

5 Eine Kunstsammlung im Bergbau-Museum? – Eine Frage der Perspektive

Ausgehend von der Beobachtung, dass Museumsdirektor Heinrich Winkelmann das von ihm gegründete Bergbau-Museum in Bochum bis zu seinem Ausscheiden aus dem Amt als ein ausschließlich technikhistorisches Haus lancierte, sich aber gleichzeitig intensiv mit bergmännischen Repräsentationen in der bildenden Kunst auseinandersetzte, wurde über einen praxeologisch-historischen Forschungsansatz untersucht, wie das heutige Deutsche Bergbau-Museum Bochum zu einer gesonderten Kunstabteilung kam und welche Funktion(en) diese im technikhistorischen Kontext bis in die Mitte der 1960er-Jahre hatte.

Wird die Sammlung an dem *Kunstwerk*-Begriff nach Thiemeyer gemessen, nach dem der ‚Wert‘ von „Erscheinungsdingen“ unmittelbar an die „*beglaubigte Abstammung*“²¹⁹⁷ durch den Künstler gebunden ist, ließe sich argumentieren, dass es keine Kunstsammlung unter Winkelmann gegeben hat, da bei den wenigsten der 1780 untersuchten Objekte mit bergmännischen Repräsentationen aus den Bereichen Bildhauerei, Malerei und Grafik dieses Kriterium zweifelsfrei nachzuweisen ist. Vielmehr unterstützen die hohe Anzahl von Druckgrafiken ohne Signatur und Seriennummer, der beliebige Austausch beziehungsweise Weiterverkauf von Sammlungsobjekten sowie der normierende Eingriff von Museumsmitarbeitenden in den Prozess des Kunstschaffens den Eindruck, dass „Kunstwert und Meisterschaft“²¹⁹⁸ für das Sammeln von ‚Kunst‘ in der Ära Winkelmann weitgehend unbedeutsam waren. Aus dieser Perspektive erübrigen sich weiterführende Fragen die Kunst betreffend.

Ein derartiges Kunstverständnis gerät allerdings in Erklärungsnot, wenn es darum geht, den Stellenwert von Plastiken, Gemälden und Grafiken mit bergmännischen Repräsentationen in extra dafür angelegten Ausstellungseinheiten zu interpretieren. Ein praxeologisch-historischer Ansatz, der unter Berücksichtigung von Akteur:innen, Praktiken des Sammelns und Handlungskontexten untersucht, unter welchen Umständen die genannten Objektgruppen in die Sammlung kamen, führt zu einem komplexeren Resümee. In diesem Fall ist zunächst zu konstatieren, dass Objekte dieser Art bereits vor der Eröffnung des Bergbau-Museums angeschafft wurden und bis Mitte der 1960er-Jahre kontinuierlich eingingen. Anfänglich handelte es sich fast ausschließlich um konzeptlos erworbene und zumeist als Schenkungen eingegangene Druckgrafiken, die in erster Linie als Dekoration in die tech-

²¹⁹⁷ Thiemeyer: *Werk, Exemplar, Zeuge*, S. 84 [Hervorhebung im Original, A-M. H.].

²¹⁹⁸ Ebd., S. 86.

nischen Abteilungen integriert wurden. Mit den Werken Kätelhöns, die im Zuge einer durch die WBK-Geschäftsführung angeregten Sonderausstellung 1932 ebenfalls als Schenkungen übernommen wurden, ist erstmalig eine Häufung von Kunstobjekteingängen festzustellen. Von einem zielgerichteten Aufbau einer Sammlung mit bergmännischen Repräsentationen in der bildenden Kunst ist – entgegen bisheriger Einschätzungen – erst mit der Konkretisierung der Pläne für den Neubau zu sprechen. Wenngleich das erste schriftliche Konzept dafür auf das Jahr 1938 zu datieren ist, legen die schriftlichen Überlieferungen, die Sammlungseingänge und eingesetzten finanziellen Ressourcen dar, dass bereits ab 1935 ganz gezielt Kostümbilder erworben wurden. Parallel dazu sind unsystematisch zunehmend Schnitzereien, Porzellanfiguren und Grafiken aus dem Erzbergbau angekauft worden, die sowohl für die Erweiterung der Dauerausstellung als auch für die Netzwerkpflege vorgesehen waren. Ab 1939 ist außerdem eine Konzentration von Porträtgrafiken und -gemälden sowie von bergmännischen Plastiken zu beobachten, wohingegen szenische Darstellungen mit variierenden Künstler:innen und Kunsttechniken erst in den 1950er-Jahren eine Sammelkonjunktur hatten.

Eine kursorische Durchsicht der schriftlichen Überlieferungen erweckt zunächst den Eindruck, als sei die Zusammenstellung der Sammlung allein dem Museumsdirektor zuzuschreiben. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Winkelmann sich auf diesem Gebiet besonders hervortat und diesen Bereich kontinuierlich förderte. Eine eingehendere Untersuchung der Schriftquellen zeigt jedoch, dass in den drei versetzten Sammelphasen unterschiedliche Akteure beteiligt waren. Die Sammelprogrammatik der Kostümdarstellungen wird inhaltlich maßgeblich von Hanns Freydank bestimmt, der im Auftrag des Reichswirtschaftsministeriums die Geschichte der bergmännischen Uniformen zu erforschen hatte, wobei das Museum von dessen Forschungsergebnissen und Kontakten profitierte. Erst in der zweiten Phase übernahm Winkelmann im Zusammenhang mit der ihm durch die WBK-Geschäftsführung und indirekt durch das Reichswirtschaftsministerium übertragenen Suche nach einer geeigneten plastischen Darstellung des ‚deutschen Bergmanns‘ – und nach anfänglicher Zurückhaltung gegenüber Freydank auch bei den Porträts ‚berühmter Bergleute‘ – die zielgerichtete kuratorische Arbeit. Die Ergänzung der Sammlungsbestände im Bereich der szenischen Darstellungen in den 1950er-Jahren ist wiederum eng an die kulturpolitischen Bemühungen der VFKK, genauer an die Einschätzungen von Winkelmanns Kunstexperten, namentlich Franz Große Perdekamp und Günther Schiedlausky, gebunden. Alle drei Phasen lassen sich im sozial- und wirtschaftshistorischen Kontext des Bergbaus als Reaktion auf eine wahrgenommene Verlusterfahrung interpretieren. Die Uniformdarstellungen – gleich ob als Kostümdarstellung oder im Porträt eines Bergmanns – knüpften an das Ständedenken an, welches im Zuge der Privatisierung des Bergbaus verloren gegangen war. Der ‚deutsche Bergmann‘ sollte als Identifi-

kationsfigur helfen, junge Männer für den bergmännischen Beruf zu begeistern, um auf diese Weise das eklatante Nachwuchsproblem der Branche zu lösen. Das gestiegene Interesse an szenischen Darstellungen in den 1950er-Jahren ist wiederum der Versuch, die ‚kulturschöpferische Kraft‘ der Bergleute zu reaktivieren und den Bergbau als würdiges Sujet der bildenden Kunst am Leben zu erhalten. Die wiederkehrenden Schlagworte in diesen Zusammenhängen sind ‚Tradition‘, ‚Standesbewusstsein‘, ‚Berufsstolz‘ und ‚Kultur‘, mit denen eine (mentale) Distanz zum Statusverlust des Bergmannes und seines Berufs erreicht werden sollte. Insbesondere im Umgang mit den zeitgenössischen Künstler:innen zeigte sich, dass Kunst im Kontext des Bergbau-Museums weniger als die individuelle Umsetzung „einer Idee in eine Form“²¹⁹⁹ denn als Produkt einer Dienstleistung zu verstehen ist, die dieses ‚Image‘ vom Bergbau bei potentiellen Nachwuchskräften, deren Familien, aber auch bei den Bergleuten selbst und anderen Künstler:innen zu verankern hatte. Die eingegangenen Objekte – so ist vor allem bei Kopieraufträgen, Neuauflagen von Porzellanserien aus dem 18. Jahrhundert, inventarisierten Buchseiten, der Zuordnung von Originalgrafiken in technische Abteilungen sowie dem Austausch und der Veräußerung von Sammlungsobjekten deutlich geworden – sind in der Ära Winkelmann als „Exemplare“ im Thiemeyer’schen Sinne zu betrachten, wenngleich der Werk-Charakter nicht gänzlich unbedeutsam war. Kunst als ‚Werk‘ bekam Gewicht, wenn Winkelmann sein Distributionsmonopol in Hinblick auf die bergmännische Kunst gefährdet sah. War er in den 1930er-Jahren aufgrund seiner Kontakte nach Sachsen bereits als Kunstberater und in gewisser Weise -händler im Ruhrgebiet tätig, leitete er aus dem Auftrag, eine geeignete Plastik des ‚deutschen Bergmannes‘ zu finden, einen hegemonialen Anspruch als Experte auf dem Gebiet der bergmännischen Kunst im Allgemeinen ab, den er bis zum Ende seiner Karriere nicht wieder ablegen sollte. Mit Hartnäckigkeit, hohem beruflichen Engagement, einer geschickten Netzwerkpolitik und einer gehörigen Portion Opportunismus war es dem Bergingenieur aus einfachen Verhältnissen innerhalb eines Jahrzehnts gelungen, unhinterfragt über den Wert bergmännischer Kunst entscheiden zu können. ‚Echt‘, ‚original‘, ‚wertvoll‘ oder ‚bedeutsam‘ waren Objekte mit bergmännischen Repräsentationen, wenn sie seiner Prüfung standhielten oder er den Reproduktionsprozess initiiert hatte. Im zuletzt genannten Fall sicherte er den Kunstwert über die kontrollierte Distribution von Geschenken. Darüber hinaus sorgte er später über Artikel im ‚ANSCHNITT‘, (Sonder-)Ausstellungen, die Herausgabe von Jahreskalendern sowie die Neuauflage von Bergbüchern, ‚Trachtenwerken‘ und Genredarstellungen für eine erhöhte Sichtbarkeit für die aus seiner Sicht ‚relevanten‘ bergmännischen Darstellungen. Seine Autorität bezog er einerseits aus

2199 Schürch: Überlegungen zu einer Volkskunde der Kunst, S. 370.

seinem beruflichen Selbstverständnis als Bergmann, andererseits aus seiner Position als Leiter *der* zentralen Gedächtnisinstitution des Bergbaus. Ihm als ‚Experten‘ oblag es deshalb, Bergleute, Besucher:innen und Künstler:innen zu informieren, geschmacksästhetisch zu bilden und zu erziehen. An dieser Einstellung änderte sich auch mit der Gründung der VFKK nichts. Vielmehr offenbarten die Sitzungsprotokolle, dass die Vereinigung, entgegen bisheriger Interpretationen, kaum als Teil einer Kulturbewegung ‚von unten‘ zu bewerten ist. Winkelmann führte den Förderverein des Museums autoritär und strebte keineswegs eine demokratische Teilhabe von Berufskünstler:innen und künstlerisch tätigen Bergleuten an. Gefördert wurde, was sich in sein normatives Verständnis von ‚guter‘ Kunst, ‚lebenswahren‘ Darstellungen, ‚geschmackvollen‘ Geschenken etc. einfügte.

Winkelmann gelang es in seiner Amtszeit nicht, eine nach seinen Maßstäben ‚perfekte‘ Darstellung eines Bergmannes in der bildenden Kunst zu beschaffen. Was er darunter verstand, ist deshalb nicht en detail zu bestimmen. Dies aus der Zusammenstellung der Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst und bergmännisches Brauchtum‘ abzuleiten, bietet sich nur bedingt an. Einerseits umfasst diese Sammlungsabteilung Objekte, die Winkelmanns Anforderungen nicht entsprachen, aber sowohl aus strategischen Gründen als auch institutionellen Zwängen ihren Platz in der Kunstabteilung fanden. Andererseits gelang es ihm wegen fehlender Budgets, einer behäbigen Verwaltung, Reiseeinschränkungen, konkurrierenden Bestrebungen anderer Häuser usw. nicht, alle von ihm favorisierten Objekte zu erwerben. Aus der Abteilung 34 ‚Entartete Kunst‘ respektive ‚Besondere Darstellungsart von Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven‘ ex negativo die Kriterien für eine angemessene Darstellung zu definieren, stößt ebenfalls schnell an Grenzen, weil dieser Sammlungsabteilung kaum Objekte zugeordnet worden sind. Eine abteilungsübergreifende Untersuchung von Plastiken, Gemälden und Grafiken lässt jedoch zumindest den Schluss zu, dass der ‚deutsche Bergmann‘ in der Sammlung unter Winkelmann ein weißer Mann ist, dessen Arbeit entweder körperliche oder geistige Tätigkeiten umfassen kann. Im zuletzt genannten Fall wird über die Kleidung eine Distanz zur körperlichen Arbeit hergestellt. Gleich ob bei den Uniformdarstellungen oder den Porträts, nach dem Winkelmann’schen Verständnis hatte der Bergmann in jedem Fall eine ‚gute Figur‘ zu machen. Dies betraf neben einer aufrechten Körperhaltung und ausgeglichenen Proportionen auch ein vitales und gesundes Erscheinungsbild im Alter. Außerdem legte der Museumsdirektor größten Wert auf die vorschriftsmäßige Abbildung der Uniformen und eine möglichst naturalistische Wiedergabe des Dargestellten. Bei den körperlich tätigen Bergleuten lassen sich zwei Typen unterscheiden. Auf der einen Seite steht der ernste, heroische, vor Kraft strotzende Arbeiter, der überwiegend mit freiem Oberkörper und langer Arbeitshose routiniert und stoisch seiner Arbeit nachgeht. Diesen Typus sah Winkelmann in den Plastiken Constantin Meuniers

am ehesten umgesetzt. Auf der anderen Seite steht der bei seiner Arbeit genügsame, fröhliche, fromme und gesellige Bergmann im Bergkittel, dessen künstlerische Wiedergabe von Winkelmann an den Genredarstellungen Eduard Heuchlers respektive Ernst Klotz gemessen wurde. Die Identifizierung der Dargestellten als ‚Bergleute‘ erfolgt über den Bergkittel und/oder das Geleucht sowie das Gezähe. An eben diesem Punkt nahm Winkelmann Anstoß: Seines Erachtens nach müsse ein Bergmann auch ohne derartige Attribute als solcher zu erkennen sein, indem seine ‚Seele‘ und sein ‚Wesen‘ herausgearbeitet würden. Interessanterweise verzichtete er trotz dieses Anspruchs auf expressionistische Werke. Beiden Arbeitertypen ist gemein, dass sie Körper im Stil des Realismus zeigen, Spuren körperlicher Arbeit – von definierten Muskeln abgesehen – aber weitgehend unsichtbar bleiben. Schmutz, Schweiß, Verletzungen oder gar ausgemergelte und schwache Körper waren keine Merkmale, die Winkelmann in Arbeitsdarstellungen guthieß. Stattdessen bemühte er sich, durch eine systematische Ausklammerung von Themen wie ‚Hygiene‘, ‚Risiken‘, ‚Widerstand gegen Arbeitgeber‘ oder ‚Proteste für soziale Belange‘ zu einer möglichst positiven Visualisierung des Bergmannes, seiner Arbeit und Lebenswelt zu kommen. Letztlich positionierte sich das Bergbau-Museum damit zum Bergbau wie ein Firmenmuseum zu der dazugehörigen Firma.

In Hinblick auf den kunsthistorischen, kulturgeschichtlichen und technikhistorischen Wert dieser Sammlung führt diese Visualisierungsstrategie zu einem ernüchternden Ergebnis. Der Ausschluss negativbesetzter, kritikwürdiger oder problematischer Themen und die Bevorzugung des (modernen) Realismus führten in der Sammlung unter Winkelmann dazu, dass diese nicht im Ansatz widerspiegelte, wie und von wem die Themen ‚Bergbau‘ und ‚Bergmann‘ bis in die 1960er-Jahre künstlerisch verarbeitet worden sind. Dass Stilrichtungen der modernen Kunst weitgehend unberücksichtigt blieben, lässt sich mit der didaktischen Funktion erklären, die Winkelmann der Kunst retrospektiv zuschrieb. Andererseits überzeugt die Argumentation, Objekte der bildenden Kunst in erster Linie zur Visualisierung komplexer technischer Zusammenhänge gesammelt zu haben, nur bedingt. Der inhaltliche Schwerpunkt der Sammlung liegt nämlich auf den Darstellungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, deren Charakteristikum isolierte Arbeitszenen sind, die sich auf die Darstellung der Arbeiter, weniger der Technik, konzentrieren und bergmännische Arbeit darüber hinaus weitgehend auf den Abbau und die Streckenförderung reduzieren. Mit einer hausinternen Modellwerkstatt hatte der Museumsdirektor zudem die Möglichkeit, (Bewegungs-)Abläufe und technische Zusammenhänge in 3D sehr viel anschaulicher zu präsentieren als mit zweidimensionalen Stehbildern. Die Stereopanoramen und das Anschauungsbergwerk vermittelten darüber hinaus sehr viel ‚realistischere‘ Eindrücke von der Atmosphäre und den Raumverhältnissen unter Tage als Objekte der bildenden Kunst. Kulturge-

schichtlich bleibt die Sammlung auf die mitteleuropäischen Reviere – sofern ermittelbar mit Schwerpunkt auf dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet und dem Erzgebirge – beschränkt, wodurch der Bergbau in der Kunst auf die im Untertagebetrieb gewonnenen Georessourcen Kohle, Erz und Salz verengt wird.

Insgesamt lassen die Ergebnisse dieser Untersuchung den kunsthistorischen Wert der Sammlung unter Winkelmann für ein – im heutigen Verständnis – unabhängiges Forschungsmuseum fragwürdig erscheinen. Sie provozieren geradezu die Frage, welchen Anspruch diese ‚Museumsdinge‘ auf einen besonderen Schutz haben und ob der geringe Anteil an ‚Werken‘ und die unzähligen Dubletten im Kontext von knappen Depotflächen, Verzeichnungsrückständen und fehlenden personellen Ressourcen nicht eine willkommene Einladung sind, großzügig zu entsammeln.²²⁰⁰ Sich für diesen Weg zu entscheiden, hieße, die Sammlung an einem Kunstbegriff zu messen, unter dessen Prämisse sie nicht angelegt worden ist. Gleichzeitig würden auf diese Weise Quellen vernichtet, die erst in der Gesamtschau Aufschlüsse über das Kunst- und Selbstverständnis einer Branche, einer Institution und nicht zuletzt eines Museumsdirektors liefern. Der gezielte, wiewohl wenig systematische Aufbau einer Kunstabteilung ist als Teil einer Imagekampagne des Bergbaus im Zuge der Rüstungspolitik der 1930er-Jahre zu verstehen, die in der VFKK ab 1947 nahezu unverändert fortgesetzt wurde. Kunst übernahm in diesem Kontext selbstvergewissernde, werbende, erzieherische, netzwerk-, macht- und wissenschaftspolitische Funktionen. Alte Werke neu aufzulegen bedeutete, die Erinnerung an die ‚kulturschöpferischen Leistungen‘ des Bergbaus wachzuhalten. Sich kulturpolitisch zu engagieren hieß, diese Tradition fortzusetzen, den Status des ‚kulturlosen‘ Bergarbeiters an der Ruhr zu heben und gleichzeitig kontrollierend auf das Kunstschaffen Einfluss zu nehmen, um ein konservatives Kunstverständnis als ‚Norm‘ durchzusetzen. Darüber hinaus bediente das Sammeln von Kunst das Selbstverständnis, Repräsentations- und Geltungsbedürfnis finanzkräftiger Netzwerkpartner, sodass der Handel mit Plastiken, Gemälden und Grafiken für Winkelmann eine wichtige Strategie darstellte, um Förderer an sich zu binden. Und schließlich zog der Museumsdirektor aus der bergmännischen Kunst persönlichen Nutzen, indem er sich mit dem bis dahin in der Wissenschaft wenig berücksichtigten Thema profilieren konnte. Sich dieser Quellen zu entledigen, bedeutet letztlich also auch, die politischen Dimensionen des Kunstsammelns zu verschleiern und die ‚Erscheinungsdinge‘ auf unangemessene Art und Weise auf ihre ‚ästhetische Wirkung‘ zu reduzieren.

2200 Siehe dazu Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut. Berlin/Leipzig 2011 und ICOM Österreich (Hrsg.): Deakzession – Entsammeln. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammeln. Wien 2016.

Aufgrund der Quellenlage nicht zufriedenstellend geklärt ist die Rolle der übrigen Museumsmitarbeiter:innen und VFKK-Mitglieder. Insbesondere Kustos Julius Raub, der für Winkelmann umfangreiche inhaltliche Vorarbeiten leistete, hätte eine eingehendere Betrachtung verdient. Bedauerlich ist zudem, dass der Nachlass des Museumsdirektors für die Untersuchung nicht zur Verfügung stand. Dieser hätte unter Umständen helfen können, den in den schriftlichen Überlieferungen der 1950er- und 1960er-Jahren kaum noch erkennbaren Winkelmann stärker zu konturieren und offene Fragen, wie etwa die nach der Beziehung zu Martin Sogemeier oder die Rolle von Kontakten aus den studentischen Verbindungen, den Freimaurern und Rotariern, klären zu können. Gleichzeitig wäre es interessant, dem hier entstandenen Bild von Winkelmann die Wahrnehmungen seiner Mitarbeiter:innen, von VFKK-Mitgliedern, Künstler:innen und nicht zuletzt den Bergleuten selbst entgegenzusetzen. Daran anknüpfend wäre zudem in Erfahrung zu bringen, wie die Arbeit der VFKK in den Kunstarbeitskreisen der Zechen wahrgenommen wurde.

Auf der Objektebene stellt insbesondere der unzureichend nachvollziehbare Erwerbsweg der 1942 eingegangenen Meunier-Plastiken ein unbefriedigendes Desiderat dar. Da auch die Rechercheanfragen beim belgischen Staatsarchiv und beim Meunier-Museum keine weiterführenden Informationen lieferten, wäre eventuell über materialanalytische Verfahren zumindest eine grobe Datierung zu erreichen. Der Sammelkontext, in dem die Objekte der Winnacker-Sammlung stehen, fordert außerdem eine eingehendere Untersuchung der Provenienzen dieses Bestandes. Wenig zufriedenstellend ist außerdem, dass die Provenienz vor allem bei den sächsischen Schnitzereien oftmals lediglich bis zu einer Schnitzschule, einem Antiquitäten- oder Spielwarengeschäft verfolgt werden konnte. Diese Institutionen und ihre Erwerbswege eingehender zu untersuchen, könnte die lückenhafte Objektdokumentation anreichern und unter Umständen zu aussagekräftigeren Objektbiografien führen.

Auf ikonografischer Ebene ließe sich die Frage nach den bergmännischen Repräsentationen auf andere Sammlungsbereiche ausdehnen, da Winkelmann sich beispielsweise in Bezug auf Briefmarken und Münzen ebenfalls stark engagierte. Anknüpfend an Hildegard Schneiders' Untersuchung zu bergmännischen Repräsentationen in der Architektur Gelsenkirchens²²⁰¹ wäre es zudem interessant, die von Winkelmann angestrebte Visualisierungsstrategie mit der Ikonografie von Denkmälern auf Plätzen, Friedhöfen und Zechengeländen im Ruhrgebiet der 1950er-Jahre zu kontrastieren. Darüber hinaus wäre zu prüfen, wie das Thema

²²⁰¹ Schneiders, Hildegard: Kunst über Tage. Bergbaumotive in Gelsenkirchen. Gelsenkirchen 2018 (= Gelsenkirchen in alter und neuer Zeit, 18).

‚Bergbau‘ in anderen bergbaurelevanten Ländern in der bildenden Kunst bearbeitet worden ist. In Hinblick auf den Generationenwechsel in der Bergbaubranche, den Strukturwandel im Ruhrgebiet und die Entwicklung des Bergbau-Museums zu einem Forschungsmuseum der Leibniz-Gemeinschaft ließe sich weiterführend untersuchen, inwiefern sich diese Veränderungen auf die Sammlung im Haus auswirkten. Wissenschaftsgeschichtlich wäre in diesem Zusammenhang das Verhältnis des Bergbau-Museums zur Volkskunde, insbesondere zu Gerhard Heilfurth, eingehender zu beleuchten. Die Registratur Conrads liefert jedenfalls Hinweise darauf, dass es nach Winkelmanns Tod eine Annäherung in diese Richtung gegeben hat, die sogar zu dem Angebot Heilfurths führte, seinen wissenschaftlichen Vorlass an das Museum zu übergeben.²²⁰² Grundsätzlich regt allein die Bedeutung, welche den Plastiken, Grafiken und Gemälden im Kontext einer umfangreichen kulturhistorischen Sammlungsabteilung zukam, dazu an, volkskundliche Aspekte bei der Objektforschung im Haus stärker zu berücksichtigen und die von Winkelmann vorgenommene museumssystematische Zuordnung des Bergbau-Museums in die Sparte der ‚Technikmuseen‘ zu hinterfragen.

2202 Siehe die Korrespondenz zwischen Conrad und Heilfurth in montan.dok/BBA 112/831 und 853 sowie montan.dok/BBA 26/56. Soweit kam es allerdings nicht, da man sich finanziell nicht einigen konnte. Der akademische Nachlass Heilfurths wird heute im Staatsarchiv Marburg verwahrt. Der wissenschaftliche Nachlass speziell zur Montankulturforschung befindet sich hingegen in der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen in Chemnitz.