentscheidungen der sechziger Jahre ist neben der Aktenlage auch dadurch begründet, dass das Notstandsprogramm bis zu dieser Umbenennung und seiner Verlegung vom Bereich Wirtschaft in den Bereich Arbeit und Soziales 1972 aufgrund der speziellen West-Berliner Situation in groben Zügen unverändert weiterlief. Auch das gesamte Notstandsprogramm wurde bis Ende 1956 weitergeführt. »Es wäre falsch, den Widerstandswillen der Westberliner Bevölkerung gegen das sowjetische Regime als für ewige Zeiten gegeben anzunehmen« hieß es dazu in der Einleitung zur Begründung der Weiterführung des Programms 1953/54.⁴⁴ West-Berlin wurde – und dafür ist das hier thematisierte Künstlerprogramm ein Beispiel – zum hochsubventionierten »Schaufenster des Westens«. Als solches benötigte es eben auch eine freie, diverse Kunstszene. Vom Hauptamt Kunst wurde die Fortführung des Programms für bildende Künstler zu seinem zehnjährigen Jubiläum 1961 insbesondere durch die Insellage West-Berlins und das fehlende Hinterland begründet, dessen Folge ein eingeschränkter Kunstmarkt sei.⁴⁵

Zurück zu den Juryentscheidungen: Die Kategorie »weiter« bezeichnete eine positive Förderentscheidung. »Aussetzen« bedeutete, dass der jeweilige Künstler oder die jeweilige Künstlerin bei dieser Förderrunde leer ausgehen würde. Obwohl Mehrfachförderungen möglich waren, und einige Künstler über einen Zeitraum von über 40 Jahren hinweg immer wieder mit Aufträgen bedacht wurden, war es nicht Ziel der Förderung, dass Künstler vollständig ihren Lebensunterhalt durch sie bestreiten sollten. Dementsprechend wurde die Förderung für bereits in vorherigen Runden bedachte Künstler immer wieder ausgesetzt. Ebenfalls vergeben wurden die Kategorien »Sammlung« ebenso wie »Ausstellung« und »Hilton«.

Nutzung und Verbleib der Kunstwerke

Während die ersten beiden selbsterklärend sind, obwohl unklar ist, auf welche Sammlung und welche Ausstellung sie sich bezogen, bezeichnete die Kategorie »Hilton« die »Galerie in den Hilton-Kolonnaden« an der Budapester Straße im Bezirk Tiergarten. Diese wurde von der Senatsverwaltung betrieben und sollte seit den späten 1950er-Jahren vor allem jungen Künstlern des Notstandsprogramms eine Ausstellungs- und Verkaufsfläche bieten.



Abb. 9: Screenshot eines Beitrags von rbb Retro, »Berliner Abendschau, 28.9.1960« anlässlich einer Ausstellung von Rita Preuss in der Galerie in den Hilton-Kolonnaden. Credit: Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb)

⁴⁴ Einleitende Unterlagen zu einer Bewertung der Fortführung des Notstandsprogramms, in: Landesarchiv Berlin, *Weiterführung des Notstandsprogramms, 1953–54*, LAB B Rep 010, Nr. 2395.

⁴⁵ Schrift des Hauptamts Kunst anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Notstandsprogramms für bildende Künstler, in: Archiv der Akademie der Künste, BBK-Berlin-Archiv, 100-4.

Ihr Ausstellungsprogramm lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur fragmentarisch aus den Lebensläufen einzelner Künstler nachvollziehen.⁴⁶ Ihren einzigen, allerdings traurigen Moment der Berühmtheit erlangte sie als Ort der Einzelausstellung Eugen Schönebecks von 1962: Schönebeck und Georg Baselitz, die soeben miteinander die zwei Pandämonischen Manifeste verfasst hatten, in denen sie vereinbart hatten, in Zukunft nur noch gemeinsam auszustellen, entzweiten sich unwiderruflich.⁴⁷

Die eigentliche Bestimmung der im Auftrag des Notstandsprogramms geförderten Werke war allerdings die unmittelbare Nutzung in öffentlichen Einrichtungen wie Krankenhäusern, Heimen, Bildungsstätten, Amts- und Verwaltungsgebäuden. Zum einen gab es hier einen großen Ausstattungsbedarf, zum anderen wurde die Zeit des Aufbaus und Aufbruchs durch eine künstlerische Spiegelung der Bauprogramme in der Wahrnehmung der West-Berliner sozusagen verdoppelt, da sie nicht nur die Baustellen selbst, sondern auch ihre Transformation in Bildwerke und so eine gleichermaßen erhöhte Bedeutungsebene wahrnahmen.

Die Gestaltung des Stadtraums durch das Notstandsprogramm ging aber noch weiter: Bei der Genese des Programms waren bereits die Bereiche Bauplastik und Gestaltung des öffentlichen Außenraums zur Sprache gekommen.⁴⁸ Auch diese wurden seit Beginn des Programms gefördert, von 1953 an bis in die frühen 1960er-Jahre hinein mithilfe sogenannter »Bezirksverträge«, die die Errichtung von Kunstwerken im öffentlichen Raum in Zusammenarbeit mit den Bezirken regelten. Ein Beispiel hierfür ist die Skulptur »Wiedervereinigung« der Künstlerin Hilde Leest von 1962, die unmittelbar an der Berliner Mauer aufgestellt wurde, in einem kleinen Park an der Liesenstraße Ecke Chausseestraße, damals im Bezirk Wedding. Sie zeigt zwei Figuren, die sich aufeinander zugehend die Hände reichen und so ebenso einfach wie symbolträchtig eine Wiedervereinigung von Ost und West antizipieren. Die Skulptur steht, heute weitgehend unbeachtet, immer noch, auch wenn sie mit ihren zwei Metern Höhe und sechs Tonnen Gewicht eines der wenigen Beispiele für ein monumentales Denkmal einer Künstlerin in West-Berlin sein dürfte.⁴⁹

Nach ihrer Aufstellung hatte ihre politische Botschaft die Zeitung »Der Aufbau, Berlin-Supplement« zu einer Notiz mit Foto veranlasst, die ihre historische Positionierung an der Mauer verdeutlicht.⁵⁰



Abb. 10: Hilde Leest, *Wiedervereinigung*, 1962, Muschelkalk, Höhe 2 m, an der Liesenstr. Ecke Chausseestr., Foto: Jenny Dirksen, Berlin am 21.9.2025, Credit: Stiftung Stadtmuseum, Berlin

46 Bisher konnten folgende ausstellende Künstler der Galerie zugeordnet werden: 1959 Heinz Spilker, 1959/60 Fritz Ebeling, 1960 Karl Richter (in memoriam), 1960 Helmut Verch, Meret Eichler u.a., 1960 Rita Preuss und Jens Boettcher, 1962 Eugen Schönebeck, 1963 Ingeborg Leuthold und 1964 Kurt Wendlandt. Mit Dank an Annika Müller für die Recherche zu den Künstlerinnen und Künstlern.

47 Vgl. hierzu Markus Lüpertz im Gespräch mit Franziska Leuthäuser am 21.11.2015, in: *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD*, Städel Museum (Hg.), Frankfurt a.M., <https://cafe-deutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/markus-luepertz>, letzter Zugriff am 1.10.2025. Sowohl Schönebeck als auch Baselitz wurden durch das Notstandsprogramm gefördert: Schönebeck zwischen 1962 und 1967, Baselitz im Jahr 1964.

48 Oben wurde bereits auf die Vereinbarung mit den Bauämtern verwiesen, in der es v.a. um Möglichkeiten für plastische Arbeiten ging. Auch im Fernsehbeitrag über die Ausstellung und den Auftrag der Künstlerin Rita Preuss im Rahmen des Notstandsprogramms wurde über ihre bauplastische Arbeit für ein Wohngebäude berichtet. Gesendet von rbb Retro, *Berliner Abendschau*, 28.9.1960, <https://www.ardmediathek.de/video/rbb-retro-berliner-abendschau/atelierbesuch-bei-der-kuenstlerin-rita-preuss/rbb/Y3JpZDovL3JiYi1vbmxpbmUuZGUvYmVybGluZXItYWJlbmRyY2hhdS8xOTYwLTA5LTl4VDAwOjAwOjAwXzJmMjRhMjU3LTdkOWItNDkwNi04MjE1LWQ2YzY0YmQyOWE3MC9yZXRYb18xOTYwMDkyOFYyXzYwRlhm1hbGVyZWk>, letzter Zugriff am 12.5.2025.

49 Die oben abgebildeten Zahlen des Facharbeitsamts I Wisokü zeigen, dass grade in der Bildhauerei die männlichen Künstler dominierten. Sie belegen damit, dass eine Korrelation der Geschlechterzuteilung der Gattungen und ihrem Prestige (z.B. Bildhauerei gegenüber Kunstgewerbe) zum angegebenen Zeitpunkt unverkennbar war.

50 *Der Aufbau, Berlin-Supplement*, S. 13B, 8.3.1963, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner *Bildende Künstler, Werkverträge etc. A-L*, 1960–62.



Abb. 11: Notiz zu Hilde Leest (1903–1970), *Wiedervereinigung*, 1962, in: »Der Aufbau, Berlin-Supplement«, S. 13B, 8.3.1963, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner »Bildende Künstler, Werkverträge etc. A-L«, 1960–62

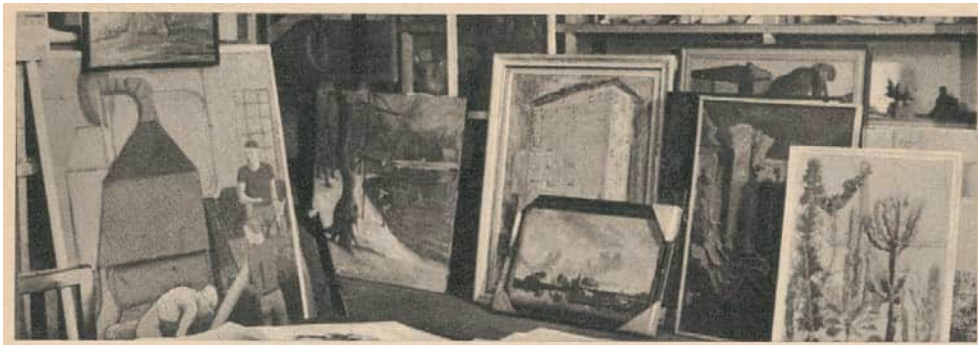


Abb. 12: »Gruselkeller«, d.h. Depot im Kellergewölbe der Martin-Luther-Straße in Berlin-Schöneberg. Abgebildet in: Römstedt, Ruth: *Zwischen Geniestreich und Gruselkeller*, in: *Illustrierte Berliner Zeitschrift (IBZ)*, Nr. 9, 1961, S. 4–9. Hier S. 4, in: Archiv der Akademie der Künste Berlin, BBK-Archiv-Berlin 1316, Foto: Unbekannt

Aus der 1962 angelegten Bestandsaufnahme und der darauffolgenden Anpassung der Förderbedingungen geht hervor, dass als Lager für die Werke im Bestand des Notstandsprogramms der »Kunstkeller im Hause des Senators für Wirtschaft und Kredit, Berlin-Schöneberg, Martin-Luther-Str. 61–66« genutzt wurde.⁵¹ In einem Artikel, der 1961 in der *Illustrierten Berliner Zeitschrift* erschien, wurde dieses Lager als »Gruselkeller« beschrieben, in den alle diejenigen Werke eingehen, die keine unmittelbare Nutzung finden.⁵²

Der Schriftwechsel Erich Magdeburgs, eines Angestellten der Wohnungsbau-Kreditanstalt Berlin, mit der Senatsverwaltung für Wirtschaft aus dem Jahr 1961 ist ein seltenes Beispiel für eine direkte Resonanz der Nutzer und gibt auch einige Antworten über die Regelungen zum Verbleib der Kunstwerke. Magdeburg fragte, ob er das Gemälde »Uferpromenade am Wannsee« des Künstlers Erasmus Asmuss erwerben könne: Das Gemälde hänge in seinem Dienstzimmer und gefalle ihm sehr.⁵³ Er schloss seinen Brief mit: »Ich darf noch bemerken, dass ich nur an diesem Bild und nicht an einem anderen Werk des Malers interessiert bin.« Die Senatsverwaltung sagte zunächst ab: Die Bestimmungen des Notstandsprogramms ließen einen Verkauf nicht zu. Sämtliche im Künstlernetzstandsprogramm hergestellten Werke müssten bis zu einer endgültigen späteren Regelung im Besitz des Hauptwirtschafters verbleiben. Offensichtlich an einer pragmatischen Lösung interessiert, gab die Verwaltung die Kontaktdaten des Künstlers weiter und schlug vor, der Angestellte möge den Künstler fragen, ob der nicht ein ähnliches Bild anfertigen wolle.⁵⁴ Hier taucht der eingangs von Jannasch beschriebene Aspekt der »Arbeitsvermittlungsstelle für künstlerisch Tätige« wieder auf, als welche die Senatsverwaltung agieren könnte. Ob es sich hierbei um einen Einzelfall handelte oder sich durch die Förderung ein breiteres Interesse an den Arbeiten der geförderten Künstler entwickelte, kann anhand der Quellenlage nicht nachvollzogen werden.

51 Vgl. Schreiben der Senatsverwaltung für Wirtschaft vom 25.9.1962, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner *Bildende Künstler, Werkverträge etc.*, A-L, 1960–62.

52 Römstedt, Ruth: *Zwischen Geniestreich und Gruselkeller*, in: *Illustrierte Berliner Zeitschrift (IBZ)*, Nr. 9, 1961, S. 4–6, in: Archiv der Akademie der Künste Berlin, BBK-Archiv-Berlin 1316.

53 Erasmus Asmuss (1910–?), *Uferpromenade am Wannsee*, 1957, 73 x 92 cm, Inv.-Nr. 1957-XXXI-1. Das Gemälde gilt zurzeit als vermisst, wurde aber laut einer Notiz in der Bestandsdatenbank 1990 noch ausgestellt.

54 Schreiben von Erich Magdeburg an die Senatsverwaltung für Wirtschaft vom 13.11.1961 und Antwortschreiben vom 15.11.1961, in: Archiv der Sozialen Künstlerförderung Berlins, Ordner *Bildende Künstler, Werkverträge etc.*, A-L, 1960–62.

Hier deutet sich außerdem an, dass mit der Förderung der Künstler ein ständig wachsender Bestand an Kunstwerken einherging, der einer Betreuung bedurfte. Da, wie oben beschrieben, die finanzielle Situation der Künstler stets der ausschlaggebende Punkt für die Förderung war, ist dies eher als Begleiterscheinung, denn als Förderziel zu bewerten. Das Studentenmagazin *Colloquium* schrieb dementsprechend 1964, die »Behörden sollten die Kunstwerke nicht einfach als Quittung für verausgabte Gelder betrachten«. Der oben genannte Kunstkeller wurde hier als »Bildergrab« beschrieben, die Künstler als »Senatsmaler« – wobei betont wurde, es handle sich nicht um eine Abwertung, zumal ungefähr die Hälfte der Berliner Künstler durch das Programm unterstützt würden. Der Artikel regte statt des »Bildergrabs« einen »Kunstbasar« an und äußerte sich hoffnungsvoll über geplante Verkaufsausstellungen.⁵⁵

Die geförderten Künstler und ihre Sicht auf das Förderprogramm

Wie oben erwähnt, konnten sich zu Beginn des Notstandsprogramms alle Künstler um eine Förderung bewerben, die seit mehr als sechs Monaten in West-Berlin erwerbslos gemeldet waren. Dabei war unerheblich, ob sie soeben ihr Studium beendet oder bereits eine künstlerische Karriere nachzuweisen hatten.⁵⁶ Die Bewerbung für das Förderprogramm war zuerst nur bis zum 65. Lebensjahr möglich, dem Lebensalter der geförderten Künstler nach zu urteilen wurde dieses Kriterium aber aufgegeben, da es zudem an einer Altersversorgung für Künstler mangelte. Eine Besonderheit, die sich anhand der Förderkriterien ergab, war die grundsätzlich gleichberechtigte Förderung von Künstlerinnen und Künstlern, die bei den erhaltenen Kunstwerken aus den ersten zehn Förderjahren 1951 bis 1961 in einem weiblichen Anteil von etwa 30 % resultierte (für den erhaltenen Gesamtbestand von 1951 bis 2003 etwa 40 %). Indem das Notstandsprogramm die damaligen Standards künstlerischer Qualität nicht als alleiniges Kriterium einsetzte, ermöglichte es gerade Künstlerinnen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Die Sicht von West-Berliner Künstlern auf das Förderprogramm in seinen ersten Jahren ist heute nur noch über schriftliche Quellen möglich, die zudem rar gesät sind. Eine Ausnahme bildet der Artikel »Zwischen Geniestreich und Gruselkeller« von Ruth Römstedt von 1961, die mit unterschiedlichen geförderten Künstlern gesprochen hatte: mit Heinz und Christel Diekmann (1925–? und 1931–?), Christian Roeckenschuss (1929–2011), Heinz Otterson (1928–1979), Gerhard Schultze-Seehof (1919–1976), Brigitte Stamm (1927–?) und ihrem Ehemann Gerson Fehrenbach (1932–2004). Über Roeckenschuss schrieb Römstedt:

*Er vertuscht keineswegs, dass er auf die Künstlerhilfe angewiesen ist, er ist im Gegenteil der Meinung, dass der Staat, der Künstler ausbildet, auch für die Startbasis sorgen müsse. So wie der Staat ja auch für die Landwirte Sorge, damit deren Butter ihren gehobenen Marktpreis behalte. Die ständig akute Frage: Abendbrot oder ein Topf Leim fürs Weiterarbeiten, so sagt er, wird immer zugunsten des Leimtopfes entschieden. Leicht ist das nicht.*⁵⁷

Otterson ließ sich zitieren, er sei »kein geschäftstüchtiger Inspektor des Lebens«, verschenke alles und »braucht für sich ja nichts«. Stamm merkte an, sie müsse »geschäftstüchtiger sein« und

55 Artikel *Nothilfe – Nöte*, in: *Colloquium. Eine deutsche Studentenzeitung*, Jg. 1964, H. 2, S. 3 mit Dank an Anna Bittner für den Literaturhinweis. Mit der Art Cologne wurde 1967 die weltweit erste Messe für zeitgenössische Kunst veranstaltet. Bei dem angestrebten »Kunstbasar« handelt es sich also um einen Vermarktungswunsch, der in dieser Zeit an Stärke gewann.

56 Wie Norma Ladewig in *Die Ausstellung von Berufsausweisen im besetzten Berlin zwischen politischer und ästhetischer Selektion, Herbst 1947* darlegte, waren Künstler zur Zeit des Förderbeginns und bis 1952 angehalten, sich vom Hauptamt Kunst einen Berufsausweis ausstellen zu lassen. Vortrag anlässlich der Tagung *De-/Re-/Kontaminationen im Kunstfeld nach 1945* des Documenta Instituts Kassel und des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, 3.11.2025 in Berlin.

57 Römstedt 1961, S. 6.

fügte auf die Frage, was sie bisher verkauft habe, hinzu: »Fast gar nichts«. »Ohne die Künstlerhilfe,« schrieb die Autorin, »würden die drei (Brigitte Stamm, Gerson Fehrenbach, der gemeinsame vierjährige Sohn, Anm. d. Verf.) kaum zurechtkommen. Aber sie sind zufrieden mit zweimal im Jahr je acht Wochen Notstandsprogramm.« Der Artikel wies darauf hin, dass die geförderten Künstler nicht unbedingt mit dem Programm in Verbindung gebracht werden wollten und sprach damit die prekären Lebenssituationen von Künstlern an, die noch 2025 thematisiert wird.⁵⁸

Auch wenn die Einblicke in die Perspektiven der geförderten Künstler aus der Zeit des Notstandsprogramms sporadisch bleiben, waren die Parameter des Förderprogramms so gesteckt, dass ihnen allen zumindest ihre – temporäre – finanziell angespannte Lage gemein war. So gab es auch Heinz Ohff in dem 1961 veröffentlichten Artikel »Zwischen Fürsorge und Mäzenatentum« in einer Anekdote wieder, die ihm Käte Gläser erzählt habe:

Es klopft, sie ruft herein, ein Maler erscheint und wird mit der freundlich-stereotypen Redewendung: »Ah, lange nicht gesehen, wie geht es Ihnen?« begrüßt. Er ist nicht der erste, der antwortet: »Wie soll es einem Maler gehen, der zu Ihnen kommt? Schlecht natürlich.«⁵⁹

Nach wie vor – 2025 ist dazu erneut eine Studie erschienen – lebt ein Großteil der Künstler unterhalb des Existenzminimums mit einer minimalen Rentenerwartung.⁶⁰ Das Notstandsprogramm für bildende Künstler, das von 1951 bis 1971 existierte und dann nahtlos in die Soziale Künstlerförderung überging, die von 1972 bis 2003 Aufträge vergab, war allein durch sein über fünfzigjähriges Bestehen ein einzigartiges Projekt. Wie beschrieben, ging es unter seinen ganz eigenen, historisch gewachsenen Bedingungen daran, Künstlern in West-Berlin Raum für künstlerisches Arbeiten zu geben, ohne sich für die Dauer der Förderung anderweitig den Lebensunterhalt verdienen zu müssen. In der historischen Rückschau bietet der verbliebene Bestand an über 15 000 Kunstwerken, die Lebensläufe der über 2000 geförderten Künstler und die Geschichte des Förderprogramms die Gelegenheit, eine Kunstgeschichte »von unten« abseits von Meisterwerksnarrativen zu erzählen und zu einer Neubewertung der Kunst der Nachkriegszeit und darüber hinaus beizutragen. Der Bestand kann Anlass geben, beispielsweise die sozialen Bedingungen künstlerischen Arbeitens (besonders in Not- und Krisensituationen) zu untersuchen, die Kulturlandschaft des »Mikrokosmos Westberlin«⁶¹ in ihren Verflechtungen nachzuzeichnen, das Förderprogramm als Ganzes mit seinen Pendants in West- und Ostdeutschland, aber auch international zu vergleichen oder die geförderten Kunstwerke mit solchen zu kontextualisieren, die zeitgleich von (Berliner) Kunstmuseen erworben wurden.

Jenny Dirksen

Mail: sask@stadtmuseum.de

Die Autorin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin und führte uns am 11. November 2025 durch den von ihr mitbetreuten Bestand »Stiftung Archiv der Sozialen Künstlerförderung«, vgl. »Mitteilungen« 4/2025, S. 158 f.

58 Z.B. in der Ausstellung *Disruptive Realities* von Friederike von Rauch und Stefanie Schweiger, Haus am Kleistpark, Berlin 2025, <https://www.vonrauch.com/disruptive-realities>, Zugriff am 11.11.2025. Für das Projekt wurden unterschiedliche Künstlerinnen nach ihrer Lebenssituation befragt.

59 Heinz Ohff, *Zwischen Fürsorge und Mäzenatentum*, in: *Der Tagesspiegel*, 25.6.1961, in: Archiv der Akademie der Künste Berlin, BBK-Archiv-Berlin 100-4.

60 Zugang zur Prognos-Studie von 2025 im Auftrag des Bundesverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) und der Stiftung Kunstfonds: <https://www.prognos.com/de/projekt/wirtschaftliche-situation-bildende-kunst>, letzter Zugriff am 31.10.2025.

61 Begriff von Eckhardt Gillen, Ausstellung »Mikrokosmos West-Berlin. Malerei, Grafik und Fotografie aus dem Bestand der Artothek zum Thema Berlin«, Kommunale Galerie Berlin, 2023, <https://www.kommunalegalerie-berlin.de/ausstellungen/mikrokosmos-westberlin>, letzter Zugriff am 1.12.2025.

Duplizität zweier Mädchenmorde: Lucie Berlin versus Else Ley

Von Ingo Wirth

Es gibt kaum ein Verbrechen, das in der Bevölkerung mehr Bestürzung hervorruft als der Sexualmord an einem Kind. In Berlin beschäftigte 1904 der Mord an der achtjährigen Lucie Berlin über Monate die Öffentlichkeit. Dieses spektakuläre Tötungsdelikt ist nicht nur in weiten Kreisen bekannt geworden, sondern es ging durch seine Aufklärung mithilfe einer neuen naturwissenschaftlichen Methode in die Kriminalgeschichte ein. Mehr als zehn Jahre später ereignete sich ein ähnlicher Sexualmord an dem achtjährigen Schulmädchen Else Ley, der auf sonderbare Weise mit der früheren Tat verbunden ist.

Die zerstückelte Mädchenleiche: Lucie Berlin

Ein Abfischer entdeckte am Morgen des 11. Juni 1904 auf der Spree nahe der Marschallbrücke ein braunes Paket, zog es aus dem Wasser und legte es in seinen Kahn.¹ Das Bündel enthielt den Rumpf eines Mädchens. Der Kopf und die Gliedmaßen fehlten. Der Oberkörper war teilweise entblößt, der Unterkörper mit einem Hemd umwickelt, über das ein Leibchen und ein rötlicher Wollunterrock gezogen waren. Alles wurde von einem schwarzen Band zusammengehalten. Der Abfischer meldete seinen Fund in dem nahe gelegenen Polizeirevier 5 in der Albrechtstraße. Die Polizeibeamten im Revier konnten innerhalb einer halben Stunde ermitteln, dass seit zwei Tagen die achtjährige Lucie Berlin aus der Ackerstraße 130 vermisst wurde. Sie war am Donnerstag, dem 9. Juni 1904, gegen 11 Uhr aus der Schule nach Hause gekommen. Nach dem Mittagessen nahm sie sich den Schlüssel, um zu der eine halbe Treppe tiefer gelegenen Toilette zu gehen. Sie kehrte jedoch nicht in die Wohnung zurück. Bis zum späten Abend suchten Eltern und Bruder vergeblich nach dem Mädchen. Schließlich erstattete der Vater Friedrich Berlin eine Vermisstenanzeige. Er war es auch, der zwei Tage später zum Leichenfundort geholt wurde. Auf den ersten Blick erkannte er an den Kleidungsstücken, dass es sich bei dem Torso um die sterblichen Überreste seiner vermissten Tochter handelte.

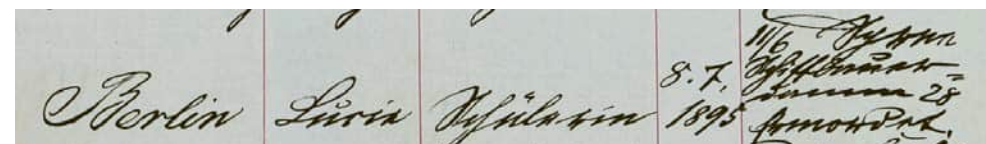


Abb. 1: Eintrag im Hauptbuch des Leichenschauhauses von 1904: Berlin, Lucie, Schülerin, 8.7.1895, 11/6 Spree Schiffbauerdamm 28 Ermordet. Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin

Der aus der Spree geborgene Rumpf des Mädchens wurde in das polizeiliche Leichenschauhaus an der Hannoverschen Straße gebracht, wo am Nachmittag des Auffindungstages die Obduktion erfolgte. Unter Leitung von Professor Dr. Fritz Strassmann untersuchten die Gerichtsärzte Dr. Arthur Schulz und Dr. Hugo Mittenzweig den Torso. Tiefgreifende Verletzungen an den Geschlechtsorganen ließen keinen Zweifel daran, dass an dem Mädchen ein Sexualverbrechen verübt worden war. Eine eindeutige Todesursache ließ sich bei der Leichenöffnung nicht feststellen.

1 Die Beschreibung des Falles Lucie Berlin folgt den Meldungen im *Berliner Tageblatt* ab Nr. 293 vom 11. Juni 1904 bis Nr. 654 vom 24. Dezember 1904 und dem Prozessbericht des Gerichtsreporters Hugo Friedländer unter dem Titel »Die Ermordung der achtjährigen Lucie Berlin«, in: *Interessante Kriminal-Prozesse von kulturhistorischer Bedeutung*, Bd. IV, Berlin 1911, S. 1–72.

Zur Schätzung der Todeszeit wurde der Zustand des Mageninhalts herangezogen. Die unvollständige Verdauung ließ auf eine kurze Zeitspanne von etwa einer Stunde zwischen der letzten Mahlzeit und dem Eintritt des Todes schließen.

Inzwischen hatte eine Mordkommission mit den Kriminalkommissaren Max Wannowski und Arthur Wehn die Ermittlungen aufgenommen. Von Beginn an wurde die Suche nach dem Täter mit einem großen personellen Aufwand geführt. Bereits am Montag, dem 13. Juni, waren alle Bewohner des Hauses Ackerstraße 130 vernommen. Viele der Befragten berichteten über verdächtige Beobachtungen. Manch einer äußerte sogar die Beschuldigung einer bestimmten Person. In mühevoller Kleinarbeit mussten die Kriminalkommissare alle Aussagen überprüfen.

Am Nachmittag des 15. Juni fanden Arbeiter im Hafen Plötensee einen Kopf und zwei Arme, die am darauffolgenden Tag vom Ehepaar Berlin als Lucies Körperteile erkannt wurden. Ober- und Unterarm eines jeden Armes waren mit Schnur zusammengebunden und mit Zeitungspapier umwickelt. Am 17. Juni entdeckten Arbeiter in der Nähe der Sandkrugbrücke im Spandauer Schifffahrtskanal das rechte Bein des Mädchens. Ober- und Unterschenkel waren fest zusammengeknüpft, der Fuß war mit Strumpf und braunem Knöpfungstiefel bekleidet. Am Oberschenkel fanden sich Reste eines Unterrockes. Das ganze Paket war in Zeitungspapier eingewickelt. Während die Mordkommission den Fundort besichtigte, erreichte sie die Meldung, dass man auch das linke Bein gefunden hatte. Es war von Passanten an der Stelle in der Spree treibend entdeckt worden, wo knapp eine Woche zuvor der Abfischer den Rumpf des Mädchens aus dem Wasser geborgen hatte. Das zuletzt sichergestellte Bein, ebenfalls mit Strumpf und Stiefel bekleidet und genauso verschnürt wie das rechte Bein, war mit der schwarzen Schürze des Mädchens und außerdem gleichfalls mit Zeitungspapier umwickelt.

Die Sektion des Kopfes ergab keine todesursächlichen Verletzungen. Am Hals fanden sich keine Strangmarken und keine sicheren Würgemale. Allerdings waren zuvor bei der Untersuchung des Rumpfes unter dem Lungen- und Herzfell zahlreiche punktförmige Blutungen festgestellt worden. Daraus schlussfolgerten die Obduzenten, dass das Mädchen erstickt worden war. Der Tod konnte durch gewaltsames Verschließen von Mund und Nase herbeigeführt worden sein, etwa durch Zuhalten mit der Hand oder durch Verschluss mit Kissen oder Kleidungsstücken.

Die Ermittlungen der Mordkommission zur Überprüfung der Hinweise aus den Vernehmungen der Hausbewohner blieben anfangs erfolglos. Der zuerst festgenommene, vierzigjährige Zuhälter Otto Lenz hatte ein Alibi und musste bald aus der Untersuchungshaft entlassen werden. Dann verdichteten sich die Hinweise auf einen Nachbarn der Familie Berlin, der seinerseits Lenz belastet hatte. Der Tatverdacht richtete sich nunmehr gegen den fünfunddreißigjährigen Theodor Berger, der sich zeitweise in der Wohnung der zweiunddreißigjährigen Prostituierten Johanna Liebethuth in der Ackerstraße 130 aufhielt. Belastend für Berger war besonders die Aussage einer jungen Frau, die am frühen Morgen des 11. Juni 1904 einen Mann mit einem großen, braunen Paket am Reichstagufer beobachtet hatte. Der Mann führte einen schwarzen Hund bei sich, wie die Liebethuth einen besaß. Die Zeugin hat Berger später bei einer Gegenüberstellung wiedererkannt. Die Verdachtsmomente reichten aus, um eine vorläufige Festnahme zu begründen. Wie sich bei den Vernehmungen im Polizeipräsidium herausstellte, hatte sich Berger am Tag allein in der Liebethuthschen Wohnung aufgehalten, denn die Liebethuth verbüßte vom 8. bis 11. Juni 1904 eine dreitägige Gefängnisstrafe. Nach der Haftentlassung entdeckte sie in ihrem Schlafzimmer, dass ein kleiner Reisekorb von etwa 60 cm Länge und 50 cm Höhe nicht an seinem Platz war. Sie befragte Berger nach dem Verbleib des Korbes, der daraufhin erklärte, er habe am Abend des 9. Juni eine andere Frau in der Wohnung gehabt und ihr den kleinen Reisekorb geschenkt.

Der Korb blieb zunächst verschwunden. Wie erst am 26. Juni bekannt wurde, hatte ein Schiffer schon 14 Tage zuvor den Korb in der Nähe des Humboldt-Hafens aus dem Wasser gezogen und mit nach Hause genommen. Von einem Verwandten hatte er zufällig erfahren, dass ein Reisekorb

von der Kriminalpolizei als Beweismittel gesucht wurde. Der Schiffer brachte das Fundstück gleich am nächsten Vormittag zu Kriminalkommissar Wehn ins Polizeipräsidium. Die Liebethuth erkannte den Korb an einigen Beschädigungen mit Bestimmtheit als ihr Eigentum wieder. Der Gerichtsarzt Schulz nahm gemeinsam mit dem prominenten Berliner Gerichtschemiker Dr. Paul Jeserich spurenkundliche Untersuchungen an verschiedenen Beweisstücken vor. Beide fanden an dem kleinen Reisekorb vereinzelte Textilfasern, die fest im Geflecht hafteten. Schulz stellte eine Übereinstimmung roter Fasern mit Fasern aus dem wollenen Unterrock des Kindes fest, von dem sich Teile an der Leiche befunden hatten, und Jeserich wies am Korb haftende dunkelblaue beziehungsweise schwärzliche Fasern nach, die denen aus dem Gewebe der Tragbänder vom Rock des Mädchens glichen. An der Innenseite des Korbdeckels hafteten einige Partikel, die sich als Papierfasern erwiesen. Ein Vergleich mit den Papierresten, die an den Leichenteilen vorgefunden worden waren, ergab, dass die Papierfasern aus dem Korb dieselben Eigenschaften aufwiesen wie das Zeitungspapier an den Leichenteilen. Jeserich maß diesem Befund aber keine Bedeutung bei, weil das Papier vieler Zeitungen die gleichen Eigenschaften besaß. Ein Vergleich zwischen den Schnurstücken, die zum Zusammenbinden der Leichenteile verwendet worden waren, und von Schnur aus Bergers Besitz ergab, dass die Materialien von derselben Art waren. Der aufgefundene Korb zeigte an einigen Stellen – auch im Innern – rötliche Flecke, die sich bei der Untersuchung mit dem Uhlenhuth-Verfahren als Menschenblut erwiesen. Die bahnbrechende Veröffentlichung über diese neue Methode zur Unterscheidung von Menschen- und Tierblut war zu Beginn des Jahres 1901 erschienen.² Hauptsächlich durch das Ergebnis der Untersuchung mit dem Uhlenhuth-Verfahren erlangte der Fall Lucie Berlin kriminalhistorische Bedeutung.

Für den 31. Juli 1904 war die Beerdigung des ermordeten Mädchens angesetzt. Die Trauernden zogen vom Leichenschauhaus an der Hannoverschen Straße zum Wohnhaus der Berlins in der Ackerstraße und weiter viele Kilometer durch die Innenstadt bis zum Elisabeth-Friedhof an der Prinzenallee.³

Bereits sechs Monate nach der Tat fand der Strafprozess gegen Berger im großen Schwurgerichtssaal des Landgerichts II in Berlin-Moabit statt. Die Hauptverhandlung begann am 12. Dezember 1904. Berger war angeklagt, *am Donnerstag, dem 9. Juni, mittags nach 1 Uhr sich an der damals achtjährigen Lucie Berlin unsittlich vergangen und das Kind ermordet zu haben*.⁴ Die Verhandlung dauerte bis zum 23. Dezember 1904. Dabei blieb manche Frage offen. Trotzdem gab sich der Staatsanwalt überzeugt, dass kein anderer als Berger der Mörder sein könne. Der Verteidiger focht die Zeugenaussagen an, wies auf die Vielzahl existierender gleichartiger Reisekörbe hin und wollte den Nachweis von Menschenblut nach dem Uhlenhuth-Verfahren nicht anerkennen. Trotzdem er mit allen Mitteln versuchte, die Ergebnisse der spurenkundlichen Untersuchungen anzuzweifeln, war es neben den anderen kriminaltechnischen Untersuchungsergebnissen vorrangig der Menschenblutnachweis am Reisekorb, der das Gericht von der Schuld des Angeklagten überzeugte. Berger wiederholte bis zum Ende des Prozesses beharrlich seine Unschuldsbeteuerungen: *Ich rufe Gott zum Zeugen, daß ich unschuldig bin! Ich bitte um meine Freisprechung!*⁵ Auch seine letzten Worte halfen ihm nicht. Anders als vom Staatsanwalt angeklagt, wurde Berger wegen Totschlags zu 12 Jahren Haft und wegen Sittlichkeitsverbrechens zu weiteren 6 Jahren Haft verurteilt. Daraus wurde eine Gesamtstrafe von 15 Jahren Zuchthaus gebildet, die er voll verbüßen musste.

2 Ingo Wirth, Hansjürg Strauch und Gunther Geserick, Das Uhlenhuth-Verfahren. Vorgeschichte in Berlin und erste forensische Gutachten, in: Rechtsmedizin 11 (2001), S. 217–222.

3 Noch nach mehr als 120 Jahren wird Lucie Berlin unter den bekannten Persönlichkeiten dieses Friedhofs mit dem Zusatz »Grab nicht erhalten« genannt.

4 *Berliner Tageblatt*, Nr. 632 vom 12. Dezember 1904.

5 *Berliner Tageblatt*, Nr. 654 vom 24. Dezember 1904.

Die Mädchenleiche aus der Spree: Else Ley

Im Fall der ermordeten Else Ley war es ein Angler, der aus seinem Kahn am Montag, dem 14. Juni 1915, gegen 11 Uhr beobachtete, wie auf der Spree in Höhe der Cuvrystraße ein Paket an die Pfähle der dortigen Flussbadeanstalt angeschwemmt wurde.⁶ Aus der Nähe sah er, dass aus der Umhüllung ein menschliches Knie herausragte. Er brachte das Paket an das Ufer und meldete seinen Fund in der Wache des 79. Polizeireviere in der Schlesischen Straße. Wie für einen solchen Fall vorgesehen, wurde die Kriminalpolizei im Polizeipräsidium alarmiert. Von dort kam eine Mordkommission mit Oberregierungsrat Hans Hoppe an der Spitze und den Kriminalkommissaren Johannes Kuhn und Erich Krenkel zum Fundort. Die Kriminalbeamten nahmen eine erste Besichtigung des geborgenen Pakets vor. Sie fanden den Leichnam eines jüngeren Schulmädchens, an dessen Ermordung kein Zweifel bestand. Das Kind war in einen großen braunen Pappkarton hineingezwängt, der von einer doppelten Umschnürung zusammengehalten wurde. Nach den ersten Feststellungen erfolgte die Überführung der verpackten Leiche in das polizeiliche Leichenschauhaus an der Hannoverschen Straße.

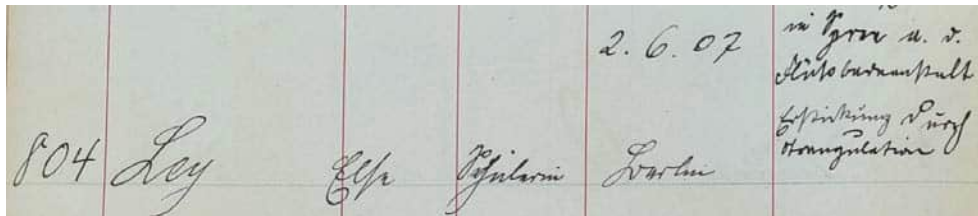


Abb. 2: Eintrag im Hauptbuch des Leichenschauhauses von 1915: Ley, Else, Schülerin, 2.6.07 Berlin, in Spree a. d. Flußbadeanstalt Erstickung durch Strangulation. Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin

Im Obduktionssaal fotografierten Beamte des Erkennungsdienstes das noch unbekannte Mädchen⁷ und fertigten für die Identifizierung eine Personenbeschreibung an. Die Bekleidung bestand aus einer schwarzen Hängeschürze, einem braunen Kleid und schwarzen Schnürschuhen ohne Strümpfe. Eine blaue Turnhose war ausgezogen und lag lose neben dem Leichnam im Karton. Das Mädchen hatte blondes, in der Mitte gescheiteltes Haar, das es in zwei Zöpfen mit schwarzen Wollfäden trug. Der braune Pappkarton, in dem die Leiche verpackt war, zeigte nur eine Auffälligkeit. Es fand sich lediglich an einer Ecke die mit Blaustift geschriebene Zahl 1328. Die Besichtigung des stark beschädigten Kartons ergab, dass hinter der 1328 wahrscheinlich noch eine andere Zahl gestanden hatte. Mehr war nicht herauszufinden, insbesondere gab es keine andere Aufschrift, keinen Aufdruck oder sonstige besondere Merkmale.

Die Gerichtsärzte Professor Dr. Fritz Strassmann und Dr. Robert Störmer nahmen noch am Nachmittag des Auffindetages die Leichenöffnung vor. Wie sich aus den Obduktionsbefunden zweifelsfrei ergab, war das Mädchen Opfer eines sexuellen Gewaltdelikts geworden und durch Erdröseln gestorben. Der Tod war eine, höchstens wenige Stunden nach Einnahme der letzten Mahlzeit eingetreten. Nach den geringen Veränderungen am Körper zu urteilen, hatte der Leichnam etwa einen Tag im Wasser gelegen.

⁶ Die Beschreibung des Mordfalles Else Ley basiert auf der Berichterstattung im *Berliner Tageblatt* ab Nr. 299 vom 14. Juni 1915 bis Nr. 327 vom 29. Juni 1915.

⁷ Einige Fotos sind in der Ermittlungsakte archiviert, vgl. Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-03, Nr. 1448, unfol.

Nur wenige Stunden nach dem Auffinden der Leiche war die Identität des ermordeten Mädchens bekannt. Eine Rundfrage bei den Berliner Polizeireviere hatte zu einer Vermisstenanzeige vom vorangehenden Sonntag, dem 13. Juni 1915, geführt. An diesem Tag hatte das Ehepaar Ley seine achtjährige Tochter Else als vermisst gemeldet. Das Mädchen war am Sonnabend bis gegen 15.30 Uhr in der Schule, von wo aus das Kind in die elterliche Wohnung in der Stralauer Allee 20 gehen sollte. Die Kleine hatte den Auftrag, für einen Bruder einige Besorgungen zu erledigen. Danach sollte sie zur Laube der Familie in die Gartenkolonie Friedenstal am Dammweg in Neukölln fahren. Das Mädchen kam aber nicht, und so glaubten die Eltern, ihre Tochter sei in der Wohnung geblieben. Ihr Bruder wiederum nahm an, die Schwester sei, ohne ihren Auftrag zu erfüllen, gleich zur Laube gefahren. Als dann aber am Sonntag der Bruder in den Garten kam und nach seiner Schwester fragte, wurde den Eltern klar, dass ihre Tochter nicht in der Wohnung geblieben war. Gemeinsam suchten sie bis zum Einbruch der Dunkelheit vergeblich nach dem Mädchen. Zuletzt blieb nur der Weg zur Polizei, um eine Vermisstenanzeige zu erstatten.

Gleich am Auffindetag wurde an den Anschlagsäulen eine Bekanntmachung mit einer genauen Beschreibung des ermordeten Mädchens veröffentlicht und für Hinweise zur Ergreifung des Täters eine Belohnung von 3 000 Mark ausgesetzt. Zudem erschien in der Tagespresse ein Zeugenauftrag mit dem Verweis auf eine Ausstellung von Beweisstücken im Polizeipräsidium am Alexanderplatz. Im Lichthof des Präsidiums wurden die Kleidungsstücke und die Fotografien des ermordeten Mädchens sowie das Stück des Pappkartons mit der Zahl 1328 ausgestellt.

Als erste Zeugen befragten die Kriminalbeamten in der 100. Gemeindeschule in der Forster Straße die Mitschülerinnen der Ermordeten. Die Mädchen konnten nur sagen, dass Else gegen 15.30 Uhr mit ihnen gemeinsam die Schule verlassen hatte. Wohin sie gehen wollte, wusste keine der befragten Mitschülerinnen. Gewöhnlich ging Else nach der Schule durch die Forster Straße zum Fußgängertunnel unter der Görlitzer Bahn, der die Liegnitzer mit der Oppelner Straße verband, dann durch die Falckensteinstraße über die Oberbaumbrücke in die Stralauer Allee bis zur elterlichen Wohnung. Der Nachhauseweg war ein wichtiger Ansatzpunkt, um Zeugen für die Zeit nach dem Verlassen der Schule zu finden. Inzwischen war auch die Schulmappe des ermordeten Mädchens gefunden worden. Ein Bootsverleiher, der am Gröbenufer (heute May-Ayim-Ufer) unterhalb der Oberbaumbrücke sein Geschäft betrieb, hatte die Mappe einem Polizeibeamten übergeben. Zwei Jungen, die mit einem Boot in Richtung Treptow gerudert waren, hatten die Mappe aus der Spree gefischt. Es stellte sich schnell heraus, dass das Fundstück Else Ley gehört hatte. Ihre sämtlichen Bücher und Hefte waren noch in der Schulmappe.

In den Nachmittagsstunden des 15. Juni wurde von einem Polizeidampfer aus die Strömung an der Fundstelle der Leiche beobachtet. Bei dem schwachen Wind, der am Wochenende geweht hatte, dürfte fast keine Strömung geherrscht haben. Deshalb war anzunehmen, dass das Paket mit dem Leichnam in der Nähe des Fundortes in das Wasser geworfen worden war. Dementsprechend ergab sich ein weiterer Anhalt für die Suche nach Zeugen.

Bei den fortgesetzten Vernehmungen von Mitschülerinnen am 16. Juni sagte ein Mädchen aus, dass es Else am Sonnabend den halben Weg von der Schule nach Hause begleitet hatte. Beide waren von der Forster Straße durch den Tunnel am Görlitzer Bahnhof und dann durch die Wrangelstraße gegangen, in der sich die Mitschülerin zwischen Oppelner und Falckensteinstraße gegen 15.45 Uhr von Else trennte. Der anschließende Weg des Mädchens konnte auch durch weitere Vernehmungen von Mitschülerinnen nicht geklärt werden. In der Wrangelstraße verlor sich die Spur der Ermordeten. Sofern sich die Mitschülerin richtig erinnert hat, musste Else ihrem Mörder auf der zweiten Hälfte des Nachhausewegs begegnet sein. Bis zum Ende der Ermittlungen gelang es jedoch nicht, Zeugen für den Rest ihres Weges zu finden.

Die am Auffindetag veröffentlichte Bekanntmachung hatte nicht die erhofften Hinweise für den Fortgang der Ermittlungen gebracht. Deshalb ließ die Kriminalpolizei am Morgen des 17. Juni eine neue

Ausschreibung mit einem Bild von Else Ley und der ausgelobten Belohnung von 3 000 Mark verbreiten. Diese Bekanntmachung wurde an Anschlagssäulen, auf Bahnhöfen, an Haltestellen der öffentlichen Verkehrsmittel sowie in Gastwirtschaften und Geschäften angebracht. Nach deren Veröffentlichung gingen wiederum viele Hinweise aus der Bevölkerung ein. Trotz Überprüfung der Angaben gelang es nach wie vor nicht, durch Zeugen den weiteren Nachhauseweg des Mädchens festzustellen. Ebenso wenig ergaben sich konkrete Anhaltspunkte für die Ermittlung des unbekannten Täters. Immer wieder erwiesen sich verdächtige Beobachtungen als bedeutungslos für die Mordsache Ley.

Nach mehreren Fehlschlägen gelang es der Kriminalpolizei am 18. Juni schließlich, die Finder der Schulmappe der Ermordeten zu ermitteln. Es waren zwei, 10 und 11 Jahre alte Schüler, die Geld gespart hatten, um mit einem gemieteten Boot eine Stunde zu rudern. Sie fanden die Schulmappe auf der Wasseroberfläche treibend in unmittelbarer Nähe der Stelle, wo der Angler zuerst den Pappkarton mit der Leiche entdeckt hatte. Um die Angaben der beiden Schüler zu überprüfen, fuhren Kriminalbeamte mit einem Mietboot zur Fundstelle. Die Aussage der beiden, dass die mit den Schulbüchern und Heften gefüllte Mappe geschwommen sei, bestätigte sich. Nach den Strömungsverhältnissen an der Fundstelle war anzunehmen, dass die Schulmappe zugleich mit der verpackten Kindesleiche ganz in der Nähe bei der Flussbadeanstalt gegenüber der Cuvrystraße in die Spree geworfen worden war.

Vom Mörder fehlte noch immer jede Spur, als das ermordete Mädchen am Nachmittag des 20. Juni auf dem katholischen Friedhof an der Hermannstraße in Neukölln beigesetzt wurde. Mit den Eltern und den drei Brüdern der Ermordeten kamen weit über Tausend Personen, um Else das letzte Geleit zu geben.

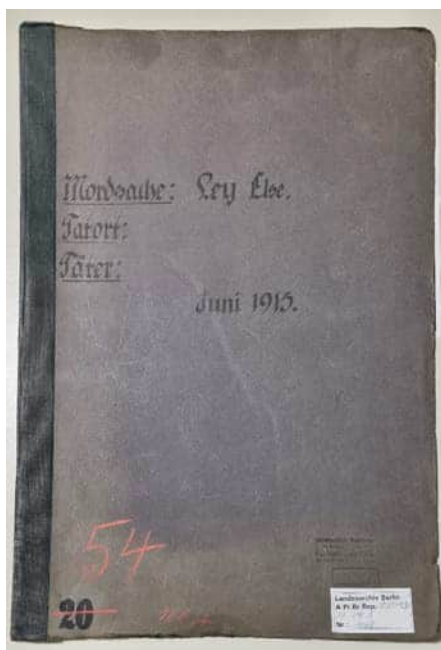


Abb. 3: Deckel der Ermittlungsakte zum Mordfall Else Ley im Landesarchiv Berlin

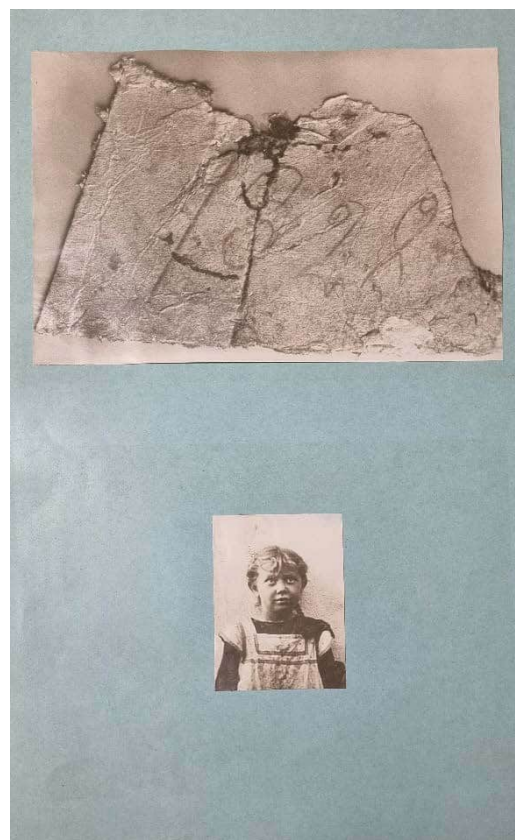


Abb. 4: Pappkartonstück mit der Zahl 1328, darunter Else Ley, Fotografien auf dem letzten Blatt der Ermittlungsakte im Landesarchiv Berlin

Im Hinblick auf die unzureichenden Ermittlungsansätze entschlossen sich die Kriminalbeamten, die Öffentlichkeit noch einmal um Mithilfe zu bitten. Die neuerliche Bekanntmachung am 30. Juni war vor allem darauf gerichtet, die Herkunft des Pappkartons zu ermitteln, in dem die Leiche auf der Spree treibend aufgefunden worden war. Der Aushang mit einer genauen Beschreibung und einem Foto des Kartons, auf dem als einziges Kennzeichen die Zahl 1328 zu sehen war, wurde an zahlreichen Stellen in der Öffentlichkeit angebracht. Zu den Adressaten gehörten auch Kartonfabriken und Konfektionsgeschäfte, weil man annahm, dass der Pappkarton als Verpackung für ein größeres Kleidungsstück, etwa einen Mantel, gedient hatte. Die Hoffnung der Kriminalbeamten, dass sie die Spur vom Pappkarton zum Mörder führen würde, erfüllte sich nicht. Der Karton war Massenware, der als einziges individualisierendes Merkmal die Zahl 1328 aufwies. Im Zuge der Ermittlungen konnten weder der Hersteller noch die genaue Verwendung mit hinreichender Sicherheit geklärt werden. Ebenfalls erfolglos verlief die Suche nach Zeugen, deren Aussagen die Ermittlung des Täters ermöglicht hätten. Allen Anstrengungen zum Trotz musste der Mord an Else Ley als eines der wenigen ungeklärten Tötungsverbrechen in Berlin zu den Akten genommen werden.

Ein Foto – zwei Mädchen

Lucie Berlin und Else Ley waren zwei achtjährige Schulmädchen, die beide ihr Leben durch einen Sexualmord verloren hatten. Die Duplizität dieser Verbrechen wird hauptsächlich durch das Geschlecht und das Alter der Opfer sowie die sexuelle Motivation der Tat charakterisiert. Die Beseitigung der getöteten Mädchen erfolgte gleichermaßen durch Verpacken und Versenken in der Spree. Die augenfälligsten Unterschiede beider Verbrechen sind Art und Intensität der Tatausführung. Zwar lässt sich bei der Todesursache Erstickten eine Übereinstimmung erkennen, doch es war durch verschiedene Mechanismen verursacht worden. Der Tod von Lucie Berlin wurde nach Ansicht der Obduzenten durch gewaltsames Verschließen von Mund und Nase herbeigeführt, während Else Ley durch Erdrosseln gestorben war. Das Spezifikum im Fall Lucie Berlin bestand darin, dass der Täter besonders brutal vorgegangen war. Der Körper des Mädchens wies einige zu Lebzeiten beigebrachte, tiefgreifende Schnittverletzungen auf, und zudem war der Leichnam zerstückelt worden.

Zwischen dem gewaltsamen Tod von Lucie Berlin und von Else Ley lagen mehr als zehn Jahre. In der Zwischenzeit gab es weitere derartige Verbrechen, doch der Tod gerade dieser beiden Mädchen ist auf besondere Weise verknüpft. Der bis heute populäre Kriminalfall Lucie Berlin wird in vielen Sammelbänden beschrieben,⁸ und selbstverständlich findet man auf diversen Internetseiten mehr oder weniger zutreffende Falldarstellungen. Eines haben alle diese Webseiten gemeinsam: Wenn ein Bild beigelegt ist, dann zeigt es *nicht* Lucie Berlin, sondern Else Ley. Die Verwechselung der beiden Mädchen geht auf eine falsch beschriftete historische Fotografie zurück.⁹ Das Zustandekommen dieses Irrtums lässt sich nicht mehr aufklären. Das Verbrechen an

8 Als Erster hat Friedländer den Kriminalfall Lucie Berlin ausführlich beschrieben, vgl. Fn. 1. Weitere Veröffentlichungen folgten: Friedrich Karl Kaul, So wahr mir Gott helfe, Berlin 1968, S. 217–251; Jürgen Thorwald, Die Stunde der Detektive, Bd. I, München/Zürich 1976, S. 15–48; Bernd Wehner, Dem Täter auf der Spur, Bergisch Gladbach 1983, S. 21–25; Peter Kaiser, Norbert Moc und Heinz-Peter Zierholz, Ein schöner Sarg und keine Leiche, Berlin 1987, S. 238–270; Margitta-Sybille Fahr, Pitaval Scheunenviertel, Berlin 1995, S. 5–89; Gunther Geserick, Klaus Vendura und Ingo Wirth, Zeitzeuge Tod, Leipzig 2001, S. 14–27; Ingo Wirth, Kriminalistische Untersuchung von Tötungsdelikten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: 1811–2011, Festschrift 200 Jahre Kriminalpolizei Berlin, Hrsg. Der Polizeipräsident in Berlin, 2. Aufl., Berlin 2011, S. 65–77.

9 Die Fotografie von Else Ley in der Polizeihistorischen Sammlung Berlin trägt den handschriftlichen Zusatz »Lucie Berlin, ermordet«. Das falsch beschriftete Foto kam schon so in den Sammlungsbestand und wird heute im Magazin unter der Signatur PHS A 1.30, Band 11 verwahrt.

Lucie Berlin hat auch ohne eine authentische Fotografie des Opfers¹⁰ einen festen Platz in der Kriminalgeschichte. Ein solcher Platz gebührt auch Else Ley, deren nicht weniger tragischer Tod ungesühnt blieb.

*Mein besonderer Dank gilt Annette Thomas vom Landesarchiv Berlin
für den Hinweis auf die Akte »Mordsache: Ley Else«.*

*Professor Dr. med. Dr. phil. Ingo Wirth
Mail: ingo.wirth@hpolbb.de*

Der Fotograf F. Albert Schwartz und seine Beziehungen zum Verein für die Geschichte Berlins

Von Martin Mende

Vor 120 Jahren verstarb der *Hof-Photograph* F. Albert Schwartz im 71. Lebensjahr. Er war von 1877 bis zu seinem Tod Mitglied des Vereins für die Geschichte Berlins und galt als der »Vereinsfotograf«. Leider existiert von ihm selbst kein Foto und auch in den Mitgliederalben ist er als Fotograf lediglich mit einer Abbildung von Dr. Béringuer vertreten. Geboren am 12. Januar 1836 in Berlin als Sohn eines Buchbinders lernte er bei seinem Onkel das Fotografen-Handwerk und eröffnete 1860 ein eigenes Atelier im Dachgeschoss des Hauses Friedrichstraße 73 unter dem Namen *Photographische Anstalt und Kunstverlag*. Im gleichen Jahr heiratete er Maria Juliane Groben. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor, darunter 1864 Albert Rudolf, der es später auch zum Fotografenmeister brachte. Im Adressbuch von 1864 bot F. Albert Schwartz seine Dienste als *Photographisches Institut für Porträts, Architectur, Landschaften* an, von 1865 an mit dem Zusatz *Maschinen, Kunst – und Gewerbezeugnisse*. In diesem Jahr entstand seine erste nachweisbare Bildserie mit sechs Aufnahmen der Stadt aufgenommen vom »Französischen Turm« am Gendarmenmarkt. 1867 bezog er eine Wohnung mit Atelier in der Friedrichstraße 115. Mit Fotografien der Spandauer Geschützgießerei, der Tivoli-Brauerei, den Fabriken von Borsig und Schwartzkopff und der Gasanstalt schaffte er sich als Architekturfotograf einen Namen. Zwar war Schwartz vor allem mit den Aufnahmen Berlins beschäftigt, nachgewiesen wurden jedoch Fotografien von 54 Städten und Gemeinden aus fast allen Teilen Deutschlands. Die Familiensitze des märkischen Adels erfasste er über Jahre hinweg. 1867 erhielt Schwartz den Titel *Hofphotograph des Prinzen Carl von Preußen*. Prinz Carl wurde 1874 Protektor des Vereins für die Geschichte Berlins und führte die Mitgliederliste nunmehr an. Der Hofphotographen-Titel konnte bei Aufträgen, Ankäufen und Schenkungen für regierende Adelshäuser verliehen werden. Die Entscheidung über die Verleihung des Titels lag nach Prüfung umfangreicher Unterlagen beim Berliner Polizeipräsidenten.

Schwartz dokumentierte die Architektur Berlins vor der ersten großen Zerstörungswelle. Er entnahm den Zeitungen, an welchen Stellen Altbauten zugunsten von Neubauvorhaben weichen mussten, und fotografierte den alten und neuen Zustand. In einem Brief vom 22. Januar 1866 an den Berliner Magistrat erklärte er sich bereit, Aufnahmen vom Abbruch bestimmter Gebäude oder Stadtteile auf eigenes Risiko zu machen und dem Magistrat zum Ankauf anzubieten. Der Magistrat antwortete mit Schreiben vom 9. Februar 1866, er werde die Offerte an-

¹⁰ In der Fallbeschreibung von Fahr, Pitaval Scheunenviertel, findet sich auf Seite 9 die Abbildung eines Mädchens mit der Bildunterschrift Lucie Berlin, das nicht dem sonst gezeigten Foto entspricht. Eine nachprüfbare Quelle hat die Autorin nicht angegeben.



Wanderfahrt des Vereins für die Geschichte Berlins nach Burg im Spreewald, 4./5. August 1888.
Foto: F. Albert Schwartz

nehmen und gelegentlich davon Gebrauch machen. Von 1878 bis 1882 hielt Schwartz in rund 150 Fotografien den Bau der Berliner Stadtbahn fest. Im ersten Bestandsverzeichnis der Bibliothek unseres Vereins von 1881, veröffentlicht in Heft 28 der Schriften, ist Schwartz bereits mit einer Fotografie des Fichte-Hauses Ecke der Neuen Promenade und Präsidentenstraße vertreten, das 1877 abgebrochen wurde.

Von 1884 an erschienen die *Mitteilungen* des Vereins für die Geschichte Berlins und bilden die wichtigste Quelle für das Wirken von Schwartz in unserem Verein. An den Wanderfahrten des Vereins nahm er regelmäßig teil. In den *Mitteilungen* von 1885 erschien erstmals als Anzeige: »Unser Mitglied Herr Hofphotograph F. Albert Schwartz hat auf den Fahrten nach Rheinsberg und nach Oderberg sehr hübsche Gruppenaufnahmen gemacht. Für die Mitglieder unseres Vereins sind die Bilder in dem Comtoir des Herrn Schwartz NW. Luisenstraße 23 zum Preise von 2 Mark in Empfang zu nehmen.«



Firmensignet von F. Albert Schwartz für das Album der Wanderfahrten von 1886



Neue Promenade Ecke Kleine Präsidentenstraße – Fichte-Haus vor dem Abriss. Quelle: VfdGB Mi- N 831



Den *Mitteilungen* von 1885 ist der Ankauf der Fotografie »Das Predigerhaus Friedrichstraße 213« zu entnehmen. In der Folgezeit wurden seine Fotografien unter »Zugänge« angezeigt, für 1885 25 Fotografien, nunmehr offenbar als Geschenk. Aus den *Mitteilungen* 1886 erfuhren die Mitglieder, dass Schwartz 104 Aufnahmen von den Wanderversammlungen für ein neu zu einrichtendes Vereinsalbum gestiftet hatte. Auf Seite 45 wurde darauf noch einmal Bezug genommen:

Friedrichstraße 213
(Predigerhaus 1885).
Quelle: Kartenabteilung der
Staatsbibliothek zu Berlin

Demnächst legte Herr Hofphotograph F. Albert Schwartz ein von ihm zusammengestelltes und dem Verein dedicirtes Album vor, welches Photographien von Orten, Gebäuden u.s.w. enthält, nach welchen der Verein Wanderversammlungen arrangirt hat. Die Photographien, circa 100 Stück, sind fast alle auf den Wanderfahrten selbst aufgenommen. Das Album wird in Zukunft im Sitzungszimmer im Deutschen Dom ausliegen und manche Erinnerung wachrufen. Herr Schwartz hat versprochen, die Sammlung fortzusetzen.

Die zwei angelegten Alben von 1886 und 1888 haben sich erhalten und gelangten 2023 aus dem Landesarchiv Berlin wieder in den Besitz des Vereins (vgl. *Mitteilungen* 2/2023). Das erste Album enthält 144 auf Karton geklebte Fotos und das zweite 48 Aufnahmen. Nach dem Rücktritt des Vereinsvorsitzenden Ernst Friedel 1891 zog sich Schwartz aus der Dokumentationsarbeit der Wanderfahrten zurück, zumal inzwischen die Fototechnik auch für Amateure leichter geworden war. Das erklärt die geringe Anzahl von Fotografien im zweiten Album.

Eine im Februar 1886 im Berliner Rathaus eröffnete Ausstellung von »Berliner Ansichten« wurde zum großen Erfolg. Schwartz und Hermann Rückwardt lieferten ganze Serien und waren mit Abstand die Hauptaussteller. Während der Kultusminister die Aufnahme staatlicher Gebäude durch die Messbild-Anstalt von Albrecht Meydenbauer anordnete, bewilligte der Berliner Magistrat immerhin 1 500 Mark für den Ankauf von Fotografien. Schwartz veröffentlichte 1886 eine Sammelmappe für 10 Mark mit 10 Ansichten aus der Zeit zwischen 1865 und 1885, im Folgejahr erschien eine zweite Sammelmappe mit 10 Blatt. Für eine Festschrift des Bankhauses Fetschow & Sohn lieferte er die Illustrationen. Unter dem Titel »Berliner Wochenmärkte« gab er 1886 15 Aufnahmen heraus. August Trinius bestritt den Hauptanteil der Abbildungen seines Buches »Die Umgebungen der Kaiserstadt Berlin in Wort und Bild« aus dem Fundus von Schwartz. Lothar Semmel, Leiter unserer Fotothek, beschreibt eine Aufnahme des Karlsplatzes von 1886 in den *Mitteilungen* 3/2023. Diese Fotografie wird als Geschenk an den Verein in den *Mitteilungen* 1887 wie folgt beschrieben: »Eine Photographie des Karlsplatzes mit den vielfachen Straßenbauten, welche sich hier noch befinden, vom Hofphotographen F. Albert Schwartz.« Semmel vermutet, dass die Abbildung Grundlage für einen Vortrag im Geschichtsverein gewesen sein könnte. Schwartz selbst hat aber zu keiner Zeit einen Vortrag für den Verein gehalten. Als Geschenke von ihm gingen 15 Reisebilder von Hildesheim und Braunschweig ein. In einer Arbeitssitzung am 22. Oktober 1887 legte Schwartz verschiedene Aufnahmen von Gebäuden vor, am 26. November Fotografien des Speicherbrandes in der Kaiserstraße.

Auf dem Stiftungsfest des Vereins für die Geschichte Berlins am 28. Januar 1888 im *Englischen Haus*, Mohrenstraße 49, erhielt F. Albert Schwartz die silberne Medaille für Förderung der Vereinszwecke, heute unter dem Namen Fidicin-Medaille bekannt. Am Schluss der Festtafel des Stiftungsfestes »brachte Herr Hofphotograph Schwartz vermittelt eines Nebelbilderapparats diejenigen Orte zur Anschauung, nach welchen der Verein in den letzten Jahren Wanderpartien veranstaltet hatte, und dann die Bildnisse der Mitglieder des Vorstandes und der sog. »Domherren«, d. h. derjenigen Herren, welche die gemüthlichen Sitzungen im Deutschen Dom regelmäßig besuchen.« Den begleitenden Text hatte *Premier-Lieutenant* Gritzner in kurzen charakteristischen Versen verfasst (*Mitteilungen* 1888, S. 35). Am 12. Mai 1888 legte Schwartz in einer Vorstandssitzung eine große Anzahl im Auftrag des Märkischen Museum aufgenommener Fotografien vor. 1889 schenkte er dem Verein das *Illustrierte Monopol-Hotel-Album Berlin*, Bahnhof Friedrichstraße, mit Aufnahmen des neuen Hotels. Anlässlich des Abbruchs der »alten Post« fertigte er 10 Fotos an, vier zeigten den Hof und die Außenfassaden, sechs weitere die kunstvollen Deckenornamente.

1890 wurde das 25jährige Bestehen des Vereins für die Geschichte Berlins gefeiert, beschrieben in Heft 28 der Schriften des Vereins. In den *Mitteilungen* 4/1890 informierte Schwartz mit folgender Anzeige:

Im Verlage von F. Albert Schwartz, Hofphotograph, Berlin W., Bellevuestr. 22 sind erschienen: Zur Erinnerung an das Jubiläumsfest des Vereins für die Geschichte Berlins: die Berolinastatue von Michel



Abriss des alten Doms, 1893. Quelle: VfdGB Mi- B 2012A

Lock, im Festsaal des Rathauses, die lebenden Bilder vom Volksfest im Krollschen Etablissement und Gruppenbilder der Wendinnen und Grenadiere (aus König Friedrichs Zeit). Gleichzeitig hält sich die oben genannte Photographische Anstalt empfohlen für Aufnahmen von Privat-Wohngebäuden, Fabrik – und Geschäftshäusern, sowie von Innen-Ansichten von Zimmern, Fabrikräumen u.dgl.m.

Die »lebenden Bilder« hatte Schwartz bei der Generalprobe aufgenommen. Der Vereinsvorsitzende Friedel erhielt als Geschenk des Vereins ein Album mit 90 Fotografien von Schwartz, außer einigen Berliner Ansichten hauptsächlich brandenburgische Städte – und Landschaftsbilder. Die Festschrift von Richard Béringuer »Die Rolande Deutschlands« enthält von Schwartz auf seinen Reisen gefertigte Fotografien von 26 Standbildern und ihrer Umgebung. Er stellte die Aufnahmen kostenlos zur Verfügung. Auch die Bauarbeiten im Herbst 1890 am Wasserwerk Müggelsee hielt er mit der Kamera fest. 1891 erschien das Buch »Aus Alt-Berlin« von Oskar Schwebel mit 308 Illustrationen, darunter vielen Fotografien von Schwartz. Mit Genehmigung der Familie Moltke fotografierte Schwartz den verstorbenen General-Feldmarschall auf dem Totenbett.

1892 gründeten sieben Vereinsmitglieder unter dem Vorsitz von Schwartz einen Wanderfahrenausschuss. Im Folgejahr war Schwartz allerdings nicht mehr dabei. 1893 hielt er in einer Bildfolge den Abriss des alten Berliner Doms am Lustgarten fest. Zur Erinnerung an die Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts – und Altertumsvereine im September 1894 nahm er die interessantesten Teile der Wartburg sowie ein großes Gruppenbild vor der Freitreppe der Burg auf und überwies die Fotos dem Vereinsarchiv. Für die Gewerbeausstellung 1896 im Treptower Park stellte Schwartz Fotografien aus den letzten 40 Jahren in der Sonderausstellung »Alt-Berlin« zur Verfügung. Auch im Chemie-Pavillon war er mit Fotografien vertreten.

Eine Änderung der Vereinssatzung sah die Gründung eines Achtezhnerausschusses vor. Er war dem Vorstand als Beirat und zur Beihilfe in der Verwaltung beigeordnet. Schwartz wurde

1897 als Mitglied gewählt und schied nach drei Jahren satzungsgemäß wieder aus. Auf dem Stiftungsfest im Januar 1899 zeigte man Lichtbilder von Schwartz und Ottomar Anschütz, begleitet von Versen des Mitglieds Dr. Karl Schwarzlose. Die *Mitteilungen* 1900 zeigten auf den Seiten 128 und 129 zwei Schwartz-Fotos von der Wanderfahrt 1887 nach Boitzenburg. Schwartz zog 1902 in die Leipziger Straße 93 und verlegte seinen Wohnsitz ein Jahr später nach Deutsch-Wilmersdorf (Halensee), Humboldtstr. 1. In den *Mitteilungen* 1903, Seite 7 bis 9, machte Dr. Hans Brendicke auf die Sammlungen der Fotografien von Schwartz in der Magistratsbibliothek und im Märkischen Provinzial-Museum aufmerksam.

Am 4. Mai 1906 stirbt Schwartz in der Humboldtstr. 1 und wird auf dem Wilmersdorfer Gemeindefriedhof Berliner Straße beigesetzt. In den *Mitteilungen* 1906, Seite 64, erschien ein kurzer Nachruf:

Am 4. Mai 1906 starb nach längerem Leiden der Hofphotograph F. Albert Schwartz, Mitglied seit Februar 1877, hat er sich in langen Jahren rege an dem Vereinsleben beteiligt und durch seine Kunst auch auf die künstlerische Ausgestaltung unserer Sammlungen und Veröffentlichungen gewirkt. Erst schwere Krankheit entzog ihn uns vor einigen Jahren. Schon im Jahre 1888 wurde ihm die silberne Medaille für Förderung der Vereinszwecke zuerkannt.

Sein Sohn Rudolf Albert Schwartz hatte seine Lehr – und Gesellenzeit im Atelier des Vaters absolviert und arbeitete dort seit 1888 als eigenständiger Fotograf. In diesem Jahr trat er auch dem Verein für die Geschichte Berlins bei. In den *Mitteilungen* 12/1906 wurde auf eine Ausstellung hingewiesen:

Im Empfangsraume des Hofphotographen F. Albert Schwartz, Berlin W 8, Leipzigerstraße 93, sind verschiedene Mappen und Sammelbände von photographischen Ansichten Alt-Berlins zur Besichtigung ausgestellt. Wir können unseren Mitgliedern den Besuch der Photographischen Anstalt, deren Besitzer jetzt unser Mitglied Herr Rud. Alb. Schwartz ist, im Hinblick auf die vortreffliche Ausführung der Kunstblätter, die sich zu Weihnachtsgeschenken ganz besonders eignen, als sehr lohnend bezeichnen.

In der Ausstellung von Antiquitäten und Kunstgegenständen in den Räumen der Berliner Sezession am Kurfürstendamm 208 im Herbst 1907 stellte die Lichtbildnerei Rudolf Dührkoop auch Fotografien von Schwartz aus. Dr. Brendicke merkte dazu in den *Mitteilungen* 10/1907 an: »Bekanntlich besitzt Herr Rud. Schwartz die größte Sammlung von Photographien Alt-Berliner Häuser, Straßenbilder, Zimmer – und Gruppenaufnahmen.«. Ein Inserat in den *Mitteilungen* 12/1907 forderte zum Besuch der Firma Schwartz in der Leipziger Straße 93 – ohne Kaufzwang – auf, Geschäftszeit von 8 bis 7 Uhr, Fahrstuhl. Rudolf Albert Schwartz sortierte die Glasplatten jetzt nach den Inhalten, nicht nach dem Alter. Viele der nunmehr ausgelieferten Abbildungen trugen das Jahr der Kopie »1907« im Firmenstempel. In den *Mitteilungen* 2/1908 wurde auf den Seiten



Im Eingangsbereich des Hauses Friedrichstraße 115 unweit der Torstraße wurde am 1. Dezember 2009 im Beisein des damaligen Kulturstatssekretärs, unseres Mitglieds André Schmitz eine Gedenktafel enthüllt.

26 bis 30 über den Besuch des Kaisers und der Kaiserin am 22. Januar 1908 im Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg berichtet. Der Verein für die Geschichte Berlins hatte zu einem Lichtbildervortrag über die Bauten von Alt-Berlin und die Schlossportale zu Küstrin geladen. Es wurden 72 Lichtbilder vorgeführt. Der Vereinsvorsitzende Dr. Béringuiet und der dritte Vorsitzende Major Louis Noël hatten die Erklärung übernommen. Anschließend besichtigten die Majestäten mit ihrem Gefolge im Musikinstrumentensaal die vom zweiten Vorsitzenden Dr. Georg Voß gesammelten Alt-Berliner Fayencen. Am 22. November 1908 übergab Dr. Béringuiet im Potsdamer Neuen Palais dem Kaiser eine Erinnerungsmedaille zu seinem Besuch. Mit großem Interesse vernahm der Kaiser als Protektor des Vereins, dass infolge des Besuchs viele neue Mitglieder sich dem Verein angeschlossen hatten. Die Erinnerungsmedaille ist auf Seite 295 der Mitteilungen 12/1908 abgebildet.

Ernst Frensdorff berichtete in den Mitteilungen 1908, Seite 241:

Die altbewährte Firma F. Albert Schwartz (Inhaber: unser Mitglied Herr Rud. Alb. Schwartz) in Berlin hat ihre jahrzehntelang erprobten Überlieferungen verlassen und ist unter die Ansichtspostkartenverleger gegangen! Während ihre unseren Mitgliedern aufs vorteilhafteste bekannten photographischen Ansichten von Alt-Berlin bisher als Einzelblätter zu ziemlich ansehnlichen Preisen nur für die oberen Zehntausend erhältlich waren, liefert die Firma jetzt »Kaviar für's Volk«, sage und schreibe 36 vortrefflich ausgeführte Ansichtspostkarten vom alten Berlin für 3,50 Mark. ... Handelt es sich nach den Einführungsworten des Herausgebers doch nur um eine kleine Auswahl aus der etwa 1 000 Nummern umfassenden Sammlung von Alt-Berliner Ansichten, die von seinem Vater seit fast 5 Jahrzehnten und von ihm selbst herausgegeben sind.

1910 folgte eine Sammelmappe mit weiteren 36 Ansichtskarten. In der Bibliothek unseres Vereins werden beide Bildfolgen (Signatur II 89 Rara) aufbewahrt. Der Aufsatz von Emil Pudor über alte Berliner Privathäuser in den Mitteilungen 10 und 11/1910 wurde mit Fotografien von F. Albert Schwartz illustriert. Rudolf Albert Schwartz verlegte das Geschäft im März 1910 in das von der Familie erworbene Haus in Moabit, Zinzendorfstraße 8.

Am 11. Februar 1911 hielt R. Albert Schwartz im Berliner Rathaus seinen ersten Lichtbildervortrag über die Fischerstraße und ihre Umgebung. Er zeigte etwa 70 Lichtbilder. Der 17. Dezember 1911 war ein Ehrentag für den Verein, wohnte der Kaiser mit Gefolge doch der Fortsetzung des ersten Lichtbildervortrags über die Bauten und Kunstdenkmäler von Alt-Berlin wieder im Konzertsaal der Kgl. Hochschule für Musik bei. Der Vereinsvorsitzende Dr. Béringuiet und der 3. Vorsitzende Major Noël gaben wieder die Erläuterungen. Die Vorlage für 10 der gezeigten etwa 100 Lichtbilder hatte Schwartz zur Verfügung gestellt. In Anerkennung seiner Verdienste für den Verein erhielt er 1912 die Fidicin-Medaille in Bronze. Am 11. Oktober 1913 erfreute Rud. A. Schwartz durch einen zweiten Vortrag im Berliner Rathaus. Nach der Beschreibung von Dr. Brendicke in den Mitteilungen 1913 berichtete er wieder über die älteren Bauten Berlins anhand von mehr als 150 Lichtbildern seines Vaters und von ihm. Unter der Überschrift »Veränderungen im Mitgliederbestande« konnten die Mitglieder in den Mitteilungen 3/1920 lesen:

Am 8. Februar 1920 entschlief unerwartet Herr Hofphotograph Rudolf Albert Schwartz (Mitglied seit April 1888). Aus der umfangreichen Sammlung seines Vaters, unseres früheren Mitgliedes F. Albert Schwartz von Photographien aus den letzten 5 Jahrzehnten (über 3 000 Blätter von Straßen, Märkten, Plätzen und Häusern des alten Berlin) stellte er die gesuchtesten Blätter uneigennützig dem Verein zur Verfügung. Die Beerdigung fand am 13. Februar auf dem Friedhofe in Stahnsdorf statt.

Er wurde nur 56 Jahre alt. Seine Ehefrau Elisabeth betreute bis zu ihrem Ableben Mitte der zwanziger Jahre den Fotobestand, ohne direkte Erben zu hinterlassen. Ein Vorzeigalbum der Firma kaufte das Märkische Museum Ende der vierziger Jahre. Das Glasplattennegativ-Archiv soll nach einem Verkauf in Privatbesitz an einem unbekannten Ort erhalten sein. Die Hauptkonvolute der Fotografien befinden sich bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin, im Landesarchiv Berlin und in der Deutschen

Staatsbibliothek. Letztere schaltete 2006 eine Datenbank »Berliner Ansichten« nach topographischen Daten frei und zeigte in einer Kabinettausstellung ausgewählte Exponate aus ihrem Fundus. Eine repräsentative Auswahl der Fotografien, ein knappes Zehntel der noch vorhandenen etwa 3 000 Kontaktkopien, erschien in mehrfachen Auflagen unter dem Titel »Berlin wird Weltstadt«. Die Verfasser Harald Brost und Laurenz Demps schrieben in der Auflage von 1981: »Das Buch hat das Vermächtnis eines Fotografen wachgerufen, der, wie kein anderer dieser Zunft mit seinen Bildern kritische Distanz zur Euphorie einer in Großstadtherrlichkeit agierenden Kaiserzeit einnahm.«

Vom 20. Oktober 2006 bis zum 7. Januar 2007 zeigte die Stiftung Stadtmuseum Berlin unter dem Titel »camera berolinensis« erstmalig den einzig erhaltenen Teil des Firmenarchivs, den Band 15 der Findbücher mit 358 Fotografien der Jahre 1865 bis 1905. Die Kuratorin, unser Vorstandsmitglied Ines Hahn erschloss die Albumblätter in der Ausstellung in einer digitalen Projektion. Der Besucher konnte sich eine Auswahl von 80 Originalabzügen erblättern. Ergänzend wurden verschiedene Produkte der Firma Schwartz vorgestellt, Abzüge auf repräsentativen Atelierkartons, Mappenwerke, Prachtalben und Sammelbilder. Zur Ausstellung erschien 2006 in der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung das Buch »Camera Berolinensis – Das Berliner Album des Fotografen F. Albert Schwartz 1836–1906«.

Martin Mende

Mail: Mende@DieGeschichteBerlins.de

Rezensionen

Sebastian Panwitz, André Schmitz (Hrsg.), Vichel und Rohrlack. Zwei Quast'sche Rittergüter (= Band IV der Schriftenreihe zur Familie Quast), Karwe: Edition Rieger 2025, 276 Seiten, zahlreiche zum Teil farbige Abbildungen, 29,90 €.

Die ersten drei Bände dieser Schriftenreihe wurden in den Mitteilungen (4/2021, S. 210, 4/2023, S. 551 und 1/2025, S. 43 f.) besprochen, so dass wir auch diese Neuerscheinung anzeigen wollen. Die Familie v. Quast ist seit dem 17. und 18. Jahrhundert mit dem hier besprochenen Gut Vichel und dem Nebengut Rohrlack im Ruppiner Land verbunden, wobei der Autor den Schwerpunkt seiner Darstellung wegen der besseren Quellenlage auf das 19. Jahrhundert legt. Beide Güter hatten zusammen eine Fläche von tausend Hektar. Die Verbindung zwischen der uradligen Familie v. Quast und dem Gut Vichel beginnt mit dem im Dreißigjährigen Krieg zu Erfolg und Wohlstand gekommenen General Albrecht Christoph v. Quast. Die Erben der Güter werden vorgestellt, wobei die Situation der Landbevölkerung – ihre Dienste, Abgaben und Pachtzahlungen – Erwähnung findet. Der Bezug zur Preußischen und Berliner Geschichte ergibt sich aus der Tatsache, dass mehrere Generationen der Gutsbesitzer zugleich zum Teil hohe Staatsbeamte mit Hauptwohnsitz in Berlin waren und sich nur wenige Wochen des Jahres auf ihren Gütern aufhalten konnten. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts steigerten neue wissenschaftliche Erkenntnisse und technisch verbesserte Geräte die Erträge der Landwirtschaft, so dass es lohnend wurde, sich vor Ort mit Modernisierungen zu beschäftigen. Mitte des 19. Jahrhunderts war der Neubau eines bis heute erhaltenen Gutshauses in Vichel finanziell möglich. Inwieweit ein prominenter Verwandter, der vielbeschäftigte preußische Landeskonservator Ferdinand v. Quast, mitwirkte, konnte nicht ermittelt werden. Eine Verbindung zur preußischen Hauptstadt ergibt sich beim anschließenden Neubau der Vicheler Kirche und des Schulhauses, für die ein Berliner Architekt, Absolvent der Bauakademie, beauftragt wurde. Auch die – im Ersten Weltkrieg eingeschmolzenen – Glocken und die Orgel kamen aus Berlin. In Rohrlack war ein Berliner Architekt mit dem Neubau der Kirche auf alten Fundamenten beschäftigt.

Nach dem 1. Weltkrieg machten sich die von Berlin ausgehenden gesellschaftspolitischen Änderungen bemerkbar. In den 1920er-Jahren endete die Tätigkeit der Gutsvorsteher mit der

Auflösung der Gutsbezirke. Am 30. September 1928 waren die Akten, Siegel und Stempel für Rohrlack dem nun zuständigen Gemeindevorsteher zu übergeben. Für Vichel fehlen die vermutlich gleichlautenden Akten. Die wirtschaftliche Situation des Gutsbesitzers, der als erfolgreicher Kommunalpolitiker an anderer Stelle Einfluss behielt, wurde dadurch nicht beeinträchtigt. Die Geschichte des Gutsbesitzes wird dann durch die Zeit des Zweiten Weltkriegs bis heute fortgeführt.

Die Familienchronik füllt die erste Hälfte des Buchs, ein ausführlicher Dokumententeil die zweite Hälfte. Um an die letzte Besprechung anzuknüpfen, ist auch dieser Band ein Baustein für die Erforschung der ländlichen Verhältnisse um Berlin herum für die letzten Jahrhunderte bis zur Gegenwart.

Manfred Uhlitz

Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Gartendenkmale in Berlin. Siedlungsgrün, (= Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Band 61), Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag 2025, 232 Seiten mit 321 meist farbigen Abbildungen 39,95 €.

Frühere Bauordnungen konzentrierten sich auf den Brandschutz und nicht auf gärtnerische Gestaltungen. Der Landhausstil brachte erst um 1900 einen von England ausgehenden Wandel, insbesondere westlich Berlins, in Charlottenburg, Wilmersdorf und Teilen von Schöneberg. Dort entstanden Mietpaläste, deren sie umgebende Gärten mit Brunnen, Skulpturen, Rank-Spalieren, Pergolen und Blumenkübeln dekoriert waren. In den weiter entfernten Vororten bestand weniger Zwang zur Anlage von Höfen, so dass die dort wohnende bürgerliche Mittelschicht ihre landhausähnlichen Gebäude mit vom Historismus geprägten Gärten umgeben konnte. Reformpädagogische Bestrebungen führten bis 1914 zu neuen Hofformen mit gemeinsam genutzten Spiel- und Ruheplätzen. Nach dem 1. Weltkrieg entstanden gemeinnützige Siedlungen, von denen einige seit 2008 zum Weltkulturerbe zählen. Hier gab es zum Teil Mietergärten für den eigenen Anbau von Obst und Gemüse. In Zehlendorf wurden vorhandene Kiefern und Birken in die Konzeption einbezogen. Nach dem 2. Weltkrieg beeinflussten die Ideen der »Stadtlandschaft« die Planungen im westlichen Teil Berlins. Das Hansaviertel ist ein Beispiel dafür. Im Osten der Stadt wurde die Karl-Marx-Allee zwar geschlossen bebaut, aber gleichwohl mit gärtnerisch gestalteten Flächen umgeben. Bei den später errichteten Plattenbauten gibt es Beispiele für die Verbindung mit kleineren Park- und Grünanlagen. Auch die Satellitenstädte in West-Berlin bezogen umgebende Grünanlagen ein. Die IBA konzentrierte sich wieder auf die Innenstadt und beachtete bei Hausgärten ökologische Aspekte und bemühte sich, durch Grünanlagen identitätsstiftende Stadtquartiere zu schaffen. Die Zeit nach der Wiedervereinigung brachte konfliktbeladene bauliche Verdichtungen zulasten vorhandener Freiräume hervor.

Im Buch ist diese hier kurz gefasste Geschichte des Berliner »Siedlungsgrüns« durch zahlreiche Vorgärten, Gartenhöfe gemeinschaftlich genutzte Grünflächen und Mietergärten anschaulich nachvollziehbar gemacht. Klassiker sind zum Beispiel der Gartenhof des Künstlerhauses St. Lukas in der Fasanenstraße oder eine berankte Pergola mit Wasserspeiern im Haus Cumberland am Kurfürstendamm. Weniger bekannt sind die gärtnerische Gestaltung bei der Autobahnüberbauung Schlangenhäuser Straße oder anderer Großsiedlungen der 1970er- und 1980er-Jahre. Die Lektüre macht darauf aufmerksam, dass sehenswerte Gartendenkmale tatsächlich an jeder Ecke »lauern« können!

Manfred Uhlitz

Joachim Brunold: Polka bei Kerzenschein • Berliner Nachtleben im 19. Jahrhundert; Berlin: BeBra 2025, 240 Seiten, 24 €.

Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da, die Nacht ist da, dass was gescheh' [...]. Die Nacht, die man in einem Rausch verbracht, Bedeutet Seligkeit und Glück, so der Refrain eines Schlagers, den

der einst beliebte Schauspieler Gustaf Gründgens im Film *Tanz auf dem Vulkan* zwar erstmals im Jahr 1938 vortrug, dennoch passt er bestens zum Thema, das der ideenreiche Autor für sein »Porträt der vergnügungssüchtigen Metropole« (Klappentext) wählte. Was also war los in Berlin an den Abenden bei Kerzenschein, ohne die heutigen medialen Annehmlichkeiten? Eigentlich doch sehr Vieles, wie Joachim Brunold in seinem amüsanten Buch zu schildern weiß. Das Entrée und die Zugehörigkeit zu den Gesellschaftskreisen richteten sich vorrangig nach Herkunft, Bildung und Besitz. Ob beim Souper in *Kroll's Etablissement*, beim Hofball oder beim Bierfest in einem Kellerlokal – beim nächtlichen Pläsier blieb man gerne unter seinesgleichen.

Lichtblicke der Zerstreuung nach Feierabend gab es, wie Joachim Brunold innerhalb seiner Geschichtsrubriken unterhaltsam beschreibt, somit im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Berlin unzählige, voran die *Abendgesellschaften* im Kreis der Familie. Von Interesse zeigten sich dabei die alltäglichen Lebensumstände, die Hausmusik, die Mode, Klatsch und Tratsch über den Hof. Ein allseits beliebtes Zusammentreffen gebildeter Menschen fand in den *Berliner Salons* statt. Davon gab es zu jener Zeit, wie der Autor aufzählt, mehr als neunzig. Zu den Salonnières gehörten heute noch so wohlbekannte Namen, wie Rahel Varnhagen, Henriette Herz, Amalie Beer und Bettina von Arnim. Zu den festen, allzu oft auch spontanen Gästen der begüterten Damen zählten die Literaten, Journalisten, Künstler, Gelehrte, Politiker, Diplomaten, Militärs, Adligen. Bekannte Musiker und Komponisten sowie gefeierte Schauspieler und Gesangsinterpreten waren gleichfalls stets geschätzte Salongäste. Ein weiteres Vergnügungsgenre boten die *Variétés*, die, »abwechselnd mit dem Hauptprogramm, verschiedentlich abendliche Vorstellungen mit Akrobatik, Seiltanz oder Zauberei« gaben. Die Tanzfreudigen trafen sich auf den vielen Bällen, den Redouten und in diversen Vergnügungslokalen. »Ab den 1840er-Jahren nahm das Gastgewerbe und mit ihm das Angebot an nächtlichen Vergnügungen [auch unsittlichen] einen ansehnlichen« und nach 1870 »einen ungeheuren Aufschwung«, schreibt Brunold in seiner Einleitung. Genau diesen Eindruck bestätigte der französische Journalist Jules Huret anlässlich seiner Reportagereise in die preußische Hauptstadt 1892: »Das Nachtleben Berlins ist merkwürdig lebhaft. ... Unter den Linden, auf der Friedrichstraße, um die Leipziger und die Potsdamer Straße herum hört das Getriebe die ganze Nacht nicht auf. ... Und alle Lokalitäten sind vollbesetzt.« Der Autor präsentiert ein buntes Kaleidoskop an Stätten des Zeitvertreiß im Kapitel *Tabagien, Bierwirtschaften und Kaschemmen*, die Bierquellen Aschingers, Altberliner Destillen, die winzigen Schankstuben plus deren Bier-, Schnaps – und Cognac-Zulieferer, darunter *Adolph Landré's Weißbierbrauerei* in der Stralauer Straße 36. 1856 wurde aufgrund der überbordenden nächtlichen Ruhestörungen eine Polizeistunde erlassen. Nach Hermann Freys späterem Gassenhauer ging es dann heimwärts auf dem Trottoir trotzdem oft sehr lautstark zu und dabei »immer an der Wand lang«.

Joachim Brunolds beeindruckender Streifzug durch das Berliner Nachtleben im 19. Jahrhundert ist durchweg unterhaltsam. Die Lektüre ist kurzweilig geschrieben, spannend zu lesen und mit zahlreichen historischen Abbildungen bestens visualisiert. Der Autor bietet allen an dieser besonderen Stadtgeschichte Berlins Interessierten ein gelungenes und empfehlenswertes Buch!

Mathias C. Tank

Lisa Diedrich / Egon Tietz / Peter Selg, dunkle orte transformieren – Von der NS-Luftkriegs-akademie zum Gemeinschafts Krankenhaus Havelhöhe, Berlin: Lukas Verlag 2025, 334 Seiten, 500 überwiegend farbige Abbildungen, Klappenbroschur, 40 €.

Das anthroposophische Gemeinschafts Krankenhaus Havelhöhe in Berlin-Kladow feierte 2025 dreißig Jahre seines Bestehens. Es ist ein Akutkrankenhaus und akademisches Lehrkrankenhaus der Charité auf einem 18 Hektar großen Areal mit denkmalgeschützten Baulichkeiten aus der Zeit des Nationalsozialismus. Der Architekt Ernst Sagebiel setzte die Pläne der Entwurfsarchitekten

Richard Bender, Joseph Baum und Alfred Ganzenhauer für eine Reichs-Akademie für Luftfahrt in den Jahren 1934 und 1935 um. Er war auch der leitende Architekt für die Errichtung des neuen Flughafens Tempelhof und des Reichsluftfahrtministeriums. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstand auf dem heutigen Krankenhausgelände das größte Tuberkulosekrankenhaus Berlins und war danach bis Ende 1994 ein städtisches Allgemeinkrankenhaus.

Am 1. Januar 1995 wurde das Krankenhaus mit 318 Betten in die Trägerschaft des gemeinnützigen Vereins zur Förderung und Entwicklung anthroposophisch erweiterter Heilkunst e. V. überführt und erhielt den Namen »Gemeinschaftskrankenhaus Havelhöhe«. Mit einem auf 95 Jahre festgelegten Erbbau-Pachtvertrag wurden 16 Häuser übernommen. Die Gemeinschaftskrankenhaus Havelhöhe gGmbH kaufte später das gesamte Areal von der Stadt Berlin für sieben Millionen Euro. 2006 wurde eine gemeinnützige Aktiengesellschaft zur Abtragung der Kaufsumme gegründet.

Die in Kreuzberg wohnende Autorin Lisa Diedrich ist Landschaftsarchitektin und wurde im Oktober 2020 mit einer Krebsdiagnose konfrontiert: »Die Krankheit wahrzunehmen, den Ort des Genesens als eine Landschaft des Gestaltens wahrzunehmen, dauerte eine Weile.« Ihr Kapitel bezeichnet sie als kartographisches Tagebuch einer Genesung. Sie befasste sich mit der Geschichte des Ortes und seiner Landschaft. Auf dem Krankenhausgelände führt eine Allee auf ein Plateau mit einem überwältigen Blick auf die Havel. Die Autorin hielt ihre Eindrücke in einem Tagebuch fest. Was sich nicht mit Worten ausdrücken ließ, kam mit einer Zeichnung ins Tagebuch oder wurde durch Fotografien festgehalten.

Peter Selgs Kapitel »Medizin und Gesellschaft. Anthroposophische Gemeinschaftskrankenhäuser in der Geschichte des 20. Jahrhunderts« beleuchtet die Thematik in fünf Abschnitten. Selg geht auf die Entwicklung und gesellschaftliche Positionierung der anthroposophischen Medizin in der Weimarer Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus ein und beschreibt die Entstehungsumstände des Gemeinschaftskrankenhauses Berlin Havelhöhe.

Der Architekt Egon Tietz leitete den Umbau der denkmalgeschützten Gebäude. Er vertiefte sich in die Geschichte des Ortes und erfasste die Funktionszusammenhänge der Gebäude. Die Gestaltung der Stationen zielte auf eine Atmosphäre ab, die sinnlich bereichernd die Tätigen unterstützten soll. Tietz bekannte: »Die Herausforderung beim Bauen im Bestand besteht darin, Gegebenes aufzugreifen und damit etwas Neues zu gestalten.« Wer heute durch das Gelände geht und die Gebäude betritt, wird von der freundlichen Atmosphäre gefangen genommen. Havelhöhe trägt in seinen 14 Fachabteilungen wesentlich zur Gesundheitsversorgung der Berliner Bevölkerung bei. Ergänzende anthroposophische Therapien sind in die tägliche Arbeit integriert. Das Autorenteam entschied, dem Buch einen visuellen Akzent zu geben und das Grundnarrativ der Transformation stark bildbetont zu vermitteln. Das ist in der Tat gelungen!

Martin Mende

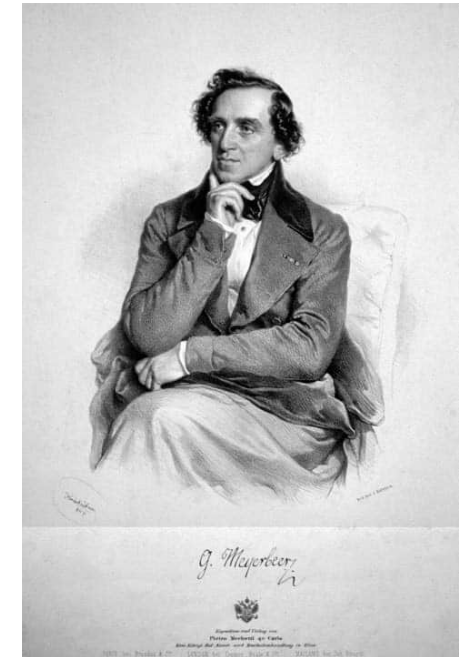
Giacomo Meyerbeer und seine Vaterstadt Berlin • Ein kurzweiliger Vortrag von Thomas Kliche

Im *Berlin-Saal* der Zentral – und Landesbibliothek hielt Thomas Kliche am Abend des 17. September 2025 einen munter-sympathischen Vortrag über das Leben und Wirken Giacomo Meyerbeers, dem einstigen *General-Musikdirektor*, zuständig für die Oper und Hofkonzerte. Nach herzlicher Begrüßung durch unseren Vorsitzenden Dr. Manfred Uhlitz, der bei dieser Gelegenheit betonte, dass die Vorträge des Vereins für die Geschichte Berlins »stets auch die Erkenntnisse zur Stadtgeschichte« öffentlich präsentieren, stellte sich der Vortragsgast vor – und die gebannten Zuhörer erfuhren dabei, dass er Musiklehrer am Evangelischen Gymnasium zum Grauen Kloster war. Seit etlichen Jahren ist der eloquente Musikwissenschaftler Thomas Kliche Vorsitzender der

Giacomo-Meyerbeer-Gesellschaft und somit ständig in Sachen des »Weltbürgers der Musik« unterwegs. Seine erste erfolgreiche Publikation *Camacho und das ängstliche Genie – Innenansichten der Familien Mendelssohn und Meyerbeer* erschien 2014. Er gilt insofern als einer der profiliertesten Kenner des Erfolgskomponisten. Als eines der besonderen Schätze in seiner Privatsammlung bedeutet ihm das beeindruckende Original-Diplom vom Januar 1843, das »Die Sing-Akademie [...] Herrn Meyerbeer zu ihrem Ehren-Mitgliede ernannt[e].« Der Geehrte trat bereits 1803 dieser seinerzeit von Carl Friedrich Zelter geleiteten Chor-Vereinigung bei.

Thomas Kliche skizziert den künstlerischen Werdegang eines der »innovativsten und facettenreichsten Komponisten« des 19. Jahrhunderts: Jacob Liebmann Meyer Beer, geboren 1791 im niederbarmischen Tasdorf, Sohn der jüdischen Großbürgerfamilie des Jacob Herz Beer und seiner Gemahlin Amalie, die in Berlin Mitte, Spandauer Straße 72, residierte. Die »Zusammenziehung« seines Namens in *Meyerbeer* erfolgte 1810 (die Genehmigung dafür seitens der städtischen Behörden erst 1822). Im gleichen Jahr nahm Meyerbeer Unterricht in der Großherzoglichen Residenz Darmstadt bei Georg Joseph Vogler, dem »gewaltigsten Orgelspieler aller Zeiten«. Dort lernte er seinen langjährigen Freund Carl Maria von Weber, den später erfolgreichen Komponisten, der umjubelten Oper *Der Freischütz* (uraufgeführt in Berlin im Juni 1821) kennen. In den folgenden Jahren entfaltete Meyerbeer sein kosmopolitisches Talent: Als Klaviervirtuose brillierte er unter anderen in München, Wien, Paris, um dann in Italien seine kompositorische Kunst bezüglich eines neuen Opernstils zu perfektionieren. Der Name Jacob änderte sich 1817 in *Giacomo* und teils in *Jacques*, als es ihn nach Frankreich zog. Die Pariser Theater – und Opernhäuser dienten ihm und seiner Profession als namhafte Wirkungsstätten. Seine Oper *Robert le Diable* gerät 1831 zu einer triumphalen Aufführung, sein weiteres Meisterwerk *Les Huguenots* im Jahr 1836 rief dort anfänglich zwiespältigen Erfolg hervor. Ganz anders in Berlin: Meyerbeer zählte längst zur Spitzenklasse der Komponisten, als sein *Hugenotten*-Bühnenstück anlässlich der Erstaufführung im Mai 1842 beim Berliner Publikum Beifallsstürme auslöste. Von Friedrich Wilhelm IV. erhielt er den *Pour le Mérite* sowie, als Nachfolger von Gaspard Spontini, im Juni 1842 die Ernennung zum *Generalmusikdirektor und Hofkapellmeister*. 1851 wurde er mit der Mitgliedschaft der *Akademie der Künste* zu Berlin weiter »nobilitiert.« Meyerbeers Beziehung zu seiner Vaterstadt Berlin war insgesamt schwierig, was auch im Zusammenhang mit antijüdischen Ressentiments zu betrachten ist«, so Thomas Kliche während seines Vortrags über Giacomo Meyerbeer. Seine musikalische Lebensreise endete im Mai 1864 in Paris. Die Beisetzung fand Tage später in Berlin auf dem jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee im Familiengrab statt. Die Betroffenheit der Opernwelt, überhaupt aller Freunde der Tonkunst, währte weit über den Tag hinaus.

Musik gehört ebenfalls zu Thomas Kliches ausgeprägter Leidenschaft und deshalb bot er den Zuhörern während seines Vortrags neben einer kurzen Werkeauflistung auch einen Hörgenuss



Giacomo Meyerbeer,
Lithografie von Josef Kriehuber, 1847

mit der beeindruckenden Einspielung der Hymne *An Gott*, die Meyerbeer im Jahr 1814 in Wien komponierte und die im Juni 1817 in Berlin zur öffentlichen Aufführung gelangte. Nach eifrigem Applaus verabschiedete der Vereinsvorsitzende den Vortragsgast: »Es war ein durchweg angenehmer Vortrag über Giacomo Meyerbeer, dem eine herausragende Komponistenkarriere zuteil wurde. Es lohnt sich, die Website der »meyerbeer-gesellschaft.de« zu besuchen.«

*Mathias C. Tank,
Pressesprecher des Vereins für die Geschichte Berlins e.V.*

Aus dem Mitgliederkreis

Dr. Manfred Uhlitz wurde bei einem Festakt am 10. Dezember 2025 von Charlottenburgs Bezirksbürgermeisterin Kirstin Bauch und Bezirksverordnetenvorsteherin Judith Stückler mit der **Bürgermedaille** seines Heimat-Bezirks geehrt. Die Auszeichnung wird an ehrenamtlich engagierte Bürger verliehen und würdigt besondere Verdienste um den Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf.

In der Laudatio hieß es: »Er trägt maßgeblich zur Pflege und Präsentation einer der bekanntesten touristischen Attraktionen des Bezirks bei. Zudem ist er ehrenamtlicher Vorsitzender des Vereins für die Geschichte Berlins und engagierte sich viele Jahre als Bezirksverordneter sowie Vorsitzender des Kulturausschusses für die kulturellen Belange des Bezirks.«

*Mathias C. Tank, Pressesprecher des
Vereins für die Geschichte Berlins e.V.*



Charlottenburgs Bezirksbürgermeisterin Kirstin Bauch, Dr. Manfred Uhlitz und BVV-Vorsteherin Judith Stückler. Foto: VfGB

Neues aus der Vereinsbibliothek

Besonderer Neuzugang

In unserer Vereinsbibliothek sind Original Exemplare der **Vossischen Zeitung** aus der Zeit der Märzrevolution 1848 einsehbar. Es handelt sich hierbei um die Ausgaben vom 16. März 1848 bis zum 30. April 1848. Darin finden sich zeitgenössische Beschreibungen der Ereignisse in Berlin und ebenso die Ankündigung des Königs über die Einführung »... wahrer constitutioneller Verfassungen, ...«

So wird zum Beispiel am 22. März 1848 darüber informiert, dass die gesamte Belegschaft der Zeitung an der Bestattung der aufständischen Gefallenen teilnehmen wird. Weitere Originale der *Vossischen Zeitung* aus dem Jahr 1848 haben wir für den Zeitraum vom 15. Oktober bis zum 31. Dezember 1848.



Besuch der Bibliothek und digitale Neuzugänge

Unsere Vereinsbibliothek ist jeden Mittwoch von 15 bis 18.45 Uhr geöffnet. Sie wird ehrenamtlich betreut. Die Mitarbeiter geben auch persönlich und per Mail Auskunft über den Bestand. Die Ausleihe erfolgt nur an Vereinsmitglieder. Die Bibliothek befindet sich im Neuen Marstall, Schloßplatz 7, 10178 Berlin. Zugang über den 1. Hof zum Eingang der Berliner Stadtbibliothek. Bitte beim Pförtner als Bibliotheksbesucher melden und den Aufzug bis zum 2. Stock nutzen. Links am Ende des Gangs finden Sie uns.

Die Neuzugänge seit 2023 sind digital erfasst. Diese Datenbank hatte Ende November 2025 einen Bestand von circa 1 500 Datensätzen. Gerne stellen wir Ihnen eine alphabetisch sortierte durchsuchbare Liste der Neuzugänge von 2023 an zur Verfügung. Bei Interesse senden Sie uns bitte eine Mail: Bibliothek@DieGeschichteBerlins.de.

Michael Neubert, Bibliothek

Veranstaltungen im 1. Quartal 2026

- 1 Donnerstag, 22. Januar 2026, 18.30 Uhr, **Festvortrag und Neujahrsempfang des Vereins für die Geschichte Berlins e.V.**, geg. 1865, im Berliner Rathaus. »**Jüdisches Leben in zwei Deutschlands – ein persönlicher Rückblick**« von **Dr. Dr. h. c. Hermann Simon**, Historiker und Direktor der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum von 1988 bis 2015. Vor dem Vortrag verleihen wir Dr. Simon die **Fidicin-Medaille** des Vereins für die Geschichte Berlins e.V., geg. 1865. Wir ehren damit seinen herausragenden Beitrag zur

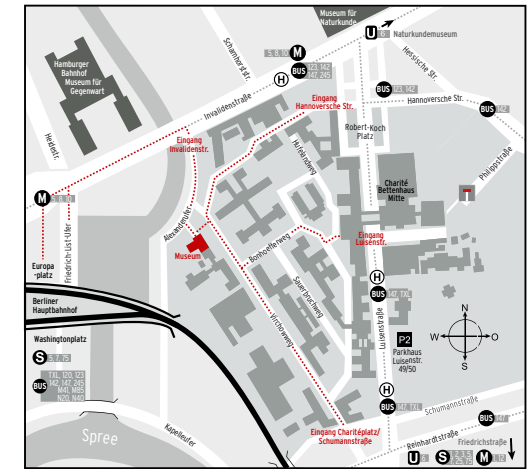
wissenschaftlichen Erforschung des Berliner Judentums. An diesem Abend stellen wir auch die **Preisträgerin unseres Wissenschaftspreises des Jahres 2025** vor: **Elisabeth Kimmerle** legte eine herausragende, innovative mit *summa cum laude* bewertete Dissertation zum Thema *Frauen in Bewegung. Migrantische Aushandlungsräume des Politischen zwischen West-Berlin und der Türkei (1961–1990)* vor. Anschließend Umtrunk im Wappensaal des Berliner Rathauses. Den musikalischen Rahmen übernimmt die Konzertpianistin **Lydia Gorstein**. Ort: Festsaal des Berliner Rathauses, 10178 Berlin-Mitte.

2 Dienstag, 3. Februar 2026, 15 Uhr: »**Besuch im Haus des Rundfunks an der Masurenallee**«. Das von Hans Poelzig 1929 bis 1931 errichtete denkmalgeschützte Gebäude ist sowohl architektonisch als auch rundfunkgeschichtlich von großer Bedeutung. Bitte melden Sie sich bis zum 23. Januar 2026 bei Jörg Kluge, Kluge@DieGeschichteBerlins.de oder mobil 0175 6883139 an. Maximal 25 Teilnehmer. Treff um 14.50 Uhr im Foyer des rbb Fernsehentrums an der Masurenallee 20 (Hochhaus!). Eintritt frei. Der Rundgang ist nicht barrierefrei. Masurenallee 16 – 20, 14057 Berlin-Charlottenburg. Bus M49, 143, U 2 (Kaiserdamm).

3 Mittwoch, 4. Februar 2025, 19 Uhr: »**Kultstätten des Vergnügens – Nachtleben im Berliner Westen zwischen den Weltkriegen**«, Lichtbildervortrag von **Dr. Michael Bienert**. »Dieses ist die Feierabend-Apotheose der Großstadt, der Triumphgesang, den das neue Berlin sich immer wieder von selber singt«, schrieb der Kunstkritiker Karl Scheffler 1931 über das nächtliche Treiben rund um die Gedächtniskirche. Im Neuen Berliner Westen machte die Lichtreklame die Nacht zum Tag und eine unüberschaubare Zahl von Vergnügungsstätten zog Nachtbummler an. Wie ging es damals auf den Straßen im Neuen Berliner Westen und im Romanischen Café zu, wie sah es in der Jockey-Bar, im Restaurant Schlichter oder dem Lokal *Himmel und Hölle* aus? In der Postkartensammlung der Zentral – und Landesbibliothek und anderen Archiven sind viele Bilddokumente überliefert und in der zeitgenössischen Literatur finden sich die dazu passenden Beschreibungen. Auf dieser Materialgrundlage unternimmt der Autor und Literaturwissenschaftler Dr. Michael Bienert einen Streifzug durchs legendäre Nachtleben der Weimarer Republik. Ort: Berlin-Saal der Zentral – und Landesbibliothek, Breite Straße 36, 10178 Berlin-Mitte, Eintritt frei, Gäste sind willkommen!

4 Dienstag, 10. Februar 2026, 18 Uhr: **Filmsalon: »Andreas Schlüter 1942«**. Zum fünften Mal entführen Sie **Lothar Semmel, Claudia Melisch und Alexander Darda** in die gemütliche Atmosphäre des Filmsalons, in dem Spielfilme über Berlin gezeigt werden. Diesmal präsentiert Claudia Melisch Ausschnitte aus einem Historienfilm mit Heinrich George und Olga Tschechowa. Den Film drehte Herbert Maisch 1941/42 für die Terra-Filmkunst GmbH im Berliner Schloss. Die Filmaufnahmen vermitteln einen lebendigen Eindruck von der opulenten Innenausstattung des Schlosses und dem Verlust, den Berlin durch die Vernichtung dieses Gebäudes erlitt. Wir freuen uns auf Ihren Besuch und auf einen anregenden Austausch mit Ihnen! Eine Veranstaltung in Kooperation mit dem Stadtteilzentrum Kreativhaus Fischerinsel. Die Teilnehmerzahl ist auf 25 Personen begrenzt, so dass wir um rechtzeitige Anmeldung unter Semmel@DieGeschichteBerlins.de bitten. Ort: Kinosaal im Kreativhaus, Fischerinsel 3, 10179 Berlin-Mitte. U 2 (Märkisches Museum) mit 3 Minuten Fußweg.


5 Freitag, 20. Februar 2026, 14.30 Uhr: »**Dem Leben auf der Spur. Führung in der Dauerausstellung des Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité**«. Die Ausstellung spannt den Bogen über 300 Jahre Medizingeschichte. Sie zeigt zentrale Bilder und Modelle vom menschlichen Körper, welche die Medizin in dieser Zeit entwickelt hat. Dauer ca. 120 Minuten. Anmeldung bei Dr. Manfred Uhlitz, Uhlitz@DieGeschichteBerlins.de. Maximal 25 Teilnehmer, Teilnahmegebühr inklusive Eintritt 5 Euro pro Person. Charitéplatz 1, 10117 Berlin-Mitte. Campusinterne Adresse: Virchowweg 17, vgl. Lageplan oben.



6 Mittwoch, 4. März 2026, 19 Uhr: »**120. Todestag von Friedrich Ferdinand Albert Schwartz, Hofphotograph und Mitglied des Vereins für die Geschichte Berlins von 1877 bis 1906**«. Der Leiter unserer Fotothek **Lothar Semmel** öffnet aus diesem Anlass eine Schatztruhe mit Fotografien, die F. A. Schwartz exklusiv für unseren Verein machte. Neben seinen bekanntesten Abbildungen der Stadt zwischen 1860 und 1906 werden zahlreiche Fotografien von den Exkursionen und Wanderfahrten unseres Vereins gezeigt, die in dieser Form noch nie der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Die dazu von Schwartz angefertigten und original erhaltenen Präsentations-Alben aus den Jahren 1886 und 1888 mit insgesamt 192 Aufnahmen werden zum ersten Mal vorgestellt. In seiner langen Wirkungszeit schenkte der Fotograf dem Verein viele Aufnahmen für das Archiv. Lothar Semmel präsentiert das Lebenswerk des Fotografen mit einer repräsentativen Auswahl aus etwa 1 000 Digitalisaten, die der Verein heute wieder in seinen Beständen hat. Ort: Berlin-Saal der Zentral – und Landesbibliothek, Breite Straße 36, 10178 Berlin-Mitte, Eintritt frei, Gäste sind willkommen!

7 Freitag, 20. März 2026, 14.30 Uhr: »**300 Jahre Charité – vom Pesthaus zum Universitätsklinikum**«. Entdecken Sie während einer zweistündigen Führung das historische Gelände der Charité und erfahren Sie spannende Geschichten und Anekdoten über das älteste Krankenhaus Berlins auf seinem Weg zum größten Universitätsklinikum Europas. Anmeldung bei Dr. Manfred Uhlitz, Uhlitz@DieGeschichteBerlins.de. Maximal 25 Teilnehmer, Teilnahmegebühr 5 Euro pro Person. Wir sind draußen unterwegs! Treff: Foyer des Medizinhistorischen Museums. Charitéplatz 1, 10117 Berlin-Mitte. Campusinterne Adresse: Virchowweg 17, vgl. Lageplan oben.

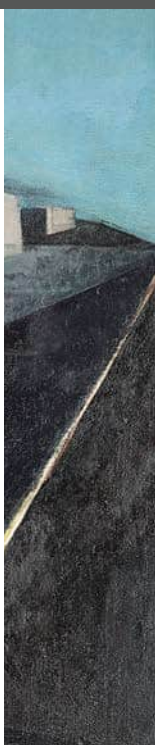
8 *Frühlingsausflug nach Strausberg im Landkreis Märkisch-Oderland:*
Sonntag, 22. März 2026, 13 Uhr: »Führung im Stadtmuseum Strausberg« mit der Museumsleiterin Juliane Günther-Szudra im Rahmen unserer Veranstaltungsreihe »Besuch bei Berlins kleinen Nachbarn«. Das Stadtmuseum schlägt den Bogen der Geschichte Strausbergs von den Anfängen bis zur Gegenwart. Im Mittelpunkt der Dauerausstellung stehen historische Zeugnisse von Tuch – und Schuhmachern, Händlern sowie Vereinen und die Lebensweise der Stadtbevölkerung. So sind u. a. Silbermünzen aus dem 17. Jahrhundert



ausgestellt, welche 1985 von einem Denkmalpfleger zufällig entdeckt wurden. Im Anschluss besteht die Möglichkeit für einen Stadtrundgang. Eintritts – und Führungsgebühr: 3 Euro pro Person, max. 20 Teilnehmer. Schriftliche Anmeldung bitte bei Dirk Pinnow per Mail dirk@pinnow.com erbeten.

9

Frühlingsausflug nach Sputendorf bei Stahnsdorf im Landkreis Potsdam-Mittelmark: Sonnabend, 28. März 2026, 14 Uhr: »**Führung im Heimatmuseum Sputendorf**« mit der Museumsleiterin **Rosi Koch** im Rahmen unserer Veranstaltungsreihe »Besuch bei Berlins kleinen Nachbarn«. Sputendorf ist ein Straßenangerdorf und seit 2001 ein Ortsteil der Gemeinde Stahnsdorf. Erste urkundliche Erwähnungen im Landbuch Karls IV. als »Sputelendorpp« gehen zurück in das Jahr 1375. Das Heimatmuseum ist in der ehemaligen Dorfschule, einem alten roten Backsteinbau, gegenüber der Kirche unterbracht. Dort werden seit 2015 Einblicke in das Dorfleben vorangegangener Jahrhunderte geboten. Gezeigt wird, wie in früheren Zeiten auf dem Land gelebt und gearbeitet wurde. Im Anschluss besteht die Möglichkeit für einen kleinen Dorfrundgang. Eintritts – und Führungsgebühr: 2 Euro pro Person, max. 25 Teilnehmer. Zur Stärkung steht das »Begegnungscafé« im Bürgerhaus Sputendorf gleich nebenan bereit, um uns mit Kaffee und Kuchen zu versorgen. Schriftliche Anmeldung bitte bei Dirk Pinnow per Mail dirk@pinnow.com erbeten.



Verein für die Geschichte Berlins e.V., gegr. 1865

www.diegeschichteberlins.de

Vorsitzender: Dr. Manfred Uhlitz, E-Mail: Uhlitz@diegeschichteberlins.de | **Pressesprecher:** Mathias C. Tank, tank@diegeschichteberlins.de | **Stellv. Vorsitzende:** Claudia Melisch M.A., melisch@diegeschichteberlins.de; Dr. Martina Weinland, weinland@diegeschichteberlins.de | Postanschrift für alle Vorstandsmitglieder, Geschäftsstelle, **Bibliothek und Archiv:** Verein für die Geschichte Berlins e. V., c/o Zentral – und Landesbibliothek Berlin, Breite Straße 36 (Eingang Neuer Marstall, Schloßplatz 7), 10178 Berlin, Telefon (030) 902 26 449. E-Mail: bibliothek@diegeschichteberlins.de | **Öffnungszeiten:** mittwochs 15–18.45 Uhr | **Schatzmeister:** Regina Preuß, preuss@diegeschichteberlins.de; Michael Neubert, neubert@diegeschichteberlins.de | **Schriftführerin:** Tanja Krajzewicz, krajzewicz@diegeschichteberlins.de, Ines Hahn, hahn@diegeschichteberlins.de | **Internetredaktion:** redaktion@diegeschichteberlins.de | **Veranstaltungen:** Alexander Darda, darda@diegeschichteberlins.de; Dr. Manfred Uhlitz, uhlitz@diegeschichteberlins.de | **Mitgliedschaft:** Neue Mitglieder sind herzlich willkommen! Jahresbeitrag Einzelperson 60 €, Familien/Partner 90 €, Studierende und Auszubildende 35 € und Fördermitglieder mind. 120 € inkl. Bezug Vierteljahresschriften und Jahrbuch | **Bankverbindung:** Sparkasse Berlin, IBAN DE06 1005 0000 0190 4487 76 (BIC BELADEBEXXX)

Die MITTEILUNGEN sind eine Beilage für die Mitglieder des Vereins für die Geschichte Berlins e.V., gegr. 1865, zur vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift »Berliner Geschichte«. Der Bezug ist im Mitgliedsbeitrag enthalten. **Schriftleitung:** Dr. Manfred Uhlitz. Textbeiträge sind willkommen! Bitte an den Schriftleiter senden. Mit der Einsendung von Beiträgen erklärt sich der Autor/die Autorin mit der Veröffentlichung auch im Podcast auf der Internetseite des VfdGB einverstanden. Layout und Satz: Norman Bösch, normanboesch@hotmail.de

Alle Rechte vorbehalten.