Anna-Magdalena Heide

„Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen“

Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum

—

Band 252

Anna-Magdalena Heide

„Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen“

Bergmännische Darstellungen in der Kunstsammlung des Bochumer Bergbau-Museums (1928–1966)

DE GRUYTER
OLDENBOURG

Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, Nr. 252
= Schriften des Montanhistorischen Dokumentationszentrums, Nr. 45

gefördert von der
RAG-Stiftung, Essen

Vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Philosophie an der Philipps-Universität Marburg
(Hochschulkennziffer 1180) als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Philosophie angenommen am: 19.10.2022
Vorgelegt von Anna-Magdalena Heide
Tag der Disputation | mündliche Prüfung: 19.10.2022
1. Gutachter: apl. Prof. Dr. Siegfried Becker
2. Gutachter: Dr. Michael Farrenkopf
3. Gutachterin: Prof. Dr. Ina Dietzsch

Die elektronische Version dieser Publikation erscheint seit November 2024 open access.

ISBN 978-3-11-077982-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-078529-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-078534-0
ISSN 1616-9212

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge er-fordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Library of Congress Control Number: 2022951194

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Coverabbildung: Günther Karkoska, montan.dok/BBA 112/6359, Nr. 24 Satz/Datenkonvertierung: Satzstudio Borngräber, Dessau-Roßlau
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Danksagung —— IX

1 Eine „Darstellung niedrigster Kulturstufe“ – Kunst im Technikmuseum? —— 3

2 Woher der Wind weht – Theoretischer Rahmen und methodisches Vorgehen —— 19
2.1 Sammeln – eine diskursive Praktik —— 19
2.2 Rahmen abstecken – historisch-praxeologisch forschen —— 31
2.3 Wer suchet, der findet? – Zur (Re-)Konstruktion vergangener Praktiken —— 44

3 Der Reihe nach – Genese und Funktion der Kunstsammlung des Bergbau-Museums in der Ära Winkelmann —— 58
3.1 Das Eisen schmieden, solange es heiß ist – Ein Museum für den Bergbau —— 59
3.2 Wie ein Segel im Wind – Auf dem Weg zur „Zentralstelle für das Bergwesen“ —— 71
Eine Kunstausstellung im Technikmuseum **—— 85**
3.3 Sand im Getriebe – Vom „stolzen Museum“ zu einem „etwas trockenen Ast“ —— 94
Mit allen Wassern gewaschen – Ein Freimaurer im Windschatten der Partei? **—— 104**
Gut aufgestellt, ist halb gewonnen – Steuerung von Mitarbeiter:innen und Arbeitsabläufe **—— 116**
Sammeln mit System – Dokumentationsmedien und Sammlungsklassifikation **—— 124**
3.4 „‚Nur frisch ans Werk!‘“ – Ein Weltinstitut für den Bergbau? —— 143
„Wir müssen uns jetzt auf praktische Dinge ausrichten“ – Mit der Kunst am Ende? **—— 146**
„… wie ich es vorschlage, wird es auch gemacht“ – Kultur ‚von unten‘? **—— 160**
Man muss ein von der Arbeit „Besessener“ sein – ein gefragter Museumsdirektor **—— 178**
Der Prophet im eigenen Land – Das Ende der Ära Winkelmann **—— 203**

4 Für den Bergmann nur das Beste – Ikonologie von Bergleuten in der Kunstsammlung der Ära Winkelmann —— 216

4.1 „Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen“ – Idealtypische Darstellungen von Bergleuten in der Kunstsammlung des Bergbau-Museums —— 226

Darstellungen von Bergleuten – anatomisch und bergmännisch einwandfrei —— **227**

„[E]inmal einen guten Kaltofen für unser Museum erwischen“ – Der Bergmann als Individuum —— **236**

Für den Bergmann ist das Beste „gerade gut genug“ – Werbung für den Bergbau —— **244**

„[W]enn wir einmal einen deutschen Meunier hervorbrächten“ – der bergmännische Idealtypus —— **278**

Bergmännische Kunst so fördern, „wie es der Bergmann verdient“ – Kulturförderung durch die VFKK —— **296**

4.2 Kleider machen Leute – Das bergmännische „Ehrenkleid“ als symbolisches Kapital —— 329

Die Gelegenheit beim Schopf gepackt – Ein „Trachtenkabinett“ im Technikmuseum —— **333**

Zwischen Kunst und ‚Wirklichkeit‘ – Kostümbilder als Zeitdokumente —— **336**

„[Ü]ber dem Durchschnitt des alltäglichen Geschmacks“ – Die Ästhetik uniformierter Bergleute —— **368**

Geschaffene Fakten – Die Macht des geschriebenen Wortes in der Objektdokumentation —— **381**

Soll’s was gelten, mach es selten – Exklusivität bergmännischer Kunst —— **390**

Nichts als Wortklauberei? – Das Winkelmann’sche Verständnis von ‚Tracht‘ —— **397**

4.3 Individuelle Uniformität – Porträts von Bergleuten —— 407

Von der Muse geküsst – Die erste Kunstausstellung im Bergbau-Museum —— **409**

Die Gunst der Stunde – Eine „Bergmännische Ahnengalerie“ für das Museum —— **412**

Ehre, wem Ehre gebührt? – Aushandlung und Anerkennung symbolischen Kapitals —— **416**

Ein Maler kommt selten allein – Kunst als Produkt kollektiven Handelns —— **424**

Auf zu neuen Ufern? – Kontinuitäten und Brüche in den Porträts der 1950er-Jahre —— **443**

Kunst kennt Grenzen – Arbeiten von Künstlern aus der DDR —— **459**
Nicht der Rede wert? – Repräsentationsbedürfnisse des ‚Wirtschaftsbürgertums' —— **464**

4.4 „[N]aturgetreue Einblicke in die bergmännische Lebenswelt" – Szenische Darstellungen —— 473
‚Der Bergbau ist nicht eines Mannes Sache' – (Vor-)industrieller (Erz-)Bergbau —— **479**
Ins rechte Licht gerückt – Kunst für den (Stein-)Kohlenbergbau —— **517**
Farbe im Spiel? – Die Kunst der Moderne —— **545**

5 Eine Kunstsammlung im Bergbau-Museum? – Eine Frage der Perspektive —— 585

Anhang

Zitierte Literatur —— 593

Archiv-Quellen —— 635

Verwendete Internetseiten und Datenbanken —— 636

Bildtafeln —— 637

Grafiken —— 651

Tabellen —— 664

Abkürzungsverzeichnis —— 685

Abbildungsverzeichnis —— 686

Register —— 695

Institutionen und Körperschaften —— 695

Personen —— 697

Sachbegriffe —— 703

Danksagung

Als ich im Januar 2014 nach Bochum kam, war ich alles andere als glücklich darüber. Die Entscheidung gegen ein kleines Volkskundemuseum in Bayern und für das Deutsche Bergbau-Museum Bochum (DBM) war zwar wohlüberlegt und lose mit der Idee verbunden, nach dem Volontariat am ehesten an einem Forschungsmuseum ein Dissertationsvorhaben umsetzen zu können. Resistent gegen den ästhetischen Charme Bochums, irritiert von herausfordernden Begegnungen am Arbeitsplatz und einer familiären Hiobsbotschaft verwarf ich diese Pläne allerdings gedanklich schon in der ersten Woche. Bergbau und ich, da war ich mir sicher, waren wie Feuer und Wasser, wie Katz und Maus – das passte einfach nicht zusammen.

Acht Jahre und viele Erfahrungen später lebe ich immer noch im Ruhrgebiet und bin mittlerweile zu einem auf das engste mit dem Bergbau sowie dem DBM verbundenen Thema promoviert worden. Dass es tatsächlich dazu kam, verdanke ich in erster Linie Dr. Michael Farrenkopf, der sich bei passender Gelegenheit an eines unserer Gespräche erinnerte und mir im Rahmen des von der RAG-Stiftung finanzierten Projekts „montan.dok 21. Überlieferungsbildung, Beratungskompetenz und zentrale Serviceeinrichtung für das deutsche Bergbauerbe“ eine Doktorandenstelle anbot. Dankenswerter Weise war apl. Prof. Dr. Siegfried Becker am Institut für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg bereit, die Arbeit zu betreuen. In gewohnter Manier ließ er mir dabei alle Freiheit, stand aber, wenn nötig, stets beratend zur Seite. Die Betreuung vor Ort übernahm Michael Farrenkopf als Zweitgutachter. Dass er bereit war, sich fachlich in neues Fahrwasser zu begeben und mich darin bestärkte, meinen Ansatz selbstbewusst zu vertreten, weiß ich sehr zu schätzen. Ebenso dankbar bin ich ihm dafür, in meinen Aufgaben die Fertigstellung des Dissertationsmanuskripts priorisiert haben zu dürfen sowie für die auch kurzfristig eingestellten Termine, in denen drohende Orientierungslosigkeit schon im Vorfeld abgewendet werden konnte. Zu Dank verpflichtet bin ich zudem Dr. Stefan Przigoda, der gemeinsam mit der Abteilungsleitung des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (montan.dok) die Finanzierung sicherstellte und Lösungen fand, um die Zugänglichkeit von Quellen und Literatur trotz Pandemie weitgehend zu gewährleisten. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch Tanja Barkowski, Philip Behrendt, Chris Buchholz, Rodion Lischnewski und Lena Zirkel, die mich bei der Literaturbeschaffung in dieser Zeit überaus hilfsbereit unterstützt haben.

Ein Gewinn für meine Forschung war die freie Zugänglichkeit zu allen Quellen in den Depots und Magazinen des DBM. Dabei auf den Erfahrungsschatz von Brigitte Kikillus zurückgreifen zu können, die vor allem das Bergbau-Archiv Bochum im montan.dok kennt wie ihre Westentasche, war ein Segen. Dr. Michael Ganzelewski ließ es sich nicht nehmen, selbst bei Detailfragen mit mir auf

Spurensuche zu gehen. Beiden sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt, dass sie mich einerseits bei der Recherche nach Informationen und Standorten bereitwillig unterstützt und mir andererseits mit zahlreichen Literaturtipps und Recherchehinweisen auf die Sprünge geholfen haben. Matthew Von Moss gilt meine Verbundenheit für viele provozierende, inspirierende und ermutigende Gespräche zu Heinrich Winkelmann als ‚Selfmademan' und darüber hinaus. Ebenso danke ich ihm für seinen ausdauernden Einsatz. Ohne seine Bereitschaft, die Objektdatenbank in Windeseile mit den ihm diktierten Informationen zu befüllen, hätte ich die ersten Jahre wohl lediglich mit dem Abtippen von Karteikarten verbracht.

Mein Dank gilt zudem Dr. Torsten Meyer und Claus Werner, welche die Stringenz des Texts auf Herz und Nieren geprüft haben und mit ihrer oftmals schonungslosen, aber stets konstruktiven Kritik gleichzeitig für sprachliche Schärfung sorgten. Gedankt sei auch meinen vielen Korrekturleser:innen. Philip Behrendt, der sich ferner geduldig unzähligen Grammatikfragen stellte, sowie Johanna Sterzing und Dr. Maria Schäpers, die sich meiner ‚geistreichen Ergüsse' bis zum Schluss annahmen, seien dabei besonders bedacht. Rodion Lischnewski danke ich für die zügige Erstellung unzähliger Digitalisate neben seinem Alltagsgeschäft und den Ehrgeiz, auch aus der unansehnlichsten Vorlage das Beste herauszuholen. Verbunden für die Überwindung technischer Hürden bin ich zudem den am Satz des Manuskripts Beteiligten, insbesondere Andreas Ketelaer und Karina Schwunk.

Dr. Stefan Moitra und in ganz besonderer Weise Maria Schäpers spreche ich für ihren unermüdlichen Zuspruch und die beruhigenden Anekdoten aus dem eigenen Doktorandenleben meine Wertschätzung aus. Vor allem meinen Bürokollegen rechne ich außerdem hoch an, dass sie Phasen von Anspannung bis erhöhter Gereiztheit aushielten und mir meine damit verbundene auditive wie olfaktorische Hypersensibilität hinsichtlich ihrer kulinarischen Ausflüge nicht nachtragen.

Das Ziel nicht aus den Augen verloren zu haben, obwohl das Leben Anfang 2019 Haken schlug, verdanke ich meiner Familie. Mit ihrer hingebungsvollen Fürsorge und geduldigen Anteilnahme zu den oftmals unchristlichsten Zeiten und auch über große Distanzen hinweg sorgte sie dafür, dass ich weder den Kopf in den Sand steckte noch die Dissertation auf Eis legte. Ein ganz besonderer Dank gilt darüber hinaus meiner ‚Mamutschika', Katharina Sophie Charlotte Heide (1956–2014), für ihre selbstlose Unterstützung in allen Lebenslagen. Ihr sei diese Arbeit in dankbarer und liebevoller Erinnerung gewidmet.

Bochum, im November 2022 Anna-Magdalena Heide

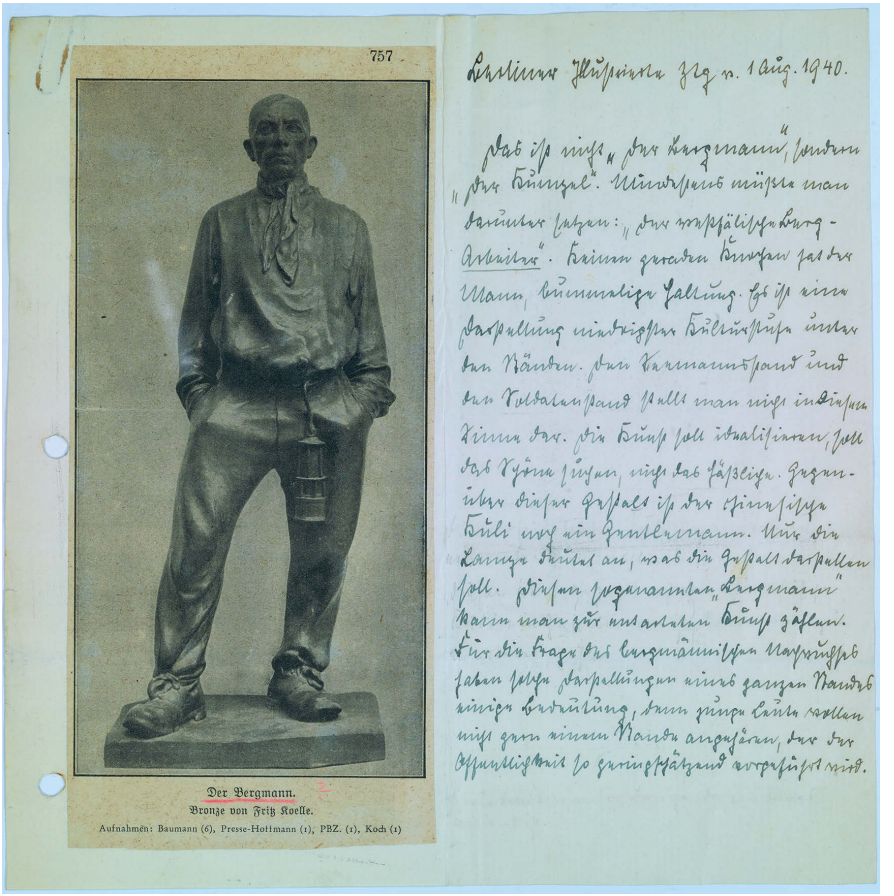


Abb. 1: Handschriftlicher Brief von Bergrat William Köhler an Bergassessor Hermann Nierhaus, 06.11.1940

https://doi.org/10.1515/9783110785296-001

1 Eine „Darstellung niedrigster Kulturstufe“ – Kunst im Technikmuseum?

„Keinen geraden Knochen hat der Mann, bummelige Haltung. Er ist eine Darstellung niedrigster Kulturstufe unter den Ständen“[1], kommentierte Bergrat BA William Köhler (geb. 1874)[2] im Herbst 1940 eine Abbildung in der Berliner Illustrierten, welche die Bronzeplastik ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ von Fritz Koelle (1898–1953) zeigt (Abb. 1).[3] Kritisch wies der Bergrat darauf hin, dass eine derar-

1 Handschriftlicher Brief Köhlers an Nierhaus, 06.11.1940, in: Montanhistorisches Dokumentationszentrum (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM)/Bergbau-Archiv (BBA) 112/761. Hermann Nierhaus, Assistenz der Geschäftsführung der Westfälischen Berggewerkschaftskasse (WBK), leitete Köhlers „wertvollen Äußerungen“ an den Direktor des Bergbau-Museums – das Museum war eine Abteilung der WBK – weiter, um diesen „auf diese nicht gerade schöne Darstellung“ hinzuweisen. Siehe den Schriftwechsel zwischen Köhler, Nierhaus und Winkelmann, November 1940/Januar 1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

2 William Köhler legte 1903 die Bergassessor-Prüfung ab. Nach verschiedenen beruflichen Stationen wurde er 1912 zunächst Revierinspektor, dann stellvertretender Bergrevierbeamter und schließlich Erster Bergrat zu Recklinghausen. Ab 1933 übernahm er diese Ämter für Recklinghausen II zu Recklinghausen. Als er seinen Brief an die WBK schrieb, war er bereits im Ruhestand. Die WBK-Geschäftsführung ordnete 1938 an, dass in den „Angelegenheiten des Bergbau-Museums“ der Kontakt mit Köhler herzustellen sei. Ob dieser tatsächlich aufgenommen wurde und wie sich die Zusammenarbeit gestaltete, ist nicht nachvollziehbar. Winkelmanns Bleistiftnotiz, Köhler kenne sich lediglich im Harz-Bergbau aus, lässt zumindest darauf schließen, dass er versuchte, eine derartige Einflussnahme abzuwenden. Vgl. Serlo, Walter: Die preußischen Bergassessoren. Essen ^{5}1938, S. 220 f.; die maschinenschriftliche Zeitungsnotiz „Erster Bergrat Köhler tritt in den Ruhestand“. In: Stadt- und Landkreis Recklinghausen (31.01.1939), o. S., in: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, W, M 550/Bergämter, Nr. 11005 sowie die maschinenschriftliche Dienstanweisung Keysers, 11.10.1938, mit der handschriftlichen Notiz Winkelmanns, 21.10.1938, in: montan.dok/BBA 120/2089.

3 Die 1927 geschaffene Plastik bezeichnete Winkelmann als ‚Bergmann von der Saar‘. Er bezieht sich dabei auf eine Abbildung in der Werkszeitung für die Belegschaften des Braunkohlenbergbaus im Bereich Magdeburg-Braunschweig-Hannover, die den ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ zeigt. Da auch eine Postkarte den ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ als ‚Bergmann von der Saar‘ bezeichnet, wurden diese Bezeichnungen scheinbar synonym verwendet, obwohl es sich beim Saarbergmann um eine 1930 geschaffene Plastik mit ähnlichem aber nicht identischem Motiv handelt. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Koelle, 27.03.1935 und 27.04.1935, in: montan.dok/BBA 112/1749; die Postkarte unter montan.dok 029100156000 und in montan.dok/BBA 112/1767; die Abbildung o. A.: Der Bergmann von der Saar. In: Werkzeitung für die Belegschaften des Braunkohlenbergbaus im Bereich Magdeburg-Braunschweig-Hannover, 02.03.1935, S. 3 sowie Maier-Specht, Monika: Fritz Koelle und der Bergmann von der Saar. In: Stadt St. Ingbert (Hrsg.): Fritz Koelle und der Bergmann von der Saar. Der saarländische Industriearbeiter in Plastik und Zeichnung. St. Ingbert 2003, S. 7–29, hier S. 16. Die Plastik, wie auch alle übrigen Plastiken mit Bergarbeitermotiven, ist unter Winkelmann nicht angeschafft worden. Diese Entwicklung hatte

tige Präsentation für die Nachwuchsgewinnung nicht förderlich sei. Dr.-Ing. Dr. h. c. Heinrich Winkelmann (1898–1967), Gründungsdirektor des Bergbau-Museums in Bochum[4], zeigte sich erfreut über diese Einschätzung:

> Ich muss schon sagen, dass ich freudig überrascht war, als ich Ihre Auffassung las, denn was in letzter Zeit so an Bergmannsplastiken verbrochen worden ist, ist doch manchmal haarsträubend. Das Scheussliche dabei ist, dass diese tollen Figuren dann von irgendeiner Seite protegiert werden, so dass man sich kaum dazu äussern kann, wie man es gern möchte. Ich hatte in letzter Zeit Gelegenheit, einige Male im Meunier-Museum in Brüssel zu sein und habe auch einige Meuniers erworben. Es ist schade, dass man unseren Künstlern immer wieder vorhalten muss, dass ein Belgier, und noch dazu ein Wallone, den Bergmann doch ganz anders auffasste, als unsere Künstler und noch dazu in einer Zeit, in der man über diese Dinge ganz anders dachte, obwohl in der heutigen volksverbundenen Zeit doch Grund genug dazu vorhanden wäre, sich etwas mehr mit der Seele des Bergmanns zu beschäftigen. So ist es mit Koelle und weiterhin auch mit Kolbe; von Gerwing will ich erst gar nicht reden. Ich habe eine ganze Reihe Bilder über Bergleute von Künstlern zusammengestellt, wo man bestimmt eine entartete Kunstausstellung draus machen könnte.[5]

Historisch betrachtet erscheint dieses Dokument kaum außergewöhnlich: Im zeitgenössischen Jargon korrespondieren zwei Männer vertraulich über Kunst, die ihre diskursive Ordnung augenscheinlich stört beziehungsweise irritiert.[6] Auch für mich, damals als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt ‚Getrenntes Bewah-

---

die Gattin Koelles bereits vorausgesehen. Vgl. Pasche, Eva-Maria: Fritz Koelle (1895 bis 1953) – der Gestalter des Arbeiters. Leben und Werk. Essen 2001, S. 112 und 121 f.

4 Das ‚Deutsche Bergbau-Museum Bochum‘ wurde unter dem Namen ‚Geschichtliches Bergbau-Museum zu Bochum‘ 1930 gegründet. Als der Vorstandsvorsitzende der Westfälischen Berggewerkschaftskasse 1934 den Gegenstandsbereich des Museums ausschließlich auf Objekte der Vergangenheit beschränken wollte, die aktuellen Modelle der Bergbautechnik aber den Gewerbeschauen vorbehalten sah, waren weder der Bochumer Stadtrat noch die Museumsleitung für dieses Vorhaben zu erwärmen. Letztere setzten sich schließlich durch. Um weitere Diskussionen und Irritationen zu vermeiden, tilgte man den Vergangenheitsaspekt in der Institutionsbezeichnung. Überlegungen zur Umbenennung in ‚Deutsches Bergbau-Museum‘ gab es bereits 1935, doch wurde diese erst 1976 vollzogen. Auch heute noch ist das DBM eine unselbstständige Abteilung der DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung mbH, der Nachfolgeinstitution der WBK. Zum Namensstreit siehe Hartung, Olaf: Museen des Industrialismus. Formen bürgerlicher Geschichtskultur am Beispiel des Bayerischen Verkehrsmuseums und des Deutschen Bergbaumuseums. Köln/Weimar/Wien 2007 (= Beiträge zur Geschichtskultur, 32), S. 361–364.

5 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Köhler, 03.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

6 Vgl. Eggmann, Sabine: Diskursanalyse. Möglichkeiten für eine volkskundlich-ethnologische Kulturwissenschaft. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 55–77, hier S. 62.

ren – Gemeinsame Verantwortung‘[7] angestellt, bedeutete der Schriftwechsel im Spätherbst 2016 zunächst nicht mehr als eine willkommene Abwechslung bei den Verzeichnungsarbeiten. Aufgabe war es, den Verwaltungsbestand des ‚Deutschen Bergbau-Museums Bochum‘ zu erschließen – eine notwendige aber mühselige Aufgabe, die zuvor monatelang durch unzählige Bauakten, Haushaltsaufstellungen und Schenkungsverzeichnisse[8] geführt hatte. Als ich später auf die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmanns an Fritz Koelle aus dem Jahr 1935 stieß, wurde ich stutzig. Denn darin lobte Winkelmann Koelles künstlerisches Werk und zeigte sich gerade am Ankauf der Bronzeplastik ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ für den Außenbereich des Museums interessiert.[9] Koelle – kunstgeschichtlich und zeit-

7 ‚Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung. Aufbau eines Informationszentrums für das Erbe des deutschen Steinkohlenbergbaus‘ (Laufzeit 2014–2017) war ein von der RAG-Stiftung finanziertes Drittmittelprojekt des Montanhistorischen Dokumentationszentrums am Deutschen Bergbau-Museum Bochum unter der Leitung von Dr. Michael Farrenkopf. Im Rahmen des Projektes sind einerseits bundesweit Steinkohle-Bergbausammlungen erfasst, andererseits an der hauseigenen technikhistorischen Sammlung neue Standards für die Objekterfassung und -dokumentation entwickelt worden. Unter dem Titel ‚montan.dok 21. Überlieferungsbildung, Beratungskompetenz und zentrale Serviceeinrichtung für das deutsche Bergbauerbe‘ ging das Projekt in eine zweite und dritte Phase. Die Ergebnisse der ersten Phase aufnehmend, wurde daran gearbeitet, die sammlungsbezogene Forschungs- und Informationsinfrastruktur am DBM zu optimieren und die Forschung an den Museumsbeständen voranzutreiben (Laufzeit bis März 2022). Die vorliegende Qualifikationsarbeit entstand im Rahmen der zweiten und dritten Projektphase. Weitere Informationen zu den Projekten: https://www.bergbaumuseum.de/forschung/forschungsprojekte/projekt-detailseite/getrenntes-bewahren-gemeinsame-verantwortung-gbgv; https://www.bergbaumuseum.de/forschung/forschungsprojekte/projekt-detailseite/montandok-21-ueberlieferungsbildung-beratungskompetenz-und-zentrale-serviceeinrichtung-fuer-das-deutsche-bergbauerbe und https://www.bergbaumuseum.de/forschung/forschungsprojekte/projekt-detailseite/montandok-21-phase-3 (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

8 In den Quellen ist häufig von Stiftungsverzeichnissen und Stiftungen die Rede, wenngleich damit Schenkungen gemeint sind. Im Folgenden wird in diesen Fällen – abweichend von der Quellensprache – von Schenkungen gesprochen, es sei denn, es handelt sich um ein direktes Zitat. Zur Differenzierung von Stiftung und Schenkung siehe z. B. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen. Hannover 2013, Kapitel 6.3 und 6.7.2.

9 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Koelle, 27.03.1935 und 27.04.1935, in: montan.dok/BBA 112/1749. Das künstlerische Schaffen Koelles beziehungsweise dessen Bewertung ist gekennzeichnet von wechselhaften, zum Teil widersprüchlichen Phasen der Anerkennung und Ächtung. Während die Plastik ‚Der Bergmann vor der Einfahrt‘ in den 1930er-Jahren höchste Bewunderung fand, ließ man seine Plastik ‚Der Blockwalzer‘ 1933 vom Münchner Melusinenplatz entfernen, weil sie von NSDAP-Mitgliedern als eine Verspottung des Arbeiters aufgefasst wurde. Im Folgejahr wurden Koelle kommunistische Tendenzen vorgeworfen, was zur Entfernung weiterer Plastiken und zu einer kurzzeitigen Verhaftung durch die Gestapo führte. Nur zögerlich ging es für Koelle wieder bergauf. Zwar übernahm er 1935 die Gestaltung der Saarme-

genössisch auch als der ‚deutsche Meunier‘[10] geführt – widmete sich in mehreren Studien dem Arbeits- und Privatleben der Saarbergleute.[11] Gerade der ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ markierte seinen künstlerischen Durchbruch, was sich in zahlreichen Anfragen für Ausstellungen sowie der Vervielfältigung des Motives für Postkarten und Kalender niederschlug.[12] 1940 war diese Plastik sogar in der Großen Deutschen Kunstausstellung in München (GDK) zu sehen.[13] Wie kam es zu dieser unterschiedlichen Bewertung ein und derselben Plastik? Was hatte diese, ja die „ganze Reihe Bilder über Bergleute“[14], überhaupt in einem Museum zu suchen, das von Winkelmann 1936 in einem Brief an den Museumsbundvorsitzenden

daille, die den ‚Bergmann von der Saar‘ zeigt, doch bedeutete dies keine Anerkennung seiner Werke per se. Koelle kämpfte um seine Akzeptanz und schaffte es schließlich, sich wieder ins Gespräch zu bringen. Ab 1936 erfreute er sich einer regen Presseresonanz, war auf verschiedenen Ausstellungen vertreten und erhielt zudem Staatsaufträge. Außerdem war er von 1937 bis 1944 mit seinen Plastiken auf allen Großen Deutschen Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst vertreten und erhielt im Jahr 1940 sogar einen millionenschweren Auftrag zur Ausgestaltung eines Münchner Straßenzuges mit Arbeiterfiguren. Nach dem Krieg konnte Koelle nicht mehr an seine Erfolge anknüpfen, da er als nationalsozialistischer Sympathisant galt. Erst durch die Unterstützung aus Münchner Künstlerkreisen konnte er sich ein Stück weit rehabilitieren, was sich in der Gestaltung zweier Denkmale für die heutige KZ-Gedenkstätte Dachau niederschlug. Ende der 1940er-Jahre erhielt er eine Professur an der Dresdener Kunstakademie. Die Tätigkeit in der damaligen DDR nahm ihm allerdings die Möglichkeit, wieder in München Fuß zu fassen, da ihm nun wiederum der Ruf als Kommunist anhing. Für einen Überblick zu Leben und Werk Koelles siehe Bahns, Jörn: Fritz Koelle (1895–1953). Einführung in Leben und Werk. In: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Dokumente zu Leben und Werk des Bildhauers Fritz Koelle (1895–1953). 4. Sonderausstellung des Archivs für Bildende Kunst, 15.04.–04.06.1978. Nürnberg 1978, S. 14–19; Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit. Marburg 1984, Kapitel 2.3 und Pasche: Fritz Koelle, S. 108–157.

10 Albert Reltsche hält den Vergleich mit Constantin Meunier, der im ausgehenden 19. Jahrhundert mit naturalistischen Plastiken von Arbeitern begeisterte, für ungerechtfertigt: „Er [Koelle, A-M. H.] hat als erster Bildhauer dem deutschen Arbeiter ein großartiges Denkmal gesetzt. Deshalb darf ich allen noch so gut gemeinten Vergleichen widersprechen und sagen: Koelle schuf Werke wie Koelle, er fand seine eigene individuelle Form und Gestaltung!“. Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hrsg.): Plastik-Sammlung Fritz Koelle, Schaetzler-Haus Augsburg. Augsburg 1960, S. 23. Für die biografische Einordnung Meuniers siehe Anmerkung 1129.

11 Siehe dazu Maier-Specht: Fritz Koelle und der Bergmann von der Saar, S. 13.

12 Vgl. Pasche: Fritz Koelle, S. 109 f.

13 Siehe die Informationen auf der Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst: http://www.gdk-research.de/de/obj19404485.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

14 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Köhler, 03.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

Prof. Dr. Karl Hermann Jacob-Friesen (1886–1960) noch als „natürlich rein technisch ausgerichtet“[15] beschrieben worden war?

Einmal auf die Themen und Widersprüche aufmerksam geworden, fiel im Laufe der Verzeichnungsarbeiten auf, dass weder die Meinungsäußerung über die Repräsentation von Bergleuten noch der Austausch darüber eine randständige Petitesse waren. Vielmehr zeichnet sich ab, dass Winkelmann nicht ausschließlich am Aufbau technischer Sammlungen interessiert war. Stattdessen widmete er sich – anders als in der Forschungsliteratur vermittelt – schon lange vor der ‚neuen Kulturbewegung‘ der späten 1940er- und 1950er-Jahren auch mit Leidenschaft bergmännischen Darstellungen.[16] In verschiedenen Zusammenhängen formulierte er, „wirklich naturwahre und lebensnahe Bilder“[17] von Bergleuten schaffen lassen und ausstellen zu wollen, welche Laien und den bergmännischen Nachwuchs nicht abschreckten, sondern realistische Vorstellungen von der Arbeit im Bergbau vermittelten.[18] Dazu gab er Künstlerinnen und Künstlern[19] verschiedentlich Anweisungen, worauf bei der Gestaltung von Bergleuten zu achten sei und ließ keinen Zweifel daran, dass er unsachgemäß ausgeführte Arbeiten, gleich ob in der freien Kunst im Allgemeinen oder bei Auftragskunst im Besonderen, entschieden ablehnte und sogar über Kontakte im Reichswirtschaftsministerium (RWM)

15 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Jacob-Friesen, 29.10.1936, in: montan.dok/BBA 112/1755. An dieser Haltung hielt Winkelmann später auch fest. Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Amrein, 22.12.1959, in: montan.dok/BBA 112/964.

16 Zur ‚neuen Kulturbewegung‘ und der Rolle Winkelmanns siehe Kift, Dagmar: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet zwischen Nachkriegszeit und Kohlenkrisen. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 40 (2008), S. 127–140; Slotta, Rainer: Wiederaufbau und Nachkriegszeit (1946–1962). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 37–43, hier S. 40 f.; Slotta, Rainer: Die Dauerausstellung. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 613–748; Hartung: Museen des Industrialismus, S. 358 f. und 401 f.

17 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1875. Siehe auch das maschinenschriftliche Skript o. A. „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums“, 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222.

18 Vgl. z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Niederschrift über meine Dienstreise nach München, Böckstein, Salzburg, München, Flinsberg vom 7.–21.8.1941“, 23.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303 sowie das maschinenschriftliche Manuskript Winkelmanns „Das Bergbau-Museum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2222.

19 Wenn im Folgenden von konkreten Individuen die Rede ist, werden zur Markierung der Geschlechter sowohl das Maskulinum als auch das Femininum verwendet. Um Geschlechtsidentitäten sprachlich nicht auszuschließen, erfolgt in allen anderen Fällen die Schreibweise mit ‚:‘.

versuchte, etwas gegen die Verbreitung des „bergmännischen Kitsch[s]“[20] zu unternehmen. Während der dritte Museumsdirektor, Prof. Dr. Rainer Slotta (geb. 1946), zum 75-jährigen Jubiläum des DBM Winkelmanns Sammlungstätigkeiten lobt, die dem Museum sowohl quantitativ als auch qualitativ „hervorragende Sammlungsbestände“ beschert habe,[21] drängten sich mir durch die einzelnen Beobachtungen Fragen auf: Wie kam es zum Aufbau einer Kunstsammlung? Welchem Zweck dienten Repräsentationen von Bergleuten im technikhistorischen Kontext? Welche Positionen vertrat Winkelmann diesbezüglich und inwiefern spiegeln sich diese in der Kunstsammlung wider? Welche Rolle nahm Winkelmann als Vertreter eines Branchenmuseums im kulturpolitischen Kontext ein? Kurzum, auf welchem Fundament stand die Kunstsammlung, auf dem die Nachfolgegenerationen aufbauten?

Für die Beantwortung der Fragen war ein Blick in die Forschungsliteratur wenig zielführend, da diese Aspekte in der Historisierung des DBM ein Desiderat darstellen. In Bezug auf Kunstobjekte aus den Musealen Sammlungen fällt zunächst auf, dass diese vor allem im Rahmen von Ausstellungskatalogen, mit einer deutlichen Schwerpunktsetzung im Bereich der angewandten Kunst, thematisiert werden. Dabei konzentriert sich die kunsthistorische Betrachtung vor allem auf repräsentative Funktionen von Einzelkunstwerken beziehungsweise den Zeugnischarakter von Kunst für die kulturschöpferische Leistung der Bergleute, während Historiker:innen Kunst vor allem als technik- und wirtschaftshistorische Quellen heranziehen.[22] Neben verschiedenen Ausstellungsführern[23] hat das

20 Maschinenschriftlicher Bericht Winkelmanns „Bericht über meine Dienstreise nach Halle und Berlin in der Zeit vom 1.–12.12.1942“, 16.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

21 Vgl. Slotta: Die Dauerausstellung, S. 613 f.

22 Siehe z. B. Winkelmann, Heinrich: Kunst und Brauchtum im Bergbau. 45 Abbildungen aus den Sammlungen des Bergbau-Museums Bochum. Bochum o. D.; Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Ausbeutemünzen und Ausbeutemedaillen als wirtschafts- und technikgeschichtliche Quellen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Wirtschafts- und Technikgeschichte der Ruhr-Universität Bochum im Bergbau-Museum Bochum (11. Mai bis 8. Juni 1969). Herne 1969; Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellung vom 17.10.1970–17.01.1971. Bochum 1970; Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Kostbar wie Gold. Porzellan und Glas im Deutschen Bergbau-Museum. Bochum 1980; Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48); Slotta, Rainer (Hrsg.): Der Bergbau und das Weiße Gold. Die Porzellansammlung Middelschulte aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum. Bochum 2015 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 204).

23 Der erste Hallenführer erschien 1931 und wurde 1934 das zweite Mal aufgelegt. Siehe Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931 und Winkelmann, Heinrich/Herbst, Friedrich (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum Bochum. Gelsenkirchen 1934. Eine völlig überarbeitete Version gab Winkelmann erst zum 25-jährigen Jubiläum heraus und begründet dies mit der beständigen Dynamik in den Hallen durch Gestal-

Bergbau-Museum zwei chronikartige Festschriften[24] herausgegeben. Im Rahmen dieser Institutionsgeschichten beschränkt sich die Auseinandersetzung mit den Sammlungen auf die Darstellung der sukzessiv eingerichteten Ausstellungshallen sowie die Benennung exponierter Objekte. Auffällig ist, dass die aktive Sammeltätigkeit Winkelmanns und deren Bedeutsamkeit für die nachfolgenden Generationen bilanziert, in der Darstellung aber keineswegs konturiert oder kritisch hinterfragt werden. Eine ähnliche Tendenz ist auch in Hinblick auf Monografien und Aufsätze festzustellen. Hier liegen in erster Linie unveröffentlichte Arbeiten aus dem Bereich der Museumspädagogik vor, welche die Potentiale des Museums für den Schulunterricht in den Blick nehmen.[25] Diese Ausführungen stützen sich in der Regel auf die Dauerausstellung sowie die vom Museum zur Verfügung gestellten Materialien und wissenschaftlichen Veröffentlichungen. Einzelne Akten aus dem Verwaltungsbestand des Museums selbst sind seit der digitalen Erfassung externer Nutzungen im Jahr 2003 lediglich 30-mal konsultiert worden. Das Forschungsinteresse beschränkte sich dabei weitgehend auf die Themen Bau- und Institutionsgeschichte, Musealisierungskonzepte, Materialanalysen und statische Berechnungen

tungsfragen und technische Aspekte während des Aufbaus. Vgl. Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Wegweiser durch das Bergbau-Museum. Ein Gang durch die Geschichte des Bergbaus. Bochum 1954, S. 2. Diese Version des Ausstellungsführers wurde 1957 und 1959 erneut aufgelegt. Weitere Ausstellungsführer: Kroker, Werner (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Bochum 1976; Conrad, Hans (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Braunschweig 1978, zweite Auflage 1995; Merz, Margarete (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum. Bochum 1991; Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Kurzführer durch das Deutsche Bergbau-Museum Bochum. Bochum o. D.; Farrenkopf, Michael/Ganzelewski, Michael: 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum im Spiegel ausgewählter Exponate. Ein Rundgang zur Geschichte des DBM. Bochum 2005.

24 Siehe Kroker, Evelyn (Hrsg.): 50 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Fotodokumentation. Bochum 1981 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 24); Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, 3 Bände. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134).

25 Siehe z. B. Kraiczek, Karl-Heinz: Die Bedeutung des Bergbaumuseums Bochum für den BRD- und Heimatkundeunterricht in der Volksschule Nordrhein-Westfalens. Unveröffentlichte Prüfungsarbeit der Pädagogischen Hochschule Westfalen-Lippe [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 5629]. Münster 1967; Brückner, Ralf: Das ‚Deutsche Bergbau-Museum‘ Bochum. Ein didaktischer Museumsführer. Unveröffentlichte Arbeit vorgelegt im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe I [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 11593]. Witten 1984; Volkmann, Hartmut: Das Deutsche Bergbau-Museum in Bochum. Anregungen, die Ausstellungen zur historisch-technisch-sozialen Entwicklung des Steinkohlenbergbaus für den Geographieunterricht zu nutzen. In: Materialien zur Didaktik der Geographie (1984), S. 81–113.

zum Fördergerüst.[26] Die von Slotta 2008 angekündigten „Detailuntersuchungen“, deren Ausgangspunkt die Sammlungen bilden sollten, blieben allerdings aus.[27] Grund dafür ist sicherlich auch der Verzeichnungsrückstand, der es externen Nutzer:innen bisher kaum ermöglichte, die vorhandenen Bestände sowohl auf Archiv- als auch auf Sammlungsseite einzuschätzen.

Abgesehen von den zahlreichen Kurzbeiträgen in ‚Der Anschnitt – Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau‘ (‚Anschnitt‘), dem Publikationsorgan der von Winkelmann (mit-)gegründeten Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. (VFKK), gibt es eine überschaubare Anzahl an Aufsätzen von zumeist DBM-Mitarbeiter:innen, die sich einzelnen Sammlungsaspekten widmen. Dazu gehören beispielsweise die Ausführungen Michael Ganzelewskis, der an der Geleucht- sowie der geologischen Sammlung eine erste Einordnung und Bewertung vornimmt.[28] Michael Farrenkopf und Stefan Przigoda arbeiten an Porträtbeständen Präsentationsformen bergbaulicher Eliten heraus, wobei sie sich vor allem auf Fotografien, Grafiken und Ölgemälde als Ausdrucksformen von Erinnerungskultur konzentrieren.[29] Darüber hinaus ist der Prozess der Musealisierung im DBM zwischen 2005 und 2007 Gegenstand vergleichender Studien gewesen. Während Qing Wang an vier Beispielen nach den Motiven für die Errichtung von Bergbaumuseen beziehungsweise bergmännischen Museumsabteilungen mit Steinkohlenbezug fragt, untersucht Dorothee Serries an fünf Technikmuseen der Bundesrepublik Musealisierungskonzepte in Bezug auf Kontinuitäten und Zäsuren der Technikdarstellungen der 1950er- bis 1980er-Jahre.[30] Bei beiden Arbeiten fällt auf, dass der vergleichende Ansatz zu einer sehr kursorischen Darstellung führt, die

26 Angabe anhand der internen Nutzendenverwaltung, Stand: 04.08.2021.

27 Vgl. Slotta in Ganzelewski, Michael/Kirnbauer, Thomas/Müller, Siegfried u. a.: Karbon-Kreide-Diskordanz im Geologischen Garten und Deutsches Bergbau-Museum (Exkursion A, 25.03.2008). In: Jahrbuch und Mitteilungen des oberrheinischen geologischen Vereins (2008), S. 93–136, hier S. 113.

28 Vgl. Ganzelewski, Michael: Die Sammlung ‚Bergmännisches Geleucht‘ im Deutschen Bergbau-Museum – Geschichte und Perspektiven für die Objektforschung im montan.dok. In: Brüggerhoff, Stefan/Farrenkopf, Michael/Geerlings, Wilhelm (Hrsg.): Montan- und Industriegeschichte. Dokumentation und Forschung. Industriearchäologie und Museum. Paderborn u. a. 2006, S. 345–369; Ganzelewski u. a.: Karbon-Kreide-Diskordanz im Geologischen Garten, S. 114–124.

29 Vgl. Farrenkopf, Michael/Przigoda, Stefan: Visuelle Präsentationsformen bergbaulicher Eliten zwischen privater Erinnerung und öffentlicher Darstellung. In: Füßl, Wilhelm (Hrsg.): Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern. Das Digitale Porträtarchiv „DigiPortA“. München 2020 (= Deutsches Museum Studies, 6), S. 71–85.

30 Vgl. Wang, Qing: ‚Ein Haus für den Kumpel‘. Musealisierungskonzepte für den Steinkohlenbergbau in Deutschland. Berlin 2005; Serries, Dorothee: Visionen in Vitrinen. Konzepte bundesdeutscher Technikmuseen der 1950er bis 1980er Jahre. Berlin 2007.

eine kritische Einordnung der Quellen, nach Kriterien geleitete Vergleiche sowie die angekündigte Einbeziehung der Akteur:innen vermissen lässt. Olaf Hartung arbeitet hingegen sehr detailliert die Gründungsgeschichten des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Bayerischen Verkehrsmuseums in Nürnberg heraus. Dabei analysiert er für beide Häuser systematisch die Gründungsmotive, die Trägerschaften, die architektonische Formensprache, die formulierten Aufgaben und Ziele sowie schließlich die Präsentation in den Ausstellungen sowie deren Rezeption durch die Besucher:innen.[31] In der Publikation zum Projekt ‚Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung‘[32] werden erstmalig in größerem Umfang Ergebnisse der technikhistorischen Sammlungsforschung präsentiert, doch steht eine kritische Beleuchtung der Institutionsgeschichte keineswegs im Vordergrund. Vielmehr werden an einzelnen Objektporträts mögliche Themenfelder, wie Provenienzforschung, Technikgeschichte und Objektbiografien im Musealisierungsprozess sowie die Potentiale und Herausforderungen quellenübergreifender Objektforschung, verdeutlicht.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass, wenn die Geschichte des DBM im Allgemeinen oder einzelner Sammlungsobjekte im Besonderen überhaupt Gegenstand der Betrachtung sind, weder Subjektpositionen in ihren Handlungsgefügen noch die Sammlungsstruktur oder -bezüge in die Betrachtungen einbezogen werden. In der dezidiert sammlungsbezogenen Forschung bilden (oftmals als besonders repräsentativ markierte) Objekte zwar den Ausgangspunkt der Überlegungen, doch werden diese in der Analyse lediglich als Belege oder Illustration für übergeordnete Entwicklungen in der Bergbaugeschichte angeführt. Damit bleiben aus kulturwissenschaftlicher Perspektive grundlegende Dimensionen materieller Kultur und ihrer Erforschung unberücksichtigt:

> Materielle Kultur ist […] nicht identisch mit der Welt der Sachen, sondern sie umklammert in einem systematischen Sinn die gemachten, hergestellten Dinge wie die Kenntnisse über sie, das Wissen um ihre Formung und um den Einsatz der Dinge für die Bedürfnisbefriedigung. Hier also geht der Kulturbegriff über das Materielle hinaus: Er beschreibt nicht nur die Ausstattung einer kulturell hervorgebrachten Dingwelt, sondern meint zugleich die Dinge in ihrer kulturellen Bedeutung mit.[33]

31 Vgl. Hartung: Museen des Industrialismus.

32 Vgl. Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Bergbausammlungen in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme. Berlin/Boston 2020 (= Schriften des Montanhistorischen Dokumentationszentrums, 36).

33 König, Gudrun: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Maase, Kaspar/Bausinger, Hermann/Warneken, Bernd (Hrsg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 95–118, hier S. 115. Da Dinge, verstanden als naturgegebene oder von Menschenhand gefertigte physisch greif-

Anders als bisher verschiebe ich deshalb ganz bewusst den Blickwinkel, indem ich weder ein technikhistorisches Thema noch einen Institutionenvergleich oder die Analyse von repräsentativen Einzelobjekten in den Mittelpunkt rücke. Einem ethnologisch-kulturwissenschaftlichen Forschungsverständnis folgend, wird mit der Beschränkung auf die Ära Winkelmann und der Frage nach den Repräsentationen von Bergleuten in der bildenden Kunst ein kleiner Ausschnitt aus der Institutionsgeschichte gewählt, um den Prozess der Musealisierung stärker als bisher in Hinblick auf Handlungsspielräume und -dynamiken sowie Deutungsmuster und Wissensordnungen zu untersuchen. Indem das Sammeln von Kunst als kulturelle Praktik in den Fokus rückt, nimmt sich diese Untersuchung auch einem bisher randständigen Themenfeld der Europäischen Ethnologie/Kulturwissenschaft an.[34] In Anlehnung an Franziska Schürch wird Kunst als „das schöpferische Umsetzen einer Idee in eine Form“ verstanden, also als „ein System von Handlungen, die unsere Welt mitkreieren, und nicht eine allein die Welt interpretierende Kategorie.“[35] Durch die simultane Wirkung der Inhalte ‚auf einen Blick‘ ist Kunst – wie Visualisierungen überhaupt – eine Informationsdichte, eine Bedeutungsvielfalt und ein Grad an Argumentationskomplexität immanent, die sprachlich-textliche Quellen aufgrund

bare Artefakte, in verschiedenen Bezügen stehen können, in denen ihnen unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen zugeschrieben werden (können), werden in der kulturwissenschaftlichen Forschung diese Zuschreibungen sprachlich markiert. Wenn im Rahmen dieser Arbeit von ‚Dingen‘ die Rede ist, dann handelt es sich um einen Sammelbegriff, der mit dem Begriff ‚Artefakt‘ synonym verwendet wird. Als (Museums-)Objekte werden Artefakte bezeichnet, die in Depot- beziehungsweise Sammlungskontexten stehen. Ein ‚Exponat‘ bezeichnet hingegen ein ‚Objekt‘ im Ausstellungskontext. Vgl. dazu Bausinger, Hermann: Ding und Bedeutung. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 3 (2004), S. 193–210, hier S. 193–196; Hauser, Andrea: Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick. In: König, Gudrun (Hrsg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen 2005 (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 27), S. 139–148; Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Können Dinge sprechen? In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde (2011), S. 9–24, hier S. 23; König, Gudrun/Papierz, Zuzanna: Plädoyer für eine qualitative Dinganalyse. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 283–307, hier S. 283 f.; König, Gudrun: Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287, hier S. 279 und König, Gudrun: Wie Dinge zu deuten sind. Methodologische Überlegungen zur materiellen Kultur. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2013), S. 23–33, hier S. 23 f.

34 Vgl. Schürch, Franziska: Überlegungen zu einer Volkskunde der Kunst. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 367–373, hier S. 367 f.

35 Ebd., S. 370.

der zwingend linearen Erschließung kaum erreichen können.[36] Eine kulturwissenschaftliche Analyse rückt deshalb nicht nur die „expressiven“ Elemente, sondern auch die „instrumentalen Funktionen“ von Kunst in den Vordergrund.[37] Sie misst der Dingbedeutung[38] in den jeweiligen Kontexten Gewicht bei und widmet sich auch den Machtfeldern, in denen Kunst steht. Welche Wirklichkeiten werden durch das Sammeln beziehungsweise Nicht-Sammeln hergestellt, welche Relevanzen erzeugt, welche Normen und Werte propagiert und welche Meinung gebildet?[39] Und allem voran: durch wen geschieht das? Die vorliegende Studie, die ‚Ross und Reiter‘ beim Namen nennt, leistet demnach einen Beitrag zur Historisierung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum. Auf dieser Grundlage kann bezüglich der Kunstobjekte eine kritischere Einschätzung des Sammlungsgrundstocks erfolgen, da Wertungen und Haltungen, für welche museale Sammlungen ein Ausdruck sind, mit in die Betrachtung einfließen.[40] Die musealen und archivischen Quellen des DBM werden dabei systematisch aufeinander bezogen, sodass Altbekanntes aufgegriffen und weitergedacht, fast Vergessenes wieder in Erinnerung gerufen wird.[41]

---

36 Vgl. Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie. München ²2003, S. 243 ff.; Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar ²2010, S. 84.

37 Vgl. Bringéus, Nils-Arvid: Volkstümliche Bilderkunde. München 1982, S. 82. Darüber hinaus siehe Gerndt, Helge: Können Bilder erzählen? Bemerkungen zur „Visualisierung des Narrativen“. In: Hengartner, Thomas/Schmidt-Lauber, Brigitta (Hrsg.): Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung. Festschrift für Albrecht Lehmann. Berlin/Hamburg 2005 (= Lebensformen, 17), S. 99–117.

38 Siehe dazu Kramer, Karl-Sigismund: Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2/3 (1962), S. 91–101; Bausinger: Ding und Bedeutung; Korff, Gottfried: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit. In: Kieler Blätter zur Volkskunde (2000), S. 21–33.

39 Vgl. Rose, Gillian: Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials. Los Angeles u. a. ⁴2016, S. 23; Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia: Bild-Diskurs-Analyse. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 7–26, hier S. 19; Lengwiler, Martin: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden. Zürich 2011, S. 144; Türk, Klaus: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 142–180, hier S. 144; Talkenberg, Heike: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde. In: Zeitschrift für Historische Forschung 3 (1994), S. 289–313, hier S. 312.

40 Vgl. Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde, S. 17.

41 Vgl. Bauche, Ulrich: Volkskundliches in Sammlung und Sichtweise Justus Brinckmanns und seines Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. In: Brückner, Wolfgang/Deneke, Bernward (Hrsg.): Volkskunde im Museum. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde […] vom 04.–06.04.1973 in Frankfurt/Main. Würzburg 1976, S. 92–107, hier S. 92.

Im Idealfall gelingt es, nicht nur externe Leser:innen aus anderen Museen für eine Auseinandersetzung mit der hauseigenen Sammlungsgeschichte zu sensibilisieren, sondern auch Mitarbeiter:innen des DBM anzuregen, die bis dato oft sehr affirmativen Darstellungen der eigenen Institutionsgeschichte kritischer zu hinterfragen. Gleichzeitig liefert diese Forschung durch die Fokussierung der am Sammlungsaufbau beteiligten Personen und Institutionen eine Grundlage für die Provenienzforschung, die, wie exemplarisch deutlich werden wird, im DBM notwendiger ist, als bisher angenommen.[42] Die Auswertung des bisher nicht erschlossenen Bestandes der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. führt zudem zu einer Neubewertung der Rolle, welche die Vereinigung in der Kulturbewegung im Ruhrgebiet der 1950er-Jahre einnahm. Der Mehrwert für ethnologisch-kulturwissenschaftlich Interessierte liegt hingegen in der Auseinandersetzung mit dem bisher marginalisierten Thema ‚Kunst‘, welches dazu einlädt, mit einem frischen Blick auf „Museumsdinge“[43] zu schauen, die üblicherweise als besonders schüt-

42 In dem skizzierten Forschungszusammenhang wird die deutsche Kolonialgeschichte keine Rolle spielen. Dass diese durchaus ein Thema in den Sammlungen des DBM sein kann, zeigt exemplarisch die Geschichte der 15-Rupien-Goldmünzen aus Tansania (ehemals Deutsch-Ostafrika). Siehe Vossenkuhl, Maren: Prof. Dr. Friedrich Schumacher und die Goldmünze des wilhelminischen Kaiserreichs (01.01.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/prof-dr-friedrich-schumacher-und-die-goldmuenze-des-wilhelminischen-kaiserreichs (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und Didczuneit, Veit: Die Spuren der Goldelefanten. Die 15-Rupien-Münzen aus Tabora in Deutsch-Ostafrika als kolonialherrschaftliche Wertzeichen. Brandenburg an der Havel 2021.

43 Thiemeyer, Thomas: Museumsdinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 230–233. Bei Gottfried Korff umfasst dieser Begriff neben den „dinglichen Exponaten“ auch sämtliche das Museum betreffende Belange, wobei er sich vorrangig den Praktiken des Ausstellens widmet. Siehe dazu die Einführung in Korff, Gottfried: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln/Weimar/Wien [2]2007, S. IX–XIV. Insgesamt dominiert in der kulturwissenschaftlichen Forschung in Hinblick auf „Museumsdinge“ die Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten des Exponierens, während die Praktiken des Deponierens – insbesondere in der historischen Rückblende –, wohl auch wegen der beschränkten Zugänglichkeit der Quellen, weniger zum Tragen kommen. Für die eigene Forschung anregend waren folgende Untersuchungen: Bauche: Volkskundliches in Sammlung und Sichtweise Justus Brinckmanns; Antonietti, Thomas/Bellwald, Werner (Hrsg.): Vom Ding zum Menschen: Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden-Baden 2002; Selheim, Claudia: Sammler und Strategien: das Beispiel Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums. In: Meiners, Uwe (Hrsg.): Materielle Kultur: Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum. Cloppenburg 2002 (= Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, 10), S. 145–155; Haibl, Michaela/König, Gudrun/Auer, Anita (Hrsg.): Die Leidenschaften des Sammlers. Osker Spiegelhalder als Wissenschaftsamateur. Villingen-Schwenningen 2015 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen) sowie die Beiträge von Brigitte Heck und Guido Fackler, Burkhard Pöttler, Thomas Buchner, Franka Schneider und Regina Wonisch in Braun, Karl/Dieterich,

zenswerte „Zeichen mit Symbolcharakter“[44] außerhalb des ökonomischen Kreislaufs verstanden werden.

Das aufgespannte Forschungsthema berührt verschiedene Arbeitsfelder der Europäischen Ethnologie/Kulturwissenschaft, die nicht scharf voneinander zu trennen sind. Grundsätzlich ist das Thema in der materiellen Kulturforschung zu verankern. Indem das Sammeln von Kunst in der historischen Perspektive untersucht wird, werden zudem die visuelle und historische Anthropologie tangiert. In allen genannten Themenfeldern hat es im Fach umfangreiche theoretische und methodische Überlegungen gegeben, wobei die Debatten längst noch zu keinem befriedigenden Abschluss gefunden haben. Da die inhaltlichen, theoretischen und methodischen Zugänge im Laufe der Fachgeschichte für alle Arbeitsfelder bereits verschiedentlich nachgezeichnet wurden, verzichte ich im Folgenden weitgehend auf die Wiederholung von Inhalten, die an anderer Stelle bereits nachzulesen sind.[45] Stattdessen strebe ich einen pragmatischen Ansatz an, indem ich an ent-

Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015.

44 Pomian, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main/New York 1990, S. 41–86, hier S. 43.

45 Siehe für einen Überblick zur Fachgeschichte Hartmann, Andreas: Anfänge der Volkskunde. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 9–30; Sievers, Kai: Volkskundliche Fragestellungen im 19. Jahrhundert. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 31–51; Jeggle, Utz: Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 53–75; Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. Speziell zur materiellen Kultur z. B. Kramer, Karl-Sigismund: Überlegungen zum Quellenwert von Museumsbeständen für die Volkskunde. In: Brückner, Wolfgang/Deneke, Bernward (Hrsg.): Volkskunde im Museum. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde [...] vom 04.–06.04.1973 in Frankfurt/Main. Würzburg 1976, S. 133–148; Bringéus, Nils-Arvid: Perspektiven des Studiums materieller Kultur. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte (1986), S. 159–174; Hauser: Sachkultur oder materielle Kultur?; König/Papierz: Plädoyer für eine qualitative Dinganalyse; Keller-Drescher, Lioba: Das Versprechen der Dinge. Aspekte einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In: Rapp, Regula (Hrsg.): Verhandlungen mit (Musik-) Geschichte. Basel 2010 (= Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 32/2008), S. 235–247; Ludwig, Andreas: Materielle Kultur (2011). Unter: http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.300.v1 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022). Einführend zur visuellen Anthropologie siehe z. B. Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde; Brednich, Rolf: Überlieferungsgeschichten. Paradigmata volkskundlicher Kulturforschung. Berlin/Boston 2015, S. 468–492; Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 79–98; Gerndt, Helge:

sprechender Stelle auf zentrale Texte verweise und mich lediglich problemorientiert zu den Fachdebatten positioniere (Kapitel 2). Zum einen an der Materialität, der Funktion und dem Umgang mit Kunst, zum anderen am Bedeutungsgehalt und der Generierung von Wissen im musealen Kontext interessiert, liegt der Arbeit eine praxeologisch-historische Forschungsperspektive zu Grunde. Um sich dem Thema zu nähern, werden zunächst allgemeine Überlegungen zur Praxeologie angestellt (Kapitel 2.1). Im Anschluss daran werden unter Einordnung des historischen Materials die Chancen und Grenzen dieses Ansatzes dargelegt (Kapitel 2.2 und 2.3).

Die Darstellung der Forschungsergebnisse erfolgt in einer zweiteiligen Gliederung, bei der die chronologische Genese der Kunstsammlung von der thematischen Analyse der Kunstwerke getrennt wird. Die historische Synopse (Kapitel 3) orientiert sich dabei an den Zäsuren in der Institutionsgeschichte, weniger an den zeithistorischen Entwicklungen in Politik und Bergbau. Dies dient in Vorbereitung auf die Werkanalyse erstens dazu, zentrale Akteur:innen, Institutionen, Ressourcen und Praktiken des Sammelns überblicksartig vorzustellen, um so im Verlauf auf erklärende Wiederholungen von Zusammenhängen weitgehend verzichten zu können. Zweitens erlaubt die chronologische Kontextualisierung der Winkelmann’schen Arbeit nicht nur den Ursprüngen der Kunstsammlung auf den Grund zu gehen, sondern auch die sich verändernden Funktionen selbiger herauszuarbeiten. Eine vergleichsweise hohe Aufmerksamkeit in der Darstellung erfährt

---

Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkskundlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 13–34; Hägele, Ulrich: Visuelle Kultur? Thesen zum erweiterten Fachverständnis bildmedialer Forschung. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 375–388; Schürch: Überlegungen zu einer Volkskunde der Kunst; Kruse, Christiane: Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 81–104; Leimgruber, Walter/Andris, Silke/Bischoff, Christine: Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 247–281. Einführend zur historischen Anthropologie siehe z. B. Dülmen, Richard van: Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben. Köln/Wien/Weimar ^{2}2001; Giordano, Christian: Gegenwärtige Vergangenheiten. Überlegungen zur (Un)Möglichkeit einer historischen Anthropologie. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2005), S. 21–28; Tanner, Jakob: Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg ^{2}2008; Lipp, Carola: Perspektiven der historischen Forschung und Probleme der kulturhistorischen Hermeneutik. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 205–246.

die Zeit zwischen 1937 und 1945. Diese Akzentuierung ergibt sich einerseits durch das gesteigerte Interesse an bergmännischer Kunst in dieser Zeit, welches sich auch in den konzeptionellen Überlegungen zur Erweiterung der Ausstellungsflächen im Museum niederschlug. Andererseits legte Winkelmann in dieser Phase die sammlungssystematischen, objektdokumentarischen und personellen Grundlagen, die ihn bis zum Ende seiner Amtszeit begleiteten und deshalb einer eingehenderen Betrachtung bedürfen. Dass sowohl der Museumsdirektor als auch die Entwicklungen im Haus in der ersten Hälfte der Winkelmann’schen Ära klarer konturiert sind als für die 1950er- und 1960er-Jahre ist der Quellenlage geschuldet.

Um die in der Ära Winkelmann zusammengetragenen Werke im zweiten Teil der Untersuchung besser einordnen zu können, führt ein Überblick zum Thema ‚Darstellung von Arbeit beziehungsweise Arbeitern in der bildenden Kunst‘ in die Objektanalyse ein (Kapitel 4). Weder der staatliche Einfluss auf die Arbeit des Museumsdirektors im Allgemeinen noch die in der Kunstszene zeitgenössisch geführten Debatten sind in den Aktenüberlieferungen nachzuvollziehen. Damit die (zumindest theoretischen) Handlungsspielräume dennoch ausgelotet und Aussagen in Hinblick auf die Kunst kontextualisiert werden können, wird diese rekapitulierende Übersicht um die kunstpolitischen Rahmenbedingungen während Winkelmanns Amtszeit ergänzt. Die Gliederung der Kapitel für die Objektanalyse wurde von der Auseinandersetzung mit dem Aktenmaterial bestimmt. Dabei kristallisierte sich heraus, dass Winkelmann in Hinblick auf die Kunst vier übergeordnete Ziele anstrebte. Erstens wollte er zu einer künstlerischen Darstellung kommen, die dem ‚deutschen Bergmann‘ gerecht wurde. Zweitens ging es ihm darum, über die Kunst an bergmännische Traditionen zu erinnern, diese wiederzubeleben oder im Ruhrgebiet überhaupt zu etablieren. Drittens erfüllte die Kunst einen Huldigungszweck für verdiente Bergleute. Und schließlich, viertens, sollte die Kunst Eindrücke von der Lebenswelt der Bergleute vermitteln. Den in Analogie dazu angelegten Kapiteln liegt eine gattungsübergreifende Analyse der Objekte zugrunde. Die genannten Ziele des Museumsdirektors sorgen in der Darstellung aber für eine Schwerpunktsetzung. So dominieren im Kapitel „‚Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen‘“ (4.1) Plastiken, im Kapitel „Kleider machen Leute“ (4.2) Aquarelle und Kleinplastiken, im Kapitel „Individuelle Uniformität“ (4.3) Ölgemälde und im Kapitel „[N]aturgetreue Einblicke in die bergmännische Lebenswelt“ (4.4) Grafiken. Die Anordnung der Kapitel erfolgte dabei nicht zufällig: Die im Kapitel 4.1 herausgearbeiteten bergmännischen Attribute sowie die aus den Kunstwerken abgeleiteten Vorstellungen von ‚Männlichkeit‘ dienen der Vorbereitung auf die in Kapitel 4.2 thematisierten bergmännischen Uniformen, die wiederum für die Analyse der Porträts im Kapitel 4.3 von Bedeutung sind. Die Repräsentationen der bergmännischen Lebenswelt in Kapitel 4.4 als ikonografisch komplexestes Themenfeld ans Ende zu setzen, folgt dieser Logik. Jedes Kapitel folgt zudem

einer Binnenchronologie, die sich an der „diskursiven Relevanz“[46] des jeweiligen Themas für den Sammlungsaufbau orientiert. Die Zurückstellung einer Gliederung des Quellenmaterials nach Künstler:innen, Kunststilen oder Ähnlichem zugunsten eines thematisch-chronologischen Zugriffs verlangt den Leser:innen ab, beständig zwischen Handlungsebene und Objektanalyse wechseln zu müssen. Den entscheidenden Vorzug sehe ich jedoch darin, dass er dem gewählten Forschungsansatz gerecht wird, weil er die Praktiken des Sammelns nicht von den gesammelten Objekten trennt. Diese Verschränkung ermöglicht es zudem, Kontinuitäten und Brüche sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Objekt- und Bedeutungsebene im zeitlichen Verlauf rekonstruieren zu können. Eine Abweichung von dieser Darstellung gibt es lediglich in Kapitel 4.4. Für die szenischen Darstellungen bleiben die Praktiken des Sammelns aufgrund der Quellenlage in der ersten Dekade der Institutionsgeschichte nahezu unsichtbar. Darüber hinaus wird inhaltlich immer wieder auf bereits genannte Zusammenhänge verwiesen, sodass dieses Kapitel vergleichsweise deskriptiv und dicht an den Objekten bleibt.

Im Kapitel 5 werden die zentralen Erkenntnisse dieser Untersuchung schließlich gemeinsam mit offen gebliebenen beziehungsweise weiterführenden Fragestellungen und Themen zusammengefasst. Welche theoretischen Vorannahmen und methodischen Zugriffe diesen Ergebnissen zugrunde liegen, ist Gegenstand des nächsten Kapitels.

46 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst.

2 Woher der Wind weht – Theoretischer Rahmen und methodisches Vorgehen

2.1 Sammeln – eine diskursive Praktik

Die historische Forschung gehört seit jeher zu den Arbeitsfeldern der Volkskunde/Europäischen Ethnologie,[47] wenngleich die Subjektpositionierung sowie die lebensweltlichen Perspektiven lange Zeit kaum Berücksichtigung fanden.[48] Im 19. Jahrhundert regten sich die ersten volkskundlichen Bestrebungen im deutschsprachigen Raum, deren treibendes Motiv die Bewahrung der ländlichen Kultur war, die man durch die umwälzenden Prozesse der Industrialisierung gefährdet sah.[49] In diesem Zusammenhang wurden vor allem Bräuche, orale und vestimentäre Überlieferungen, landwirtschaftliche Geräte usw. gesammelt; Quellen, die sich im Zuge der Nationalstaatenbildung auch als dankbares Material erwiesen, um den Mythos

47 Die Bedeutung der historischen Forschung im Fach wird unterschiedlich bewertet. Während Wolfgang Kaschuba noch die Notwendigkeit der Mikrogeschichte betont und Jens Wietschorke die Popularität historischer Forschung an verschiedenen Forschungsprojekten national wie international aufzeigt, nimmt Sabine Kienitz eine deutliche Hinwendung zu gegenwartsbezogenen Themen wahr, was sie als Symptom einer Krise historischen Arbeitens im Fach deutet. Neben der nachlassenden Schwerpunktsetzung in den Curricula der Bachelor-Studiengänge macht sie dies auch am Fachdiskurs um die ‚historische Ethnografie' fest. Siehe dazu Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie, S. 213 f.; Wietschorke, Jens: Historische Ethnografie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts. In: Zeitschrift für Volkskunde (2010), S. 197–224, hier S. 201–209 und Kienitz, Sabine: Von Akten, Akteuren und Archiven. Eine kleine Polemik. In: H-Soz-Kult (11.09.2012). Unter: https://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-1867 (zuletzt eingesehen: 09.01.2018). Zur Diskussion, die Arbeit mit historischen Quellen in Archiven als Feldforschung beziehungsweise Feldaufenthalt zu denken, siehe Eisch, Katharina/Hauser, Andrea: Erkundungen und Zugänge. Wie man zu Material kommt. Thesen und Diskussionspunkte. In: Löffler, Klara (Hrsg.): Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde. Wien 2001, S. 61–63; Fenske, Michaela: Mikro, Makro, Agency. Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis. In: Zeitschrift für Volkskunde (2006), S. 151–177; Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie: das Archiv als Beispiel. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2 (2010), S. 241–263. Unter: http://doi.org/10.5169/seals-131278 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Lipp: Perspektiven der historischen Forschung, S. 222 ff.

48 Für einen fachhistorischen Überblick über die Subjektfokussierung in der Europäischen Ethnologie und die Herausforderungen dieses Ansatzes siehe Seifert, Manfred: Personen im Fokus. Zur Subjektorientierung in der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde (2015), S. 5–30.

49 Zur Problematik, eine ‚Geburtsstunde' für die Volkskunde zu definieren, siehe Hartmann: Anfänge der Volkskunde.

https://doi.org/10.1515/9783110785296-002

von einem deutschen ‚Volkskörper' zu stützen.[50] Für diese frühe Phase volkskundlichen Arbeitens war das Subjekt als „Informationsträger einer objektorientierten Forschung"[51] von Bedeutung, wurde allerdings nicht in seinen Lebenskontexten betrachtet. Mit der Institutionalisierung des Faches um die Wende zum 20. Jahrhundert wurden empirisch erhobene Daten zunehmend relevant, was die Berücksichtigung von Angaben über die Informationsträger:innen implizierte.[52] Aufgrund der verheerenden Rolle, welche die Volkskunde bei der Durchsetzung nationalsozialistischer Ideologien gespielt hatte, war das Fach nach 1945 in Verruf geraten.[53] Sich von den mythologisierenden Forschungsmethoden und -traditionen lösend, gaben vor allem Johannes Moser und Karl-Sigismund Kramer in der Bundesrepublik mit der Idee einer „exakten Geschichtsschreibung der Volkskultur"[54] den Anstoß für eine quellenkritische Auseinandersetzung mit archivalischen Materialien.[55] *Die* Zäsur im Fach erfolgte hingegen seit Ende der 1960er-Jahre. Auch unter

50 Vgl. Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie, S. 26–36 sowie Sievers: Volkskundliche Fragestellungen im 19. Jahrhundert.

51 Seifert: Personen im Fokus, S. 10.

52 Vgl. ebd.

53 Siehe dazu Broszat, Martin: Die völkische Ideologie und der Nationalsozialismus. In: Deutsche Rundschau 84 (1958), S. 53–63; Bausinger, Hermann: Volksideologie und Volksforschung. Zur nationalsozialistischen Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde (1965), S. 177–204; Lixfeld, Hannjost: Institutionalisierung und Instrumentalisierung der deutschen Volkskunde zu Beginn des Dritten Reichs. In: Jacobeit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf (Hrsg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 139–174 und Lixfeld, Hannjost: Nationalsozialistische Volkskunde und Volkserneuerung. Mit einem Beitrag von Gisela Lixfeld. In: Jacobeit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf (Hrsg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 175–331.

54 Moser, Johannes: Gedanken zur heutigen Volkskunde. Ihre Situation, ihre Problematik, ihre Aufgaben. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (1954), S. 208–234 und Kramer, Karl-Sigismund: Zur Erforschung der historischen Volkskultur. Prinzipielles und Methodisches. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde (1968), S. 7–41.

55 Vgl. Göttsch, Silke: Europäische Ethnologie/Volkskunde und ihre Quellen. Fachgeschichte und Fragestellungen. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 4 (2004), S. 135–144, hier S. 141. Die Auseinandersetzung mit den archivischen Quellen zog eine fachinterne Debatte nach sich. Als Antwort auf den historischen Positivismus der Münchner Schule reflektierte insbesondere Hermann Bausinger über die Subjektivität und Deutungsmacht Forschender sowie den Konstruktionscharakter historischer Forschung. Siehe dazu Bausinger, Hermann: Zur Problematik historischer Volkskunde. In: Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (Hrsg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 23), S. 155–172. Für eine Überblicksdarstellung der Debatte siehe z. B. Lipp: Perspektiven der historischen Forschung, insbesondere S. 213, Anmerkung 2 sowie Fenske: Mikro, Makro, Agency, S. 154–158.

dem Einfluss der 68er-Bewegung wurde auf den Arbeitstagungen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Detmold 1969, vor allem aber auf der Falkensteiner Tagung 1970 über die Neuausrichtung im Fach diskutiert.[56] Methodisch und inhaltlich sollten neue Wege beschritten werden, was eine stärkere Berücksichtigung der empirischen Sozialforschung sowie eine Hinwendung zu gegenwartsbezogenen Themen einschloss. Neben quantifizierenden wurden mit der kulturwissenschaftlichen Wende in den 1970er-Jahren außerdem die weichen Methoden – Feldforschung, teilnehmende Beobachtung, Interviews – zunehmend wichtiger, um Kultur, mittlerweile verstanden als „a whole way of life“[57], zu untersuchen. Damit wandte sich die volkskundliche Forschung in ihrer nun kulturwissenschaftlichen Ausrichtung stärker der subjektzentrierten Forschung und damit den Alltagspraktiken zu – eine Entwicklung, die sich in der Umbenennung von Volkskundeinstituten beispielsweise in Institute für Europäische Ethnologie, Empirische Kulturwissenschaft, Kulturanthropologie usw. niederschlug.[58]

Für einen Überblick zur Volkskunde in der DDR siehe Strobach, Hermann: Gründer und Leiter des Akademieinstituts für deutsche Volkskunde. In: Kaschuba, Wolfgang/Steinitz, Klaus (Hrsg.): Wolfgang Steinitz. Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik. Berlin 2006, S. 132–144 und Jacobeit, Wolfgang: Neuorientierung der deutschen Volkskunde. In: Kaschuba, Wolfgang/Steinitz, Klaus (Hrsg.): Wolfgang Steinitz. Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik. Berlin 2006, S. 145–153.

56 Siehe dazu Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (Hrsg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 23); Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Falkensteiner Protokolle. Diskussionspapiere und Protokolle der in Falkenstein/Taunus [...] vom 21. bis 26. September 1970 abgehaltenen Wissenschaftlichen Arbeitstagung des Ständigen Ausschusses für Hochschul- und Studienfragen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V., durchgeführt [...] vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main unter dem Titel: Volkskunde in Deutschland. Begriffe – Probleme – Tendenzen. Diskussion zur Standortbestimmung. Frankfurt am Main 1971, insbesondere S. 11–20 sowie 302 f. und Timm, Elisabeth: Die Arbeitstagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Detmold im September 1969. Eine wissensarchäologische Rekonstruktion. In: Birkalan-Gedik, Hande/Cantauw, Christiane/Carstensen, Jan u. a. (Hrsg.): Detmold, September 1969. Die Arbeitstagung der dgv im Rückblick. International and comparative perspectives on the worlds and words of Volkskunde. Münster 2021 (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 131), S. 31–103.

57 Diese prägnante Formulierung stammt von Raymond Williams, der diese unter Bezugnahme auf Ruth Benedict postulierte. Dazu sowie für einen Überblick über die Weiterentwicklung des Konzeptes siehe Lindner, Rolf: Konjunktur und Krise des Kulturkonzepts. In: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen. Wien 2002, S. 69–87, hier S. 70–73 und 76.

58 Vgl. Göttsch: Europäische Ethnologie/Volkskunde und ihre Quellen, S. 141; Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie, S. 92 ff. sowie Lipp, Carola: Alltagsforschung im Grenzbereich von Volkskunde, Soziologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forschungskonzepts. In: Zeitschrift für Volkskunde (1993), S. 1–33. Für eine kritische Auseinanderset-

Der Paradigmenwechsel führte nicht dazu, dass dem Fach die historische Forschung verloren ging. Vielmehr wurde darüber diskutiert, wie sich die neuen Themen und Methoden auf vergangenheitsbezogene Untersuchungen anwenden ließen.[59] Etwa zeitgleich beschäftigte sich auch die Sozialgeschichte mit ähnlichen Fragen. Nach anfänglich zögerlicher Rezeption der französischen Mentalitätsgeschichte der ‚Annales' begann in den Geschichtswissenschaften der 1970er- und 1980er-Jahre eine Auseinandersetzung mit anthropologischen Fragestellungen sowie volkskundlich-ethnologischen Methoden.[60] Aus der gegenseitigen Rezeption und der Synthese verschiedener Theorie- und Methodentraditionen entwickelten sich je nach Entstehungszusammenhang verschiedene Zugänge zur historischen Forschung, die unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Ansätzen folgten. So stellt zum Beispiel Carola Lipp mit der Alltagsgeschichte, der historischen Anthropologie und der Kulturgeschichte drei zentrale Forschungsperspektiven für die Europäische Ethnologie vor, deren Gemeinsamkeit das Interesse an historischen Akteur:innen ist.[61] Für das skizzierte Forschungsvorhaben bot sich in Bezug auf die Beschaffenheit des Quellenmaterials der Anschluss an die historische Anthropologie an.[62] Unter Berücksichtigung der sich wandelnden räumlichen, zeit-

zung zur Konzeption des Faches als Europäische Ethnologie siehe Lindner, Rolf: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde (2003), S. 177–188.

59 Vgl. Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie, S. 213–216.

60 Thomas Nipperdey machte bereits 1968 historisch-anthropologische Ansätze in den Geschichtswissenschaften aus und plädierte für eine Erweiterung der Sozialgeschichte um die anthropologische Dimension. Dabei hob er Rudolf Brauns volkskundliche Studien zum sozialen und kulturellen Wandel in Industrialisierungsprozessen hervor, die seine Vorstellung von einem „anthropologische[n] Programm einer neuen Sozialgeschichte schon in hohem Maße" erfüllten. Vgl. Nipperdey, Thomas: Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, historische Anthropologie. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 2 (1968), S. 145–164, hier S. 163. Siehe dazu auch das programmatische Vorwort für die erste Ausgabe der Zeitschrift ‚Historische Anthropologie' als „Forum für die wissenschaftliche Aufarbeitung und Diskussion aktueller Themen und neuer Zugangsweisen in der Geschichtswissenschaft" in Dülmen, Richard van/Lüdtke, Alf/Medick, Hans u. a.: Editorial. In: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag 1 (1993), S. 1–3, hier S. 2 sowie Giordano: Gegenwärtige Vergangenheiten. Viel beachtete Studien in diesem Zusammenhang sind beispielsweise Davis, Natalie: Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre. München/Zürich 1984 sowie Ginzburg, Carlo: Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600. Berlin ^{6}2007.

61 Die in Anmerkung 47 bereits aufgeführte historische Ethnografie problematisiert Lipp als vierten Ansatz der „moderne[n] historische[n] Forschung" im Fach. Vgl. Lipp: Perspektiven der historischen Forschung, S. 213 sowie 214–224.

62 Zur Einführung in die historische Anthropologie siehe Tanner, Jakob: Historische Anthropologie. In: Docupedia-Zeitgeschichte (03.01.2012). Unter: http://docupedia.de/zg/tanner_historische_anthropologie_v1_de_2012 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Tanner: Historische Anthropologie

lichen und gesellschaftlichen Bedingungen versucht dieser Ansatz, das (typische) Verhalten konkreter historischer Subjekte zu verstehen und zu erklären.[63] Überlieferte Ereignisse werden dabei nicht als unumgängliche Fakten begriffen, sondern „als Knotenpunkt[e] von Umständen, Handlungsmotiven, Zufällen und Folgewirkungen“[64], deren Zustandekommen im Forschungsprozess durch ein möglichst heterogenes Quellenkorpus mit komplementären Perspektiven zu rekonstruieren ist. Ein besonderer Stellenwert wird dabei den Erfahrungen und Wahrnehmungen der historischen Subjekte zugeschrieben, wodurch auch Inkonsistenzen, Widerstand und Aushandlungsprozessen Platz eingeräumt wird.[65] Bezogen auf das eigene Forschungsinteresse genügt es also nicht, den (sukzessiven) Aufbau einer Kunstsammlung in der Ära Winkelmann zu konstatieren. Vielmehr gilt es zu ergründen, *wer* sie *warum, unter welchen Bedingungen* und *auf welche Art und Weise* angelegt hat. Damit liegt der Forschung ein praxeologischer Kulturbegriff zugrunde.

Die theoretischen Grundlagen der Praxeologie sind maßgeblich mit den Namen Pierre Bourdieu (‚Theorie der Praxis‘) und Anthony Giddens (‚Theorie der Strukturierung‘) verbunden. Neben den Denkanstößen aus der Soziologie gab es aber auch aus anderen Fachrichtungen, wie der Ethnomethodologie oder den Cultural Studies, wichtige theoretische und methodologische Impulse für die praxeologische Forschung, was schließlich zur Proklamation eines ‚practical turn‘[66]

zur Einführung, insbesondere S. 64–96 und Wietschorke: Historische Ethnografie. Zur Vertiefung der historisch-anthropologischen Forschung als integrative Forschungsperspektive siehe Tanner: Historische Anthropologie zur Einführung, S. 77–82 sowie Dülmen: Historische Anthropologie, S. 10–39.

63 Vgl. Vierhaus, Rudolf: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung. In: Lehmann, Hartmut (Hrsg.): Wege zu einer neuen Kulturgeschichte. Mit Beiträgen von Rudolf Vierhaus und Roger Chartier. Göttingen 1995 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 1), S. 7–28, hier S. 9 und 13.

64 Ebd., S. 11.

65 Vgl. Vierhaus: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten, S. 11–13 und Giordano: Gegenwärtige Vergangenheiten, S. 23–28.

66 Doris Bachmann-Medick reflektiert über die inflationäre Proklamation von *turns*, worin sie „ein deutliches Anzeichen für den zunehmenden Wettlauf um symbolisches Forschungs-Kapital“ sieht. Davon ausgehend stellt sie dar, wie *turns* zu solchen werden und welchen Gewinn sie für die Forschung sieht, wenn sich auf die bereits bestehenden Paradigmen konzentriert würde. Siehe Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. In: Docupedia-Zeitgeschichte (29.03.2010). Unter: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

führte.[67] Trotz der Aufmerksamkeit, die den kulturellen Praktiken[68] fächerübergreifend geschenkt wurde und wird, gibt es bisher keine einheitliche Theorie der Praxis.[69] Mein Anspruch war und ist es nicht, mich dieses Desiderates anzunehmen oder mich einer spezifischen Praxis*theorie* zu verschreiben. Stattdessen arbeite ich im Folgenden mit dem offeneren Begriff der praxeologischen *Perspektive*[70]. In Anlehnung an Andreas Reckwitz gehe ich von allgemeingültigen Grundannahmen praxistheoretischer Ansätze aus, positioniere mich aber in Rückbindung an das Quellenmaterial in den von ihm identifizierten Spannungsfeldern. Auf diese Weise ist es möglich, offen an die musealen und archivischen Sammlungsbestände heranzutreten und verschiedene Facetten auszuleuchten, ohne das Material durch eine strenge theoretische Rahmung präjudizierend zu beschneiden. Um transparent zu machen, unter welchen Vorzeichen die historischen Quellen analysiert wurden, wird das idealtypische Modell nach Reckwitz zunächst skizziert, um im Anschluss eine Verortung der eigenen Position in den kontrovers diskutierten Themenfeldern vorzunehmen.

Die Praxeologie vertritt einen kulturkonstruktivistischen Ansatz, der Kultur weder allein als ein geistig-kognitives noch symbolhaft-textuelles Phänomen versteht.[71] Grundlegend ist ein weiter Kulturbegriff, der den performativen Charakter menschlichen Handelns betont:

---

67 Siehe dazu im Überblick Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 4 (2003), S. 282–301, hier S. 282 ff. sowie Freist, Dagmar: Historische Praxeologie als Mikro-Historie. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 62–77, hier S. 63 f.

68 In der soziologischen Forschung beschreibt ‚Praxis' die Körperbewegung, also den „*körperliche[n] Vollzug* sozialer Phänomene". Als ‚Praktiken' werden „bestimmbare *Formen* dieses Vollzugs" bezeichnet. „Menschliches Handeln und Verhalten – d. h. Praxis – findet also im Rahmen von Praktiken statt, d. h. im Rahmen von kulturell vorstrukturierten *ways of doing*". Hirschauer, Stefan: Praxis und Praktiken. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hrsg.): Handbuch der Körpersoziologie. Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, Bd. 1. Wiesbaden 2017, S. 91–96, hier S. 91 f. [Hervorhebung im Original].

69 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 282 f. Siehe auch Hörning, Karl: Kultur als Praxis. In: Jaeger, Friedrich/Liebsch, Burkhard (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2011, S. 139–151, hier S. 142.

70 Siehe dazu auch Bringéus: Perspektiven des Studiums materieller Kultur, S. 159.

71 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 287; Hörning: Kultur als Praxis, S. 139; Eggert, Manfred: Die Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 43–66.

> Kultur ist nichts anderes als ein Ensemble von Dispositionen, Kompetenzen und Praktiken, mit dessen Hilfe soziale Gruppen und gesellschaftliche Individuen mit den je gegebenen natürlichen und gesellschaftlichen Existenzbedingungen in einer Weise zurechtkommen, die ihnen eine Eigendefinition gegenüber diesen Bedingungen ermöglicht.[72]

Diese Perspektive auf Kultur setzt also das alltägliche Handeln von Subjekten in Bezug zu den Kontexten, in denen diese vollzogen werden. Als (kulturelle) Praktiken werden „know-how abhängige und von einem praktischen ‚Verstehen' zusammengehaltene Verhaltensroutinen"[73] verstanden, deren Grundlage implizite und „übersubjektive Wissens- und Bedeutungsbestände"[74] sind. Dabei ist das praktische Wissen in den Körpern handelnder Subjekte inkorporiert. Es zeigt sich beispielsweise in einer Körperbewegung – wie in der Praktik des Spazierengehens – oder im Umgang von Subjekten mit Artefakten.[75] Dabei kann ein Artefakt einerseits Teil einer Praktik sein, was in Bezug auf das Sammeln zum Beispiel eine Karteikarte für die Objektdokumentation ist. Andererseits kann ein Artefakt auch die Praktik selbst darstellen, indem es diese erst ermöglicht. So ist die Kommunikation per Brief ohne die entsprechenden Utensilien – Stift, Schreibmaschine, computergestützte Geräte und eine schrifttragende Materialität – nicht zu denken.[76] Artefakte werden in der Analyse also nicht marginalisiert, sondern als Lebenswelt beeinflussende Größe mitgedacht. Die Materialität der Praxis in Körpern und/oder Artefakten, die ‚Implizitheit' des praktischen Wissens sowie die Routinisiertheit der Praxis sind demnach die Säulen, auf denen praxeologische Ansätze stehen.[77]

Während sich Handlungstheorien *ausschließlich* auf intentionales Handeln und normative Regeln konzentrieren, *ergänzen* praxeologische Ansätze diese Aspekte um die Perspektive des impliziten Know-hows.[78] Hat ein Mensch beispielsweise die Praktik des händischen Schreibens erworben, so ruft er beim Anblick von Stift, Papier, Briefumschlag und -marke automatisch die „*kulturelle Kodierung*"[79] ab. Er weiß um Bedeutung und Funktion der schriftlichen Korrespondenz und kann auf diese Kommunikationsform zurückgreifen, ohne im Detail darüber nachdenken zu müssen. Er weiß, wie der Stift zu halten, die Hand auf einer schreibbaren Unterlage zu führen, ein Text zu formulieren und der fertige Brief schließlich zu

72 Lindner: Konjunktur und Krise des Kulturkonzepts, S. 85.
73 Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 289.
74 Hörning: Kultur als Praxis, S. 144.
75 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 292.
76 Vgl. ebd., S. 291 f.
77 Vgl. ebd., S. 284 und 289 f.
78 Vgl. ebd., S. 292 f.
79 Bausinger: Ding und Bedeutung, S. 201 [Hervorhebung im Original].

versenden ist.[80] Dabei lässt sich die Praktik des Schreibens nicht isoliert betrachten, da sie in „übersubjektive[…] Handlungskomplexe“[81] eingebunden ist. Sie erfolgt kontextabhängig nach impliziten Logiken des Kommunizierens, was sich beispielsweise in Ausdruck und Form – eine eilig aufs Papier gebrachte Notiz im Vergleich zu einem aufwändig gestalteten Brief oder ein privates Glückwunschschreiben im Vergleich zu einem Geschäftsbrief – niederschlagen kann. Unter Berücksichtigung des Handlungskontextes zeigt sich im Artefakt, auf welches kulturelle Vorwissen zurückgegriffen wird. Gleichzeitig offenbart sich, welche kulturellen Codes im Handlungsvollzug transportiert werden, zum Beispiel in Hinblick auf Hierarchien oder die Relevanz von normativen Regeln der Höflichkeit. Dies wiederum erlaubt Rückschlüsse auf den Schreibenden, kann dessen Beziehung zum Korrespondenzpartner erhellen oder Hinweise auf den Schreibkontext liefern.

Nun ist nicht jedes singuläre Handeln gleich eine Praktik. Erst durch die Wiederholung von Handlungen bilden sich Handlungsmuster und -stile, die bestimmte Praktiken „sozial erwartbar“[82] werden lassen. Subjekte können dadurch im Alltag einschätzen, welche Handlungsweisen oder welche Kombination von Praktiken für einen bestimmten Kontext relevant, bedeutsam oder angemessen sind, ohne sie beständig zu hinterfragen.[83] Die Grundannahme der Routinisiertheit kultureller Praktiken bedeutet aber nicht, dass in der praxeologischen Perspektive ein kultureller Wandel oder eine Anpassungsfähigkeit kultureller Praktiken abgestritten würde. Gerade weil das Subjekt verschiedene – nicht zwingend aufeinander abgestimmte oder gar unvereinbare – Wissensbestände inkorporiert oder in der Interaktion mit Unbekanntem konfrontiert wird, gibt es in der Praxis immer auch ein Potential an „Unberechenbarkeit des Verstehens und Verhaltens“[84] und somit auch ein Potential für die Wandelbarkeit der Praktiken.[85] Steht beispielsweise die Geschäftskorrespondenz in einer Fremdsprache an und die miteinander Korrespondierenden sind mit den Wissensordnungen des jeweils anderen nicht vertraut, können die Handlungsroutinen irritiert, aber auch unterbrochen werden.

80 Das praktische Wissen setzt sich dabei aus drei kontextspezifischen Wissensformen zusammen. Erstens aus dem interpretativen Wissen (Akteur:innen schreiben Artefakten, Personen, sich selbst usw. kontextabhängige Bedeutungen zu), zweitens aus dem methodischen Wissen (ermöglicht gezielte Durchführung von Handlungen und/oder die sinnvolle Verwendung von Artefakten) und drittens aus dem motivationalen-emotionalen Wissen (umfasst die Ebene des impliziten Antriebs). Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 292.

81 Hörning: Kultur als Praxis, S. 144.

82 Ebd., S. 141.

83 Vgl. ebd., S. 144 f.

84 Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 296.

85 Vgl. ebd., S. 294 ff.

Die Korrespondenz mit einem wichtigen Geschäftspartner im Ausland provoziert unter Umständen Unsicherheiten, welche die sonst unbewusst praktizierten Handlungen bewusst werden lassen, möglicherweise zur Anpassung zwingen, um ein gewünschtes Handlungsziel zu erreichen. Neben der Anpassung auf semantischer Ebene kann sich dies in der Wahl von Papier und Stift oder im Wert der Briefmarke niederschlagen. Die Praktik des Briefschreibens verändert sich dadurch nicht grundlegend. Durch Handlungs- und Entscheidungsdruck der Subjekte, sich überlappende Wissensordnungen und soziale Felder mit unterschiedlichen Logiken, so sollte deutlich geworden sein, werden Praktiken immer wieder erzeugt, allerdings nicht eins zu eins wiederholt, da sie kontextspezifische Bedeutungsverschiebungen erfahren.[86]

Gerade das Verhältnis von Routine und Innovation von Praktiken werde laut Reckwitz in praxeologischen Theorieangeboten unterschiedlich gewichtet.[87] Für die Frage danach, wie Winkelmann als Geophysiker ohne museale Vorerfahrung in einem von ihm zu etablierenden Technikmuseum erfolgreich eine Kunstsammlung hat installieren können, ist diese gewichtende Gegenüberstellung wenig zielführend. Wenn es darum geht, zu untersuchen, wie die Museumsleitung im Handlungs- und Machtgefüge der WBK Sammelroutinen entwickelte, geht es nicht darum zu identifizieren, ob bestehende Handlungsmuster beständig perpetuiert *oder* neu erfunden wurden. Im Vordergrund steht vor allem die Frage, wie Winkelmann auf die Irritation von Routinen reagierte. Führte diese zur Unterbrechung von Alltagsroutinen, wurden sie lediglich verändert oder gar ausrangiert? In Anlehnung an Reckwitz werden Routinisiertheit und Innovation von Praktiken deshalb als zwei Seiten einer Medaille betrachtet.[88] Gerade in der historischen Forschung lässt sich dieser Aspekt sinnvoll untersuchen, da die chronologische Analyse des Materials neben der Ausgangssituation unter Umständen auch die Reaktionen auf Veränderung in den Blick nehmen kann.[89]

Ähnlich diametral wie die Gewichtung von Routinisiertheit und Innovation von Praktiken wird die Bedeutsamkeit von Subjekt und Artefakt am Handlungsakt diskutiert, welche Reckwitz als das zweite Spannungsfeld unter Praxistheoretiker:innen ausmacht. Während die einen in Artefakten passive Gebrauchsgegenstände sehen,

86 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 295 und Hörning: Kultur als Praxis, S. 144.

87 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 297.

88 Vgl. ebd.

89 Vgl. Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung. In: Haasis, Lucas/Rieske, Constantin (Hrsg.): Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns. Paderborn 2015, S. 7–54, hier S. 42.

bewerten die anderen sie als handlungsbestimmende Aktanten.[90] In Hinblick auf die historischen Praktiken des Sammelns von Kunst und die Frage nach den Repräsentationen von Bergleuten in der bildenden Kunst ist die Perspektive auf eine potentielle Handlungsfähigkeit von Artefakten und deren Interaktion mit Subjekten nicht zweckmäßig.[91] Museale Objekte der bildenden Kunst[92] sind nach Thomas Thiemeyer „Erscheinungsdinge", die für die Rezeption geschaffen wurden und primär ästhetisch *wirken*.[93] Wie sie dies tun, ist ihnen aber ebenso wenig

90 Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 297. Siehe dazu auch: Reckwitz, Andreas: Die Materialisierung der Kultur. In: Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning u. a. (Hrsg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston/München 2014 (= Materiale Textkulturen, 3), S. 13–25. Für die kulturwissenschaftliche Perspektive siehe auch den Tagungsband zum 39. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde: Braun/Dieterich/Treiber: Materialisierung von Kultur. Für eine kritische Auseinandersetzung bezüglich der ‚Kommunikationsfähigkeit' der Dinge, die sich häufig in der Metapher von der ‚Sprache der Dinge' niederschlägt, siehe z. B. Mohrmann: Können Dinge sprechen? und Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge – Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: Stieglitz, Leo/Brune, Thomas (Hrsg.): Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015, S. 41–54. Unter: https://archiv.alltagskultur.info/bilder/alltagskultur.de_die-Sprache-der-Dinge.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Vedder, Ulrike: Sprache und Dinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 39–46.

91 Vgl. Hahn, Hans: Die geringen Dinge des Alltags. Kritische Anmerkungen zu einigen aktuellen Trends der Material Culture Studies. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 28–42, hier S. 36 ff.

92 Der Begriff ist in erster Linie ein Abgrenzungsinstrument zu den darstellenden Künsten sowie zur Musik und Literatur. Was dem Gegenstandsbereich der bildenden Kunst zuzuordnen ist, unterliegt beständigen Aushandlungsprozessen in der Kunstgeschichte, weshalb eine dezidierte Definition des Begriffes kaum möglich ist. Während ein weites Begriffsverständnis z. B. Fotografie, Industriedesign, Massenmedien, Kunsthandwerk und Architektur durchaus berücksichtigen würde, wird im Rahmen dieser Arbeit aus pragmatischen sowie methodologischen Gründen ein engeres Verständnis zu Grunde gelegt, welches lediglich die Gattungen Bildhauerei, Malerei und Grafik umfasst. Siehe Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln/Weimar/Wien 2007, S. 21 und 61–64 sowie Wagner, Monika: Kunstgeschichte. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 298–305, hier S. 298 f.

93 Thiemeyer greift mit den ‚Erscheinungsdingen' einen Begriff Günter Figals auf. Diesen setzt er die ‚Repräsentanten', also Zeichenträger, die Informationen über Abwesendes übermitteln, entgegen. Der Begriff dient in erster Linie dazu, die Werke der bildenden Kunst aufgrund ihrer besonderen Funktion als „ästhetische[…] Impulsgeber" stärker von den bei Krzysztof Pomian als ‚Semiophoren' – „*Gegenstände ohne Nützlichkeit* […], sondern Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind" – bezeichneten Museumsgegen-

immanent wie der Sinn, der ihnen zugeschrieben wird. Auf welche Art und Weise Material, Form, Farbgebung und Bildsujet der Kunstobjekte als Einzelstücke und in ihrer räumlichen Gesamtschau die Rezeption von Betrachter:innen beeinflussen, mit welcher Bedeutung die Objekte aufgeladen werden, ist individuell und wandelbar.[94] Diese ephemere Wirkung der Artefakte auf den Menschen lässt sich wohl insbesondere in der historischen Analyse kaum dingfest machen.[95] Für den aufgezogenen Fragenkomplex, der in Bezug auf die Dinge vor allem an ikonografischen Mustern und dem Umgang mit ihnen interessiert ist, wirkt sich diese analytische Einschränkung allerdings nicht nachteilig aus.

Der dritte antagonistische Aspekt praxistheoretischer Ansätze thematisiert das Spannungsverhältnis zwischen Praktiken und Diskursen[96], die lange Zeit als unversöhnliche Forschungsperspektiven nebeneinanderstanden.[97] Reckwitz plädiert dafür, diese unfruchtbare Polarisierung aufzulösen. Er argumentiert, dass Praktiken – gleich ob in der zwischenmenschlichen Interaktion, im Umgang mit Artefakten oder in Bezug auf die Praktiken des Selbst – auf der Ebene der impliziten

ständen zu differenzieren. Vgl. Thiemeyer, Thomas: Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, S. 80–90, hier S. 83; Thiemeyer: Museumsdinge, S. 230; Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 50 [Hervorhebung im Original] sowie Figal, Günter: Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen 2010.

94 In diesem Zusammenhang siehe auch Kramer: Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding; Bausinger: Ding und Bedeutung.

95 Siehe dazu auch Thiemeyer: Museumsdinge, S. 231; Rose: Visual Methodologies, S. 18–22; Vedder: Sprache und Dinge. Hans-Liudger Dienel nähert sich in Bezug auf die Dauerausstellung des Deutschen Museums im historischen Kontext über Stipendiatenberichte der Rezeptionsfrage. Zu reflektieren bleibt, dass das Schreiben über die Rezeption nicht identisch ist mit der Praktik des Rezipierens. Vgl. Dienel, Hans-Liudger: Ideologie der Artefakte. Die ideologische Botschaft des Deutschen Museums 1903–1945. In: Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik e. V. (Hrsg.): Ideologie der Objekte – Objekte der Ideologie. Naturwissenschaft, Medizin und Technik in Museen des 20. Jahrhunderts. Kassel 1991 (= Vorträge von der […] Jahrestagung/Deutsche Gesellschaft für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik, 73), S. 105–113.

96 Der Diskurs-Begriff hat seit einigen Jahren Konjunktur, was zu einem arbiträren Verständnis des Begriffs führte. Für einen Überblick über verschiedene Diskursdefinitionen siehe Eder, Franz: Historische Diskurse und ihre Analyse – eine Einleitung. In: Eder, Franz (Hrsg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Wiesbaden 2006, S. 9–23, insbesondere S. 11.

97 Vgl. Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 297 f. Für eine ausführliche Darlegung des Sachverhaltes siehe Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hrsg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt am Main 2008, S. 188–209, hier S. 188–194.

Wissensordnungen immer auch kulturelle Codierungen, also diskursive Elemente, enthalten.[98] Diskurse *enthalten* nicht nur implizite Wissensordnungen und Codes, sie stellen diese auch her und bringen sie sprachlich, schriftlich, visuell, in Interaktionen oder über den Umgang mit Gegenständen zum Ausdruck.[99] Unter diesem Blickwinkel sind Diskurse „nicht aus anderem Stoff gemacht als Praktiken, sie sind selbst (Zeichen verwendende) Praktiken, und zwar solche, in denen die Dinge auf bestimmte Art und Weise repräsentiert werden."[100] Reckwitz begreift Diskurse und Praktiken deshalb als „zwei aneinander gekoppelte Aggregatzustände der materialen Existenz von kulturellen Wissensordnungen"[101]. Nun ließe sich entgegnen, dass auch informelle Gespräche oder eine private Malerei Zeichen verwendende Praktiken darstellen, deren diskursiver Charakter nicht zwingend plausibel erscheint.[102] Reckwitz schränkt ein, dass diskursive Praktiken von nicht-diskursiven kaum klar voneinander zu unterscheiden seien, sondern sich der diskursive Charakter von Praktiken aus der Forschungsperspektive ergibt. Informelle Gespräche oder eine private Malerei lassen sich auch als Diskurse begreifen, wenn es nicht darum geht, wie Menschen miteinander kommunizieren oder wie ein Gemälde hergestellt wird, sondern wenn das Interesse darin besteht, zu untersuchen, welche Vorstellungen dabei auf welche Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden. In Bezug auf den Diskurs/diskursive Praktiken spricht er deshalb von einer „Beobachtungskategorie, welche *Zeichen verwendende Praktiken unter dem Aspekt ihrer Produktion von Repräsentation betrachtet*"[103]. In Bezug auf die einleitend dargestellte Problemstellung leuchtet dies ein: Wenn es Winkelmann darum geht „den richtigen deutschen Bergmann"[104] sowie „wirklich naturwahre und lebensnahe Bilder aus dem Steinkohlenbergbau"[105] zu schaffen und im Bergbau-Museum auszustellen, dann sind in den Praktiken des Sammelns auch diskursive Praktiken (also Diskurse) enthalten, die sinnvollerweise in den von Reckwitz dargestellten „Praxis/Diskurs-Formationen" zu untersuchen sind.

98 Vgl. Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 202 f.

99 Vgl. ebd., S. 204 f.

100 Ebd., S. 204.

101 Vgl. ebd., S. 202.

102 Siehe dazu auch Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 151 ff.

103 Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 203 [Hervorhebung im Original].

104 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen, Berlin am 01.11.1941", 07.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

105 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau", Ansprache zur Ausstellungseröffnung ‚Der Bergmann und sein Werk. Bildwerke der Industriemalerin Ria Picco-Rückert', 24.05.1947, in: montan.dok/BBA 112/1875.

Resümieren lässt sich, dass die praxeologische Perspektive auf Kultur eine relationale Kulturanalyse ermöglicht, welche die Dualismen von Körper und Geist, Subjekt und Artefakt, Diskurs und Praktik aufzulösen verspricht. Die Praktik des Sammelns wird demnach zwischen der Makro- und Mikroebene oszillierend zum einen in ihrer Prozesshaftigkeit untersucht, wodurch potentielle Irritationen, Konflikte und Mehrdeutigkeit im Sinnbildungsprozess in die Analyse einbezogen werden können.[106] Zum anderen wird durch die materialisierten Wahrnehmungs- und Wissensordnungen auch Kultur als Produkt berücksichtigt.[107] Im Fokus stehen dabei nicht die – in der historischen Analyse ohnehin sehr schwer greifbaren – individuellen Handlungsabsichten, Wünsche, Träume oder das kognitive Vorwissen der Subjekte, sondern das „gewohnheitsmäßige Funktionieren“[108]. Zentral sind die Fragen danach, wie Handlungsroutinen etabliert sowie Wissen und Wissensordnungen hervorgebracht wurden und wie sich diese materialisiert haben. Doch wie lassen sich diese theoretischen Überlegungen nun auf die Sammlungspraxis in der Ära Winkelmann übertragen, wenn Forschende weder die zeitlichen, noch räumlichen oder kulturellen Referenzrahmen des Forschungsgegenstandes teilen,[109] die gängigen Methoden der Datenerhebung im Feld also nicht anwendbar sind?

2.2 Rahmen abstecken – historisch-praxeologisch forschen

In der historischen Forschung rückt ein praxeologischer Ansatz methodisch unweigerlich in die Nähe der Diskursanalyse, da auf die überlieferten Quellen zurückgegriffen und textanalytisch vorgegangen werden muss. Die schriftlichen Überlieferungen werden in diesem Zusammenhang als „Vertextungen sozialer Ereignisse

106 Vgl. Hörning: Kultur als Praxis, S. 141; Haasis/Rieske: Historische Praxeologie, S. 42 und Freist: Historische Praxeologie als Mikro-Historie, S. 68.

107 Vgl. Dickmann, Jens-Arne/Elias, Friederike/Focken, Friedrich-Emanuel: Praxeologie. In: Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hrsg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015 (= Materiale Textkulturen, 1), S. 135–146, hier S. 138; Haasis/Rieske: Historische Praxeologie, S. 42 und Musner, Lutz: Jenseits von Dispositiv und Diskurs. Historische Kulturwissenschaften als Wiederentdeckung des Sozialen. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 67–80, hier S. 74.

108 Tanner: Historische Anthropologie, o. S.

109 Vgl. Hilgert, Markus: ‚Text-Anthropologie‘. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie. In: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft (2010), S. 87–126. Unter: https://en.mtk-online.urz.uni-heidelberg.de/Hilgert-Text-Anthropologie-06-2010.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

und kultureller Praktiken“[110] verstanden. Anders als in der diskursanalytischen Tradition stehen die Artefakte, im vorliegenden Fall sowohl Schriftquellen als auch Sammlungsobjekte, als Dokumente und Instrumente in ihren Kontexten stärker im Fokus.[111] Lipp arbeitet anschaulich heraus, dass Forschende durch die Diskrepanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit dabei mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert werden. Neben der Eingrenzung von Raum und Zeit nennt sie den komplizierten Zugriff auf die Kontexte, nach denen Verhalten und Kommunikation von Akteur:innen zu deuten sind, die Prozesshaftigkeit historischer Phänomene, die in den Quellen nicht immer nachzuvollziehen ist, die ausschnitthafte Repräsentation durch zufällige Überlieferung, den erschwerten Zugang zum Wissen historischer Zeitgenoss:innen und schließlich die Quellensprache selbst, mit denen Forschende, abhängig vom zeitlichen Abstand, nicht zwangsläufig vertraut sind.[112] Ein Patentrezept für die Überwindung dieser Hürden gibt es nicht, doch lassen sich zumindest die Rahmenbedingungen und Vorannahmen aufzeigen, unter denen das Material ausgewählt und interpretiert wurde.

Meine Interpretation setzte dabei bereits vor der eigentlichen Quellenanalyse ein. Mit der Frage nach Repräsentationen von Bergleuten in der bildenden Kunst sowie der Beschränkung auf die Ära Winkelmann wurde ein enger Ausschnitt aus der Institutions- und Sammlungsgeschichte als bedeutsam markiert, andere Aspekte hingegen marginalisiert.[113] Der zeitliche Rahmen ist selbstverständlich als Hilfskonstruktion für die grobe Eingrenzung des Materials, keinesfalls aber als hermetische Größe zu verstehen. Sich auf die Amtszeit Winkelmanns zu beschränken, bot sich aus verschiedenen Gründen an: Erstens wird mit dem Eintritt Winkelmanns in die WBK im September 1928 der Vorlauf der Museumsgründung, mit dessen Ausscheiden Ende August 1966 auch die Übergangsphase zum Direktorenwechsel mitgedacht. Dieser zeitliche Rahmen ist zweitens auch deshalb sinnvoll, weil Winkelmanns Nachfolger, BA Hans Günter Conrad (1931–2006), mit der Umstrukturierung des Bergbau-Museums zum Forschungsmuseum einen neuen Kurs einschlug. Inwiefern sich die personellen Veränderungen und die Fokussierung auf den Aufbau von Forschungsabteilungen auf die Sammlungsarbeit niederschlugen, verdient meines Erachtens eine separate Betrachtung.[114] Drittens agierte

110 Göttsch, Silke: Archivalische Quellen und die Möglichkeiten ihrer Auswertung. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 15–32, hier S. 23.

111 Vgl. Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 200 f.

112 Vgl. Lipp: Perspektiven der historischen Forschung, S. 205–208.

113 Vgl. Bausinger: Zur Problematik historischer Volkskunde, S. 161.

114 Vgl. Slotta, Rainer: Die Direktoren. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-

Winkelmann außerdem in verschiedenen politischen Systemen mit wechselnden Kulturpolitiken, was für die Einordnung des Museumsdirektors als kulturpolitischen Akteur reizvolle Perspektiven versprach. Viertens durchläuft der (Steinkohlen-)Bergbau zeitgleich wirtschaftliche Hoch- und Tiefphasen, was sowohl in Hinblick auf die Kontinuitäten und Brüche als auch für die Frage nach der Funktion von Kunst im Bergbau-Museum wichtige Kristallisationspunkte sind. Und schließlich gibt es, diesen Gedanken weiterführend, mit der Kohlenkrise und dem beginnenden Strukturwandel in den 1960er-Jahren einen deutlichen Umschwung im Kulturbetrieb, sodass im Sinne der angestrebten „Tiefenschärfe“[115] notwendigerweise eine Zäsur zu setzen ist.[116]

Neben der zeitlichen Perspektive ist die Engführung des Themas auf Kunstobjekte nicht weniger diffizil. „Kunst“, so formuliert Nils-Arvid Bringéus pointiert, „ist ein hochgradig wertender Begriff und dabei zugleich Ausdruck für eine etic-Haltung; es ist ein Begriff, der den einzelnen Gruppen von Gegenständen von außen durch den Forscher oder Museumsbeamten aufgeklebt wird.“[117] Mit der Verwendung von Begriffen, wie „Kunst“, „bildende Kunst“ oder „Kunstobjekt“, geht in dieser Arbeit keine qualitative Auszeichnung einher.[118] Der Rückgriff auf das kunstgeschichtliche Vokabular dient lediglich der Verständigung über die von Kriterien geleitete Materialauswahl, welche sich in der Auseinandersetzung mit den

Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 66–76, hier S. 68.

115 Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie, S. 214.

116 Nach Werner Plumpe handelt es sich dabei bereits um die zweite Strukturkrise. Auch die Krise der 1920er-Jahre sei bereits als eine Strukturkrise zu begreifen. Vgl. Plumpe, Werner: Unternehmerverbände und industrielle Interessenpolitik seit 1870. In: Köllmann, Wolfgang/Korte, Hermann/Petzina, Dietmar u. a. (Hrsg.): Das Ruhrgebiet im Industriezeitalter. Geschichte und Entwicklung, Bd. 1. Schwann 1990, S. 655–727, hier S. 697–702.

117 Bringéus: Perspektiven des Studiums materieller Kultur, S. 172. Bei dem Begriff ‚etic‘ handelt es sich um einen von Kenneth Pike geschaffenen Neologismus, den dieser vom Suffix des Wortes ‚Phonetik‘ (englisch = phonetic) ableitete. Das Gegenstück dazu ist ‚emic‘, welches nach demselben Prinzip von ‚Phonemik‘ (englisch = phonemic) hergeleitet ist. Während ‚etic‘ die konkrete Lautbildung meint, bezieht sich ‚emic‘ auf die Regelhaftigkeit der Lautbildung und deren Funktion. Marvin Harris adaptierte diese Begriffe für die Anthropologie. Unter einer ‚etic‘-Haltung versteht er die Untersuchung von äußeren Strukturen, bei denen Forschende die Vorstellungen, Konzepte und Gedanken der Forschungssubjekte unberücksichtigt lassen. Unter einer ‚emic‘-Haltung hingegen versteht er die Untersuchung der Binnensicht von Forschungssubjekten, die sich durch die Interaktion mit Forschenden freilegen lässt. Vgl. Harris, Marvin: History and Significance of the Emic/Etic Distinction. In: Annual Review of Anthropology (1976), S. 329–350.

118 Vgl. Schürch: Überlegungen zu einer Volkskunde der Kunst, S. 367.

Quellen ergab. Geht es beispielsweise um „richtige“[119], „naturgetreue“[120], „wirklich naturwahre und lebensnahe“[121] Repräsentationen von Bergleuten oder gegen die Verbreitung von „bergmännische[m] Kitsch“[122], so bezieht sich Winkelmann, wenn er im Schriftverkehr von Kunst spricht, in erster Linie auf Begriffe wie Plastiken, Skulpturen, Figuren, Abgüsse, Reliefs, Gemälde, Druckgrafiken, Lithografien, (Kupfer-)Stiche und Radierungen – aus der etic-Perspektive also auf Objektgruppen der bildenden Kunst, die unter den Gattungsbegriffen Bildhauerei, Malerei und Grafik zusammengefasst werden können.[123]

Wie bereits angemerkt wird der Gegenstandsbereich „Kunst“ sozial ausgehandelt, ist also keineswegs eindeutig zu bestimmen. Gleiches gilt für die Systematik innerhalb und zwischen den Gattungsgrenzen.[124] Ausgangspunkt für die Materialauswahl war deshalb ein sehr offenes Verständnis der gattungsspezifischen Ordnungsprinzipien, welches sich an den Ausführungen Susanna Partschs sowie Jutta Helds und Norbert Schneiders orientierte. Danach handelt es sich bei Plastiken (Bildhauerei) um dreidimensionale Repräsentationen, die materialabhängig (Holz, Stein, Metall, Elfenbein usw.) gehauen, geschlagen, geschnitzt, modelliert oder gegossen sein können.[125] Unter Gemälden (Malerei) werden zweidimensionale Repräsentationen zusammengefasst, bei denen Pigmente mit einem Bindemittel auf einen Bildträger (zum Beispiel Holz, Papier, Glas) aufgebracht werden.

---

119 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen, Berlin am 01.11.1941“, 07.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

120 Maschinenschriftliches Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums“, 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222.

121 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau“, Ansprache zur Ausstellungseröffnung ‚Der Bergmann und sein Werk. Bildwerke der Industriemalerin Ria Picco-Rückert‘, 24.05.1947, in: montan.dok/BBA 112/1875.

122 Maschinenschriftlicher Durchschlag „Bericht über meine Dienstreise nach Halle und Berlin in der Zeit vom 1.–12.12.1942“, 16.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

123 Siehe dazu Partsch, Susanna: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. Stuttgart 2014, S. 107–144.

124 Siehe Anmerkung 92 sowie Warnke, Martin: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2008, S. 23–48, hier S. 23.

125 In der Kunstgeschichte wird üblicherweise zwischen Skulpturen und Plastiken unterschieden. Bei ersteren wird bei der Herstellung Material abgetragen, was z. B. bei Holz-, Elfenbein- oder Steinfiguren der Fall ist. Plastiken sind hingegen aus formbarem Material, wie etwa Ton oder Gips. Da die zusammengetragenen Daten bei der elektronischen Datenverarbeitung vereinheitlicht werden mussten und die Differenzierung in der tabellarischen Zusammenstellung keinen Informationsverlust bedeutete, wird im Rahmen dieser Arbeit auf diese Unterscheidung verzichtet. Die Begriffe ‚Plastik‘ und ‚Skulptur‘ werden – wie landläufig üblich – synonym verwendet. Vgl. Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 78 f.

Zeichnungen (Grafik) sind ebenfalls flächige Repräsentationen, deren Charakteristikum die Darstellung in Strichen und Linien ist. Neben Pinsel-, Feder- und Stiftzeichnungen werden dieser Gattung auch die Druckgrafiken zugeordnet (Lithografien, Stiche, Radierungen, Holzschnitte usw.). Allen drei Gattungen ist gemein, dass sie in erster Linie ästhetisch wirken, ihre künstlerischen Eigenschaften keinem funktionalen Zweck untergeordnet und sie von Menschenhand angefertigt worden sind.[126] Mit dieser Eingrenzung des Materials distanziere ich mich vom deutlich weiter angelegten Kunstbegriff, der dem von Winkelmann herausgegebenen Sammelband „Bergbau in der Kunst“ zugrunde liegt.[127] Die Ende der 1950er-Jahre herausgegebene Publikation enthält neben Reproduktionen von Plastiken, Gemälden und Grafiken zum Beispiel auch Abbildungen von Kanzeln, Grabsteinen, Bergkannen, Barten, Gläsern, Handsteinen, Besteck, Gebrauchsporzellan, Münzen, Medaillen und Kerzenleuchtern. Diese „Repräsentanten“ im Sinne Thiemeyers auf ihre ästhetische Erscheinung zu reduzieren, und damit deren symbolischen und indexikalischen Bedeutungsgehalt zu beschränken,[128] würde einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung materieller Kultur freilich nicht gerecht. Deshalb entschied ich mich, im Einklang mit der Winkelmann’schen Schwerpunktsetzung, das Material auf die „Erscheinungsdinge“ zu beschränken und damit gleichzeitig für eine epistemologisch begründete Homogenisierung des Materials.

Der Zugang zu den auserkorenen Kunstgattungen erfolgte zunächst über die um 1940 angelegte Sammlungssystematik.[129] In dieser Ordnungsstruktur verweist lediglich die Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum‘ semantisch auf die Kunst(-sammlung).[130] Folgte man dieser Spur und trüge

126 Vgl. Thiemeyer: Museumsdinge, S. 230 f.; Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 64; Hägele: Visuelle Kultur?, S. 377.

127 Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971.

128 Siehe Anmerkung 93 sowie König: Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft.

129 Siehe dazu Werner, Claus: Die Benennung der Vielfalt. Sammlungsklassifikation und Objektnamenthesaurus zur Bergbautechnik am Deutschen Bergbau-Museum Bochum. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Bergbausammlungen in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme. Berlin/Boston 2020 (= Schriften des Montanhistorischen Dokumentationszentrums, 36), S. 253–300.

130 In dieser Abteilung befinden sich neben Skulpturen, Gemälden und Grafiken z. B. auch Hauerdiplome, Münzen, Barten, Häckel, Schnupftabakdosen, Betnüsse, Handsteine, Gebrauchsporzellan, Bergleder, Uniformen, Taschenuhren, Anstecknadeln, Kerzenleuchter, Kartenspiele usw. – kurzum, lediglich ein durch fortlaufende Nummern strukturiertes Sammelsurium an Objekten unterschiedlicher Materialien, Herstellungsarten und Gebrauchsweisen, das eine emische Abgrenzung dessen, was kategorial dem Bereich ‚Kunst‘ und was dem Bereich ‚Brauch‘ zugerechnet wurde, auf den ersten Blick nicht erkennen lässt. Der Ordner ‚Bergmännische Kunst und Brauchtum/Berühmte Bergleute/Technische Darstellungen‘ (montan.dok BBA 112/3612) erweckt zunächst den Eindruck, als habe man Grafiken und Gemälde grundsätzlich vom „bergmännischen Brauchtum“ getrennt,

lediglich nach den angeführten Kriterien alle Objekte zusammen, die im Untersuchungszeitraum in die Abteilung 33 kamen, so schränkte man das Interpretationsspektrum erheblich ein. Betrachtet man die herausgefilterten Objekte nicht isoliert, sondern ordnet sie in ihr „Sachuniversum“[131] ein, fallen bei der abteilungsübergreifenden Durchsicht der um 1940 eingeführten Karteikarten als Dokumentationsmittel zwei Aspekte auf. Zum einen sind die genannten Objektgattungen auch in anderen Sammlungsabteilungen vertreten. So sind die von Winkelmann geschätzten Grafiken Prof. Eduard Heuchlers (1801–1879)[132] beispielsweise überwiegend in der Abteilung 33 abgelegt, vereinzelt aber auch in den Abteilungen 8 ‚Schachtabteufen, -ausbau, -förderung und -fahrung‘ und 31 ‚Bergmannskultur, -wohnungen und häusliches Leben‘ vertreten.[133] Darüber hinaus enthalten die Abteilungen 32 ‚Bergmännische Feierabendgestaltung‘ und 35 ‚Biographien berühmter Bergleute‘ ebenfalls Plastiken, Grafiken und Gemälde. Zum anderen zeigt die Systematik in der Kladde ‚Kontrolle über Geschenk-, Austausch- und Verkaufsgegenstände‘, dass es eine Abteilung 34 ‚Entartete Kunst im Bergbau‘ gegeben hatte, die, wie auch die Radier- und Kratzspuren auf den Karteikarten belegen, später in ‚Besondere Darstellungsart von Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven‘ umbenannt wurde.[134] Die nationalsozialistische Terminologie verweist darauf, dass es ursprünglich also eine gesonderte Kategorie für Kunst gab, die im Laufe der Zeit sprachlich modifiziert wurde, physisch aber erhalten blieb. Was unterschied die Objekte derselben Herstellungsart, ja sogar mit demselben Bildsujet, voneinander? Was war ausschlaggebend für die Einsortierung der Objekte in die jeweiligen Abteilungen? Welche Wissensordnungen und Objekthierarchien lassen sich daraus ableiten? Da auch das Systematisieren und Ordnen von Objekten zu den Praktiken des Sammelns gehören, wäre es wenig zielführend, lediglich die von den Museumsmitarbeitenden durch die Einordnung in die Abteilung 33 ‚geadelten‘ Plastiken, Gemälde und Grafiken zu analysieren. Auf diese Weise würde zwar das (ausschnitt-

zu dem etwa Uniformen, Notgeld, Schwibbögen, Karten, Briefmarken, Barten und Leuchter, aber auch Plastiken zählten. Bei genauerer Durchsicht, insbesondere bei der Kategorie ‚Heilige Barbara‘, zeigt sich jedoch, dass diese gattungsspezifische Trennung nicht stringent erfolgte.

131 Hahn nutzt diesen Begriff in Anlehnung an Tamás Hofer. Siehe Hahn: Die geringen Dinge des Alltags, S. 39.

132 Siehe Kapitel 4.4 ‚Der Bergbau ist nicht eines Mannes Sache‘ – Vorindustrieller und industrieller (Erz-)Bergbau.

133 Siehe z. B. montan.dok 030008026000, 030080143000, 030003109000 und 030031010000.

134 Siehe dazu „Kontrolle über Geschenk-, Austausch- und Verkaufsgegenstände“ (montan.dok/BBA 112/6123) sowie z. B. die Karteikarten zu montan.dok 030034015000, 030034018000, 030034019000 und 030034021000. Wann die Umbenennung erfolgte, ist dem überlieferten Quellenmaterial nicht zu entnehmen.

hafte) Produkt ‚Kunst', nicht aber der Aushandlungs- und Zuschreibungsprozess in den Blick genommen. Im ersten Schritt habe ich deshalb zunächst die Karteikartenschränke, zum Abgleich dann die Eingangs- und Schenkungsbücher sowie die Geschenkekontrollen[135] durchgesehen, um alle im Untersuchungszeitraum ins Museum gekommenen Objekte nach den angegebenen Kriterien sammlungsabteilungsübergreifend zu erfassen. Im zweiten Schritt erfolgte auf dem Hintergrund des eigenen Forschungsinteresses und des aufgezogenen Problemfeldes eine weitere Reduktion des Materials, die sich auf Darstellungen mit menschlichen Repräsentationen konzentrierte. Durch diese ikonografische Einschränkung fielen im Bereich Malerei und Grafik alle Stillleben, Landschafts-, Industrie- und Technikdarstellungen aus dem Betrachtungsrahmen, wodurch sich eine Reduktion der Objekte auf Uniform- und Historiendarstellungen sowie auf Porträts und Genredarstellungen im weitesten Sinne ergab.[136] Fotografien von Plastiken, Gemälden und Grafiken sind als „mediale Substitute"[137] als Kontrastfolie zum Ab- und Vergleich erfasst, nicht aber im Detail in die Analyse einbezogen worden. Im dritten Schritt sind die Objekte auf die Repräsentationen von Bergleuten beschränkt, Hüttenleute, Koker und Salzsieder hingegen aussortiert worden. Der Ausschluss der Darstellungen aus dem Kokerei- und Salinenwesen ließ sich durch die Zuordnung zur weiterverarbeitenden Industrie unproblematisch begründen.[138] Für die Hüttenleute lag der Fall anders. Eine „scharfe Trennung" zwischen Bergbau und Hüttenwesen sei nach Emil Treptow, Professor für Bergbaukunde an der Bergakademie Freiberg, nicht möglich.[139] Erklären ließe sich diese Einschätzung aus den frühen 1920er-Jahren damit, dass Berg- und Hüttenleute bis 1868 gemeinsam verwaltet worden

135 Die Geschenkkontrolle ist ein nach Sammlungsabteilungen gegliedertes Buch, in dem handschriftlich festgehalten wurde, wann welcher Gegenstand an wen abgegeben wurde. Handelte es sich um ein Objekt aus der Sammlung, wurde zusätzlich die Inventarnummer, bei verkauften Objekten zudem der Preis und die Anzahl der abgegebenen Objekte notiert. Siehe montan.dok/BBA 112/6213.

136 Für die Abgrenzung der einzelnen ikonografischen Typen siehe Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 94–111.

137 Thiemeyer: Werk, Exemplar, Zeuge, S. 81.

138 Aus diesen Bereichen gibt es in Relation zu den ‚Bergleuten' ohnehin sehr wenige Darstellungen. Interessanterweise sind einige Objekte der weiterverarbeitenden Industrie auch in der Abteilung 33, anstatt in den Abteilungen 24 ‚Kokerei und Nebenproduktegewinnung' beziehungsweise 39 ‚Salzbergbau, Salinenwesen', abgelegt worden. Siehe z. B. montan.dok 033302892000, 030330580000 und 030330570000.

139 Vgl. Treptow, Emil: Bergmännische Kunst. In: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie (1922), S. 173–212, hier S. 173. Unter: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN513009817_0012%7Clog13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

sind,[140] weshalb Hüttenleute gelegentlich dem Bergbau zugeordnet werden.[141] Die historisch enge Verbindung spiegelt sich nicht nur in Organen wie dem Berg- und Hüttenmännischen Verein oder der Österreichischen Zeitschrift für Berg- und Hüttenwesen wider, sondern auch in der bildenden Kunst. So präsentierte Christoph Weigel (1654–1715) Ende des 17. Jahrhunderts beispielsweise Uniformen, Eduard Heuchler Mitte des 19. Jahrhunderts den Arbeitsalltag von Berg- *und* Hüttenleuten; auch die sächsischen Bergparaden sowie die Porzellanserien der Sächsischen Porzellan-Fabrik von Carl Thieme zu Potschappel um 1900 kommen ohne die Hüttenleute nicht aus. Dennoch habe ich mich auch gegen die Aufnahme dieser Berufsgruppe entschieden, die im Vergleich zu den Kokerei- und Salinenleuten in den Sammlungen stark repräsentiert ist. Grund dafür war vor allem die Zusammenstellung im Sammelband ‚Bergbau in der Kunst', in der das Hüttenwesen bis auf die Vervollständigung von berg- und hüttenmännischer Porzellanserien unberücksichtigt bleibt. Zusätzlich wurde meine Entscheidung durch Positionierungen Winkelmanns im Schriftwechsel des Verwaltungsbestandes des Bergbau-Museums unterstützt. So drückte der Museumsdirektor in einem Schreiben an seinen Freund Jochen Sterrenberg im Mai 1935 sein Bedauern darüber aus, ihm bei der Vermittlung einer Stelle nicht behilflich sein zu können, da er mit Hüttenwerken „natürlich nur wenig Fühlung"[142] habe: „Selbstverständlich bin ich Dir gern behilflich,wenn [sic!] es eben möglich ist,jedoch [sic!] bin ich zu wenig in Deinem Fach bekannt."[143] Dass es neben den fehlenden Kontakten inhaltlich lediglich ein untergeordnetes Interesse an den Hüttenleuten gab, machte Winkelmann in einem Schreiben an den Montanhistoriker Dr. phil. Hanns Freydank (1882–1971) im September 1936 deutlich. Darin bedankte er sich für die „24 Blätter" der Hüttenleute aus dem „Weigelschen Trachtenbuch", die er für sehr gelungen hielte, bat aber darum „den größeren Wert auf rein bergmännische Uniformen [zu] legen" und „die Serie nicht zu weit aus dem bergmännischen Rahmen herauszudrängen."[144] Für die Neu-

140 Siehe dazu Abschnitt 1, § 2 des Gesetzestextes in: Johann, König von Sachsen: Verordnung, die Erlassung eines Allgemeinen Berggesetzes betreffend, vom 16. Juni 1868. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Königreich Sachsen (1868), S. 351–428, hier S. 353. Unter: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/8339/407/0/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

141 Laufer, Johannes/Küpper-Eichas, Claudia: Bergmannsstand. In: Jaeger, Friedrich (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Beobachtung – Dürre, Bd. 2. Stuttgart 2005, Sp. 25–31, hier Sp. 25 f.

142 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Sterrenberg, 03.05.1935, in: montan.dok/BBA 112/746.

143 Ebd.

144 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/966. Siehe auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Mittelstenscheid, 07.08.1940, in: montan.dok/BBA 112/762. Interessant ist, dass sich Winkelmann gut

herausgabe der Weigel'schen Serie löste sich Winkelmann sogar von der Originalausgabe, indem er – einen Seitenumbruchfehler in Kauf nehmend – die Bergleute vor die Hüttenleute setzen ließ.[145] Die Zurücksetzung der Hüttenleute spiegelt sich zudem in der Sammlung wider, denn bei den vorhandenen Plastiken und Grafiken – Gemälde gab es in diesem Bereich bis auf Meuniers „Hüttenmann"[146] nicht – handelt es sich fast ausschließlich um historische Uniformendarstellungen und zeitgenössische Fotografien. Ein gravierender Informationsverlust war an dieser Stelle also kaum zu erwarten.

Zu klären blieb allerdings, wie sich die Berufsgruppen in den Darstellungen identifizieren ließen. Abgesehen davon, dass in den Handbuchdefinitionen eine geschlechtsspezifische Verengung festzustellen ist, die Arbeit von Frauen im Bergbau also unberücksichtigt bleibt,[147] trugen diese zur Definition von Bergleuten wenig bei. Eine vergleichsweise umfangreiche Einordnung liefert die in Winkelmanns Geburtsjahr herausgegebene Ausgabe des ‚Brockhaus'. Dort heißt es:

---

eine Woche zuvor mit dem Regierungspräsidenten aus Arnsberg, Dr. Ludwig Runte, und Friedrich Herbst, damaliger Geschäftsführer der WBK, im Zuge der finanziellen Förderung des Museums durch die Bezirksregierung darauf verständigt hatte, dass es wünschenswert sei, den westfälischen Erzbergbau und „in gewissem Umfang noch die Hüttenindustrie in unserem Museum zur Veranschaulichung zu bringen". Siehe dazu „Niederschrift über die Besprechung mit Herrn Regierungspräsidenten Dr. Runte in Arnsberg", 14.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/1408. Diese ambivalente Haltung blieb Winkelmann erhalten. Denn an Theobald Keyser, Herbsts Nachfolger, schrieb Winkelmann in einem Feldpostbrief, dass er die Möglichkeit habe, „ein echtes Meunier-Gemälde zu kaufen, zwar ist es leider ein Hüttenmann. Ein Bergmann wäre mir lieber, aber immerhin werde ich auch dieses gern annehmen, wenn das Stück gut ist." Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 18.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/761. In den 1950er-Jahren ist protokollarisch festgehalten, dass das Bergbau-Museum für „rein hüttenmännische Dinge" laut Winkelmann „geringes Interesse" habe. Siehe den maschinenschriftlichen Bericht Raubs über die Sitzung des Geschichtsausschusses des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute in Düsseldorf, 25.01.1951, in: montan.dok/BBA 112/998.

145 Siehe dazu Kapitel 4.2 Zwischen Kunst und ‚Wirklichkeit' – Kostümbilder als Zeitdokumente?

146 Siehe montan.dok 033301444000.

147 In Preußen wurde das Verbot von Frauenarbeit unter Tage 1865 endgültig schriftlich fixiert. In England, Frankreich und Belgien arbeiteten Frauen noch länger legal unter Tage. Im Zuge der Gleichberechtigung der Geschlechter wurde in der BRD 2009 das in § 64 a des Bundesberggesetzes festgelegte Berufsverbot für Frauen unter Tage wieder aufgehoben. Siehe dazu Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45); Leersch, Hans-Jürgen: Frauen dürfen unter Tage arbeiten. In: Das Parlament, 26.01.2009, o. S. Unter: https://www.das-parlament.de/2009/05/WirtschaftFinanzen/23380114-297780 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und das Bundesberggesetz unter http://www.lexsoft.de/cgi-bin/lexsoft/justizportal_nrw.cgi?t=162884362487072523&xid=141457,1 (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

> **Bergmann** oder Bergknappe, auch Bergleute, Bergarbeiter und Bergvolk, die beim Bergbau beschäftigten, insbesondere dem Arbeiterstande angehörigen Personen. Der angehende B. wird von der Grubenverwaltung als Pochjunge, d. h. als Arbeiter der Aufbereitung, angenommen, und wenn er körperlich kräftig genug geworden ist, zur eigentlichen Bergarbeit eingestellt und zuerst mit Arbeiten beschäftigt, die er schon über Tage betrieben hat, nämlich Arbeiten der Förderung (Schlepper, Ledigschichter, Ledschichter). Darauf wird er nach und nach zur Bohrarbeit angelernt und tritt als Bohrhäuer ein, als welcher er die Bohrlöcher noch nach Anweisung erfahrener Unterbeamter zu schlagen hat. Die tüchtigsten Bohrhäuer werden Gedingehäuer und haben nunmehr Bohren und Schießen im Gedinge selbstständig zu besorgen. Diejenigen Bergleute, die für den Grubenausbau zu sorgen haben, sind Holzarbeiter. Ihre Gehilfen heißen Strossenhäuer. Für die Ausführung der Mauerung sind Bergmaurer vorhanden. Der Wärter des Kunstgezeuges (der Pumpen mit Zubehör) heißt Kunstknecht, derjenige Arbeiter, der die Schachtförderung und die Förderabteilung des Schachtes zu überwachen hat, Ausrichter. Die Bedienung der Förderung unten am Schachte erfolgt durch Anschläger, das Entleeren der Fördergefäße über Tage durch Stürzer oder Abzieher. Von dieser im Oberharz üblichen Benennung der einzelnen Arbeiterklassen weicht die Freiberger nicht wesentlich ab, während man in Kohlengruben eigentlich nur Schlepper (Förderleute) und Häuer zu unterscheiden hat. […] Aus der Klasse der Arbeiter werden die Aufsichtsbeamten entnommen, zu welchen von unten nach oben die Ausschläger, Untersteiger, Grubensteiger oder Steiger und Obersteiger zu rechnen sind. Die alte Bergmannskleidung besteht in der Grube aus leinenem Kittel, dem Schachthut aus schwarzem oder grünem Filz und dem (Arsch-, Fahr-, Hinter-, Berg-) Leder, das über den Kittel um den Leib geschnallt wird und das Gesäß gegen Nässe schützen soll. Die Beamten tragen Puffjacken, die ebenso wie die Paradeuniform der Arbeiter und Beamten in den einzelnen Bergwerksgegenden verschieden sind.[148]

Weder die genannten Hierarchiestufen noch die einzelnen Arbeiten oder unterschiedlichen Reviere helfen, einen Bergmann als solchen zu identifizieren. Alleinige Hilfestellung dafür liefern die angedeuteten Angaben zur Kleidung. Durch die Nennung der Berufsbezeichnungen in den Objekttiteln und -beschreibungen auf den Karteikarten war es in den meisten Fällen aber möglich, die Objekte den einzelnen Sparten zuzuordnen. Im Zweifelsfall halfen sowohl die dargestellten Arbeitsge-

148 O. Hrsg.: Brockhaus' Konversations-Lexikon. Astrachan – Bilk, Bd. 2. Leipzig/Berlin/Wien [14]1898 [Hervorhebung im Original]. Im ‚Lexikon des Bergbaus' beschränkt sich die Erklärung auf folgende Angaben: „**Bergmann** nennt man einen in einem bergbaulichen Betrieb, im engeren Sinne im untertägigen → Grubenbetrieb, beschäftigten Arbeiter. Er ist gelernter Arbeiter, der als Berglehrling eine dreijährige Lehre auf Grund eines ordentlichen Lehrverhältnisses durchmacht, die mit der Knappenprüfung abschließt. Nach weiterer dreijähriger Tätigkeit unter Tage und Besuch eines Hauerkurses legt er die Hauerprüfung ab und ist damit vollwertiger Hauer. Die gesamte Ausbildung erfolgt unter der Aufsicht der Bergbehörde. Bei Eignung und Tüchtigkeit besteht für jeden B. die Möglichkeit, an den Bergschulen für die Tätigkeit als → Aufsichtsperson ausgebildet zu werden." Wahl, Siegfried von: Bergmann. In: Grothe, Hans (Hrsg.): Lexikon des Bergbaus, A – Z, Bd. 4. Stuttgart 1962, S. 73 [Hervorhebung im Original]. Siehe weiterführend Laufer/Küpper-Eichas: Bergmannsstand.

räte und/oder Hintergrunddarstellungen, um eine Einordnung zum Bergbau, dem Hütten-, Kokerei- oder Salinenwesen vorzunehmen. Gerade der zuletzt genannte Zugriff macht allerdings deutlich, dass die Durchführung dieses Arbeitsschrittes bereits ein Vorverständnis für die bergmännische Lebens- und Arbeitswelt voraussetzt. Ohne eine Vorstellung vom Untersuchungsgegenstand wäre es kaum möglich, beispielsweise das bergmännische Gezähe von hüttenmännischen Arbeitsgeräten zu unterscheiden.[149] Genau wie Erwin Panofsky für die vorikonologische Beschreibung ausführt, wird auch bei der Objektauswahl, noch ehe sie begonnen hat, das Dargestellte symbolisch aufgeladen – „und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf“[150].

Ähnlich verhält es sich mit der Auswahl der in die Analyse einbezogenen Akteur:innen. Die praxeologische Forschung verfolgt weder einen biografischen Ansatz noch vertritt sie einen akteurzentrierten Handlungsbegriff, doch kommt sie ohne die Rückbindung von Praktiken an Subjekte nicht aus.[151] Obwohl die Verwaltungsberichte belegen, dass es im Bergbau-Museum vor allem ab 1936/1937 einen stetigen Personalzuwachs gab,[152] wird im Rahmen dieser Arbeit der Gründungsdirektor in den Fokus gerückt und damit als besonders bedeutsam hervorgehoben. Die formal exponierte Stellung Winkelmanns ist in erster Linie der Quellenlage geschuldet. Während der Museumsdirektor in den Akten omnipräsent ist, bleiben seine Mitarbeiter:innen insgesamt sehr blass, wodurch sie in ihren Handlungsvollzügen kaum zu greifen sind. Daraus zu schließen, sie hätten mit dem Kunstbereich keine Berührungspunkte gehabt, wäre eine kühne These. Auch wenn das Gros der

149 Im Zuge der Objektanalyse war die Liste der zusammengetragenen Objekte immer wieder anzupassen, da sich in der Sammlung auch Darstellungen von Nicht-Bergleuten befinden, die augenscheinlich gerade wegen ihrer Kleidung oder Attribute irrtümlich für Bergleute gehalten wurden. Dazu gehören beispielsweise eine Elfenbeinskulptur von Rübezahl (montan.dok 033301979000), eine Gipsplastik eines Treverers (montan.dok 033303915000) oder die Druckgrafik eines Zalesáks (montan.dok 033301488000). Unberücksichtigt blieben zudem Darstellungen von Salzsäumern oder Kohlentreibern, da es sich dabei um Fuhrleute handelt.

150 Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Logos (1932), S. 103–119, hier S. 105 [Hervorhebung im Original]. Unter: http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN51032052X_1932_0021%7Clog13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

151 Füssel, Marian: Die Rückkehr des ‚Subjekts‘ in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive. In: Deines, Stefan/Jaeger, Stephan/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte. Berlin/New York 2003, S. 141–159.

152 Siehe dazu die Übersicht der WBK-Belegschaft in den Jahresberichten der Westfälischen Berggewerkschaftskasse.

Korrespondenz sicherlich aus der Winkelmann'schen Feder stammt oder zumindest von ihm diktiert worden sein mag, war und ist der Autorenschaft des Quellenmaterials mit einem „produktiven Grundmißtrauen“[153] zu begegnen. Denn wie hätte ein einzelner Mann, der im Jahr regelmäßig für mehrere Wochen auf Dienstreise, im Urlaub und zusätzlich zu Erholungskuren war,[154] dieses Arbeitspensum allein bewältigen sollen?

Außer Frage steht hingegen, dass sich Winkelmann im Bereich der Kunst (sowie der Kulturgeschichte) besonders engagierte. So führte er beispielsweise die Verhandlungen mit Antiquariaten persönlich, wurde bei Künstler:innen vorstellig oder finanzierte Objekte für das Museum aus seinem Privatvermögen.[155] Ein weiterer Hinweis für das besondere Interesse Winkelmanns am Themenfeld ist die Gründung der ‚Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.', die er in Personalunion mit dem Bergbau-Museum leitete. Im Rahmen dieser Vereinigung etablierte Winkelmann mit dem ‚Anschnitt' zusätzlich ein Vereinsorgan, das ausschließlich über kunsthistorische Themen und bergmännische Traditionen berichtete. Darüber hinaus legte der Museumsdirektor als Herausgeber des genannten Sammelbandes Wert darauf, als Experte auf dem Gebiet der Kunst – und nicht in der Technikgeschichte – kulturelles beziehungsweise symbolisches Kapital im Bourdieu'schen Sinne zu akkumulieren. Auch in der Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde wurde Winkelmann für seine Leistungen auf dem „Gebiete der Kunst im Bergbau und des Bergbaues in der Kunst“ gewürdigt, während sein Engagement in Hinblick auf die Technikgeschichte unerwähnt blieb.[156] Außerdem zeigte sich im Forschungsverlauf, dass der Museumsdirektor über ein sehr komplexes Netzwerk aus sowohl dienstlichen als auch privaten Kontakten verfügte. Den Fokus auf Winkelmann als Bindeglied zwischen dem Vorstand und der Geschäftsführung der WBK sowie seinen Angestellten einerseits, zu den Akteur:innen in den Bereichen Kultur, Industrie, Politik und Wissenschaft andererseits zu legen, versprach demnach facettenreiche Perspektiven auf die Praktiken des Sammelns.

Insgesamt ist das Thema dieser Forschung also in Bezug auf den zeitlichen, den objekt- wie subjektbezogenen Rahmen sehr enggeführt. In Hinblick auf eine

153 Hartinger: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, S. 87.

154 Siehe Kapitel 3.4 Man muss ein von der Arbeit „Besessener“ sein – ein gefragter Museumsdirektor.

155 Siehe S. 387.

156 Vgl. Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hrsg.): Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt, Sonderbd. 2. Göttingen 1983, S. 183–198 und Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963.

relationale Kulturanalyse ließe sich also provokativ fragen, ob eine derartig mikroskopische Betrachtung das Vorhaben nicht ad absurdum führt. Die Entscheidung für diesen pragmatischen Zugriff auf das Material ist auch vom zeitlichen wie inhaltlichen Projektrahmen sowie von der Sammlungs- und Dokumentationssituation am Deutschen Bergbau-Museum Bochum beeinflusst worden. Sie ist aber ebenso methodologisch begründet. Eine relationale Kulturanalyse, will sie nicht an der Oberfläche verharren, muss ein enges Untersuchungsfeld abstecken, um es tatsächlich ausleuchten zu können. Allgemeingültige Aussagen über die Sammelpraktiken im Bergbau-Museum lassen sich unter diesen Rahmenbedingungen selbstverständlich nicht treffen. Zum einen gibt es bisher keine vergleichbar detaillierte Aufarbeitung für andere Objektgruppen, sodass die Vergleichsfolie für verallgemeinernde Rückschlüsse fehlt. Zum anderen gerät durch den thematischen Schwerpunkt lediglich ein bestimmter Netzwerkausschnitt in den Blick. Der Themenwahl ist es geschuldet, dass im Folgenden vor allem die Beziehungen zu Privatleuten, Antiquitätengeschäften, Gießereien, Künstler:innen, Heimatmuseen und volkskundlichen Instituten in den Vordergrund rücken, Winkelmanns Kontakte zur Bergbauzulieferindustrie und den Zechen, seine (überschaubaren) wissenschaftlichen Arbeiten zu Themen der Bergbautechnik und Geophysik[157] oder der intensive Austausch mit Professoren der Technischen Hochschulen in Aachen und Berlin[158] aber in den Hintergrund treten. Diese Ausschnitthaftigkeit gereicht dennoch nicht zum Nachteil. Vielmehr verspricht der Blick auf die nicht recht ins Bild passende Kunstsammlung das Selbstverständnis eines aufstrebenden Branchenmuseums, dessen ausschließlich technische Ausrichtung in der Außendarstellung immer wieder betont wurde,[159] genauer zu bestimmen als dies bis in die jüngste Vergangenheit hinein getan wurde.[160]

157 Siehe u. a. Winkelmann, Heinrich: Beiträge zur Kenntnis der Zinnlagerstätten von Bolivien. Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktor-Ingenieurs der Technischen Hochschule zu Berlin. Halle 1927; Winkelmann, Heinrich: Vom ältesten Grubenlicht. In: Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Werkszeitschrift für die Gruppe Hamborn 3 (1946), S. 7 f.; Winkelmann, Heinrich: Vom Kienspan zur Starklichtlampe. In: Bergbau im Bild (1947), S. 16–18; Winkelmann, Heinrich/Raub, Julius: Druckversuche mit beiderseits stumpfen Holzstempeln [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 2484]. O. O. o. D. und Winkelmann, Heinrich: Aus der Geschichte des Förderwagens. In: Bergbau. Zeitschrift des Ringes ehemaliger Bergschüler e. V. 6 (1952), S. 71–77.

158 Siehe dazu insbesondere den Schriftwechsel in montan.dok/BBA 112/778, 1711 und 1728.

159 Für zentrale Belege siehe z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Jacob-Friesen, 29.10.1936, in: montan.dok/BBA 112/1755 sowie das maschinenschriftliche Vortragsskript Raubs „Das Bergbau-Museum“, 08.09.1955, in: montan.dok/BBA 112/2215.

160 Vgl. Bauche: Volkskundliches in Sammlung und Sichtweise Justus Brinckmanns, S. 92.

2.3 Wer suchet, der findet? – Zur (Re-)Konstruktion vergangener Praktiken

Aufbauend auf den dargelegten Säulen praxeologischer Forschung nach Reckwitz – Materialität, Implizitheit und Routinisiertheit – orientierte ich mich für die Untersuchung der Praktiken des Sammelns an dem von Lucas Haasis und Constantin Rieske vorgeschlagenen analytischen Dreischritt.[161] Dafür war zunächst ein möglichst heterogener Quellenbestand zusammenzutragen und zu sichten (Materialität, I). Um aus den einzelnen Fragmenten die Alltagsroutinen zu isolieren, wurde das Material im Anschluss chronologisch geordnet und auf wiederkehrende Handlungsmuster untersucht (Prozessualität, II). Im dritten Schritt waren die Handlungsroutinen schließlich in die historischen Bezüge einzuordnen (Historizität, III).

(I) Stärker noch als bei der gegenwartsbezogenen Forschung ist die Voraussetzung der *Materialität* kultureller Praktiken die Grundvoraussetzung für die historische Analyse.[162] Alles, was an Gesprächen, Handlungen, Gesten usw. nicht schriftlich, in Objekten, Bild und/oder Ton festgehalten wurde oder über das kommunikative Gedächtnis überliefert ist, ist für die historische Forschung unwiderruflich verloren. Bei der Sichtung des Materials war zu berücksichtigen, dass die vorgefundenen Ordnungsstrukturen der Akten und Objekte durch die archivische wie museale Bearbeitung nicht zwingend in ihren Ursprungszusammenhängen vorliegen, sich daraus also nur bedingt Aussagen über Ablage- und Systematisierungsmuster der Vergangenheit treffen ließen. Durch die Erweiterung der Sammlung, Umstrukturierung und Modernisierung in den Sammlungs-, Dokumentations- und Ausstellungsbereichen usw. werden diese Sinn- und Bedeutungsstrukturen in Museen immer wieder neu geordnet und/oder überschrieben.[163] Für das Deutsche Bergbau-Museum Bochum kommt noch ein weiterer einschneidender Aspekt hinzu. Zeitlich fiel das Forschungsvorhaben in die Phase des sogenannten ‚Masterplan DBM 2020'[164], der neben einer vollständigen Überarbeitung der Dauerausstellungen auch eine Komplettsanierung des Museums vorsah. Im Zuge dieser Arbeiten sind sämtliche Objekte und Akten im Haus, die nicht bereits in Außenmagazinen lagerten, an externe Interimsstandorte gebracht worden. Vor allem im Bereich der Musealen Sammlungen liegen die Objekte, verschärft durch eine oftmals fehlende oder lückenhafte Dokumentation, dadurch endgültig in „dekon-

161 Haasis/Rieske: Historische Praxeologie, vor allem S. 26–54.

162 Vgl. ebd., S. 27.

163 Vgl. Ingendahl/Keller-Drescher: Historische Ethnografie, S. 257.

164 Siehe dazu die Informationen auf der Website des DBM unter https://www.bergbaumuseum.de/de/umbau (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

textierter Form“[165] vor. Aus den frühen Gebäudeplänen geht hervor, dass es verschiedene Depots gab.[166] Ob die Objekte aber beispielsweise nach Kunstschaffenden, Gattungen, Material, nach Größe oder in Reihenfolge ihres Eingangs sortiert worden sind, lässt sich kaum rekonstruieren. Die Objekte liegen in Bezug auf die Fragestellung lediglich als „Archivalien“ vor.[167] In ihrer Funktion als Exponate sind sie über vorhandene Hallenpläne, Ausstellungskonzeptionen, -fotografien oder -kataloge gegebenenfalls zu greifen, doch auch in diesem Fall bleibt der Interpretationsrahmen eingeschränkt. Wie die Objekte räumlich zueinander in Bezug gesetzt wurden und welche Bedeutungszuweisungen mit den sich ändernden Objektformationen, -bezeichnungen und -umdeutungen einhergingen, kann nur in Ausnahmefällen nachvollzogen werden. Dinge, so ist Otto Lauffer immer wieder zitiert worden, „zeigen nur. Im übrigen [sic!] sind sie stumm“[168]. Dennoch kann die kulturwissenschaftliche Analyse nicht allein auf der ikonografischen Ebene verharren. Sie muss das Objekt auch in seiner Materialität ernst nehmen. Allein die Präsenz bestimmter Kunstwerke, deren Größe, Machart, Spuren von Umwelteinflüssen usw. können ebenso wie kunsthistorische Lücken in der Sammlung bestimmte Deutungen stützen, andere irritieren oder gar nicht erst zulassen.[169]

---

165 Heidrich, Hermann: Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkulturforschung. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 33–55, hier S. 38.

166 Siehe die Raumbelegungspläne „Bergbau-Museum Bochum, Sammlungen im Jahre 1958, Kellergeschoss und Obergeschoss“, Januar 1958, in: montan.dok/BBA 112/1777. Siehe dazu auch die aufgeführten Spezialschränke für „Trachten“ in der ‚Kontrolle über Ankäufe‘, S. 66, in: montan.dok/BBA 112/6214 oder die auf das Jahr 1939 datierte Fotografie eines technischen Depots, montan.dok/BBA 112/6376.

167 Vgl. Thiemeyer: Museumsdinge, S. 230. In den Anfangsjahren des Bergbau-Museums fielen Sammlung und Ausstellung durch die mangelnden Depotflächen unweigerlich in eins, weshalb es eine Unterscheidung zwischen „Archivalie“ und „Exponat“ im Thiemeyer’schen Sinne nicht gab. Sprachlich spiegelt sich dies insofern wider, dass lediglich von der Sammlung die Rede ist. Anders als im heutigen Sprachgebrauch meint dies in der historischen Verwendung allerdings „die Gesamtheit der im Besitz des Museums befindlichen Objekte“. Vgl. Werner: Die Benennung der Vielfalt, S. 260.

168 Lauffer, Otto: Quellen der Sachforschung. Wörter, Schriften, Bilder und Sachen. Ein Beitrag zur Volkskunde der Gegenstandskultur. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde (1943), S. 106–131, hier S. 125. Da Funktion und Bedeutung Dingen nicht immanent sind, betont Lauffer die Notwendigkeit der Quellenkombination. Zur Spezifik von Bildquellen siehe Gerndt: Können Bilder erzählen?

169 König spricht in Anlehnung an Mieke Bal und Reinhart Koselleck metaphorisch vom „Veto der Dinge“. Vgl. König, Gudrun: Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. In: Priem, Karin/König, Gudrun/Casale, Rita (Hrsg.): Die Materialität der Erziehung. Zur Kultur- und Sozialgeschichte pädagogischer Objekte. 58. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik. Weinheim 2012, S. 14–31,

Welche Beziehungen hergestellt und benannt, welche Bedeutungen herausgearbeitet werden, hängt dabei von der Fragestellung und dem gesichteten Material, aber auch von den Prädispositionen der Forschenden ab.[170]

Für die archivische Seite gilt, dass die für diese Arbeit zentralen Bestände ‚montan.dok/BBA 112: Deutsches Bergbau-Museum Bochum' und ‚montan.dok/BBA 97: Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.' zum Projektstart nahezu unerschlossen waren, weshalb weder detaillierte Bestandsübersichten noch -beschreibungen vorlagen. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin hatte ich allerdings uneingeschränkten Zugriff auf alle Dokumentationsbereiche des Montanhistorischen Dokumentationszentrums. Viele der von Michaela Fenske beschriebenen Hürden bei externer Nutzung von Archiven, zum Beispiel die Herrschaftsgewalt von Angestellten über das Aktenmaterial, aber auch banalere Aspekte wie die Bindung an Öffnungszeiten, Kooperationsabhängigkeit bei der Aktenbereitstellung, Einschränkungen bezüglich der Anfertigung von Arbeitskopien etc., stellten sich mir nicht in den Weg.[171] Vielmehr konnte ich die beiden Bestände in den Magazinen vollständig einsehen und für den Untersuchungszeitraum Seite für Seite durcharbeiten. Dies war ein aufwändiger Prozess, der allerdings auch einen analytischen Vorteil hatte. Da die Akten jahrzehntelang nahezu unberührt im Magazin lagerten und lediglich grob erfasst worden waren, lief ich nicht in Gefahr, mich bei der Materialauswahl auf die durch Archivar:innen geschaffenen Relevanzsysteme in Findbüchern und Datenbanken zu verlassen, sondern hatte die Chance, die Vielfältigkeit des Quellenbestandes in Gänze in Augenschein zu nehmen. Haushalts-, Bau- und Hallenpläne, Fotografien, Aktenvermerke, Telefonlisten, Bewerbungen, Dienstanweisungen und Rechenschaftsberichte für die Westfälische Berggewerkschaftskasse, Sitzungsprotokolle, Umläufe, z. T. sehr persönliche beziehungsweise semiprivate Schreiben, Reiseberichte mit tagebuchartigem Charakter, Grußkarten, Einladungen, Ausstellungsführer, Vortrags-, Aufsatz-, Rundfunk- und Fernsehmanuskripte, redigierte Romanfassungen, Pressetexte und Zeitungsartikel, Übersetzungen, ja sogar Stoffproben für Vitrinenböden usw. machten es möglich, sich dem Thema aus unterschiedlichen Richtungen zu nähern. Der Anspruch, die Arbeit des Museumsdirektors über einen persönlichen Nachlass besser einordnen zu können, war im Laufe der Arbeit allerdings aufzugeben, da dieser in keinem Archiv verwahrt wird und Winkelmanns Nachfahren für Auskünfte nicht zur Verfügung standen. Der Forschungsblick verweilt also, um es mit Erving Goffman zu formu-

hier S. 22. Unter: http://www.pedocs.de/volltexte/2013/7195/pdf/Koenig_Das_Veto_der_Dinge.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

170 Vgl. König: Das Veto der Dinge, S. 26 sowie König: Wie Dinge zu deuten sind, S. 28 ff.

171 Siehe dazu Fenske: Mikro, Makro, Agency, insbesondere S. 161–165.

lieren, in der Regel auf der „Vorderbühne“[172]. Alle noch vorhandenen Akten sind nicht nur bewusst bewahrt, sondern schon im Prozess des Aufschreibens direkt oder indirekt für eine potentielle Leserschaft geschrieben worden – sei es für den Adressaten oder die (eingeforderte oder auch zufällige) Einsicht durch Mitarbeitende, Vorgesetzte und die Nachfolgegenerationen.

Obwohl das Protokoll zur Übernahme der Verwaltungsakten in das montan.dok nur auf wenige kassierte Ordner verweist, hatte ich mich auch auf archivischer Seite mit Informationsverlusten anzufreunden.[173] Ein Vergleich der heutigen Aktenaufstellung mit Bestandslisten aus den frühen 1960er-Jahren, überklebte Aktenrücken und Ordner mit Laufzeiten aus der Winkelmann-Ära in den Registraturen seiner Nachfolger deuten darauf hin, dass die ursprünglichen Sinnzusammenhänge nicht erhalten geblieben sind. Kriegsbedingte Verluste, auf dem Postweg verlorengegangene Unterlagen, die Entnahme einzelner Schriftstücke durch Museumsmitarbeiter:innen oder die Überführung von Material in Winkelmanns Privatbesitz mit dem Ausscheiden aus dem Museumsdienst hinterließen zusätzlich Informationslücken, die kaum zu schließen sind.[174] Gleiches gilt für die Personalakten, über deren Verbleib trotz aller Bemühungen und Unterstützung von Kolleg:innen nichts Konkretes in Erfahrung zu bringen war.[175] Zu berücksichtigen

172 Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München/Zürich ^{7}2003, insbesondere S. 99–128.

173 Siehe die Kassationsliste, 10.07.1982, in: montan.dok/BBA 112 Altregistratur. Für einen kursorischen Bestandsüberblick siehe Kroker, Evelyn: Das Bergbau-Archiv und seine Bestände. Bochum 2001 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 94), S. 344 f.

174 Für eine Übersicht fehlender beziehungsweise entnommener Akten(-teile) siehe insbesondere montan.dok/BBA 112/1837 und 5611. Neben den durch einen Brand im Verwaltungsgebäude 1943 verlorengegangenen Unterlagen, den (mutmaßlich) unbedacht kassierten Akten zum Personalwesen, dem Künstlerbund, dem Schriftwechsel mit der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und den Angeboten für Kunstgegenstände stellt die Entnahme einzelner Schriftstücke, Fotografien, Zeitungsartikel etc., die im Zuge der Erarbeitung der Jubiläumsschrift zum 50-jährigen Bestehen des Bergbau-Museums ohne Quellenvermerk zusammenhangslos in Kartons abgelegt worden sind, den wohl empfindlichsten Eingriff in das Material dar. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Bergbau-Museum von 1941 bis 1945, 16.04.1946, in: montan.dok/BBA 112/2232; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 11.10.1943, in: montan.dok/BBA 112/966, Punkt 10 des maschinenschriftlichen Protokolls der „Vorstandssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. am 12.12.1966 im Hotel Kaiserhof“, 11.01.1967, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1965–1974“ sowie montan.dok/BBA 112/6342, 6343, 6352 und 6376.

175 Laut Aktenübersicht gab es im Büro von Wilhelm Johann u. a. 12 Ordner mit Personalangelegenheiten, Hausmitteilungen der Westfälischen Berggewerkschaftskasse, Schriftwechsel mit der Direktion und den Abteilungen usw., die weder als kassiert ausgewiesen noch in den Bestand aufgenommen worden sind. Siehe montan.dok/BBA 112/1837, III. Einige Unterlagen sind im Bestand

war also bei der Analyse, dass im Laufe der Jahre Bedeutungszusammenhänge aufgelöst, verändert oder neu geschaffen worden waren, was die Rekonstruktion von routinierten Abläufen im Museumsalltag und den dazugehörigen Sinnstrukturen erschwerte.[176]

(II) Trotz der festgestellten Lücken ergab sich aus den sehr heterogenen Quellen eine Informationsdichte, die es erlaubte, die von Haasis und Rieske vorgeschlagene „‚serielle Strategie mit mikroskopischem Blick'"[177] anzusetzen, um die Handlungsmuster beim Sammeln von Kunst in ihren Kontexten zu untersuchen (*Prozessualität*). Dafür führte der Weg zunächst in die Musealen Sammlungen, erst im zweiten Schritt wieder zurück ins Archiv. Die im Zuge von Verzeichnungsarbeiten zur Kenntnis genommenen Inhalte ließen sich genauso wenig aus dem Gedächtnis streichen wie mein Forschungsinteresse, das den Blick auf das Material unweigerlich bestimmte. Ziel war es dennoch, möglichst unvoreingenommen an die Objekte heranzutreten und die eigenen Thesen so wenig wie möglich auf sie zu projizieren.[178]

Da die Mehrheit der relevanten Objekte bei Projektstart in der Datenbank nicht (tiefen-)erschlossen war, musste zunächst Kärrnerarbeit geleistet werden. Über die Karteikarten sind alle Objekte aus dem Bereich der bildenden Kunst mit bergmännischen Repräsentationen, die in der Amtszeit Winkelmanns ins Haus kamen, sammlungsübergreifend zusammengestellt worden. Berücksichtigt wurden dabei auch die Karten, deren zugehörige Objekte im Krieg zerstört, verkauft oder verschenkt wurden, sich also heute nicht mehr in den Sammlungen befinden. Im Anschluss daran sind die vorhandenen Objekte gesichtet, fotografiert und Auffälligkeiten in der Darstellung sowie Abnutzungs- beziehungsweise Gebrauchsspuren notiert worden. So war es möglich, zeitökonomisch und materialschonend, die Objekte im Detail zu untersuchen und sie in verschiedenen Kombinationen ver-

‚Westfälische Berggewerkschaftskasse, Bochum' (montan.dok/BBA 120) abgelegt worden. Nicht mehr vorhandene Akten sind möglicherweise nach Ablauf der gesetzlichen Aufbewahrungsfrist durch die WBK respektive DMT-LB kassiert worden.

176 Siehe dazu auch Kienitz: Von Akten, Akteuren und Archiven; Maase, Kaspar: Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnografie. In: Eisch-Angus, Katharina (Hrsg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen 2001 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 93), S. 255–271, hier S. 260–262; Vedder: Sprache und Dinge, S. 43 und Pöttler, Burkhard: Zwischen Prestige und Schande. Materialisierungen von Lebenspraxen am Beispiel archivischer Quellen. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 284–292, hier S. 291 f.

177 Die Autoren beziehen sich an dieser Stelle auf die Formulierung von Philipp Sarasin. Siehe Haasis/Rieske: Historische Praxeologie, S. 35, Anmerkung 124.

178 Vgl. Kaschuba: Einführung [2]2003, S. 222.

gleichend zu betrachten, ohne sie wiederholt ausheben zu müssen. Diesem Schritt folgte eine von Kriterien geleitete Bestandsaufnahme, die sich im Wesentlichen auf die Kategorien der unter Winkelmann eingeführten Karteikarten stützte.[179] Erfasst wurden demnach einerseits werkbezogene Daten, wie etwa Kunstgattung, Titel, Maße, Künstler:in und eine kurze Bildbeschreibung, andererseits verwaltungsbezogene Informationen, wie Erwerbswege und -daten, abgebende Stellen, Preise usw. Zusätzlich zu den Karteikarten wurden die Eingangsbücher, Inventarlisten und Geschenkekontrollen herangezogen, um die zur Weiterverarbeitung in einer Excel-Tabelle zusammengetragenen Objektdatensätze zu ergänzen.[180] Aus dieser Datensammlung ließen sich die Sammlungsgenese, durch quantitative Auswertungen aber auch erste Trends und Muster in Hinblick auf Objektgruppen, Künstler:innen, Erwerbswege, Kontakte, investiertes Budget etc. ausmachen.[181]

Um sich der ikonografischen Erzählung in Hinblick auf die Repräsentationen von Bergleuten anzunähern, war methodisch allerdings weiter auszuholen. Die Erforschung visueller Kultur gehört zu den traditionellen Arbeitsfeldern der Volkskunde/Europäischen Ethnologie,[182] dennoch mangelt es nach wie vor an einer

179 Siehe Kapitel 3.3 Sammeln mit System – Dokumentationsmedien und Sammlungsklassifikation.

180 Siehe den Auszug aus der Datentabelle Tabelle (Tab.) 1 im Anhang.

181 Die scheinbar objektiven Daten, das ist an dieser Stelle noch einmal zu betonen, zeigen lediglich Tendenzen für eine überschaubare Anzahl von Objekten auf, die unter einer bestimmten Fragestellung untersucht worden sind. Um die Daten analysieren zu können, mussten sie vereinheitlicht werden. So waren Schreibweisen bei Namen und historisch wechselnde Bezeichnungen von Institutionen anzugleichen (Grundlage dafür waren Angaben der Gemeinsamen Normdatei) und sehr heterogene Daten – wie beispielsweise Datumsangaben – anzupassen. Auch ließen sich nicht bei allen Objekten alle abgefragten Merkmale lückenlos abbilden, sei es, weil der Revierwechsel von Porträtierten eine eindeutige Zuordnung nicht erlaubte oder Informationen durch den Verlust oder die Abgabe von Objekten nicht mehr zu recherchieren waren. Wenn ich im Folgenden Sammlungstrends aufzeige und in diesem Zusammenhang der Einfachheit halber von ‚der Kunst/-sammlung' spreche, beziehen sich diese Angaben auf die für die Analyse herangezogenen Daten. Sie spiegeln also nicht die gesamten Objekte der bildenden Kunst in der Sammlung des Bergbau-Museums zwischen 1928 und 1966 wider. Denn wie bereits ausgeführt, bleiben die hüttenmännischen Darstellungen ebenso unberücksichtigt, wie Landschafts- und Industriemotive oder Darstellungen der Heiligen Barbara.

182 Zur Einführung und für einen fachgeschichtlichen Überblick siehe Hägele: Visuelle Kultur? sowie Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33). Die Produktivität der volkskundlichen Forschung auf diesem Gebiet ist bereits durch Einzelstudien und Aufsätze aus den 1960er- bis 1980er-Jahren belegt. Besonders verdient gemacht haben sich beispielsweise Wolfgang Brückner, Christa Pieske und Martin Scharfe. Siehe dazu: Brückner, Wolfgang: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum. 20. Jahrhundert. München 1975; Pieske,

theoretischen wie methodischen Fundierung dieses Themenfeldes.[183] Eine (fächerübergreifende) methodologische Orientierung liefert die britische Kulturgeografin Gillian Rose. In ‚Visual Methodologies' systematisiert sie Forschungsansätze für eine „kritische Bildanalyse", worunter sie die Untersuchung „visueller Bilder"[184] im Kontext ihrer kulturellen Bedeutungen und Praktiken versteht. Ziel einer kritischen Bildanalyse nach Rose ist es, offen zu legen, wie bestimmte Sichtweisen nicht nur artikuliert, sondern auch produziert oder auf die Probe gestellt werden.[185] Visuelle Bilder sind demnach in ihren (herstellungs-)technischen, kompositionellen und sozialen Modalitäten zu untersuchen, wobei die Bildherstellung, der -inhalt, die -verbreitung sowie die -rezeption zur Generierung der Bildbedeutung beitragen.[186] Abhängig vom Erkenntnisinteresse sowie dem überlieferten Material rücken bestimmte Aspekte der Bildanalyse in den Vordergrund und lassen andere zurücktreten. Im vorliegenden Fall beispielsweise tritt die Frage nach der Rezeption in den Hintergrund, da sich diese lediglich durch Äußerungen im Schriftwechsel beantworten ließe. Wie einzelne Bilder oder Bildarrangements in Ausstellungen, in Zeitschriften, Publikationen, Plakaten etc. von unterschiedlichen Akteursgruppen, wie Angestellten, Museumsbesucher:innen, Leser:innen, rezipiert worden sind, lässt sich anhand des überlieferten Materials schlichtweg nicht rekonstruieren. Die Perspektive auf die Bildproduktion ist für den vorgestellten Zusammenhang hingegen in Bezug auf die von Winkelmann in Auftrag gegebenen Kunstwerke von übergeordneter Bedeutung. Für das eigene Forschungsvorhaben, in dessen Kontext Kunst als diskursives Element in der Sammlungspraxis verstanden wird, näherte ich mich dem Material in Anlehnung an Rose aus einer diskursanalytischen Perspektive, die vor allem die soziale Modalität in den Fokus rückt:

Christa: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940. Berlin 1988 (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, 15); Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968.

183 Als wegweisend gelten allerdings heute noch die programmatischen Ausführungen Nils-Arvid Bringéus' zur Bildlore. Siehe dazu Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde.

184 Rose verwendet den Terminus „visual image", um den schillernden Begriff des „images" beziehungsweise des „Bildes" zu schärfen. Sie benutzt diese Formulierung sowohl für Artefakte der bildenden Kunst als auch für populäre Bildmedien und Digitalisate, schließt aber sprachliche Bilder und Vorstellungsbilder aus. Aufgrund der heterogenen Bildphänomene und der sich daraus ergebenden Fragestellungen und Bildkompetenzen gibt es derzeit weder einen zufriedenstellenden Bildbegriff noch eine allgemeine Bildwissenschaft. Siehe dazu Schulz, Martin: Bilder. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 184–188.

185 Vgl. Rose: Visual Methodologies, Vorwort XXII.

186 Vgl. ebd., S. 24 ff.

> In particular, discourse analysis explores how those specific views or accounts [of images, A-M. H.] are constructed as real or truthful or natural through particular regimes of truth. As Gill […] says, 'all discourse is organised to make itself persuasive', and discourse analysis focuses on those strategies of persuasion. It also pays attention to the more socially constituted forms of discursive power, looking at the social construction of difference and authority, for example. Discourse analysis is thus also concerned with the social production and effects of discourses.[187]

Da auch die Bilddiskursanalyse methodisch noch in den Kinderschuhen steckt, folgte ich der Empfehlung Leimgrubers, mich den Wahrheitsregimen und Überzeugungsstrategien methodisch aus verschiedenen Richtungen zu nähern.[188] Um die bilddiskursiven Felder herauszuarbeiten, waren die Kunstwerke zunächst inhaltlich zu erschließen. Welche Bildelemente beschrieben werden und welcher Bildsinn daraus abgeleitet wird, das hat Bringéus empirisch eindrucksvoll belegt, hängt von der Schulung des Auges ab, die wiederum von den zeitgenössischen Wertungen, der Altersgruppe der Betrachtenden und deren Sozialisierung bestimmt wird.[189] Hinzu kommt, dass sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung neben

187 Ebd., S. 193. Rose unterscheidet zwei diskursanalytische Verfahren, die sich teilweise überlappen. Während die Diskursanalyse I vor allem an den „visuellen Bildern" selbst und deren Intertextualität, den diskursiven Formationen und der Diskursproduktivität interessiert ist, fokussiert die Diskursanalyse II stärker auf die Praktiken im Umgang mit Bildern und damit auf Macht- und Wahrheitsregime, Institutionen und Technologien. Dieser Unterscheidung wird im Rahmen dieser Arbeit nicht gefolgt, da die praxeologische Perspektive, wie bereits ausgeführt, daran interessiert ist, diesen Dualismus zu überwinden. Siehe dazu Rose: Visual Methodologies, S. 192. Darüber hinaus siehe Landwehr, Achim: Diskurs und Diskursgeschichte. In: Docupedia-Zeitgeschichte (01.03.2010). Unter: https://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Bruns, Claudia: Wissen – Macht – Subjekt(e). Dimensionen historischer Diskursanalyse am Beispiel des Männerbunddiskurses im Wilhelminischen Kaiserreich. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 4 (2005), S. 106–122. Unter: https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/4088/3819 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 153 f.

188 Vgl. Leimgruber/Andris/Bischoff: Visuelle Anthropologie, S. 274 ff. Theoretische wie methodische Anregungen erhielt ich neben den Ausführungen Roses vor allem bei Bringéus, Nils-Arvid: Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea (1981), S. 6–17; Scharfe, Martin: Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: kritische Berichte 1 (2000), S. 62–68; Hartinger: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen; Hägele: Visuelle Kultur?; Brückner, Wolfgang: Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 35–48 und Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst.

189 Vgl. Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde, S. 17 sowie 135–148. Siehe dazu auch die Ausführungen Keller-Dreschers, die treffend auf den Punkt bringt, dass die historische Analyse nicht ohne

den zeitgenössischen Publikationen auch auf möglichst aktuelle Forschungsliteratur stützt, also auf einen Wissensschatz zurückgreift, auf den sich die historischen Subjekte noch gar nicht beziehen konnten.[190] „Die Vergangenheit", führt Marc Bloch aus, „ist definitionsgemäß etwas Vorgegebenes, das nicht mehr verändert werden kann. Das Wissen um sie macht jedoch Fortschritte, verändert und vervollständigt sich andauernd."[191] Umgekehrt kann sich den Bild- und Sehgewohnheiten der 1930er- bis 1960er-Jahre bestenfalls über die Lektüre angenähert werden. In der eingangs erwähnten Plastik Koelles dasselbe zu sehen und dieselben Bewertungsmaßstäbe anzulegen wie Bergrat Köhler bleibt aber illusorisch. Ferner gilt, dass sich das Gesehene nur bedingt in Sprache übersetzen lässt, was Klaus Türk in Bezug auf die Verbalisierung von Farbempfindung oder sinnlich-ästhetischer Wahrnehmung anschaulich herausarbeitet.[192] Indem das über das Auge simultan Aufgenommene sukzessiv beschrieben werden muss, wird außerdem sowohl bei der Selektion dessen, was benannt (oder weggelassen) wird, als auch bei der Anordnung einzelner Bildelemente in der Beschreibung gewichtet und bewertet.[193] Diese unabänderliche Problematik anerkennend, entwickelte Erwin Panofsky die kulturwissenschaftliche Bildwissenschaft Aby Warburgs weiter und etablierte mit der ikonografisch-ikonologischen Methode ein Instrument der Bildanalyse, welches auch in der Europäischen Ethnologie Anklang fand.[194] Panofsky unter-

---

die Bilder der Gegenwart auskommt und umgekehrt: „Die Bilder der Gegenwart sind mit denen der Vergangenheit verbunden und die der Vergangenheit können nicht anders wahrgenommen werden als durch die der Gegenwart: Es gibt keinen ungefilterten Blick zurück." Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 299–309, hier S. 307.

190 Vgl. Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 307.

191 Bloch, Marc: Apologie der Geschichtswissenschaft oder der Beruf des Historikers. Stuttgart [1997] 2002, S. 66 f.

192 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 144 sowie Türk, Klaus: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 7–12, hier S. 8 oder auch Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 300.

193 Vgl. Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 299 ff.; Gerndt: Bildüberlieferung und Bildpraxis, S. 20 f.; Lengwiler: Praxisbuch Geschichte, S. 133–136; Korff, Gottfried: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 49–65, hier S. 61 f.

194 Die Rezeption des bereits 1932 und dann 1939 in überarbeiteter Form veröffentlichten Aufsatzes zum ikonologischen Modell erfolgte erst in den 1950er-Jahren. Insbesondere in der Kunstgeschichte wurde die kulturwissenschaftliche Bildanalyse anfänglich nur zögerlich rezipiert. Die Gleichstellung bildender Kunst mit populären Bildmedien wurde dabei ebenso problematisiert wie

suchte visuelle Bilder nicht nur stilanalytisch, sondern in ihren gesellschaftlichen Entstehungszusammenhängen. Dazu entwarf er ein dreistufiges Analysemodell. Dieses unterscheidet die vorikonografische Beschreibung, worunter er die formale Beschreibung dessen versteht, was zu sehen ist (Phänomensinn), von der ikonografischen Analyse, was die Bedeutung von Farben, Anordnung von Bildelementen, bestimmte Zeichen usw. meint (Bedeutungssinn). Die dritte Stufe bezeichnet er als ikonologische Analyse, welche als Korrektiv für die subjektive Bildbeschreibung und -deutung fungiert, indem die visuellen Bilder in ihre zeitgenössischen Entstehungskontexte eingeordnet werden (Dokumentsinn).[195] Anders als das Modell vermuten lässt, geht Panofsky nicht davon aus, dass sich diese drei Analyseebenen strikt voneinander trennen lassen. Eine formale Beschreibung, so führt er aus, müsste dann auch auf die Identifizierung von Steinen, Menschen, Nachthimmeln usw. verzichten. Kunstwerke, die den eigenen Sehgewohnheiten nicht entsprechen und deren Bildelemente deshalb nicht zu identifizieren sind, müssten hingegen paradoxerweise schon stilgeschichtlich eingeordnet sein, ehe sie beschrieben werden können. Beschreibung und Deutung fallen demnach fast unweigerlich zusammen.[196] Um dem Problem zumindest ein Stück weit zu begegnen, griff ich für die genannte Herausarbeitung des Phänomensinns beziehungsweise der -struktur in erster Linie auf die Objektbeschreibungen auf den Karteikarten zurück, vermerkte aber gegebenenfalls zusätzliche Informationen respektive kontrastierende Wahrnehmungen meinerseits. Weil die Kunstbetrachtung, wie ausgeführt, nicht

die Vernachlässigung der Stilanalyse und die latente Infragestellung kunsthistorischer Expertise. Siehe dazu Eberlein, Johann: Inhalt und Gehalt. Die ikonografisch-ikonologische Methode. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2008, S. 175–197, hier S. 185 ff. und Rehm, Ulrich: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 67–75. Auch in den Kulturwissenschaften wird die Egalisierung der Gattungsgrenzen kritisch betrachtet. Außerdem wird darauf verwiesen, dass sich der Umgang mit Bildern beziehungsweise die Bedeutung, die diese für unterschiedliche Akteursgruppen haben, mit dem ikonografisch-ikonologischen Modell nicht erfassen lasse. Walter Hartinger merkt in seiner wertschätzenden Beurteilung darüber hinaus an, dass die Methode auf Kunstwerke aus vergangenen Kunstepochen, nicht aber auf die zeitgenössische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere die abstrakte Malerei, und nur bedingt für die Landschafts- oder Genremalerei ausgelegt sei. Vgl. Hartinger: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, S. 79 f.; Hägele: Visuelle Kultur?, S. 383; Leimgruber/Andris/Bischoff: Visuelle Anthropologie, S. 253.

195 Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklungen – Probleme, Bd. 1. Köln 1973, S. 207–225.

196 Vgl. Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, S. 104 f.

den Gesetzen einer „linearen Hermeneutik“[197] folgt, sind die Werke im zweiten Schritt nach einem festen Frageraster in Hinblick auf ihre Kompositionen und Inhalte untersucht worden. Beeinflusst von den Fragen, die Rose an visuelle Bilder stellt,[198] sind dafür zunächst die Porträts in der Abteilung 35 ‚Biografien berühmter Bergleute‘ offen kodiert worden.[199] Diese Objektgruppe bot sich an, weil sie mit knapp 250 Objekten eine überschaubare, aber in der Gestaltung dennoch ausreichend heterogene Anzahl von Gemälden, Grafiken und Büsten enthält, deren Einzelbetrachtung eine beständige Überprüfung und Modifizierung der Codes vorangegangener Datensätze erlaubte. Diese Daten sind im Anschluss gruppiert und daraus die in Tabelle 2 aufgeführten Kategorien entwickelt worden.[200] Bedingt durch mein Forschungsinteresse wurden neben formalen Merkmalen zur Gestaltung, also dem Einsatz von Farben, Perspektiven, Bildausschnitten, Hintergründen usw., vor allem Aspekte zu den dargestellten Personen abgefragt. Die standardisierte Abfrage von Körperhaltung und -statur, Gesichtsausdrücken und Blickrichtungen, Kleidung, Attributen oder dargestellten Bewegungsansätzen setzte der spontanen Bildrezeption ein strukturierendes Element entgegen und stellte sicher, dass die ausgewählten Objekte systematisch und unter einheitlichen Gesichtspunkten betrachtetet wurden. Dies bildete die Grundlage für eine vergleichende Untersuchung, aus der sich wiederkehrende Bildthemen, -elemente und Darstellungsweisen herausarbeiten ließen.

Während mit Panofskys Analysemodell die Inhalte der Bilderzählung(en) erfasst werden konnten, stieß der Ansatz in Bezug auf den Umgang mit den Kunstobjekten an seine Grenzen. An dieser Stelle löste sich der Forschungsprozess von den Objekten und wendete sich verstärkt den musealen Kontexten zu.[201] Dazu war zunächst eine „Dekontextualisierung“ notwendig, worunter Caspar Maase eine „systematische Distanzierung des Vorwissens“ darüber versteht, was die „*relevanten Tätigkeiten*“ in Bezug auf eine Praktik waren.[202] Die in Praktika und im Volontariat gewonnenen Erfahrungen in der Sammlungsarbeit waren dabei ebenso auf

197 Keller-Drescher: Das Versprechen der Dinge, S. 243.

198 Vgl. Rose: Visual Methodologies, Kapitel 4–6 und 15. Für diesen Schritt ebenfalls relevant war Meyer, Silke: Stereotype als Ordnungsversuch. Bildprogramme der englischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. In: Göttsch-Elten, Silke (Hrsg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, 33. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Jena 2001. Münster u. a. 2003, S. 177–193.

199 Siehe dazu Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek ^{7}2016, S. 386–393 und 402–409.

200 Siehe dazu Tab. 2 im Anhang.

201 Vgl. König: Das Veto der Dinge, S. 21.

202 Vgl. Maase: Das Archiv als Feld?, S. 258 [Hervorhebung im Original].

Abstand zu halten wie die gängigen Narrative über die Musealisierung sowie über historische Akteur:innen, die mir durch die mehrjährige Mitarbeit in verschiedenen Abteilungen des Deutschen Bergbau-Museums Bochum durch Hörensagen bekannt waren.[203] Mit kritischer Distanz zur Gegenwart sind in diesem Arbeitsschritt sowohl Kontextinformationen zu den Objekten zusammengetragen als auch die übergeordneten Bezüge hergestellt worden. Welchen Stellenwert hatte beispielsweise die Kunstsammlung in der Gesamtkonzeption des Hauses? Wofür wurden die gesammelten Objekte genutzt? Welche Erwerbswege gab es und was lässt sich daraus zum Beispiel in Hinblick auf die Finanzierung, Netzwerke oder Sammlungsstrategien ableiten? Wer ist in welcher Form am Entscheidungsprozess für oder gegen den Erwerb bestimmter Werke eingebunden? Unter welchen Gesichtspunkten sind die Objekte dokumentiert und in die Sammlungssystematik eingeordnet worden usw.? Für die Beantwortung dieser Fragen reichte es nicht aus, das unter verschiedenen Aspekten – geografisch, alphabetisch, thematisch und institutionell – abgelegte Material chronologisch zu sortieren und die Inhalte zu erschließen. Aufgrund der fehlenden Personalakten war die Mitarbeiterstruktur und -entwicklung lediglich durch die zusammengetragenen Informationen aus den (lückenhaften) Verwaltungsberichten in Ergänzung mit Telefonlisten und Umläufen nachzuvollziehen. Der subjektive Eindruck häufiger Abwesenheit Winkelmanns ließ sich nur durch eine Aufstellung der im Schriftverkehr genannten (Dienst-)Reisen, Kuraufenthalte und krankheitsbedingten Fehlzeiten verifizieren. Diktatzeichen, Anmerkungen, Streichungen und Ergänzungen in Dokumenten gaben Hinweise auf die Arbeitsteilung. Anrede und Grußformel vermittelten einen Eindruck von den Beziehungen zu den Korrespondenzpartner:innen usw. Neben den verbalisierten Praktiken über das Sammeln war das Augenmerk dabei also auch auf die konkreten Praktiken des Aufschreibens, Abheftens, Ordnens, Kommentierens, Archivierens etc. zu legen.[204] Die verschiedenen Fragmente waren schließlich puzzleartig zusammenzusetzen, um die dahinterliegenden Ordnungsstrukturen der Alltagsroutinen herausarbeiten zu können.

(III) Die aus dem Material isolierten Praktiken, Beziehungsnetze und Handlungszusammenhänge waren schließlich in die gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen und kunsthistorischen Kontexte einzuordnen (*Historizität*).[205] Was

203 Die Notwendigkeit des „Fremdmachens“ zeigte sich beispielsweise bei der Rekonstruktion der historischen Gebäudestrukturen, die anfangs nicht gelang, weil ich versuchte, sie auf die mir bekannten Hallenpläne und -nummern zu übertragen. Zudem hinterfragte ich Informationen über Winkelmann erst, als diese mit den historischen Quellen im deutlichen Widerspruch standen.

204 Vgl. Haasis/Rieske: Historische Praxeologie, S. 31.

205 Vgl. Freist: Historische Praxeologie als Mikro-Historie, S. 73.

für die Feldforschung gilt, ist auch für die historische Forschung unabdingbar: Ohne ein Verständnis für den der Praktik „zugrundeliegenden Code“[206] lassen sich deren Logiken und Bedeutung nicht nachvollziehen und damit – im Sinne Clifford Geertz’ – nicht ‚dicht beschreiben‘.[207] Anders als im Feld fehlt in der historischen Forschung allerdings der kommunikative Austausch mit den Forschungssubjekten, was die Bestimmung ‚relevanter‘ Kontexte erschwert. Eine Sammlung von Zeitungsausschnitten, der Erwerb museumsspezifischer Fachliteratur oder abgeheftete Erlasse sind beispielsweise Hinweise darauf, dass ein Mitarbeiter oder eine Mitarbeiterin des Museums von Kunstausstellungen im Ruhrgebiet, diskutierten Fragen zur Objektkonservierung oder der Staatspolitik Kenntnis nahm. Wer sich warum und mit welcher Intensität mit bestimmten Aspekten beschäftigte und ob sich deshalb Praktiken des Sammelns veränderten, ist über die bloße Existenz von Material aber nicht nachzuvollziehen. Dennoch waren dies die wichtigsten Hinweise darauf, welche Kontexte außerhalb des ‚Kosmos Bergbau-Museum‘ zu berücksichtigen waren. In Bezug auf die Objekte waren zudem vor allem die Leerstellen in den Sammlungen zu untersuchen. Welche Künstler:innen hätten theoretisch in den Sammlungen vertreten sein können? Wie ist das Thema Menschen im Bergbau in der Kunst noch verarbeitet worden? Welche Bildsujets fehlen in der künstlerischen Auseinandersetzung usw.? Diese Erkenntnisse waren wiederum an die schwankenden Konjunkturen im Bergbau sowie die Umbrüche in Kultur und Politik zurückzubinden. Inwiefern wurde auf diese Veränderungen reagiert? Welchen Effekt hatte dies? Wie verhielten sich die Praktiken sowie die darin enthaltenen Wissensordnungen also in Bezug auf zeitgenössische „Möglichkeitsräume“[208]? Die allumfassende Rekonstruktion der Möglichkeitsbedingungen bleibt freilich eine Utopie; die Proklamation von Wahrheiten verbietet sich durch lückenhafte Quellen und subjektive Schwerpunktsetzungen im Forschungsprozess von selbst. Vielmehr, so dürfte deutlich geworden sein, liegt dieser Arbeit die Prämisse zu Grunde, dass Rekonstruktion und Konstruktion vergangener Praktiken immer Hand in Hand gehen.[209] Ergebnis dieses methodischen Dreischritts ist die in der Einleitung dar-

206 Gottowik, Volker: Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz’ Beitrag zur Writing Culture-Debatte. In: Därmann, Iris/Jamme, Christoph (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren. München 2007, S. 119–142, hier S. 133.

207 Vgl. Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main [14]2019, insbesondere S. 7–43. Zur kritischen Einordnung Geertz’, seiner Forschungsmethode sowie der „dichten Beschreibung“ als Darstellungsform in der Wissenschaftsgeschichte siehe z. B. Gottowik: Zwischen dichter und dünner Beschreibung.

208 Freist: Historische Praxeologie als Mikro-Historie, S. 76.

209 Vgl. Keller-Drescher, Lioba: Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit. Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen. In: Hartmann, Andreas/Meyer, Silke/Mohrmann,

gestellte Trennung der institutionengeschichtlichen Entwicklung von der Objektanalyse sowie die ikonografisch-ikonologische Zuordnung der in die Untersuchung aufgenommenen Sammlungsobjekte in die Themenfelder Arbeitertypus, Festtags- und Paradekleidung, huldigende Erinnerung und die Darstellung der bergmännischen Lebenswelt. Da einige Objekte diesen Themenfeldern nicht eindeutig zuzuordnen waren, weil sie je nach Augenmerk zwischen diesen changierten, ist für jedes Objekt in der Datensammlung vermerkt, unter welchem thematischen Blickwinkel es in die Analyse einbezogen wurde.[210] Bevor es um diese Themenfelder im Einzelnen geht, ist jedoch zu klären, wie und warum es überhaupt zu einer Kunstsammlung im Bergbau-Museum kam.

Ruth-Elisabeth (Hrsg.): Historizität. Vom Umgang mit Geschichte. Münster u. a. 2007 (= Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie, 13), S. 57–68, hier S. 58.

210 Siehe Tab. 1 im Anhang.

3 Der Reihe nach – Genese und Funktion der Kunstsammlung des Bergbau-Museums in der Ära Winkelmann

Die Idee, in Bochum ein Bergbaumuseum zu errichten, war schon sechs Jahrzehnte gereift, ehe sie der Vorstand der WBK in Kooperation mit der Stadt Bochum Ende der 1920er-Jahre praktisch umsetzte.[211] Mangelte es anfangs am Interesse der Zechenvertreter, ihren Wirtschaftszweig zu musealisieren, scheiterten die vom städtischen Kulturdezernenten und der Geschäftsführung der WBK nach dem Ersten Weltkrieg ambitioniert wieder aufgegriffenen Pläne an Fragen der konzeptionellen Zuständigkeit und der Finanzierung des Vorhabens. Der WBK-Vorstand sah sich bei den kuratorischen Aufgaben federführend, der finanzielle Aufwand erschien ihm durch die im internationalen Wettbewerb notwendig gewordenen Rationalisierungsmaßnahmen und technischen Modernisierungen im Zechenbetrieb allerdings unzumutbar, zumal die Förderung einer kulturellen Einrichtung durch die politisch wie wirtschaftlich instabile Lage ohnehin keine übergeordnete Priorität hatte.[212] Als sich aber 1926/1927 eine kurze Phase wirtschaftlicher

211 Hierzu und im Folgenden insbesondere Hartung: Museen des Industrialismus, Kapitel 4, 4.1.1 und 4.1.2. Darüber hinaus siehe Slotta, Rainer: Die Gründungsgeschichte (1865–1930). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 10–19; Slotta, Rainer: Die Aufbauphase (1930–1945). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 20–36 sowie Winkelmanns „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

212 Die WBK war als Selbsthilfekasse aller im Oberbergamtsbezirk Dortmund ansässigen Zechen gegründet worden. Ihre Hauptaufgabe war die Förderung der bergmännischen Ausbildung und Forschung, die durch die fördermengenabhängigen Mitgliedsbeiträge der Bergwerke finanziert wurde. Siehe dazu Moitra, Stefan: Das Wissensrevier. 150 Jahre Bergbauforschung und Ausbildung bei der Westfälischen Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung, Bd. 1. Bochum 2014 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 197), S. 29–43. Zur Situation im Bergbau siehe Ziegler, Dieter: Kriegswirtschaft, Kriegsfolgenbewältigung, Kriegsvorbereitung. Der deutsche Bergbau im dauernden Ausnahmezustand (1914–1945). In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 15–182, insbesondere Kapitel III und V. Für einen kursorischen Überblick über die Entwicklung des Steinkohlebergbaus seit der Industrialisierung siehe Czierpka, Juliane: Der Ruhrbergbau. Von der Industrialisierung bis zur Kohlenkrise. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (2019). Unter: https://www.bpb.de/apuz/283262/der-ruhrbergbau-von-der-industrialisierung-bis-zur-kohlenkrise?p=all (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

https://doi.org/10.1515/9783110785296-003

Stabilisierung ergab, die Zechen überraschende Gewinne verzeichneten und die Stadt eine Beteiligung an der Finanzierung zusagte, stimmte der WBK-Vorstand der Gründung des Museums am 17. März 1927 zu. Dessen Sammlungsgrundstock sollten zunächst die ausrangierten Modelle aus der Lehrsammlung der Bochumer Bergschule sein, allerdings fehlten dazu noch die Räumlichkeiten. Ein gutes Jahr später entschied man deshalb, für die Klärung der Raum- und Kostenfragen eine „besondere Kraft“[213] einzustellen, die das Museumsprojekt auf ein solides Fundament stellen sollte.

3.1 Das Eisen schmieden, solange es heiß ist – Ein Museum für den Bergbau

Diese „besondere Kraft“ war Heinrich Winkelmann, mit dessen Namen die Gründungsgeschichte des Bochumer Bergbaumuseums untrennbar verbunden ist (Abb. 2.1 u. 2.2).[214] Der aus Vormholz (Witten) stammende Winkelmann wurde am 30. August 1898 als Sohn eines Bergmanns und Landwirts geboren.[215] Nachdem

Für eine ausführliche Darstellung siehe insbesondere Seidel, Hans-Christoph: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg. Zechen – Bergarbeiter – Zwangsarbeiter. Essen 2010 (= Veröffentlichungen des Instituts für Soziale Bewegungen, Schriftenreihe C, Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit im Bergbau, 7); Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3) sowie Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4).

213 Siehe dazu das maschinenschriftliche Manuskript „Vorarbeiten zum bergbauhistorischen Museum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1407.

214 Wenn nicht gesondert ausgewiesen, sind die Informationen zu Winkelmanns Biografie folgenden Quellen entnommen: Maschinenschriftlicher Durchschlag eines Fragebogens mit Personalangaben Winkelmanns, 29.11.1935, und einem angehängten Personalbogen Winkelmanns an Schramm für die 8. Auflage des Jahrbuches der Deutschen Museen, 08.09.1937, in: montan.dok/BBA 112/1773; Technische Universität Berlin: Verleihung der akademischen Würde und Dünbier, Otto: Heinrich Winkelmann zum Gedächtnis. In: Glückauf 26 (1968), S. 1226.

215 Während Winkelmann zu seinen Schwiegereltern, insbesondere zu seinem Schwiegervater und Geschäftspartner Berthold Block, eine enge, vertrauensvolle Beziehung pflegte, werden seine Eltern und Geschwister im Schriftverkehr nicht thematisiert. Der Fotografie des Familiengrabsteins ist zu entnehmen, dass Winkelmann einen älteren Bruder hatte, der 1916 verstarb. Sein Vater starb wenige Monate vor Winkelmanns Amtsantritt in Bochum. Darüber hinaus wird im Zusammenhang mit der Überführung von Objekten von Halle nach Bochum ein Bruder in Hessen erwähnt. Siehe dazu: Ehemaliger Grabstein der Familie Winkelmann (2016). Unter: http://grabsteine.genealogy.net/tomb.php?cem=3700&tomb=494&b=W&lang=de (zuletzt eingesehen: 31.10.2022); den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA

Abb. 2.1: Heinrich Winkelmann um 1930

Abb. 2.2: Heinrich Winkelmann in den 1950er-Jahren

er als Kriegsfreiwilliger aus amerikanischer Gefangenschaft zurückgekehrt war, besuchte er die Abendschule in Hannover und machte dort 1920 das Abitur. Im Anschluss schrieb er sich für ein Ingenieursstudium im Fach ‚Maschinenbau' an der Technischen Hochschule Hannover ein, wechselte aber bereits nach zwei Semestern an die Technische Hochschule Berlin. Dort studierte er sechs Semester ‚Bergbau' und sammelte, wie bereits vor dem Studium, als Bergbaubeflissener im westfälischen und siegerländischen Bergbau nebenbei praktische Erfahrungen unter Tage. Durch seine Mitgliedschaft in Weinheimer Studentenverbindungen begann er bereits in jungen Jahren, sich ein Netzwerk von gut ausgebildeten Männern aufzubauen, in deren Kreisen man Tugenden wie Treue, Tapferkeit, Kameradschaft und soziales Engagement propagierte, Traditionsbewusstsein pflegte und sich auf ein

112/966. Zur Beziehung Winkelmanns mit Block siehe die Korrespondenz in montan.dok/BBA 112/729, 744, 770, 777, 780, 781, 785 f. und 795 oder den maschinenschriftlichen Bericht Blocks über seinen Besuch im Technischen Museum Stockholm, 21.03.1949, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Althin, 03.05.1949, in: montan.dok/BBA 112/963.

egalitäres Menschenbild berief.[216] Wenngleich die studentischen Verbindungen im späteren Museumsalltag für Winkelmann keine übergeordnete Rolle spielten, im Laufe der Jahre sogar an Bedeutung zu verlieren schienen, waren die überregionalen Beziehungen schnell zu reaktivieren. Dies spiegelt sich im Schriftverkehr in kleineren Gefälligkeiten wider, wie etwa der Weiterempfehlung von Freunden und Bekannten, der Beschaffung von Geschenken und Arbeitsmitteln sowie unverbindlichen Anregungen und Hinweisen, die für die museale Arbeit hilfreich waren.[217]

1925 schloss Winkelmann das Studium mit Diplom ab und knüpfte unmittelbar ein Promotionsstudium an. Zwei Jahre später wurde er von Erich Habort (1879–1929), außerordentlicher Professor für Lagerstättenkunde, und Karl Hermann Scheumann (1881–1964), Professor für Mineralogie, an der Technischen Hochschule Berlin mit dem Thema ‚Beiträge zur Kenntnis der Zinnlagerstätten von Bolivien' promoviert.[218] Auf Wunsch seiner Ehefrau Annemarie verzichtete er im Anschluss auf eine Anstellung im Ausland.[219] Stattdessen zog es ihn für kurze Zeit nach München, wo er als Leiter der ‚GEA', einer Geophysikalischen Prospektionsge-

216 Winkelmann gehörte der Alemannia-Thuringia Hannover und Rheno-Guestphalia Berlin an. Beide Verbindungen gehören zum 1863 gegründeten Weinheimer Senioren-Convent, der ein Verband der technischen Corps ist und den Namen des Tagungsortes trägt. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Müller, 04.01.1966, in: montan.dok/BBA 97/59; Gladen, Paulgerhard: Die deutschsprachigen Korporationsverbände. Hilden ^{3}2014, S. 51 und 56; Becker, Georg: Der Weg des WSC in der Weimarer Republik. In: Vorstand des Weinheimer Verbandes Alter Corpsstudenten (Hrsg.): 100 Jahre Weinheimer Senioren-Convent. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Weinheimer Senioren-Convents. Bochum 1963, S. 75–100, insbesondere S. 94 sowie die Website der Kösener und Weinheimer Corpsstudenten: https://die-corps.de/ (zuletzt eingesehen: 27.10.2022). Zu den Verbindungen siehe: Gladen, Paulgerhard: Die Kösener und Weinheimer Corps. Hilden 2007, S. 198 f. und 267 f.

217 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Briefe Schüttes an Winkelmann, 04.12.1931, in: montan.dok/BBA 112/745; Hetzers an Winkelmann, 26.10.1933, in: montan.dok/BBA 112/734; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Bockemühl, 17.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/758; die maschinenschriftlichen Briefe Winkelmanns an Freydank, 24.01.1955, in: montan.dok/BBA 112/967; Kranz' an Winkelmann, 05.08.1960, in: montan.dok/BBA 112/821 und den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Conrads an Winkelmann, 17.07.1964, in: montan.dok/BBA 112/843. Weitere Corpsbrüder, mit denen Winkelmann lose in Kontakt stand, waren: Wilhelm Hopp, Emil Bock, Nicolai, Eggersüß, Kaspar, Blumenthal, Schulte, Höfken, Maiweg, Colsmann, Klein, Köbes, Tümmler, Ganster, Sörgel und Colzmann. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schütte, 07.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/763.

218 Auf Anregung Haborts wertete Winkelmann die Forschungsdaten eines verstorbenen Kollegen aus. Vgl. Technische Universität Berlin: Verleihung der akademischen Würde und Winkelmann: Beiträge zur Kenntnis der Zinnlagerstätten von Bolivien.

219 Die Eheschließung mit Annemarie Block (1906–1978) erfolgte 1928. Siehe dazu die handschriftliche Karte Kletetschkas, 06.10.1952, in: montan.dok/BBA 112/1822. Zum Wunsch Annemarie Winkelmanns, nicht ins Ausland zu gehen, siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkel-

sellschaft, tätig war und Forschungsaufgaben wahrnahm. Darüber hinaus arbeitete er bei ‚Paßberg & Block', einem in Berlin ansässigen Unternehmen seines Schwiegervaters, am Bau chemisch-technischer Apparate mit.[220] Die Ausschreibung für die Stelle in Bochum soll Winkelmann zufällig entdeckt haben.[221] Warum er sich für diese interessierte oder sich dafür geeignet hielt, gegen welche Mitbewerber er sich auf Grund welcher Qualifikationen durchsetzen konnte oder warum sich der amtierende Geschäftsführer der WBK, BA Prof. Dr.-Ing. h. c. Fritz Heise (1866–1950),[222] für einen Geophysiker ohne nachweisbare museale Vorerfahrungen entschied, kann aus den Quellen nicht rekonstruiert werden. Belegt ist lediglich, dass Winkelmann am 1. September 1928 in den Dienst der WBK trat.[223]

Den ursprünglichen Arbeitsauftrag der Finanz- und Raumplanung stellte der damals 30-jährige Winkelmann in Rücksprache mit Heise bereits nach wenigen Monaten vorerst zurück und konzentrierte sich vor allem darauf, Objekte zusam-

---

mann an Petri, 18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/935. Ob Winkelmann konkrete Auslandspläne oder gar ein Angebot hatte, ist nicht belegt.

220 Vgl. Hilbig, Paul: [Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Heinrich Winkelmann]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 3 f.

221 Vgl. Dünbier: Heinrich Winkelmann zum Gedächtnis, S. 1226.

222 Friedrich Heise (1866–1950) war von 1904 bis 1931 Bergschuldirektor sowie Geschäftsführer der WBK. In der Rede zu seiner Verabschiedung in den Ruhestand wird sein hervorragender Ruf in der Fachwelt des Bergbaus hervorgehoben, den er neben seinen Leistungen in Wissenschaft und Lehre zusätzlich durch sein Engagement in Vereinen, wie dem Technischen Grubenbeamtenverein oder dem ‚Gardeverein', sowie als Stadtrat für die DNVP erlangte. Über seine Rolle in der WBK ist wenig belegt, da seine Personalakte – ebenso wie die seiner Nachfolger Friedrich Herbst und Theobald Keyser – im Krieg vernichtet wurde. Charakterisiert wird Heise als rationaler, reflektierter, überaus pünktlicher und strenger Vorgesetzter, der dennoch warmherzig „an dem persönlichen Geschick der Untergebenen" Anteil nahm und von Kollegen wie Schülern geschätzt wurde. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag der WBK an Formann, 15.10.1971, sowie der maschinenschriftliche Durchschlag zur Biografie Heises, o. D., in: montan.dok/BBA 120/2000; das maschinenschriftliche Redeskript o. A., o. D., in: montan.dok/BBA 112/971; den Nachruf in o. A.: Professor Heise. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 1 f.; die maschinenschriftliche Biografie, Sterbeanzeige und Fotografie, den maschinenschriftlichen Durchschlag der Grabrede Winkelmanns für Heise, o. D., in: montan.dok/BBA 112/970 sowie Farrenkopf, Michael/Ganzelewski, Michael (Hrsg.): Das Wissensrevier. 150 Jahre Westfälische Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung. Katalog zur Sonderausstellung. Bochum 2014 (= Schriften des Bergbau-Archivs, 29), S. 166 ff.

223 Vgl. Dünbier: Heinrich Winkelmann zum Gedächtnis, S. 1226. Einziger Hinweis auf ein Bewerbungsverfahren und einen Konkurrenten ist das handschriftliche Schreiben von Klopsch an Heise, 14.05.1930, in: montan.dok/BBA 112/1407.

menzutragen.[224] Dem dadurch entstehenden Platzmangel in den Räumlichkeiten der Bergschule versuchte Heise zunächst durch Interimsdepots auszugleichen, ehe die Stadt die ehemaligen Schlachthofhallen für die Einrichtung eines Museums zur Verfügung stellte.[225] Nachdem im Frühjahr 1930 ein Kooperationsvertrag zwischen Stadt und WBK unterzeichnet war,[226] wurde Winkelmann zunächst als (Abteilungs-)Leiter des ‚Geschichtlichen Bergbau-Museums' eingesetzt, als welcher er dem Bergschuldirektor unterstand.[227] Fortan arbeitete er neben der Raum- und Finanzplanung auch an der Umsetzung einzelner Teilausstellungen.[228]

Ein schriftlich ausgearbeitetes Konzept, wie es der Geologe Prof. Dr. phil. Dr.-Ing. h. c. Paul Kukuk (1877–1967) schon 1922 für ein mögliches Bergbaumuseum formuliert hatte, ist für die frühen 1930er-Jahre in ähnlicher Form nicht belegt.[229] Der Gründungsvertrag zwischen Stadt und WBK, für dessen Entwurf Winkelmann zuständig war, verweist allerdings auf eine übergeordnete Programmatik. Darin heißt es:

---

224 Winkelmann schreibt Heise die Idee für die Errichtung des Museums zu, da dieser verhindern wollte, dass die ausrangierten Lehrmodelle verschrottet würden. Zusammen mit den Bergschullehrern Paul Kukuk, Paul Meuß und Oskar Leidenroth sollen deshalb Überlegungen für den Aufbau einer historischen Sammlung angestrengt worden sein. Winkelmann führt dann aus, dass er im Laufe des Prozesses feststellte, dass ohne eine Übersicht über mögliche Ausstellungsobjekte kaum sinnvoll geplant werden könne, weshalb er in Rücksprache mit Heise anfing, Objekte zu sammeln und auf Interimsflächen zwischenzulagern. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Vortragsentwurf Winkelmanns mit Ergänzungen von Raub und Johann sowie Winkelmanns endgültiges „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218. Im Kontrast dazu die Aussage Winkelmanns, Heise habe die Anregung zum Sammlungsaufbau gegeben. Siehe dazu das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript Winkelmanns, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2222.

225 Siehe Bildtafel (BT) 1 im Anhang.

226 Siehe dazu den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Manger, 11.04.1930, in: montan.dok/BBA 112/1735. Für Besucher:innen war das Haus ab Mai 1930 geöffnet. Siehe die maschinenschriftliche Übersicht „Besucherzahlen 1930–1940", o. D., in: montan.dok/BBA 112/764.

227 Nach dreijähriger Probezeit erhielt Winkelmann im September 1931 eine feste Stelle. Siehe dazu das maschinenschriftliche Protokoll der WBK-Vorstandssitzung, 23.03.1931, in: montan.dok/BBA 120/862. In den Jahresberichten bis 1937 wird Winkelmann zusätzlich als Leiter des Museums für bergmännische Lehrmittel geführt. Welche Tätigkeiten er dabei konkret übernahm, ist jedoch nicht nachzuvollziehen. Vgl. die maschinenschriftlichen Verwaltungsberichte 1931–1937, in: montan.dok/BBA 112/2232.

228 Siehe den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Geschichtliche Bergbau-Museum, 01.04.1929–31.03.1930, in: montan.dok/BBA 120/630 sowie die maschinenschriftliche Pressemitteilung, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1407.

229 Siehe die Erläuterung zu dem zeichnerischen Entwurf eines Bergbau-Museums von Paul Kukuk, 10.02.1922, in: montan.dok/BBA 112/122.

> Das Museum hat den Zweck, eine Uebersicht über die geschichtliche Entwicklung des Bergbaues zu geben, den Betrieb des Bergbaues im Modell oder in künstlicher Wiedergabe vorzuführen und den Firmen, welche für den Bergbau arbeiten, Gelegenheit zu geben, ihre Erzeugnisse in der Wirklichkeit oder im Modell auszustellen.[230]

Dabei verfolgte die WBK neben der Vermittlung von Technikgeschichte und der Produktwerbung für die Bergbauindustrie auch anspruchsvolle Ziele hinsichtlich des zu erreichenden Publikums: Nachdem der Bergbau nach dem Ersten Weltkrieg durch hohe Arbeitslosigkeit an Ansehen verloren und die Abwanderung junger Fachkräfte in andere Berufssparten zusätzlich zu einer Überalterung in den Zechenbelegschaften geführt hatte, fehlte auf den Bergwerken der bergmännische Nachwuchs.[231] Mitten in den Turbulenzen der Weltwirtschaftskrise war das Bochumer Museum angehalten, dem Imageproblem des Bergmannsberufs zu begegnen, indem man verschiedene Zielgruppen anvisierte: Erstens musste die Ausstellung für Bergfachleute als Lehrmedium dienen, zweitens sollten Ingenieure durch die Präsentation bergmännischer Technik Anregungen für die Weiterentwicklung und Verbesserung von Maschinen gewinnen und drittens schließlich war auch Laien die Welt des Bergbaus näher zu bringen.[232] Während die Ausstellungen also für das Fachpublikum möglichst umfängliche Einblicke in die Bergtechnik zu liefern hatten, sollten sie gleichzeitig allgemeinverständlich genug sein, um „eine engere Verbindung zwischen dem Bergbau und der übrigen Bevölkerung zu schaffen und in der letzteren das Interesse für die Bergmannsarbeit zu wecken“[233]. Winkelmann hielt dies im Konkurrenzkampf mit anderen Wirtschaftszweigen um Nachwuchskräfte für zwingend erforderlich, da der Arbeitsplatz des Bergmanns unter Tage nicht – wie andere Arbeitsstätten – durch eine Ortsbegehung in Augenschein genommen werden konnte. Außerdem diagnostizierte er, dass Eltern und Lehrer, als die zentralen Bezugspersonen der Heranwachsenden, „dem Bergbau selbst völlig fremd oft sogar ablehnend“ gegenüberstünden. Er betrachtete es deshalb als Aufgabe des Museums, „auf rein sachliche Art, ungeschminkt aber auch unverzerrt, naturgetreue Einblicke in die bergmännische Lebenswelt“ zu geben.[234]

---

230 Handschriftlicher Entwurf Winkelmanns für den Vertrag zwischen Stadt und WBK, o. D., sowie die endgültige Fassung, 25.03.1930, in: montan.dok/BBA 112/1407.

231 Vgl. das maschinenschriftliche Manuskript Winkelmanns „Das Bergbau-Museum“, [um 1939], in: montan.dok/BBA 112/2222 sowie Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 56 f.

232 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag „Das Bergbau-Museum“, [nach 1962], in: montan.dok/BBA 112/2220.

233 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Das Bergbau-Museum“, [um 1939], in: montan.dok/BBA 112/2222.

234 Vgl. ebd. Siehe dazu auch Winkelmann, Heinrich: Das Bergbau-Museum Bochum. In: Progressus 9 (1941), S. 485–493, hier S. 487.

Unabhängig davon, dass die Nebeneinanderstellung von „(Nachwuchs-) Werbung", „sachlich", „ungeschminkt" und „unverzerrt" bereits ein Spannungsfeld erzeugt, lag der Winkelmann'schen Konzeption ein Sammlungsnarrativ zugrunde. Für die Umsetzung dessen war er in den Anfangsjahren weitgehend auf sich allein gestellt. Die Musealisierung von Technik und Industrie setzte in Deutschland durch die späte Industrialisierung erst um 1900 ein, sodass die Auswahl für konzeptionelle Anleihen beschränkt war.[235] Zwar holte er sich bei den Planungen für das Bergbau-Museum Anregungen im 1906 eröffneten Deutschen Museum in München sowie im 1909 gegründeten Technischen Museum Wien, in Werksausstellungen von Bergbauzulieferern sowie in den Lehrsammlungen von Bergschulen und -akademien.[236] Allein das Fehlen der Technikmuseen in den Museumssparten des 1917 gegründeten Museumsbundes verdeutlicht allerdings, dass die museale Institutionalisierung von Technikgeschichte im Allgemeinen und der Bergbaubranche im Besonderen noch in den Kinderschuhen steckte.[237] Unter Berücksichtigung des Lehrsammlungsaspekts sowie der für den Bergbau werbenden Sammlungsprogrammatik ist es also folgerichtig und konsequent, dass Winkelmann an das gängige Geschichtsnarrativ eines „linear verlaufenden zivilisatorischen Fortschritts"[238] anknüpfte. Die willkürliche Zusammenstellung der Abteilungen in den ersten Jahren war ihm dabei durchaus bewusst:

235 Siehe dazu Kift, Dagmar/Schmidt, Martin: Technik- und Industriemuseen. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 123–127, hier S. 124; Hartung: Museen des Industrialismus, S. 46 und Kapitel 2.1.3; Weber, Wolfhard: Die Gründung technischer Museen in Deutschland im 20. Jahrhundert. In: Museumskunde 2 (1991), S. 82–93 sowie Lackner, Helmut: Ingenieure als Museumsgründer. Oskar von Miller und Wilhelm Exner. In: Fraunholz, Uwe/Wölfel, Sylvia (Hrsg.): Ingenieure in der technokratischen Hochmoderne. Thomas Hänseroth zum 60. Geburtstag. Münster u. a. 2012 (= Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt), S. 127–141.

236 Siehe den Entwurf zum „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

237 Vgl. Heesen, Anke te: Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg ^{3}2015, S. 100 f. und Trischler, Helmuth: Das Technikmuseum im langen 19. Jahrhundert: Genese, Sammlungskultur und Problemlagen der Wissenskommunikation. In: Graf, Bernhard/Möbius, Hanno (Hrsg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. Berlin 2006 (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 22), S. 81–92. Auf die Schwierigkeiten bei der Typologisierung von Museen hat Markus Walz bereits verwiesen. Im Allgemeinen stehen nach Dagmar Kift und Martin Schmidt aber in einem als ‚Technikmuseum' klassifizierten Haus „die Produkte der Ingenieurkunst und die ihnen zugrundliegenden technikhistorischen Prozesse im Mittelpunkt". Kift/Schmidt: Technik- und Industriemuseen, S. 123 und Walz, Markus: Grundprobleme der Museumstypologie. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 78–80.

238 Hartung: Museen des Industrialismus, S. 46.

> Bei der Aufstellung und Entwicklung der einzelnen Sammlungen des Museums konnte nicht, wie es zweckmäßig wohl dienlich gewesen wäre, nach einheitlichen Gesichtspunkten, wie z. B. nach der Einteilung der Stoffgebiete der Bergbaukunde Heise-Herbst, vorgegangen werden, sondern es wurden diejenigen Sammlungen am weitgehendsten gefördert, deren Gegenstände zuerst greifbar wurden. Alle Gegenstände, die bergmännischer Art waren und einen Abschnitt in der Entwicklung eines bergmännischen Betriebszweiges darstellten, wurden zeitlich geordnet und in bestimmte Gruppen gefaßt. Welcher Abteilung der Vorzug zu geben sei, ließ sich von vornherein nicht gleich erkennen. Diese Art des Museumsaufbaues, willkürlich alle bergbaulichen Dinge zu sammeln, hat den Zweck, einerseits wirklich historisch wertvolle Gegenstände, die nicht Nachbildungen sind, zu erhalten, andererseits die an diesen Dingen geleistete Arbeit nicht zerstören zu lassen, ferner in der heutigen schweren Wirtschaftskrise den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß auf diese Weise außerordentlich wertvolle Sammlungen entstehen, die an sich kostenlos aufgebaut werden.[239]

Erschwerend zur Auflage, den Haushalt der WBK durch den Sammlungsaufbau nicht zu belasten, kam noch hinzu, dass Winkelmann – bis auf den Modellmeister, der die aus der Bergschule ausrangierten Modelle betreute und überwachte – keine Mitarbeiter:innen hatte.[240] Unterstützung erhielt er lediglich vom WBK-Vorstandsvorsitzenden BA Dr.-Ing. h. c. Albert Hoppstaedter (1868–1931) – „ein großer Gönner des Museums“[241] – und Geschäftsführer Heise. Gerade letzterer soll sich am Ende seiner Amtszeit vorrangig um das Museumsprojekt gekümmert haben und „fast jeden Tag im Museum“ gewesen sein.[242] Wie eng die Ab- und Rücksprache bzw. Zusammenarbeit zwischen Heise und Winkelmann tatsächlich war, lässt sich nicht im Detail nachvollziehen. Einzige Hinweise liefern die handschriftlichen Korrespondenzentwürfe Winkelmanns. Diese lassen – anders als die in den späten 1930er-Jahren einsetzenden maschinenschriftlichen Durchschläge – durch Streichungen, Ergänzungen und Kommentare zumindest graduell Rückschlüsse auf

239 Winkelmann, Heinrich: Das Geschichtliche Bergbau-Museum in Bochum. In: Westfälische Berggewerkschafts-Kasse Bochum (Hrsg.): Nachrichten von den Bergschulen Bochum, Essen, Hamborn (3) 1933, S. 1–6, hier S. 2 [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/2220. Vgl. dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an den Verein Deutscher Ingenieure, Abteilung für technisch-geschichtliche Arbeiten, 22.07.1935, in: montan.dok/BBA 112/1770 sowie das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript von Winkelmann, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2222.

240 Siehe den maschinenschriftlichen Brief der Stadtverwaltung Bochum an Heise, 17.12.1929, in: montan.dok/BBA 112/1407.

241 Handschriftlicher Briefentwurf Winkelmanns an Stams, 17.11.1931, in: montan.dok/BBA 112/1714.

242 Siehe das maschinenschriftliche Manuskript Winkelmanns „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218 sowie den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht, 01.04.1931–31.03.1932, in: montan.dok/BBA 120/630.

Denkprozesse und die Performativität des Schreibens zu.[243] Daraus ist nachzuvollziehen, dass Winkelmanns Schriftverkehr grundsätzlich über Heise lief. Dieser behielt sich vor, gegebenenfalls Korrekturen und Ergänzungen an den Entwürfen vorzunehmen, bevor diese im Sekretariat getippt und ihm wieder zur Unterschrift vorgelegt wurden.[244] Dadurch war die Geschäftsführung einerseits stets über die Entwicklungen im Museum informiert, andererseits unterlag Winkelmanns Arbeit auch einer gewissen Kontrolle. Darüber hinaus dürfte ein Schreiben des Professors, der sich über Jahrzehnte eine überregionale Reputation in Bergbaukreisen erarbeitet hatte, die Adressaten sicherlich mehr zur Mitarbeit motiviert haben als das eines ambitionierten Bergbau-Ingenieurs, der nach langer Abwesenheit den Weg zurück ins Ruhrgebiet gefunden hatte.

Heises Interesse an der Entwicklung des Museums brach nicht ab, als er Ende September 1931 in den Ruhestand trat.[245] Von Berlin aus stand er Winkelmann weiter beratend zur Seite, zumal die beiden Männer über das gemeinsame Projekt hinaus eine persönliche Beziehung verband.[246] Auch Heise kommunizierte von Anfang an, dass die Ausstellungen der frühen 1930er-Jahre als ‚work in progress' zu verstehen waren:

> Selbstverständlich ist dies, was bisher geschaffen ist, nicht das ‚Bergbau-Museum', wie wir es uns denken, sondern es ist nur der Anfang dazu. ~~Es soll~~ Die jetzige Ausstellung soll etwa zeigen, in welcher Art wir die einzelnen Zweige des Bergbaues zur Darstellung bringen wollen. Das Museum selbst wird, wenn es fertig ist, etwa den 10 fachen [sic!] Umfang besitzen müssen.
>
> Die einstweilige Unterbringung in den Schlachthofräumen ist kein Schade [sic!]. Wir lernen jetzt den Platzbedarf näher kennen und studieren die günstigste Art der Darstellung. Auch die Stadt Rom und das Deutsche Museum München sind nicht an einem Tage erbaut worden. Wenn nach einer Reihe von Jahren das Museum sich entwickelt hat, werden hoffentlich auch

243 Vgl. Hess, Volker: Schreiben als Praktik. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 82–99, hier S. 85.

244 Zum Nachvollziehen dieses Vorgehens siehe Akten Ende der 1920er- und frühen 1930er-Jahre, exemplarisch montan.dok/BBA 112/1728. Dass diese Praktik unter Herbst fortgesetzt wurde, belegen beispielsweise folgende Schriftstücke: Korrespondenz des Bergbau-Museums mit Meine, April 1936, sowie der maschinenschriftliche Durchschlag Winkelmann an Schulz-Briesen, 01.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/1752.

245 Siehe dazu den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Heise in: montan.dok/BBA 112/971.

246 Heises Ehefrau, Therese, bezeichnete Winkelmann anlässlich der Trauerfeier ihres Mannes, bei der Winkelmann die Grabrede hielt, als „einen seiner treuesten Freunde", der „in diesen Stunden wirklich in unseren engsten Familienkreis" gehöre. Siehe dazu die maschinenschriftliche Grabrede Winkelmanns für Heise, 27.10.1950, sowie den handschriftlichen Brief Therese Heises an Winkelmann, 06.11.1950, in: montan.dok/BBA 112/970.

> die wirtschaftlichen Verhältnisse in Industrie und Gemeinde einen würdigen, der Größe der Aufgabe entsprechenden Neubau möglich machen.[247]

Im Gegensatz zu Hartung interpretiere ich den zügigen Aufbau von (inhaltlich überladenen) Teilausstellungen mit zunehmend „produktgeschichtliche[n] Darbietungen“[248] nicht als unreflektiertes ‚Zusammentragen‘. Vielmehr stellt das induktive Vorgehen aus meiner Sicht einen strategischen Schachzug dar, der es ermöglichte, mit den beschränkten finanziellen und räumlichen Ressourcen eine bisher lediglich abstrakte Idee für die skeptischen Geldgeber und potentiellen Stifter in Ansätzen zu visualisieren, um so deren Bereitschaft für weitere Sachspenden zu fördern.[249] Auf gute Beziehungen zur Industrie legte Winkelmann während seiner gesamten Amtszeit großen Wert. Er war davon überzeugt, dass die Werbefläche für die Firmen der Schlüssel zum Erfolg war. Nur so sei auch an „geschichtlich wertvolle Gegenstände“[250] zu kommen. Dass er durch dieses Vorgehen eine Unübersichtlichkeit in den Ausstellungen provozierte, da durch mangelnde Depotflächen Ausstellung und Sammlungsdepot unweigerlich in eins fielen,[251] nahm er wissentlich in Kauf. Für den angestrebten Neubau war allerdings eine Verschlankung der Ausstellungen vorgesehen:

---

247 Maschinenschriftliche Ausführungen von Heise anlässlich der Besichtigung des neuen Bergbau-Museums am 25.04.1930 durch Magistrat und Stadtverordnete, o. D., [Hervorhebung im Original handschriftlich ergänzt], in: montan.dok/BBA 112/1407. Siehe dazu auch Heise, Fritz: Das Geschichtliche Bergbau-Museum der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und der Stadt Bochum. In: Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931, S. 1–4, hier S. 2 ff.

248 Hartung: Museen des Industrialismus, S. 380. Der Verwaltungsbericht von 1930 weist zusätzlich darauf hin, dass durch den Abriss der alten Gebäude und den Aufbau neuer Bauten „immer ein Teil der zur Verfügung stehenden Räume für die Unterbringung der in ersteren zur Zeit [sic!] ausgestellten Gegenstände leergehalten werden müssen, wodurch die Gestaltung der Einzelabteilungen naturgemäß beeinträchtigt und erschwert wird“. Siehe dazu das maschinenschriftliche Vortragsskript Winkelmanns, [1930/1931], in: montan.dok/BBA 112/2222.

249 Vgl. dazu den bereits 1928 erschienenen Beitrag o. A.: Das Bochumer Bergbaumuseum. Der Plan wird weiter verfolgt. In: Märkischer-Sprecher, 22.12.1928, o. S.

250 Besonders vehement verteidigte Winkelmann diesen Aspekt 1934 im Zusammenhang mit der geplanten Gewerbeausstellung in Essen. Denn nach Ansicht Krawehls sollte das Bergbau-Museum ausschließlich historische Gegenstände sammeln, aber auf die Präsentation aktueller Produkte verzichten, damit es keine konkurrierenden Bestrebungen zum Essener Projekt gebe. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/971.

251 Die Sammlungssystematik ergab sich über die lehrbuchartige Anordnung der eingegangenen Objekte in den entsprechenden Ausstellungseinheiten. Claus Werner erklärt damit auch das fehlende schriftlich fixierte Sammlungskonzept. Vgl. Werner: Die Benennung der Vielfalt, S. 260 f.

> Um nur eine Abteilung herauszugreifen: die Rettungsabteilung z.B. besteht aus einer fast erdrückenden Fülle wertvollster Geräte, doch steht ihr hoher Wert in absolut keinem Verhältnis zu dem Interesse, das diese Abteilung in ihrer früheren Aufmachung bei den Besuchern fand. Bei ihrer demnächst beabsichtigten Neuaufstellung ist geplant, einen grossen Teil der Geräte nicht wieder auszustellen und nur die ganz besonders hervortretenden Gerätetypen, die gewissermassen als Marksteine in der Geschichte des Rettungswesens im Bergbau anzusehen sind, auszustellen und die anderen als Archivstücke für Spezialstudien aufzubewahren und nur besonderen Interessenten zugänglich zu machen. Der Wert dieser Archivstücke, den sie als Einzelstufen in der Entwicklung der Gerätetypen unbedingt behalten werden, wird dadurch in keiner Weise herabgemindert, nur würden sie bei der vorhandenen Gerätefülle auf die weitaus grösste Mehrzahl der Besucher verwirrend wirken und verhindern, daß die Besucher die klare Entwicklungsrichtung erkennen. Desgleichen wird es für die Besucher ausserordentlich schwer, sich die Anwendung der einzelnen Gerätetypen bezw. ihre Wirkungsweise vorzustellen. Zu diesem Zeitpunkt sind Reliefmodelle, Stereo-Betrachtungsapparate usw., die die Anwendung der Ernstfälle zeigen, anzubringen.[252]

Die von Hartung kritisierten konzeptionellen Schwächen liegen also weniger in der mangelnden Konzeptfähigkeit eines „pragmatisch orientierte[n] Bergingenieur[s]“[253] begründet. Unter Berücksichtigung der Handlungsspielräume und -zwänge der Akteure zeichnet sich stattdessen ab, dass man sich im Laufe des Prozesses davon verabschiedet hatte, das Museumsprojekt am grünen Tisch zu planen, um überhaupt ein realistisches Gespür für potentielle Objekte, Kooperationspartner, den Raumbedarf und die nötigen personellen wie finanziellen Ressourcen zu bekommen. Um den Herausforderungen zu begegnen, ging Winkelmann in der Sammel- und Ausstellungspraxis Kompromisse ein, die er temporär für vertretbar hielt.

Gleichzeitig engagierte er sich für das Museum über seine dienstlichen Verpflichtungen hinaus. So umging er beispielsweise die Anordnung, Reisetätigkeiten aufgrund von Haushaltskürzungen möglichst zu unterlassen,[254] indem er aus seinem Privatvermögen einen Pkw erwarb und für dessen Unterhaltung aufkam, um seine Netzwerke im Ruhrgebiet aufzubauen.[255] Aufgrund der geringen

252 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 03.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/2. Hartungs Einschätzung, dass Winkelmann erst durch Keysers Intervention die Überfrachtung der Hallen erkannte, lässt sich durch den vom Museumsdirektor fast ein Jahr zuvor geäußerten Widerspruch zur Aufnahme der geologischen Sammlung auf Kosten der bereits vorhandenen Planung nicht aufrechterhalten. Siehe dazu Hartung: Museen des Industrialismus, S. 391 f.

253 Hartung: Museen des Industrialismus, S. 379.

254 Vgl. die maschinenschriftliche Anweisung Heises an die Mitarbeiter der WBK, 15.04.1931, in: montan.dok/BBA 112/971.

255 Vgl. das maschinenschriftliche Skript zum Vortrag anlässlich des Besuches von Gauleiter Josef Wagner (1899–1945) mit den handschriftlichen Notizen, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764 sowie

Besuchszahlen im ersten Jahr pflegte Winkelmann den Kontakt zu Besucher:innen, indem er sie persönlich begrüßte und im Idealfall auch bis in die späten Abendstunden selbst durch die Ausstellungen führte.[256] Darüber hinaus stellte er in den Anfangsjahren bergmännische Kunst aus seinem Privathaushalt als Leihgaben zur Verfügung,[257] berichtete aber auch umgekehrt davon, dass er wegen der schlechten klimatischen Bedingungen im Museum Gemälde über den Winter in seiner Wohnung lagerte.[258] Die Vermischung von Beruflichem und Privatem zieht sich wie ein roter Faden durch Winkelmanns Leben. Dies spiegelt sich auch darin wider, dass er seine Frau in die Verwaltungsaufgaben einband. Diese übernahm zeitweise die Bearbeitung des Schriftverkehrs sowie Registratur- und Kartothekarbeiten.[259] Besonders deutlich kommt Winkelmanns grenzenlose Leidenschaft und Einsatzbereitschaft für das Projekt in einem Brief an Hans Plank (1878–1970) zum Ausdruck, dem er für den Ausbau des Tiroler Salzbergbau-Museums rückblickend folgenden Rat mit auf den Weg gab:

> Es ist natürlich in allen Fällen so, dass dort, wo eben alle Quellen erschöpft sind, nun immer einmal ein Ende eintreten muss. Davor muss sich jeder, der ein Museum gründet oder vorwärtstreibt, bewahren. Man muss die Arbeiten aus diesem Grunde so einstellen, dass selbst, wenn ganz schwere Rückschläge kommen, das Werk nicht untergeht. […] Ich würde Ihnen raten, an Herrn Dr. Malzacher und an ähnliche leitende Persönlichkeiten nicht nur mit grossen Wünschen heranzutreten, sondern ihnen vorher durch entsprechende Fühlungnahme den Wert Ihrer Pläne, Arbeit und Ziele nahezubringen, um dann schrittweise vorwärts zu kommen. Glauben Sie nur, niemand bringt Opfer für ein Museum einer einzelnen Persönlichkeit wegen. Der beste Werber für ein derartiges Institut ist und bleibt immer das

---

den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Plank, 14.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/952.

256 Im Laufe der Jahre stiegen die Besuchszahlen bis zu Kriegsbeginn stetig. Von 1930 bis 1939 hatten sich diese mit knapp 29.000 Besucher:innen pro Jahr versiebenfacht. Für die Entwicklung der Zahlen siehe die maschinenschriftliche Übersicht „Besucherzahlen 1930–1940“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764 und das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript Winkelmanns „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

257 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Petri, 18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/935.

258 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Melches, 21.03.1935, in: montan.dok/BBA 112/1751.

259 Siehe die maschinenschriftliche Vorlage Winkelmanns für einen Brief Herbsts an Krawehl, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1407 sowie den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Krawehl, 19.03.1935, in: montan.dok/BBA 239/100. Vor allem in den 1950er-Jahren spannte Winkelmann seinen Schwiegervater ein, der durch seinen Wohnsitz in Berlin-Charlottenburg Geldtransfers für Kooperationspartner in der DDR übernahm und den Kontakt dorthin aufrechterhielt. Siehe Anmerkung 778.

> Werk selbst. Der Leiter eines solchen Werkes muss von seiner Idee so durchdrungen sein, dass er,wenn [sic!] es sein muss, alles dafür opfern kann.[260]

Mit demselben Engagement setzte Winkelmann unter Heises Nachfolge, BA Dr.-Ing. h. c. Friedrich Herbst (1874–1937), seine Arbeit fort.[261] Dabei ging es in dieser Phase vor allem darum, das Museum als „Zentralstelle für das Bergwesen“[262] in der Museumslandschaft zu etablieren.

3.2 Wie ein Segel im Wind – Auf dem Weg zur „Zentralstelle für das Bergwesen“

Wie auch Heise war Herbst zuvor in der akademischen Lehre tätig gewesen. Beide Männer hatten durch die Herausgabe des ‚Lehrbuchs der Bergbaukunde‘[263] zusammengearbeitet und waren darüber hinaus enge Freunde.[264] Für Winkelmann ergaben sich in der Zusammenarbeit mit Herbst keine grundlegenden Veränderungen. Er schätzte seinen neuen Vorgesetzten als ambitionierten Unterstützer des Museums.[265] Reibungspunkte ergaben sich allerdings mit dem neuen Vorstandsvorsitzenden BA Dr.-Ing. h. c. Otto Krawehl (1875–1936).[266] In seiner

260 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Plank, 14.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/952. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schorn, 09.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/805.

261 Friedrich Herbst (1874–1937) stammte aus einer Bochumer Akademikerfamilie. Er studierte Bergbaukunde und war Zeit seines Lebens in der Lehre tätig. In seinen Nachrufen wird er als ein empathischer, freundlicher und zugänglicher Mann beschrieben, dem eine „vaterländische Gesinnung“ ohne besonderes parteipolitisches Engagement attestiert wurde. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag der WBK an Formann, 15.10.1971, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag zur Biografie Herbsts, o. D., in: montan.dok/BBA 120/2000; die maschinenschriftlichen Redeskripte zur Trauerfeier, o. D., in: montan.dok/BBA 120/2202; die Nachrufe auf Herbst in: montan.dok/BBA 112/1408 sowie Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 194 ff.

262 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an das Technische Museum Stockholm, 17.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/963.

263 Heise, Fritz/Herbst, Friedrich: Lehrbuch der Bergbaukunde mit besonderer Berücksichtigung des Steinkohlenbergbaus, 2 Bände. Berlin 1908/1910.

264 Heise bezeichnet Herbst in einem Nachruf als „treuesten Freund und Mitarbeiter“. Siehe Heises Nachruf auf Herbst als Sonderdruck der Zeitschrift Glückauf (24) 1937, S. 572, in: montan.dok/BBA 112/1408.

265 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 24.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/966.

266 Der aus Essen stammende Otto Krawehl (1875–1936) studierte in Freiburg und Berlin ‚Bergbau‘. Im Anschluss an die akademische Ausbildung leitete er verschiedene Bergwerke im In- und

Korrespondenz deutete Winkelmann „die oft nicht geringen Schwierigkeiten“ lediglich an, „die jedem entgegentreten, der einen neuen Gedanken in die Tat umzusetzen versucht“[267]. Einzig Heise gegenüber kommunizierte er Unstimmigkeiten, die er mit dem seit 1931 amtierenden Krawehl immer wieder hatte. Von der Durchsetzungsfähigkeit Herbsts, der in seinem Nachruf als bescheiden und fürsorglich, ja als Mensch „von einer natürlichen Freundlichkeit und warmherzigen Liebenswürdigkeit“[268] beschrieben wurde, augenscheinlich nicht überzeugt, bat Winkelmann den emeritierten Heise, das gemeinsame Werk zu unterstützen und im Konflikt um die Namensgebung des Museums, die Ausstellungsprogrammatik, das geplante Anschauungsbergwerk und die Neubaupläne seinen Einfluss auf Herbst und den Vorstand geltend zu machen.[269]

Neben den inhaltlichen Fragen stellte aber auch die wirtschaftlich angespannte Lage immer wieder ein Problem dar. Detaillierte Haushaltsaufstellungen sind für die Amtszeit Heises und Herbsts nicht überliefert, doch geht aus den Anordnungen Herbsts hervor, dass alle Angestellten der WBK zur Sparsamkeit angehalten waren.[270] Besonders empfindlich traf Winkelmann dies erneut in Hinblick auf

---

Ausland. Während seiner Zeit als WBK-Vorstandsvorsitzender war er zudem Aufsichtsratsvorsitzender der Vereinigten Stahlwerke AG. Er galt als Förderer des technischen Fortschritts im Allgemeinen und der Kohleveredelung im Besonderen. In seinem Nachruf im Verwaltungsbericht der WBK wird er als ein Mensch mit „hohe[r] Pflichtauffassung“ und „altpreußischer Gewissenhaftigkeit“ beschrieben, der trotz ehrgeiziger Ziele optimistisch, hilfsbereit und bescheiden gewesen sein soll. Siehe Nachruf auf Otto Krawehl in Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1936 bis 31. März 1937. Bochum 1937, S. 3 f.

267 Winkelmann, Heinrich: [Dankesrede Heinrich Winkelmann zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 13–17, hier S. 10. Siehe dazu u. a. das maschinenschriftliche Vortragsskript Winkelmanns, [ca. 1930/1931], in: montan.dok/BBA 112/2222; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Küster, 20.09.1935, in: montan.dok/BBA 112/737; an Heise, 05.12.1934 und 25.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/971 sowie an Hilgenberg, 23.03.1948, in: montan.dok/BBA 112/774; an Heinrich, 06.06.1950, in: montan.dok/BBA 922 und etwas expliziter an Reisner, 28.01.1963, in: montan.dok/BBA 112/846 oder an Teicher, 24.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/848.

268 Nachruf auf Herbst in: Werkszeitung für die Gefolgschaft der Zeche König Wilhelm, 19.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/1408.

269 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.12.1934 und 25.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/971 sowie den maschinenschriftlichen Brief Heises an Stumpf, 07.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/1407.

270 Vgl. den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Geschichtliche Bergbau-Museum, 01.04.1931–31.03.1932, o. D., in: montan.dok/BBA 120/630 und den maschinenschriftlichen Durchschlag WBK/Herbst an Winkelmann, 03.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407. Siehe dazu auch

seine Dienstreisen, die ihn mittlerweile in die ‚traditionsreichen‘ Bergbaureviere nach Sachsen und Österreich führten. Die eingeschränkte Mobilität bedrohte seines Erachtens den Aufbau der Sammlungen, weil „naturgemäss die Gegenstände aus[blieben], die viele [sic!] persönliche Arbeit erfordern.“[271] Untätig blieb er allerdings nicht. Er verlagerte den Schwerpunkt stattdessen auf organisatorische Arbeiten im Haus: Neben Sanitäranlagen seien Büroräume und ein kleines Archiv eingerichtet, die Elektrik zentralisiert und schließlich der Umzug der Museumsverwaltung von der Bergschule auf das Museumsgelände vollzogen worden, berichtete er Heise im August 1933.[272] Um die Betreuung der Besucher:innen, die Objektannahme und die Kontrolle der Modellarbeiten bei seiner Abwesenheit in guten Händen zu wissen und das Sekretariat der Geschäftsführung bei der Korrespondenz sowie seine Frau bei den Registratur- und Kartothekarbeiten zu entlasten, bat Winkelmann Ende 1931 um die Einstellung einer weiteren, bergmännisch ausgebildeten Kraft.[273] Nach zähen Verhandlungen mit dem Vorstandsvorsitzenden gelang es der Museumsleitung 1932 auf Empfehlung von Bergassessor Stams schließlich Erich Weinert einzustellen. Weinert war ein ehemaliger Bochumer Bergschüler, der mit dreijähriger Berufserfahrung als Grubensteiger nicht nur über eine bergmännische Ausbildung verfügte, sondern durch den Aufbau eines Schaubergwerks im Deutschen Hygiene-Museum Dresden zusätzlich erste museumsrelevante Erfahrungen vorzuweisen hatte.[274] Mit den wachsenden Ausstellungsflächen kam es zu einem ersten zögerlichen Personalzuwachs. Für den alltäglichen Museumsbetrieb wurden Reinigungskräfte, Hallenaufsichten und Museumsführer eingestellt. Im Zuge der sich konkretisierenden Neubaupläne wurden dann zusätzlich drei weitere

---

den maschinenschriftlichen Brief Krawehls an Herbst, 20.12.1931, sowie die handschriftliche Etat-Übersicht Winkelmanns für die Jahre 1931 bis 1933, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1407; den maschinenschriftlichen Durchschlag Krawehl an Herbst, 02.12.1932, in: montan.dok/BBA 239/97 und den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Bösenberg hinsichtlich des Ankaufs einer Bronzeplastik, September 1935 bis Januar 1936, in: montan.dok/BBA 112/737.

271 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Heise, 12.08.1933, in: montan.dok/BBA 112/971. Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Anordnung Herbsts an Winkelmann, 03.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407.

272 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 12.08.1933, in: montan.dok/BBA 112/971; darüber hinaus den maschinenschriftlichen Bericht, 1934, in: montan.dok/BBA 112/2232 sowie den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Geschichtliche Bergbau-Museum, 01.04.1933–31.03.1934, o. D., in: montan.dok/BBA 120/630.

273 Siehe den maschinenschriftlichen Brief nach der Vorlage Winkelmanns von Herbst an Krawehl, 16.12.1931, in: montan.dok/BBA 112/1407.

274 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Stams an Winkelmann, 16.11.1931 und 20.11.1931, in: montan.dok/BBA 112/1714 sowie den maschinenschriftlichen Brief nach der Vorlage Winkelmanns von Herbst an Krawehl, 16.12.1931, in: montan.dok/BBA 112/1407.

Kräfte für Verwaltungsaufgaben engagiert. Helmuth Nelle wurde 1934 als Verwaltungssekretär eingesetzt. Ihm oblag das Rechnungswesen, die Registrierung von Objekteingängen und -ausgängen sowie das Berichtswesen.[275] Zwei Jahre später stieß Heinrich Wegmann als „Archivverwalter" zum Team, der die Materialen und Arbeitsgeräte zu verwalten und die eingehenden Objekte zu kartieren hatte.[276] Für die Vermittlung eines wissenschaftlichen Mitarbeiters wandte sich Winkelmann an die Technischen Hochschulen in Aachen und Berlin.[277] Dabei schwebte ihm ein „Diplom-Bergingenieur" vor, „der noch nicht zu alt ist, wenn möglich evangelisch und etwas Praxis gehabt hat. Ich würde jedoch auch mit einem zufrieden sein, der Ostern sein Diplom-Examen macht."[278] Den Zuschlag bekam im April 1937 schließlich der Steiger Julius Raub – ebenfalls ein ehemaliger Bochumer Bergschüler, der mit 34 Jahren als Kustos gleichzeitig die Stellvertretung Winkelmanns übernahm.[279] Winkelmann selbst avancierte im Zuge der Vertragserneuerung zwischen Stadt und WBK wenige Monate später zum Museumsdirektor, wodurch sich sein Verantwortungsbereich erweiterte.[280] Gegenüber dem Vorstand hatte er zukünftig

275 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll „Verteilung der Arbeitsgebiete innerhalb des Bergbau-Museums", 06.08.1937, in: montan.dok/BBA 120/1675.

276 Siehe ebd.

277 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Blümel, März bis September 1937, in: montan.dok/BBA 112/1711 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kirst, 14.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/1711.

278 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kirst, 14.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/1711.

279 Steiger Julius Raub (geb. 1903) schloss 1920 die Schule mit der Obersekundarreife ab, besuchte dann die Bochumer Bergschule und im Anschluss die Betriebsführerklasse und war als Steiger und Kohlepetrograf tätig. Aus gesundheitlichen Gründen schied er aus dem aktiven Bergwerksbetrieb aus und übernahm verwaltungstechnische Aufgaben. Nebenbei ordnete und pflegte Raub die geologische Sammlung der Zeche De Wendel (Hamm). Siehe dazu die Notizen Winkelmanns auf dem Personalbogen an Schramm für die 8. Auflage des Jahrbuches der Deutschen Museen, 08.09.1937, in: montan.dok/BBA 112/1773; den maschinenschriftlichen Durchschlag Schmidts an Kesten, 27.02.1937, in: montan.dok/BBA 120/1444 sowie das maschinenschriftliche Protokoll „Verteilung der Arbeitsgebiete innerhalb des Bergbau-Museums", 06.08.1937, in: montan.dok/BBA 120/1675. Letzteres besagt, dass Raub für die „wissenschaftliche Durcharbeitung der gesamten Museumssammlungen" zuständig war. Eine Zusammenstellung erster Publikationen von Raub befindet sich in montan.dok/BBA 112/2210.

280 Vgl. die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes", 03.02.1937, in: montan.dok/BBA 120/863. Die Vertragserneuerung war das Ergebnis einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Trägern. Um eine sich anbahnende Dominanz der Stadt in die Belange des Museums zu vermeiden, ließ Herbst den Vertrag zwischen Stadt und WBK kurzerhand aufkündigen. Im neuen Vertrag wurde schließlich festgelegt, dass die Stadt sich für die Ewigkeit an das Museumsprojekt band, indem sie auf ihr Kündigungsrecht verzichtete. Darüber hinaus verpflichteten sich beide Trägerinstitutionen dazu, die jährlichen Kosten zu gleichen Anteilen zu tragen,

den Haushalt zu vertreten und unterstand nun nicht mehr dem Bergschuldirektor, sondern der Geschäftsführung direkt.[281] Ein Vergleich der geplanten Büroeinrichtung von Museumsleitung und Kustos lässt erkennen, dass mit dem Titel ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis einherging. Während das Büro Raubs als schlichter Arbeitsraum mit einem einfachen Tisch und Schränken geplant wurde, sollte das Direktorenzimmer ein Empfangsraum im bürgerlichen Stil werden: mahagonivertäfelte Wände, Gardinen, ein ausladender Schreibtisch, eine Sitzgruppe mit Polstermöbeln, Teppich und indirekter Beleuchtung.[282] Auch wenn diese Pläne zunächst durch Krawehls Veto bei der Raumzuteilung, später durch den Krieg und die Etatprobleme, nicht umgesetzt wurden, schlug sich die Bedeutung von Status und Netzwerkpflege auch in der angestrebten Innenarchitektur nieder (Abb. 3).[283]

Ein ähnliches Geltungsstreben zeichnete sich in der Architektur des Neubaus ab. Ein Jahr nach der ‚Machtergreifung‘ durch die Nationalsozialisten – und der damit verbundenen Aussicht, durch die Zerschlagung der Arbeiterbewegung, die Reduktion von Arbeitslosigkeit und staatliche Subventionen von Bauprojekten politisch wie wirtschaftlich stabileren Zeiten entgegenzugehen –[284] spielten die beiden Trägerinstitutionen des Museums mit dem Gedanken, die alte Schlachthofhalle und die im Laufe der Jahre errichteten Anbauten durch einen ästhetisch zeitgemäßen,

---

wobei die WBK aber keine Rechenschaft über die Ausgaben abzulegen hatte. Lediglich bei größeren Ausgaben war die Stadt über den entsprechenden Vorgang zu informieren. Siehe dazu Hartung: Museen des Industrialismus, S. 124–127. Für einen Vergleich der Verträge siehe Slotta: Die Aufbauphase (1930–1945), S. 22 f.

281 Siehe den maschinenschriftlichen Entwurf „Vertrag Dr. Winkelmann“, 1937, in: montan.dok/BBA 120/1443. Da Bergschuldirektion und Geschäftsführung bis in die 1950er-Jahre in Personalunion waren, änderte sich für Winkelmann formal diesbezüglich zunächst nichts. Die Trennung der beiden Ämter erfolgte erst in der Amtszeit Werner Liebers, in der Franz Leyendecker (1897–1982) 1952 Direktor der Bochumer Bergschule wurde und in der Amtszeit Karl-Heinz Ottos, der dann ab 1958 schließlich die Leitung des gesamten Bergschulwesens der WBK übernahm.

282 Siehe dazu die Pläne des Innenarchitekten Fritz Gaulke für das Arbeitszimmer Raubs und das Direktorenzimmer, in: montan.dok/BBA 112/24 und 31 sowie den maschinenschriftlichen Briefentwurf zur Gestaltung der Innenräume im Museum o. A., o. D., in: montan.dok/BBA 112/762.

283 In den Anfangsjahren erhielt das Museum ausrangiertes Mobiliar aus der Bergschule. Da dieses für die Arbeiten „völlig unzweckmäßig“ sei, beantragte Winkelmann für das Jahr 1939 „im Interesse eines geordneten Bürobetriebes“ wenigstens die Anschaffung geeigneter Schreibtische und Schränke. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Keysers an Winkelmann, 18.10.1938, in: montan.dok/BBA 112/9 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag „Ausrechnung zum laufenden Etat des Bergbau-Museums für die Zeit vom 1. Januar bis 31. Dezember 1939“, 1938, in: montan.dok/BBA 112/220.

284 Vgl. Bührer, Werner: Wirtschaft. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 2007, S. 113–129, hier S. 116 f.

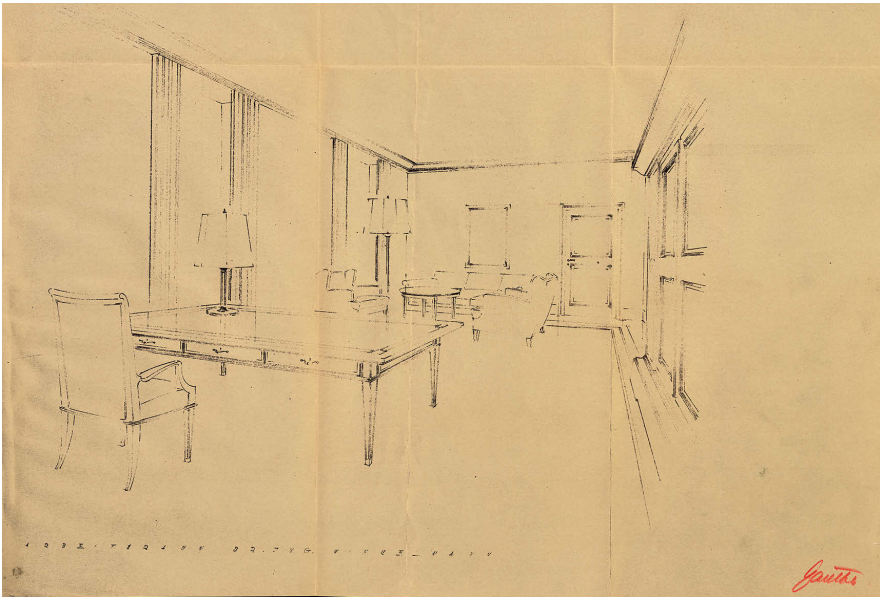


Abb. 3: Entwurf für den ‚Arbeitsraum Dr-Ing. Winkelmann' von Fritz Gaulke, [um 1941]

hegemonialen Bau zu ersetzen.[285] Doch auch hier waren sich Museumsleitung und Vorstandsvorsitz uneins. Winkelmann, der das Bochumer Museumsprojekt durch die im selben Jahr in Essen eröffnete Gewerbeschau bedroht sah, strebte den Abriss der alten Gebäude an.[286] Allerdings befürchtete er, dass Krawehl aus Sparsamkeitsgründen ein „Flickwerk"[287] durchsetzen würde, indem er lediglich Fassaden um die alten Gebäude der West- und Südflügel errichten ließ.[288] Nach außen provozierte Winkelmann keine offene Auseinandersetzung. Hinter den Kulissen schaltete er

285 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/971. Zur Herrschaftsästhetik in der Architektur unter nationalsozialistischer Führung im Überblick siehe Reichel, Peter: Kunst. Bildende Kunst und Architektur. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 2007, S. 166–179, hier S. 172–175.

286 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/971.

287 Ebd.

288 Die ersten Pläne für das Projekt legte der WBK-Architekt Schmiedeknecht vor, mit dessen Umsetzungsidee sich der Vorstand später nicht anfreunden konnte. Vgl. das maschinenschriftli-

allerdings Heise ein, den er darum bat, Einfluss auf den Vorstandsvorsitzenden zu nehmen: „Wenn derartige Beträge [Winkelmann sprach zuvor von 300.000 M [sic!], A-M. H.] in Aussicht stehen, dann besteht doch wirklich die Möglichkeit, nach einem General-Bebauungsplan ein neues Museum zu bauen, selbst wenn später erst dazu das Hauptgebäude gebaut werden sollte.“[289] Anderthalb Jahre später hatte man sich schließlich geeinigt. Nach den Plänen Fritz Schupps (1896–1974) begannen Mitte 1936 die Bauarbeiten des Neubaus.[290] In drei Bauphasen sollte das

che Skript Winkelmanns „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, S. 4, in: montan.dok/BBA 112/2218.

289 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/971. Auf dieser Grundlage ist Hartungs Interpretation, Winkelmann habe den Neubauplänen wegen der hohen Kosten skeptisch gegenübergestanden, an dieser Stelle zu relativieren. Den Akten ist zu entnehmen, dass Krawehl den Baubeginn hinauszögerte, da er die Planungen zunächst in einem Modellentwurf visualisiert haben wollte. Deshalb bat er Herbst im August 1934, Winkelmanns „Ungeduld [zu] zähmen“, dem die Umsetzung des Neubaus zu langsam voranschritt. Zwei Jahre später äußerte Krawehl, dass er Verständnis dafür habe, dass „die Stadtverwaltung, die Architekten und sicher last not least Herr Dr. Winkelmann versuchen, uns [dem Vorstand, A-M. H.] einen weiteren kräftigen Stoss voranzugeben, vermutlich in einiger Zeit wieder und wieder nocheinmal [sic!].“ Er brauche allerdings „im allgemeinen [sic!] solche Stösse nicht“, zumal er die Verzögerung in der mangelnden Vorausplanung sehe. Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Brief Krawehls an Herbst, 28.08.1934, in: montan.dok/BBA 112/1407 und die maschinenschriftliche Abschrift eines Briefes Krawehls an Herbst, 26.09.1936, in: montan.dok/BBA 239/188 mit dem von Hartung angeführten Beleg des maschinenschriftlichen Briefes von Herbst an Krawehl, 11.07.1934, in: montan.dok/BBA 112/1407 sowie Hartungs Urteil in: Hartung: Museen des Industrialismus, S. 318, insbesondere Anmerkung 1158. Unter Berücksichtigung von Winkelmanns Schreiben an Heise sowie der Korrespondenz zwischen Herbst und Krawehl ist der zitierte Ausschnitt bei Hartung so zu verstehen, dass Winkelmann lediglich Bedenken äußerte, Architekt Schmiedeknecht könnte den Auftrag – eine „Gedankenskizze“ anzufertigen, aus der hervorginge, „wie 1.) der jetzige Bauabschnitt nach Fertigstellung aussehen muss und 2.) wie die Gesamtwirkung eines Tages ist“ – missverstanden haben, indem er davon ausginge, dass die Planungen in absehbarer Zeit auch umgesetzt werden könnten. Schmiedeknechts Visualisierung sollte lediglich verhindern, „dass bei den jetzigen und folgenden Bauetappen etwas geschaffen wird, was bei der späteren Gesamtfertigstellung hinderlich wäre.“ Siehe die Kopien der maschinenschriftlichen Briefe von Krawehl an Herbst, 09.06.1934 und 12.07.1934, in: montan.dok/BBA 239/188.

290 Fritz Schupp (1896–1974) ist im Ruhrgebiet vor allem für seine Industriebauten bekannt. Typisch für seinen Stil war eine schnörkellose Architektur, die auf die Ausarbeitung von Details verzichtete. Zu den bekanntesten Bauten, deren Entwürfe er gemeinsam mit Martin Kremmer gestaltete, gehören die Zeche Zollverein XII und das Erzbergwerk Rammelsberg. Vgl. Busch, Wilhelm/Scheer, Thorsten (Hrsg.): Symmetrie und Symbol. Die Industriearchitektur von Fritz Schupp und Martin Kremmer (Ausstellung vom 31. August 2002 bis 3. November 2002, Zeche Zollverein XII). Köln 2002 sowie montan.dok/BBA 223: Architektengemeinschaft Fritz Schupp/Martin Kremmer, Essen/Berlin.

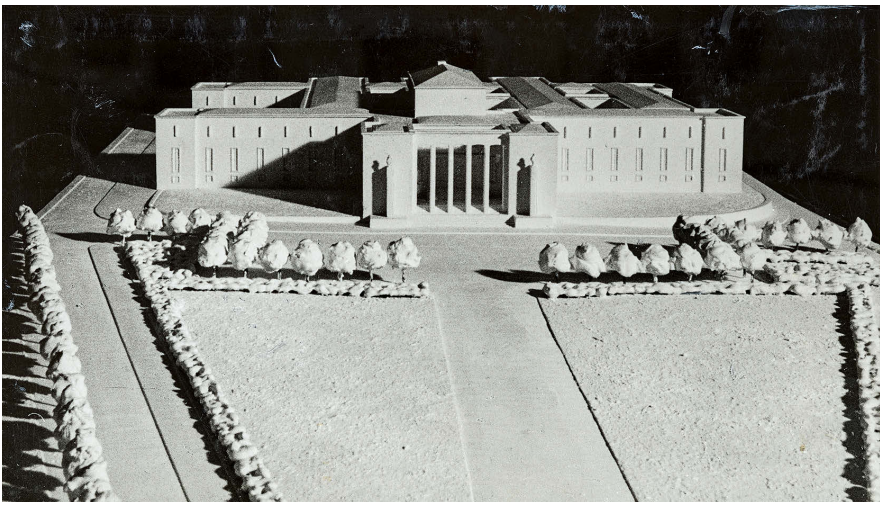


Abb. 4: Fotografie des Modells von Fritz Schupp für den geplanten, später aber nicht vollständig realisierten Neubau

Museum eine Gebäudearchitektur erhalten, die auch nach außen die Würde der „Zentralstelle für das Bergwesen“[291] ausstrahlte (Abb. 4).[292]

Die Bedeutung des Bochumer Museums versuchte Winkelmann zusätzlich durch die Namensgebung zu unterstreichen. Sich auf Vertreter der Stadt Bochum sowie „Museumsfreunde“ und „Geschenkegeber“ berufend, regte Winkelmann im Streit um die Umbenennung des Museums die Formulierung „Deutsches Bergbau-Museum“ an. Diese, so argumentierte er, nähme dem Museum „den Eindruck des Verstaubten“ und erwecke „schon äusserlich den Eindruck der Volkstümlichkeit“.[293] Um seiner Position Geltung zu verleihen, verwies er zusätzlich auf die Gründung

291 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an das Technische Museum Stockholm, 17.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/963.

292 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an May, 07.08.1935, in: montan.dok/BBA 112/729. Für einen Überblick über die Baugeschichte siehe Slotta, Rainer: Das Museumsgebäude. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 456–498 sowie Hartung: Museen des Industrialismus, Kapitel 4.3.

293 Vgl. die maschinenschriftliche Nachricht Winkelmanns an Herbst, 04.05.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407.

von Museen mit „bergmännischem Charakter“ in Hall, Andreasberg, Clausthal-Zellerfeld, Goslar, Senftenberg, Mittelbexbach, Halle, Hindenburg, Köln, Bensberg, Hannover und Oberhausen, die im Falle einer größeren Schenkung ebenfalls den Anspruch auf die nationale Geltung in der Institutionenbezeichnung erheben könnten:

> Bei der Einrichtung des deutschen Bergmannstages, des Tages des Bergmannes, wie es von Seiten der Partei schon angedeutet ist, besteht die Möglichkeit, dass das schon bestehende Bergbau-Museum in Mittelbexbach zum Deutschen Bergbau-Museum umbenannt wird. Die Möglichkeit, für ein derartiges Museum von Seiten des Staates Gelder bereitgestellt zu bekommen, scheint nach den im Saargebiet bestehenden Meinungen durchaus gegeben.
> Durch die Gründung der Bergbau-Museen in den verschiedenen Gebieten gehen uns zweifellos Gegenstände verloren, die in manchen Fällen unersetzlich sind. In diesen kleinen Museen werden diese Gegenstände fast ausschließlich von Schulkindern betrachtet, nennenswerte Besuchergruppen besuchen nach meinen Ermittlungen nur bekannte Museen. Diese Zersplitterung hat sicherlich den Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung mit bewogen, seine Verfügungen vom 29. Januar betreffend der Neugründung von Museen zu erlassen. Vielleicht können wir diese Verfügung als Anlass nehmen und uns gegen die Einrichtung von weiteren bergmännischen Museen richten. Vielleicht ist es dann sogar möglich, das eine oder andere Museum aufzunehmen.[294]

Winkelmann, der durch Stadtrat Wilhelm Stumpf (1875–1949) auf den Erlass aufmerksam gemacht wurde, nahm die bildungspolitischen Bestimmungen aus Berlin demnach zur Kenntnis.[295] Das kolportierte Bedrohungsszenario sowie die

294 Ebd. Zur Berücksichtigung der Montanindustrie in kleineren Museen des Ruhrgebiets siehe auch Parent, Thomas: Theater und Museen. Zur Geschichte kommunaler Kultur im Revier. In: Köllmann, Wolfgang/Korte, Hermann/Petzina, Dietmar u. a. (Hrsg.): Das Ruhrgebiet im Industriezeitalter. Geschichte und Entwicklung, Bd. 2. Schwann 1990, S. 361–418, hier S. 405.

295 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Stumpfs an Winkelmann, 25.04.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407. Der am 29.01.1935 erschienene Erlass von Bernhard Rust (1883–1945) sah vor, die vermehrte Gründung kleiner Museen mit begrenztem „erzieherische[m] Wirkungskreis“ einzuschränken. Denn es dürfe künftig „keine Museen zur Befriedigung von Kirchturmsinteressen geben, sondern sie sollen, soweit es sich speziell um heimatkundliche Dinge handelt, das lebendige Interesse am deutschen Volkstum fördern.“ Martin Roth stellt fest, dass die „Welle von Museumsgründungen“ in erster Linie „eine Erfindung der Museumsfachleute zur Untermauerung des eigenen (kultur-)politischen Stellenwertes“ gewesen und der Erlass als „eine von den Reichsministerien medienwirksam verwendbare Manifestation des tatkräftigen Einsatzes für Heimat und Vaterland“ zu deuten sei. Siehe dazu die Abschrift aus der Rheinisch-Westfälischen Zeitung vom 05.02.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407; Rust, Bernhard: Neugründung von Museen. In: Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 7 (1935), S. 132. Unter: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=991084217_0001%7CLOG_0211 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und Roth, Martin: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin 1990 (= Berliner Schriften zur

in Aussicht gestellten Vorteile für das Bochumer Museum bei schneller Sicherung des Titels beeindruckten den Vorstand allerdings nicht. Um sich dem „Eindruck des Verstaubten“[296] zu entledigen, entfiel schließlich lediglich die historische Dimension im Titel, indem das ‚Geschichtliche Bergbau-Museum‘ fortan nur noch als ‚Bergbau-Museum‘ geführt wurde.[297] Wichtiger als der (missglückte) Versuch, Bedeutsamkeit durch einen Etikettenwechsel zu gewinnen, ist im Forschungszusammenhang allerdings der Umgang mit der sich abzeichnenden Konkurrenz. Die sich häufenden an Winkelmann herangetragenen Beratungsanfragen für bergbaubezogene Ausstellungen sowie Sonderausstellungen mit Titeln wie ‚Kunst für den Bergmann‘ (1937), ‚Der deutsche Bergmann‘ (1937) oder ‚Kunst und Bergbautechnik‘ (1939) belegen die Konjunktur des Themas ‚Bergbau‘ im nationalsozialistischen Kulturbetrieb.[298] Diesem Konkurrenzdruck versuchte Winkelmann mit verschiedenen Strategien zu begegnen: In einem Gespräch mit dem Regierungspräsidenten Ludwig Runte (1896–1958) in Arnsberg ließ er sich zusichern, dass der „Bildung örtlicher Museen ein Riegel vorgeschoben“[299] werde. Über Heise ver-

Museumskunde, 7), S. 96. Zur Definition von Heimatmuseen siehe Jacob-Friesen, Karl: Die staatliche Betreuung der Heimatmuseen. In: Museumskunde (1937), S. 7–14.

296 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Herbsts „Besprechung mit Herrn Stadtrat Stumpf“, 02.10.1935, in: montan.dok/BBA 112/1.

297 Zur Auseinandersetzung um den Namen siehe Anmerkung 4.

298 Winkelmann erwähnt u. a. folgende durch das Bergbau-Museum unterstützte Ausstellungen: ‚Deutsches Volk, Deutsche Arbeit‘ (1934); ‚Braune Messe/Deutsche Woche‘ (1934), die ‚Niederrheinische Heimatwoche‘ (1934) oder die ‚Berufsschau der Angestellten‘ (1934). Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts für das Jahr 1934/1935, 04.05.1935, in: montan.dok/BBA 112/2232; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen WBK und Deutscher Arbeitsfront, Januar 1937, sowie den maschinenschriftlichen Brief Mathes’ an Winkelmann, 26.03.1937, in: montan.dok/BBA 112/1713; den maschinenschriftlichen Bericht Winkelmanns an Keyser bezüglich des Westfalentages in Siegen, 09.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/762; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser „77. Hauptversammlung des VDI vom 17. bis 23 Mai in Dresden“, 19.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/764. Einen großen Erfolg feierte Winkelmann auch mit der Übernahme der Sammlungen der Bergakademie Berlin, in der er mit dem Deutschen Museum, dem Arbeitsschutz-Museum, dem Bensberger Museum bei Köln, dem Goslarer Museum und dem Saargebietsmuseum konkurrierend, „als alleiniger Sieger aus diesem Streit“ hervorging. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Stumpf, 02.11.1935 und 05. 11.1935, in: montan.dok/BBA 112/1763.

299 Maschinenschriftlicher Durchschlag „Niederschrift über die Besprechung mit Herrn Regierungspräsidenten Dr. Runte in Arnsberg am 14.09.1936“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1408. Unmittelbare Konkurrenz zum Bergbau-Museum bildeten die Bestrebungen der Stadt Essen. Wie Hartung ausführt, gab es in den 1920er-Jahren Ideen, das Bergbau-Museum in Essen errichten zu lassen. Wenngleich diese Pläne nicht in die Tat umgesetzt wurden, gab es durch die Unterstützung der Gewerbeschau durch Krawehl oder den Ausbau des Stadtmuseums immer wieder Abgrenzungsbestrebungen und Auseinandersetzungen um Objekte. Siehe dazu beispielsweise

suchte er zu erwirken, dass Ministerialrat BA Heinrich Schlattmann (1884–1943),[300] der als Leiter der Abteilung II im Reichswirtschaftsministerium den Verbleib bergbaulicher Objekte in den Revieren des Saarlandes und Schlesiens angeordnet hatte, seine Position relativierte: „Ich wäre Ihnen sehr verbunden, sehr verehrter Herr Professor, wenn Sie Herrn Oberberghauptmann Schlattmann gelegentlich einmal sagen würden, er möchte doch diesen Standpunkt nicht zu krass vertreten.“[301] Neben der aktiven Suche nach Schulterschlüssen auf politischer Ebene bediente sich Winkelmann zusätzlich passiver Techniken. Der Kooperation mit anderen regionalen Einrichtungen, die an bergbaulichen Sonder- und Dauerausstellungen arbeiteten, von denen er sich aber keinen positiven Gewinn versprach, entzog er sich. In diesen Fällen gab er vor, Ausstellungen durch Leihgaben nicht unterstützen zu können. Dies begründete er beispielsweise damit, dass sich das Museum noch im Aufbau befände und noch nicht über genügend Material für den Leihverkehr verfügte oder aufgrund schlechter Erfahrung keine Objekte mehr herausgäbe.[302] Bei

montan.dok/BBA 239/102. Besonders eindrücklich ist der Aktenvermerk des Museumsinspektors Otto Kalwa, der im Essener Stadtmuseum wertvolle Kunstobjekte sowie den „Schreibtisch des Königl. Bergrats Heintzmann mit seiner roten Aktentasche im Original,weiter [sic!] eine kleine Bergparade von Herrn Heintzmann,sowie [sic!] in einer Vitrine seine Uniform, Degen, Froschlampe“ entdeckte. Da das Museum lediglich von Laien betrieben werde und eine geringe Reichweite habe, müsse man die Objekte für das Bergbau-Museum „holen“. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Kalwas über seinen Besuch im Ortsgeschichtlichen Museum Essen, 09.01.1936, in: montan.dok/BBA 112/982; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Kauert, Eichler und dem Bergbau-Museum bezüglich der sich abzeichnenden Konkurrenz durch das Heimatmuseum Essen, Oktober bis Dezember 1940, in: montan.dok/BBA 112/977; das Engagement Krawehls bezüglich der Gewerbeschau in: montan.dok/BBA 239/46 sowie Hartung: Museen des Industrialismus, S. 293 f.

300 Heinrich Schlattmann (1884–1943) war von 1934 bis 1937 Oberberghauptmann und Ministerialdirektor im Reichswirtschaftsministerium. Unter seiner Leitung sind die Aufgaben des preußischen Oberberghauptmanns in die Abteilung II des Reichswirtschaftsministeriums (Berg-, Hütten- und Salinenwesen) eingegliedert worden, was eine weitere Zentralisierung der Verwaltungsstrukturen bedeutete. Vgl. Farrenkopf, Michael: Schlattmann, Heinrich. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Schinzel – Schwarz. Berlin 2007, S. 28 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd143148613.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

301 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Heise, 25.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/971.

302 Siehe dazu die Korrespondenz Winkelmanns mit Grewe, Oktober 1935, in: montan.dok/BBA 112/982; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Barz, 05.05.1937, in: montan.dok/BBA 112/1750 und an Werner, 15.12.1938, in: montan.dok/BBA 112/764; der maschinenschriftliche Aktenvermerk Raubs „Besuch des Herrn Morain von der Reichsleitung der DAF“, 12.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/757 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts für das Jahr 1937, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232. Winkelmann blieb dem Leihverkehr

„staatlichen Ausstellungen oder solcher der Partei, und ihrer Gliederungen […], die für den Bergbau oder das Bergbau-Museum von besonderem Interesse“[303] waren, lag der Fall hingegen anders. Ein Beispiel hierfür ist die Beteiligung des Bochumer Museums bei der Ausstellung über die ‚Kultur des deutschen Bergmanns‘, die im Heimatmuseum Siegen anlässlich des Westfalentages 1938 gezeigt werden sollte.[304] Der dortige Museumsleiter Dr. Hans Kruse (1882–1941) hatte für die geplante Erweiterung des Museums vor allem bergmännische Objekte aus den österreichischen Revieren zusammengetragen.[305] Da der Westfalentag allerdings den heimatlichen Bergbau in den Blick nahm, bat Kruse Winkelmann um Unterstützung, die dieser ihm aus strategischen Gründen zusagte:

> Da die Anregung, diese Schau möglichst weit auszubilden, von Herrn Landeshauptmann Kolbow ausgeht, glaube ich vorschlagen zu müssen, daß wir seinen Wünschen [Kruses, A-M. H.] möglichst weit entgegenkommen. Er hat sich bereit erklärt, alle Gegenstände mit unserem Namen (Bergbau-Museum, Bochum) zu kennzeichnen. Er bittet um Bilder, um den Silberkrug, einige Barten, Häckel, bergmännische Schnitzfiguren, einige kleine Modell [sic!] und um altes Gezähe.[306]

---

auch in den 1950er-Jahren wegen der Schäden an den Objekten skeptisch gegenüber und gab diese nur zögerlich heraus. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Bethe, 15.06.1950, sowie an Lange-Huesken, 12.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/780. Für einen Überblick, welche Ausstellungen Leihgaben aus dem Museum zwischen 1934 und 1968 erhielten, siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Das Deutsche Bergbau-Museum hat folgende Ausstellungen mit Leihgaben beschickt“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2308.

303 Maschinenschriftlicher Durchschlag des Verwaltungsberichts für das Jahr 1937, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232. Deutlich wird dies auch anhand der aufgelisteten Ausstellungen, an denen sich das Bergbau-Museum zwischen 1934 und 1939 mit Leihgaben beteiligte. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Das Deutsche Bergbau-Museum hat folgende Ausstellungen mit Leihgaben beschickt“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2308.

304 Die Westfalentage waren eine seit 1921 jährliche Veranstaltung des Westfälischen Heimatbunds, bei der in Heimatvereinen Engagierte zwei Tage lang zusammenkamen, um kulturpolitische Ideen zu diskutieren und den Heimatgedanken durch ein entsprechendes Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Vgl. Ditt, Karl: „Mit Westfalengruß und Heil Hitler“. Die westfälische Heimatbewegung 1918–1945. In: Klueting, Edeltraud (Hrsg.): Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Darmstadt 1991, S. 191–215, hier S. 195 sowie o. A.: Heimat, Wirtschaft, Siedlung. Der Westfalentag 1938 in Siegen vom 8.–10. Juli. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1938. Münster 1939, S. 15–31.

305 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Besuch bei Museumsdirektor Dr. Kruse in Siegen am 28. März 1938“ an Keyser, 04.04.1938, in: montan.dok/BBA 112/762.

306 Maschinenschriftliche Abschrift „Niederschrift über den Besuch des Herrn Museumsdirektors Dr. Kruse, Museum des Siegerlandes in Siegen, am 12. Mai 1938“ an Keyser, 16.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/762. Für eine Übersicht der gewünschten Leihgaben siehe den maschinenschriftlichen Brief des Museums des Siegerlandes an das Bergbau-Museum, 23.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/762. Christoph Schmidt bezeichnet Karl-Friedrich Kolbow (1899–1945) als

Um die korrekte Beschriftung und wirksame Inszenierung der Objekte, darunter zahlreiche Uniformendarstellungen aus dem Bergbau-Museum,[307] kümmerte sich Winkelmann selbst. Obwohl er bei der Eröffnungsveranstaltung noch um weitere Korrekturen bat und eine wirksamere Präsentation ‚seiner‘ Objekte für wünschenswert hielt, bescheinigte er Kruse, eine solide Ausstellung auf die Beine gestellt zu haben.[308] Mittelfristig versuchte er die Expansionsbestrebungen des Siegener Museums allerdings zu blockieren, indem er die Kontaktaufnahme „mit einer einflußreichen Stelle, vielleicht mit Ministerialrat Gabel“[309] anregte.[310] In Hinblick auf ein geplantes Gespräch zur Begünstigung des Bochumer Museums mit dem Regierungspräsidenten und dem Landeshauptmann, also dem obersten Beamten der Provinz Westfalen, sei es sinnvoll, sich der Unterstützung „von höherer Stelle“ gewiss zu sein.[311] Die Konkurrenz um Objekte und staatliche Förderungen sowie die beständige Aushandlung abgrenzender und kooperierender Strategien waren bestimmend für die 1930er-Jahre.

Zur kalkulierten Vernetzung gehörte auch die Verbesserung der überregionalen Sichtbarkeit. So wurde der 1931 erstmalig erschienene Hallenführer drei Jahre später neu aufgelegt und an Schachtanlagen im In- und Ausland, an Bergschu-

„Nationalsozialist[en] der ersten Stunde“, der beruflich hervorragend qualifiziert gewesen sei und „in Verwaltungsangelegenheiten ein verantwortungsbewusstes und unkorrumpierbares Ethos an den Tag legte“. Der wenig konfliktscheue Landeshauptmann habe sich nicht für eine demokratisch organisierte Selbstverwaltung der Gaue eingesetzt, aber dennoch versucht, den Einfluss von Staat und Partei auf die Verwaltungsorganisation in Westfalen zu unterbinden. Vgl. Schmidt, Christoph: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945). Paderborn u. a. 2006 (= Forschungen zur Regionalgeschichte, 54), S. 53 f., ergänzend S. 82–87. Darüber hinaus siehe Dröge, Martin: Männlichkeiten im Ruhrbergbau. Die Tagebücher Karl Friedrich Kolbows als Zeugnisse männlicher Identität. In: Geschichte im Westen (2014), S. 75–91. Unter: http://www.brauweiler-kreis.de/wp-content/uploads/GiW/GiW2014/GiW_2014_DROEGE_RUHRBERGBAU.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

307 Siehe die maschinenschriftlich von Nelle zusammengestellte Übersicht, 19.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/762.

308 Vgl. die maschinenschriftliche „Niederschrift über den Besuch des Museums des Siegerlandes in Siegen“, 29.06.1938, sowie den maschinenschriftlichen „Bericht über den Westfalentag in Siegen“, 09.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/762.

309 Maschinenschriftlicher Brief Winkelmanns an Keyser, 08.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/762.

310 Oberberghauptmann BA Oskar Gabel (1901–1988) war Leiter der Hauptabteilung Bergbau im Reichswirtschaftsministerium. Vgl. Riexinger, Klaus/Ernst, Detlef: Vernichtung durch Arbeit. Rüstung im Bergwerk. Die Geschichte des Konzentrationslagers Kochendorf – Außenkommando des KZ Natzweiler-Struthof. Tübingen 2003, S. 80.

311 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Keyser, 08.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/762.

len, technische Universitäten, Bergakademien und führende Bergfachleute verschickt.[312] Außerdem wurden Nachrichten über das Bergbau-Museum in der Presse und im Rundfunk, in Bergwerkszeitungen und Fachzeitschriften lanciert. Deren Publikation wurde von Herbst und Winkelmann kritisch begleitet, um eine besonders positive Darstellung des Museums zu erzielen und gleichzeitig eine allgemeine Kritik am Bergbau im Vorfeld abzuwenden.[313] Darüber hinaus wurde es zunehmend wichtig, sich für die museale Arbeit weiter zu qualifizieren. Dazu schickte Herbst seinen Museumsleiter 1936 auf die Museumsbundtagung nach Thüringen.[314] Von der Reise kam dieser mit „wertvolle[n] Anregungen" zurück. „Die Erfahrungen, die

312 Handschriftliche Liste mit Adressaten für die zweite Auflage des Museumsheftes 1934 in: montan.dok/BBA 112/1776. Die dritte Auflage war für das Jahr 1936 geplant. Die Finanzierung des Heftes mit Werbeanzeigen verstieß gegen eine Regelung des Werberates der deutschen Wirtschaft. Unter Bezugnahme seiner Bekanntmachung vom 20.10.1934 genehmigte der Präsident des Werberates die dritte Auflage deshalb nicht und begründete dies damit, dass er die „Kosten der Eigenwerbung durch die Aufnahme von Anzeigen auf andere Unternehmen abzuwälzen" nicht unterstütze. Maschinenschriftlicher Brief des Präsidenten des Werberates der deutschen Wirtschaft an das Bergbau-Museum, 07.04.1936, in: montan.dok/BBA 112/1776 sowie Reichard, Ernst: Zehnte Bekanntmachung des Werberates der deutschen Wirtschaft. In: Reichs- und Staatsanzeiger 246 (20.10.1934), S. 2. Unter: https://digi.bib.uni-mannheim.de/viewer/reichsanzeiger/film/008-8449/0152.jp2 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

313 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1407 und 1773 sowie montan.dok/BBA 239/102. An dieser Einstellung änderte sich später auch unter Keyser nichts. Den von der Deutschen Kampffilm GmbH produzierten Film ‚Der Büßer' hielt Winkelmann beispielsweise für unbrauchbar, da er durch die „zu starke Betonung der Gefahr des Bergmannsberufes" davon ausging, dass der Film keinen werbenden Charakter habe, sondern vielmehr einen negativen Eindruck vom Bergbau vermittele. Winkelmann ging sogar so weit zu behaupten, dass die „Kunst der letzten Jahrzehnte [...] sich leider immer nur mit dieser Seite des Bergbaus [der Gefahr, A-M. H.] beschäftigt und dadurch, das muß einmal offen ausgesprochen werden, die schwierige Lage, in der sich derselbe in Bezug auf den Nachwuchs befindet, zu nicht geringem Teil verschuldet [habe]". Maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und der DEKA-Film-GmbH, Januar bis März 1941, in: montan.dok/BBA 112/759. Zur Kritik an Gerhard Heilfurths Einführungskapitel zum bergmännischen Liederbuch, welches als Jubiläumsausgabe geplant war, siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Nierhaus' an Juliane Heilfurth, 03.05.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089. Für die 1950er-Jahre siehe z. B. die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, 21.07.1952, 17.03.1954 und 24.07.1954, den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fischer, 21.07.1952, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch des Herrn Kruse von dem Westf. Allgemeinen Bochumer Anzeiger", 30.10.1953, in: montan.dok/BBA 112/804 oder auch die maschinenschriftlichen Durchschläge von Raub diktiert, von Winkelmann unterschrieben an Geiger-Hof, 22.01.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II; an Hartmann, 11.12.1953, in: montan.dok/BBA 112/793, I sowie an Goch, 27.12.1962, in: montan.dok/BBA 112/849 sowie Kapitel 4.4 Ins rechte Licht gerückt – Kunst für den (Stein-)Kohlenbergbau.

314 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Winkelmann, 09.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/1765.

die älteren Museen in museumstechnischer Hinsicht gemacht haben, sei es bei dem Aufbau, bei der Beschriftung und Zurschaustellung der einzelnen Gegenstände, der Holz- und Eisenkonservierung usw. können uns große Dienste leisten.“[315] Einem Beitritt zum Museumsbund stand Winkelmann allerdings zögerlich gegenüber, da dieser über keine „technische Museumsabteilung“[316] verfügte.

Eine Kunstausstellung im Technikmuseum

Die „rein technische“ Ausrichtung des Museums betonte Winkelmann auch gegenüber dem amtierenden Museumsbundvorsitzenden Karl Hermann Jacob-Friesen,[317] obwohl im Jahresbericht von 1931/1932 erstmalig von einer eingerichteten Kunsthalle die Rede ist.[318] Neben einem von Kübelpflanzen gerahmten Denkmal zu Ehren von Berghauptmann BA Dr. jur. h. c. Hermann Brassert (1820–1901)[319] wurden eine Bronzebüste des Industriellen Emil Kirdorf (1847–1938) sowie in Reihe gehängte Arbeiten Hermann Kätelhöns (1884–1940) ausgestellt, die neben Porträts von Industriellen und Unternehmern des Ruhrgebiets auch Szenen industrieller Arbeit über und unter Tage zeigten (Abb. 5). Bis auf das Denkmal waren alle Objekte Schenkungen von Kätelhön. Der Schriftverkehr zwischen Herbst und Krawehl im Januar 1932 deutet an, dass dies kein Zufall war. BA Dr.-Ing. h. c. Hans von Loewenstein (1874–1959), einflussreicher Bergbaumanger, hatte den Geschäftsführer der WBK gebeten, Kätelhön – „der immer in Geldverlegenheit“[320] sei – zu unterstützen. Da der Künstler dem Museum die Büste von Kirdorf vermacht „und außerdem für sein in Vorbereitung befindliches Werk ‚Aus der Arbeit‘ Herrn Heise gezeichnet“ habe, wäre zu prüfen, ob die WBK „für einige tausend Mark diese Werke“ erwerben könnte.[321] Wenngleich Krawehl „die Sparsamkeit

315 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Herbst, 29.10.1936, in: montan.dok/BBA 112/1765. Im Anschluss an die Tagung nahm Winkelmann beispielsweise Kontakt zum Naturkundemuseum in Erfurt auf, um sich weitere Anregungen für die Objektbeschriftung geben zu lassen. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wächtler, 15.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/750.

316 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Herbst, 29.10.1936, in: montan.dok/BBA 112/1765.

317 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Jacob-Friesen, 29.10.1936, in: montan.dok/BBA 112/1755.

318 Vgl. den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Jahr 1931/1932, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232.

319 Siehe S. 410 f.

320 Handschriftlicher Brief Herbsts an Krawehl, 28.01.1932, in: montan.dok/BBA 239/97.

321 Vgl. den handschriftlichen Brief Herbsts an Krawehl, 28.01.1932, in: montan.dok/BBA 239/97.

Abb. 5: Kunstausstellung im Bergbau-Museum, ca. 1932

der anderen Herren“ im WBK-Vorstand zu bedenken gab – „zumal der fragl. [sic!] Künstler im Rufe einer Neigung zu kommunistischer Einstellung“[322] stehe – und darauf verwies, dass „dieser Fall doch unseren satzungsgemässen Zwecken recht fern“[323] läge, entschied sich der WBK-Vorstand anders. Für die WBK erwarb man die Grafik Heises für 100 RM und bestellte 150 weitere für die Mitgliederzechen für einen Gesamtbetrag von 3.000 RM.[324] Im Mai desselben Jahres schenkte Kätelhön dem Museum sechs Grafiken. Ein direkter Zusammenhang zwischen Vorstandsbeschluss und Schenkungen ist nicht belegt, interpretieren ließe sich dennoch, dass Kätelhön auf diese Weise seinen Dank zum Ausdruck brachte. Die Popularisierung seiner Werke in einer Ausstellung könnte wiederum als ergänzende – offiziell nicht beschlossene – Unterstützung gedeutet werden.[325] Für die Anordnung der Bilder sowie die Positionierung der Büste hatte sich Winkelmann jedenfalls mit Kätelhön

322 Maschinenschriftliche Abschrift eines Briefs von Krawehl an Herbst, 30.01.1932, in: montan.dok/BBA 239/97.

323 Ebd.

324 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll des WBK-Vorstands, 03.03.1932, in: montan.dok/BBA 120/862 sowie die maschinenschriftliche Übersicht über den käuflichen Erwerb von Arbeiten Kätelhöns in den Jahren 1932 und 1933, o. A. und o. D., in: montan.dok/BBA 112/776.

325 Für letztere Hypothese spricht, dass in der Ausstellung auch die Porträts von BA Fritz Winkhaus (1865–1932), Heinrich Koppers (1872–1941) und August Thyssen (1842–1926) gezeigt wurden, die laut Sammlungsdokumentation erst 1935, 1943 und 1958 auf unterschiedlichen Wegen ins Haus kamen. Vgl. dazu die Fotografien der Ausstellung mit den Informationen der Karteikarten, in: montan.dok/BBA 112/6359 sowie montan.dok 030350635014, 030000635020 und 030350635021.

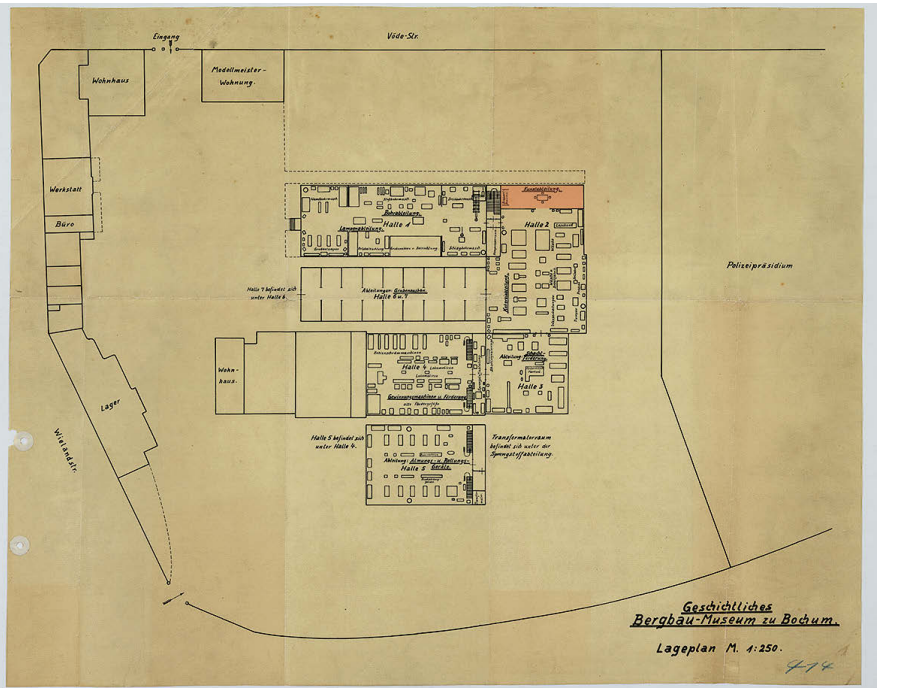


Abb. 6: Lageplan des Museums, um 1933, mit farblicher Markierung der Kunstausstellung

in Verbindung gesetzt.[326] Szenografisch entschieden sie sich für ein an die zweite Museumsreform der 1920er-Jahre angepasstes schlichtes Ausstellungskonzept, bei dem der Fokus, einer Kunstgalerie ähnlich, durch neutrale Wandfarben ohne Sockel und Gesims, symmetrische und einreihige Hängung ganz auf das Einzelkunstwerk gelenkt wurde.[327] Eingezogene Wände sorgten neben der optischen Trennung von den Abteilungen ‚Kokereiwesen‘ und ‚Wasserhaltung‘ für eine zusätzliche Fokussierung auf die Objekte, schnitten die Kunstabteilung allerdings in Hinblick auf die Wegeführung zudem von dem eigentlichen Rundgang ab (Abb. 6).

326 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kätelhön, 01.02.1932, in: montan.dok/BBA 112/1751.

327 Vgl. Köstering, Susanne: Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 52–56, hier S. 54 f. Speziell zur konfliktreichen Reformbewegung in Kunstmuseen siehe Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Leipzig 2001, insbesondere S. 187–238.

Für den Neubau plante Winkelmann die zuvor nur provisorisch eingerichtete Kunstabteilung deutlich größer anzulegen und im Erdgeschoss prominent als ersten Ausstellungsraum zu platzieren.[328] Die ersten, wenngleich zahlenmäßig sehr überschaubaren Sammlungszugänge von Kunstobjekten sind bereits unter Heise eingegangen.[329] Der Wunsch Winkelmanns, 1929 die Schrift ‚Der Bergbau in der Kunst' zu erhalten, die Nachforschungen zur Grafik ‚Betender Bergmann vor der Kaue' sowie das Bedauern, Heuchler-Grafiken wegen fehlender Gelder nicht erwerben zu können, weisen aber darauf hin, dass er von Anfang an ein Interesse an Kunstobjekten für das Museum hatte.[330] Dabei schien der systematische Aufbau einer Kunstsammlung zunächst nicht vordergründig. In ‚Der Bergbau in der Kunst' führt Winkelmann einleitend aus, er habe anfänglich „weder die Absicht" gehabt Kunst zu sammeln noch „im entferntesten [sic!] daran denken können", dass er einen Bildband zu diesem Thema herausgeben würde.[331] In der 1934 herausgegebenen Auflage des Hallenführers hieß es, die Kunstausstellung solle eine „gewisse Erholung von der anstrengenden Vertiefung in geschichtliche und technische Einzelheiten" bieten, „die gleichzeitig unser Bestreben zeigt, über die Ausbildung des Verstandes die seelischen Werte, die im Bergmannsleben stecken, nicht zu vernachlässigen"[332]. Am Ende seiner Dienstzeit lieferte Winkelmann retrospektiv weitere Gründe für die Einrichtung einer Kunstsammlung. An einen Freund schrieb er beispielsweise, dass das treibende Motiv seine eigene Leidenschaft für bergmännische Kunst gewesen sei, die er zunächst privat kaufte und temporär im

328 Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an André, 29.09.1936, sowie an Brandi, 08.08.1935, in: montan.dok/BBA 112/1750; die maschinenschriftlichen Verwaltungsberichte für die Jahre 1933/1934, 1935/1936, 1936/1937, in: montan.dok/BBA 120/630 sowie den Plan zur „Aufteilung der Sammlungen nach Fertigstellung des Bautraktes an der Vödestraße", o. D., in: montan.dok/BBA 112/9.

329 Siehe Abb. 7. Es gibt nur wenige Objekte der bildenden Kunst unter Heise, welche die eingangs vorgestellten Kriterien erfüllen. Dazu gehören die Bronzeplastik eines Bergmanns (montan.dok 033301781001), eine Druckgrafik des Titelblatts des Kuttenberger Kanzionales (montan.dok 030330116000) sowie fünf Porträt-Grafiken (montan.dok 030035085001, 030350105001, 030350106001, 030350113001 und 030350322002).

330 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Rabener, 1929 bis 1932, in: montan.dok/BBA 112/743 sowie die dezidiert ausgewiesene Kunstakte montan.dok/BBA 112/1749.

331 Vgl. Winkelmann, Heinrich: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 7–36, hier S. 7.

332 Winkelmann, Heinrich: Die Sammlungen des Geschichtlichen Bergbau-Museums. In: Winkelmann, Heinrich/Herbst, Friedrich (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum Bochum. Gelsenkirchen 1934, S. 5–32, hier S. 17.

Museum ausstellte.[333] In seiner Dankesrede zur Verleihung eines Ehrendoktortitels an der Technischen Universität Berlin führte er hingegen aus, dass die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte geradezu „zwangsläufig“ gewesen sei:

> Es war zunächst die Überlegung, daß die bildliche Dokumentation ein wesentliches Hilfsmittel zur Erforschung bergmännischer Zusammenhänge aus längst vergangener Zeit und zur Deutung der technischen Entwicklung ist. Gewiß bildeten die in den Archiven liegenden Akten die Grundlage aller Forschungen, aber oft waren künstlerische Darstellungen die Quellen, die ich erschließen mußte, um historische Vorgänge und Zusammenhänge zu erklären. Dabei kam es weniger auf die künstlerische Qualität eines Werkes an als auf die historische Aussage in Verbindung mit der sachlichen Genauigkeit.
> Die Beschäftigung mit solchen Zeugnissen künstlerischer Gestaltungskraft festigte in mir die Erkenntnis, daß ein Museum, das sich mit der technischen Entwicklung im Bergbau befaßt, auch den Bergmann selbst in den Kreis seiner Betrachtungen einbeziehen muß.[334]

Fotografien der ersten Ausstellungshallen sowie der handschriftliche Entwurf Weinerts für die zweite Ausgabe des Hallenführers belegen außerdem, dass Kunst ab 1931 – etwa eine Porträtgrafik, eine Büste, oder ein Gemälde mit Arbeitern – auch dekorative Zwecke in den technikgeschichtlichen Hallen erfüllte.[335]

Die ersten Kunstobjekte gingen überwiegend als Schenkungen ein,[336] um die sich Winkelmann proaktiv bemühte: So informierte er sich über aktuelle Kunstentwicklungen und die Rezeption von Kunstausstellungen in Presseartikeln, wobei er sich vor allem auf das Ruhrgebiet sowie die Themen ‚Mensch‘ und ‚Arbeit‘ konzentrierte. Durch den Besuch von Ausstellungen und die Durchsicht von Werkszeitungen und Kunst-Katalogen sammelte er Anregungen für den Erwerb von Kunst-

333 In der Rückblende schrieb Winkelmann zu den Anfängen der Kunstsammlung: „Als ich mit meiner Museumstätigkeit begann, bekam ich gleich Gefallen an bergmännischen Kunstgegenständen: Porzellane, Zinnleuchter, Grafiken, bergmännische Gemälde usw. Da ich im [sic!] Anfang ja noch keinen Etat hatte und auch noch keine Mittel, um solche Dinge anzukaufen, habe ich sie persönlich gekauft und in meiner Wohnung aufgestellt. – Als ich nun Museumsräume bekam und Vitrinen, wanderten natürlich meine Kunstgegenstände ins Museum. Sie waren sozusagen der Anfang für die Kunstabteilung des Bergbau-Museums. – Das paßte nun meiner Frau nicht. Sie hat nun unsere Gegenstände immer wieder mit in die Wohnung genommen und bei besonderen Anlässen brachte ich sie natürlich wieder ins Museum.“ Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Petri, 18.12.1961, montan.dok/BBA 112/935, II.

334 Winkelmann: Dankesrede, S. 14. Vgl. dazu auch Winkelmann, Heinrich: Kunst und Kultur im Bergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1949), S. 3–6, hier S. 3 f. sowie Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 7 f.

335 Siehe BT 2–4 im Anhang sowie den handschriftlichen Entwurf Weinerts zum zweiten Hallenführer, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1776.

336 Siehe Abb. 13, S. 141.

objekten. Über Kontakte zu regionalen Künstlern versuchte er, geschnitzte Figuren für Modelle oder lebensgroße Puppen für die Präsentation von Bergmannsuniformen zu bekommen. Darüber hinaus trat er an Unternehmen heran und bat um die Schenkung einzelner Kunstobjekte.[337] Ein erster signifikanter Anstieg an Objekten zum Thema ‚Bergleute in der bildenden Kunst' ist für das Jahr 1933, ein weiterer Peak 1936 und das absolute Maximum an Sammlungseingängen über den betrachten Zeitraum für 1939 festzustellen. Dieser Befund verdeutlicht also, dass sich der beschriebene Trend in den Museen mit „bergmännischem Charakter" auch in den Sammlungen des Bergbau-Museums nachvollziehen lässt (Abb. 7).[338] Auch Winkelmann nahm diese Entwicklung wohlwollend zur Kenntnis, denn seit dem „Regierungswechsel" würden „kulturelle Dinge" mehr gefördert, sodass sich das Museum insgesamt „ganz fabelhaft" entwickle.[339] Dies machte sich unter Herbsts Führung im Bereich der Kunst ebenfalls bemerkbar. Anders als Heise befürwortete er den Erwerb von Kunstobjekten nicht nur, er trieb ihn zudem voran. Ebenfalls an Kunst interessiert, machte er verschiedentlich auf Objekte aufmerksam, ordnete die Aufnahme von künstlerischen Arbeiten in die Sammlung an und versuchte den Vorstand vom Ankauf einzelner Raritäten zu überzeugen.[340]

337 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1715, 1749, 1751 und 1754.

338 Zu berücksichtigen ist, dass jedes Objekt einzeln erfasst wurde. Das heißt, eine Grafikmappe mit 12 Einzelblättern umfasst auch zwölf Inventarnummern. Darüber hinaus gibt es Karteikarten ohne konkretes Ankaufsdatum/-jahr sowie unverzeichnete Objekte, über deren Erwerbsweg keinerlei Informationen vorliegen. Die Erhebungen können also lediglich eine Annäherung sein. Die in der Analyse nicht berücksichtigten Grafiken und Gemälde von Landschafts- und Industriemotiven sind erstmalig 1939 vermehrt angekauft worden. Im betrachteten Zeitraum gingen diese sehr unregelmäßig ein. Größere Sammelankäufe sind für die Jahre 1942 und 1950 zu verzeichnen. Auffällig ist, dass bei dieser Gattung neben deutschsprachigen Bergbaugebieten auch Darstellungen beispielsweise aus Australien, Brasilien, Schweden, Russland oder Italien vertreten sind. Siehe dazu die Karteikarten der ehemaligen Abteilung 3 ‚Der Bergbau in der Landschaft'.

339 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Plank, 19.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/983.

340 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Krawehl hinsichtlich des Erwerbs von Münzen, 12.04.1932, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Herbst an Krawehl bezüglich einer Elfenbeinschnitzerei, 30.09.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407; den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Winkelmann bezüglich Zinn- und Holzstatuetten, 18.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/1752; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Spitzner zur Übernahme einer Sammlung, 22.05.1936, in: montan.dok/BBA 112/977; den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Winkelmann hinsichtlich Kohleschnitzereien, 19.11.1936, in: montan.dok/BBA 112/1749. Krawehl vertrat mit Blick auf die Neubauplanungen die Position, dass „Einzelfragen des Sammelns zurückzustellen [seien], es sei denn bis auf ausnahmsweise ganz seltene wichtige technische Gegenstände." Aufgrund der allgemeinen Sparsamkeitsbestrebungen im Vorstand betonte er, dass bei dem Ausbau der Sammlung „langsamere Schritte einzuhalten [seien], damit die Stimmung der

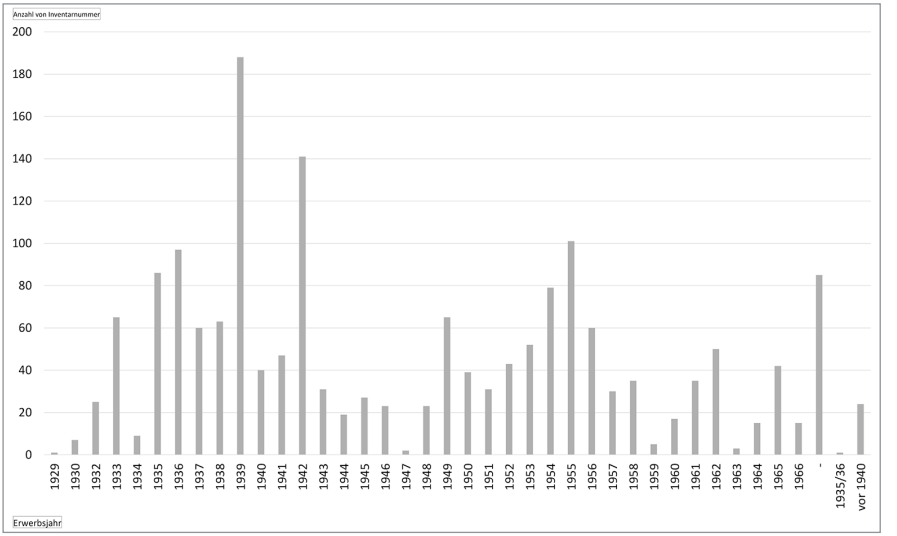


Abb. 7: Grafische Darstellung der Anzahl eingegangener Objekte nach Jahren (abgetragen sind die Anzahl der Inventarnummern im Verlauf der Erwerbsjahre)

Trotz des stetigen Anwachsens der Sammlungsbestände stellte gerade der Aufbau der kunst- und kulturgeschichtlichen Ausstellung für Winkelmann eine Herausforderung dar. Da es in Westfalen „in der Frühzeit keinen reichen Bergmannsstand“ gegeben habe und es deshalb „auch wenig alte Tradition“ gäbe,[341] war Winkelmann auf die Unterstützung der traditionsreichen sächsischen Bergreviere angewiesen. Das allgemein gesteigerte Interesse am Bergmann und seiner Kultur förderte die Kooperationsbereitschaft von Kultureinrichtungen in Sachsen allerdings nur bedingt. Hinderlich waren zudem die verschärften Dienstreisebestimmungen, die es Winkelmann nicht ermöglichten, durch längere oder gar häufige Besuche Beziehungen zu knüpfen. Es gelang ihm aber sukzessive, „verschiedene Museumsfreunde“[342] in anderen Bergbaurevieren zu gewinnen, die sich für seine

betr. Herren für unsere Bewilligung nicht verdorben“ werde. Winkelmann sei deshalb zu „bremsen“. Vgl. die maschinenschriftlichen Abschriften Krawehl an Herbst/Winkelmann, 10.01.1936, sowie Krawehl an Herbst, 20.04.1936, in: montan.dok/BBA 239/188.

341 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an May, 07.08.1935, in: montan.dok/BBA 112/729.

342 Maschinenschriftliches Skript Winkelmanns „Zum dem [sic!] Vortrag für den Gauleiter Wagner“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764.

Belange vor Ort einsetzten.[343] Diese Partner waren für ihn gerade für den Aufbau der Kunstsammlung von Relevanz, da er – anders als Kunstmuseen – auf keinen „organisierten Kunsthandel“[344] zurückgreifen konnte. Der wichtigste Kontakt in diesem Zusammenhang stellte die Beziehung zu Hanns Freydank[345] dar. Der Hallenser Bergbau-Historiker trat 1934 erstmalig an die WBK heran, um für seine Forschungsarbeit, die er im Auftrag des Ministeriums für Wirtschaft und Arbeit zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Bergmannsuniform schrieb, zu recherchieren.[346] Über den Aufbau eines Uniformenkabinetts gelang es Winkelmann, Freydank für das Museum zu erwärmen.[347] Für ein jährliches Honorar übernahm dieser neben der Anschaffung von Objekten auch wissenschaftliche Recherchen sowie

343 Dazu gehörten z. B. Oberbergrat Emil Sporn und Bergrat h. c. Dr. mont. Emil Tschernig (1896–1970) für technische und volkskundliche Objekte in den Revieren Österreichs; Hans Plank für den Aufbau der Sprengabteilung; Alfred Rabener für Zeichnungen sowie Modelle von und Ausarbeitungen zu Dampfmaschinen; für Grabungsarbeiten in den 1950er-Jahren Dr. phil. Adelhart Zippelius (1916–2014) und Prof. Dr. Elisabeth Schmid (1912–1994). Siehe dazu den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Friemann und Wolf, 05.06.1929, in: montan.dok/BBA 112/1735; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an das Technische Museum Stockholm, 17.01.1935 und 28.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/963; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wynne, 06.05.1935, in: montan.dok/BBA 112/763; den maschinenschriftlichen Durchschlag eines Zeugnisses für Plank, 15.04.1937, in: montan.dok/BBA 112/952; das maschinenschriftliche Skript Winkelmanns „Zum dem [sic!] Vortrag für den Gauleiter Wagner“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 20.11.1943, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie montan.dok/BBA 112/951 und 1822.

344 Maschinenschriftliches Skript Winkelmanns „Zum dem [sic!] Vortrag für den Gauleiter Wagner“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764.

345 Hanns Freydank, am 26.12.1882 geboren, studierte Philosophie und Kunstgeschichte in München. Nach Unterbrechung durch die Einberufung zum Kriegsdienst setzte er das Studium 1920 fort, erweiterte seinen Fächerkanon dann um Philosophie und Theologie und belegte zusätzlich Vorlesungen zur Kirchengeschichte, der klassischen Archäologie, Numismatik und Wirtschaftsgeschichte. Nach dem Studium arbeitete er als Bibliothekar an der Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, später als Archivar der Halleschen Pfännerschaft AG. Darüber hinaus richtete er das Pfännerschaftsmuseum ein und kuratierte 1930 eine Ausstellung zu Halloren und Pfännern. In den 1940er-Jahren arbeitete er bei der Mansfeld AG. Dort baute er das Archiv auf, übernahm Forschungsaufgaben und richtete das Werksmuseum ein. Nach dem Krieg war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitäts- und Landesbibliothek Halle. Er publizierte Artikel über das Mansfelder Land und den Harz, vor allem aber über die Halleschen Salinen. Er galt als verdienter Bergbauhistoriker, der am 22.09.1971 in Halle verstarb. Vgl. Meißner, Uwe: Hanns Freydank zum 100. Geburtstag. Montanhistoriker, Numismatiker und Genealoge. In: Ekkehard 1 (1993), S. 13–15.

346 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an die Bergschule, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/966.

347 Siehe Kapitel 4.2 Kleider machen Leute – Das bergmännische „Ehrenkleid“ als symbolisches Kapital.

Ausarbeitungen, stellte Kontakte mit Künstler:innen und Archiven her und fungierte durch Vorträge nicht zuletzt als Multiplikator.[348] Zusätzlich waren Freydanks Verbindungen ins Wirtschaftsministerium, seine Reputation bei „vielen höheren Bergleuten“[349] sowie Kontakte zu Historikern und Volkskundlern für Winkelmann wertvolle Zugewinne.[350] Institutionell hatte der Museumsdirektor nach wie vor enge Kontakte zu Professoren an der Technischen Universität Berlin. Außerdem stellten insbesondere die Craz- und Gerlachischen Buchhandlung (Freiberg) sowie die Beleuchtungsfirma Kretzschmar, Bösenberg & Co. (Dresden) zentrale Kontakte in dieser Zeit dar.[351] Insgesamt registrierte Winkelmann in den Antiquariaten außerhalb Sachsens allerdings ein mangelndes Interesse an bergmännischer Kunst, was es ihm erschwerte, Material zusammenzutragen. Andererseits barg die Unkenntnis der Antiquitätenhändler die Chance, wertvolle Einzelstücke ggf. kostengünstiger zu erwerben, als dies beispielsweise bei der Craz- und Gerlachischen Buchhandlung der Fall war.[352] Neben antiquarischen Objekten war Winkelmann an zeitgenössischer Kunst interessiert, weshalb er mit Künstlern aus verschiedenen Bergbaurevieren den Kontakt aufnahm, darunter beispielsweise Fritz Koelle (Saarrevier), Ernst-Sigmund von Sallwürk (Bergbaureviere um Halle), Hermann Kätelhön (Rheinisch-Westfälisches Steinkohlerevier) oder Emil Teubner (Erzgebirge).[353]

Die trotz zahlreicher Hürden engagiert vorangetriebenen Arbeiten gerieten in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre allerdings ins Stocken, da die WBK innerhalb weniger Monate zunächst ihren Vorstandsvorsitzenden und dann ihren Geschäftsführer verlor. Krawehl verstarb im Oktober 1936, Herbst überraschend im Mai 1937. Die Neubesetzung der Ämter durch BA Hans Eichler (1879–1956), der den Vorstandsvorsitz übernahm, und BA Theobald Keyser (1901–1984), neuer Geschäftsführer und Bergschuldirektor, sicherte Winkelmann weiterhin die Förderung des

348 Siehe dazu vor allem montan.dok/BBA 112/966.

349 Maschinenschriftlicher Brief Winkelmanns an Keyser, 04.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

350 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 24.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/966.

351 Die Angaben beziehen sich auf die Häufigkeit der Nennung der in Tabelle 1 unter „beteiligte Person/Institution“ eingetragenen Personen und Einrichtungen im zeitlichen Verlauf. Auch andere Antiquariate boten ihre Unterstützung an, indem sie Angebote und Kataloge schickten, Kontakt zum Museum aufnahmen oder Dubletten von Grafiken zu tauschen versuchten. Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Brief C. G. Boerner, Kunstantiquariat an Winkelmann, 19.01.1937, in: montan.dok/BBA 112/1750.

352 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hoffmann, 14.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/1751. Siehe dazu auch die Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Craz- und Gerlachischen Buchhandlung Ende der 1930er-Jahre in montan.dok/BBA 112/752.

353 Siehe Kapitel 4. Für den Bergmann nur das Beste – Ikonologie von Bergleuten in der Kunstsammlung der Ära Winkelmann.

Museums. Für Eichler galt dies wohl insofern, als dass er, anders als sein Vorgänger, kaum in die Geschicke des Museums eingriff. Während seiner Amtszeit blieb er im überlieferten Verwaltungsbestand des Museums nahezu unsichtbar, was darauf schließen lässt, dass er weder in besonders positiver noch negativer Hinsicht Einfluss auf Winkelmanns Arbeit nahm. Gleiches gilt für BA Dr. jur. Emil Stein (1903–1962), der ab 1941 das Amt des WBK-Vorstandsvorsitzenden bekleidete.[354] Keyser förderte das Museum hingegen aktiv und unterstützte vor allem den Ausbau der Kunstabteilung sehr.[355] Andererseits sorgte er mit der Umstrukturierung der Verwaltung dafür, dass Winkelmann durch die Bürokratisierung von Arbeitsabläufen in seiner Arbeit deutlich eingeschränkter war als dies unter der Leitung von Heise und Herbst der Fall gewesen war.

3.3 Sand im Getriebe – Vom „stolzen Museum“ zu einem „etwas trockenen Ast“

Theobald Keyser trat am 1. Oktober 1937 sein Amt bei der WBK an.[356] Die (aktiven) Jahre als Geschäftsführer und Bergschuldirektor betrachtete er rückblickend als die „sachlich schwierigsten und persönlich unerfreulichsten“[357] seiner beruflichen Laufbahn. Grund dafür dürften die zahlreichen Konflikte gewesen sein, die Keyser

354 Für die biografische Einordnung Eichlers und Steins siehe Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 162–165. Für den Vorstandswechsel siehe Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1941 bis 31. Dezember 1948. Herne 1950, S. 4 ff.

355 In Keysers Erinnerungen waren er und seine Frau diejenigen, die den Anstoß dafür gaben „die kulturelle Abteilung des Bergbaumuseums, soweit sie überhaupt vorhanden war, auszubauen“. Maschinenschriftliches Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 64, in: montan.dok/BBA 26/103. Dass sich diese Behauptung kaum aufrechterhalten lässt, sollte der vorangegangene Abschnitt deutlich gemacht haben.

356 Bergassessor Theobald Keyser (1901–1984) war nach der Assessorenausbildung zunächst im Oberbergamt Dortmund und ab 1927 im Reichswirtschaftsministerium tätig. 1930 wurde er Bergrat und 1933 schließlich Oberbergrat, ehe er 1936 als Abteilungsleiter ins Dortmunder Oberbergamt zurückkehrte. Nach seiner Zeit als Geschäftsführer und Bergschuldirektor bei der WBK, die durch seine leitende Funktion in der Kriegsverwaltung unterbrochen wurde, war er nach dem Krieg bis 1966 geschäftsführendes Vorstandsmitglied im Unternehmensverband Ruhrbergbau (Essen) und Hauptgeschäftsführer der Wirtschaftsvereinigung Bergbau e. V. (Bad Godesberg). Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag zur Biografie Keysers, o. D., in: montan.dok/BBA 120/2000 sowie das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, in: montan.dok/BBA 26/103.

357 Maschinenschriftlicher „Bericht über meine Tätigkeit als Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und als Direktor der Berggewerkschaftlichen Bergschulen in der Zeit vom

sowohl WBK-intern als auch mit anderen forschungsorientierten Einrichtungen im Ruhrgebiet ausfocht. Unmittelbaren Einfluss auf Winkelmanns Arbeit hatten vor allem die Umstrukturierung der WBK-Verwaltung, der schon seit Jahren schwelende Konflikt zwischen der WBK und dem Verein für die bergbaulichen Interessen im Oberbergamtsbezirk Dortmund mit Sitz in Essen (Bergbau-Verein)[358] sowie Keysers schwieriges Verhältnis zu zentralen Vertretern der Stadt Bochum.

Anders als seine beiden Vorgänger war Keyser zuvor nicht in Forschung und Lehre tätig gewesen. Durch seine Zeit als Ministerialreferent und Oberbergrat im Reichswirtschaftsministerium und später im Oberbergamt Dortmund lagen ihm vor allem administrative Arbeiten.[359] Seine Hauptaufgabe sah er deshalb darin, die Verwaltung der WBK neu zu strukturieren und eine „einheitliche Linie“ zu schaffen – Aufgaben, denen Herbst seiner Ansicht nach nicht gewachsen gewesen war: „Das Gesamtbild war keineswegs erfreulich. […] Man merkte in vielen Fragen eine deutliche Entwöhnung von einer übergeordneten Führung. Es hatte sich vielfach die Gepflogenheit herausgebildet, ohne Rücksicht auf die Gesamtlinie im eigenen engeren Kreis zu arbeiten.“[360] Sich an die regelmäßigen Abteilungsleiterrunden, die Hauptverwaltung unter BA Hermann Nierhaus (geb. 1907)[361] sowie die Umstrukturierung des Etat- und Rechnungswesens zu gewöhnen, kostete die Angestellten in der Erinnerung Keysers reichlich Mühe.[362] Im Verwaltungsbestand des Museums spiegelt sich Keysers Reform in der Auflösung von ausstellungsspezifischen Akten,

1. Oktober 1937 bis Dezember 1939 bzw. September 1948“ von Keyser, 19.11.1948, S. 1, in: montan.dok/BBA 26/34.

358 Für einen Überblick siehe Plumpe: Unternehmerverbände und industrielle Interessenpolitik seit 1870.

359 Vgl. dazu den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Tätigkeit als Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und als Direktor der Berggewerkschaftlichen Bergschulen in der Zeit vom 1. Oktober 1937 bis Dezember 1939 bzw. September 1948“ von Keyser, 19.11.1948, S. 1, in: montan.dok/BBA 26/34.

360 Ebd., S. 1 und 6.

361 Hermann Nierhaus war schon unter Herbst „persönlicher Hilfsarbeiter des Bergschuldirektors und Geschäftsführers der WB[K]“. Er war für Personal-, Rechts- und Steuerangelegenheiten, die Vorbereitung von Vorstandssitzungen und Generalversammlungen sowie organisatorische Dinge (von der Raumplanung über die Betriebsordnung bis zum „Vertrauensrat“) zuständig. Siehe die maschinenschriftliche Aktennotiz „Zeichnungsbefugnis“, [1937], in: montan.dok/BBA 112/1101.

362 Vgl. dazu den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Tätigkeit als Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und als Direktor der Berggewerkschaftlichen Bergschulen in der Zeit vom 1. Oktober 1937 bis Dezember 1939 bzw. September 1948“ von Keyser, 19.11.1948, S. 6 f., in: montan.dok/BBA 26/34. Weitere Neuerungen betrafen u. a. das Einsehen von Privatdienstschreiben, die Vorlage von Briefen an Behörden zur Unterschrift bei der Geschäftsführung, Sprachregelungen oder Rechenschaftsberichte über Dienstreisen etc. Siehe dazu die maschinenschriftlichen „Niederschrift[en] über die Sitzung der Herren Abteilungsleiter“, 03.10.1938 und 17.04.1939,

dem Wegfall handschriftlicher Briefentwürfe zugunsten von maschinenschriftlichen Durchschlägen sowie der Einführung eines farblich kodierten Entscheidungssystems nach Hierarchiestufen wider.[363] Aus Winkelmanns Korrespondenz geht hervor, dass die Neuerungen im Verwaltungsablauf auch die Sammlungsarbeit erschwerten. Indem beispielsweise für den Erwerb von Objekten nun die Genehmigung der Geschäftsführung vorzuliegen hatte und Rechnungen über die zentrale Verwaltung bearbeitet wurden, konnten Geschäfte nicht mehr so zügig abgewickelt werden, wie Winkelmanns Kontakte dies von ihm gewohnt waren. Wenngleich der Museumsleiter den daraus resultierenden Unmut seiner Geschäftspartner nachvollziehen konnte, gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass sich daraus Auseinandersetzungen zwischen Winkelmann und der Geschäftsführung der WBK ergaben.[364] Stattdessen zeichnete sich ab, dass sich der Museumsdirektor dem neuen ‚Herrn im Hause' uneingeschränkt unterordnete.[365]

in: montan.dok/BBA 120/1050 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 13.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

363 Zur Einführung von Farbstiften in preußischen Behörden siehe Berwinkel, Holger: Akten sind bunt. Farbstifte und ihr Wert für die Archivarbeit. In: Aktenkunde (17.08.2016), o. S. Unter: https://aktenkunde.hypotheses.org/552 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

364 Siehe dazu z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Ullmann, 17.07.1939, und an Bösenberg, 19.09.1944, in: montan.dok/BBA 112/960; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 05.01.1938, 11.04.1938 und 13.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966 oder den handschriftlichen Vermerk Winkelmanns auf dem maschinenschriftlichen Brief Winnackers, 02.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780.

365 Bernd Faulenbach attestiert den an Bergakademien und Hochschulen ausgebildeten Bergassessoren ein „spezifisch[es] Eigenbewusstsein und [einen] Habitus, in dem sich das Selbstbewußtsein fachlich-technischer Kompetenz und ein besonders autoritäres herrisches Wesen vermischten". Charakteristisch für deren Führungsstil seien die „kompromißlose Durchsetzung eines patriarchalisch verbrämten Herr-im-Haus Standpunktes" sowie eine „quasi-militärische Befehls- und Gehorsamsstruktur". Farrenkopf sieht die Grundlage für das elitäre Standesbewusstsein preußischer Bergbeamter im rechtlichen Sonderstatus und in den daran geknüpften sozialen Normen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vgl. Faulenbach, Bernd: Die Herren an der Ruhr. Zum Typus des Unternehmers in der Schwerindustrie. In: Niethammer, Lutz/Hombach, Bodo/Fichter, Tilman u. a. (Hrsg.): „Die Menschen machen ihre Geschichte nicht aus freien Stücken, aber sie machen sie selbst". Einladung zu einer Geschichte des Volkes in Nordrhein-Westfalen. Essen 2006 (= Wir in Nordrhein-Westfalen, 8), S. 67–71, hier S. 68 f.; Faulenbach, Bernd: Die Preußischen Bergassessoren im Ruhrbergbau. Unternehmermentalität zwischen Obrigkeitsstaat und Privatindustrie. In: Vierhaus, Rudolf (Hrsg.): Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag. Göttingen 1982, S. 225–242 sowie Farrenkopf, Michael: Zwischen Bürgerlichkeit, Beamtenstatus und berufsständischer Orientierung. Die höheren preußischen Bergbeamten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1/2 (1995), S. 2–25.

Widerspruch meldete Winkelmann hingegen an, als Keyser die mangelnde Beteiligung des Museums an der Forschung beklagte. Dieser Reibungspunkt ist im Zusammenhang mit dem Konflikt zwischen dem Bergbau-Verein und der WBK zu sehen. Parallel zur internen Umstrukturierung rang die WBK nämlich nach außen um ihren Status als Forschungseinrichtung. Seit ihrer Gründung im Jahr 1864 hatte sie sich durch Forschungs- und Prüfarbeiten „zum herausragenden Wirtschaftsdienstleister des Ruhrbergbaus“ entwickelt, erhielt auf diesem Gebiet über die Jahrzehnte allerdings zunehmend Konkurrenz von anderen industrienahen Wissenschaftseinrichtungen.[366] Das Bestreben des Bergbau-Vereins, nach dem Ersten Weltkrieg die Forschungsarbeiten im und zum Ruhrbergbau zu zentralisieren und zu koordinieren, untergrub die WBK, indem sie weitere Forschungsabteilungen und Prüfeinrichtungen aufbaute.[367] Der Konflikt spitzte sich unter der Führung Keysers weiter zu und eskalierte schließlich.[368] Im Ergebnis behielt die WBK zwar ihre Unabhängigkeit und durfte weiterhin die Aufgaben in der Lehre sowie Sicherheits- und Prüftätigkeiten übernehmen, die Forschung im Bereich der Kohlenpetrografie und -aufbereitung musste sie hingegen an den Bergbau-Verein abtreten, was eine gravierende Beschneidung des Selbstverständnisses als Forschungseinrichtung bedeutete.[369]

Der Wettkampf um das symbolische Kapital, um Pierre Bourdieu zu bemühen, führte dazu, dass Keyser 1939 seine Abteilungsleiter aufforderte, „selbstverständlich in erster Linie wissenschaftliche Angelegenheiten“ zu publizieren, sich mit „werbende[n] Zeitungsnotizen“ aber zurückzuhalten.[370] Schon unter Herbst war

366 Vgl. Moitra: Das Wissensrevier, S. 140.

367 Vgl. ebd., S. 140 f.

368 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Keyser, Kesten, Buskühl und Eichler, 1940/1941, in: montan.dok/BBA 26/113 sowie das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 67 f., in: montan.dok/BBA 26/103.

369 Vgl. Moitra: Das Wissensrevier, S. 152–159. Zwar standen mehrheitlich sowohl die führenden Bergbaumanager als auch die Angestellten der WBK den völkisch-nationalen Ideen der NSDAP offen gegenüber und konnte dem autoritären „Führer“-Konzept durchaus etwas abgewinnen, doch bedrohten die Zentralisierungsbestrebungen der Partei auch die institutionelle wie ausbildungstechnische Unabhängigkeit der WBK. Dem Einfluss insbesondere des Nationalsozialistischen Lehrerbunds, des Deutschen Ausschusses für technisches Schulwesen sowie der Deutschen Arbeitsfront (DAF) konnte sich die WBK allerdings weitgehend entziehen. Vgl. ebd., S. 160–171. In Bezug auf das Museum traf dies insofern zu, als dass Sonderausstellungen der DAF in den eigenen Räumlichkeiten sowie die Beteiligung am Leihverkehr abgewendet wurden. Siehe dazu die Korrespondenz zwischen WBK und DAF, Januar 1937, in: montan.dok/BBA 112/1713 sowie die Korrespondenz zwischen WBK und DAF, April bis August 1939, in: montan.dok/BBA 112/757.

370 Vgl. die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Sitzung der Herren Abteilungsleiter“, 17.04.1939, in: montan.dok/BBA 120/1050. Krawehl hatte Jahre zuvor genau das Gegenteil gefor-

Winkelmann angehalten worden, seine wissenschaftlichen Arbeiten im Verwaltungsbericht festzuhalten.[371] Aus Sicht der Geschäftsführung schien das Museum dieser Aufgabe allerdings nicht ausreichend nachzugehen. Jedenfalls wehrte sich Winkelmann 1942 gegen den Vorwurf, „daß von ihm [dem Museum, A-M. H.] nicht genügend Veröffentlichungen herausgebracht und zu wenig wissenschaftliche Arbeit geleistet würde“[372]. Verteidigend führte er an, dass trotz des Kriegs, Neubaus und Personalmangels „ernste beträchtliche wissenschaftliche Arbeit im Bergbau-Museum“ erbracht würde. Dies belegte er mit dem entstehenden Technisch-Illustrierten Wörterbuch[373] und dem Jubiläumsband der WBK[374]. Überzeugt davon, dass

dert. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Krawehl an Herbst, 13.04.1932, in: montan.dok/BBA 239/102. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Redaktion der Technischen Auslandszeitschriften, 1940/1941, in: montan.dok/BBA 112/1404. Während Winkelmann einen Aufsatz über das Bergbau-Museum in der Germanskaja Technika veröffentlichte, übernahm Raub einen Aufsatz über ‚Häspel und ihre Anwendung im deutschen Bergbau‘.

371 Maschinenschriftliche Mitteilung Herbsts an die Abteilungsleiter, 22.02.1937, in: montan.dok/BBA 112/1408. Siehe dazu auch den Zeitungsartikel aus dem Jahr 1932, in dem der Dienst für die Wissenschaft als eines der Ziele des Museums formuliert wurde. O. A.: Das geschichtliche Bergbau-Museum in Bochum. In: Kölnische Zeitung, 05.06.1932, o. S. Im Organigramm unter Herbst ist das Museum auch unter „Forschungs-Anstalten“ aufgeführt. Siehe Organigramm, o. D., in: montan.dok/BBA 120/1101. Als ein Hinweis auf die Bedeutung, die der Forschung zukam, könnte Winkelmanns Habilitationsvorhaben interpretiert werden. 1936 hatte er sich mit einem Themenvorschlag an Prof. Dr.-Ing. Ernst Kirst (geb. 1893) in Berlin gewandt. Dieser hielt eine Habilitation, welche „die geschichtliche Entwicklung und den heutigen Stand irgendeines Sonderzweiges bergmännischer Arbeit, z. B. des Schachtabteufens, im besonderen [sic!] der in schwierigen Fällen gebräuchlichen Methoden“ für tragwürdig und sicherte Winkelmann seine Unterstützung zu. Wie sich die Pläne entwickelten oder ob sie schließlich aufgrund der hohen Arbeitsbelastung gar nicht erst in Angriff genommen wurden, ist nicht belegt. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Kirsts an Winkelmann, 15.08.1936, in: montan.dok/BBA 112/1711. Außerdem wird in einer auf die späten 1930er-Jahre zu datierenden Übersicht als Aufgabenbereich des Museums ein „wissenschaftlicher Teil“ angegeben, der die Bearbeitung der „Sammlungs- und Archivbestände, ihre Bedeutung und wissenschaftliche Auswertung“ sowie das „technische und wissenschaftliche Vortragswesen“ umfasste. Siehe dazu die maschinenschriftliche Übersicht „Bergbau-Museum, Bochum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/752.

372 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die WBK, 10.09.1942, in: montan.dok/BBA 112/1405. Siehe dazu auch Winkelmanns maschinenschriftliche „Niederschrift über eine Besprechung mit Herrn Dipl.-Ing. Köker von der Harpener Bergbau A.G. am 9.9.1941“, 09.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/760.

373 Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Dienstreise vom 30.09 bis 4.10.1940“, 08.10.1940, sowie den maschinenschriftlichen Bericht über die „Dienstreise nach Berlin, 23.02. bis 24.02.1943“, 02.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/1303.

374 Der Vorstand der WBK hatte 1937 die Idee, die Gründung der Westfälischen Berggewerkschaftskasse in den Zusammenhang mit der 1542 erlassenen Bergordnung von Herzog Wilhelm

die Veröffentlichung unausgereifter Arbeiten oder desselben Aufsatzes in leichten Variationen dem Ruf des Museums schade, forderte er mehr Personal. Bisher seien auch die für die Forschung eingestellten Kräfte – gemeint sein dürften in erster Linie Raub und Winkelmann selbst – mit alltäglichen Büro- und Verwaltungsarbeiten derart ausgelastet, dass für fundierte Forschungsarbeit keinerlei Kapazitäten frei seien.[375]

Keyser, der die „kulturellen Arbeiten auf dem Gebiete des Bergbaus“ stärker berücksichtigt sehen wollte,[376] bemühte deshalb im Rahmen der geplanten Jubiläumsausgaben für die Feierlichkeiten der WBK[377] externe Kräfte zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Themen ‚Bergbau in der Kunst und bergmännisches Brauchtum‘.[378] Für die volkskundlichen Fragen engagierte die Geschäftsführung den damals noch in Leipzig ansässigen Prof. Dr. phil. Gerhard Heilfurth (1909–2006)[379],

von Cleve (1516–1592) zu stellen. Das „400-jährige“ Bestehen sollte gemeinsam mit dem 125-jährigen Jubiläum der Bochumer Bergschule verbunden werden. Allerdings ergaben die Nachforschungen, dass diesbezüglich keinerlei Verbindung bestand, weshalb die Feierlichkeiten kurzfristig abgesagt wurden und die geplanten Jubiläumsbände nie veröffentlicht wurden. Vgl. Hartung: Museen des Industrialismus, S. 404 f.

375 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 10.09.1942, in: montan.dok/BBA 112/1405. Siehe dazu auch Winkelmanns maschinenschriftliche „Niederschrift über eine Besprechung mit Herrn Dipl.-Ing. Köker von der Harpener Bergbau A.G. am 9.9.1941“, 09.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/760.

376 Vgl. den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Tätigkeit als Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und als Direktor der Berggewerkschaftlichen Bergschulen in der Zeit vom 1. Oktober 1937 bis Dezember 1939 bzw. September 1948“ von Keyser, 19.11.1948, S. 9, in: montan.dok/BBA 26/34.

377 Siehe Anmerkung 374.

378 Maschinenschriftlicher „Bericht über meine Tätigkeit als Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und als Direktor der Berggewerkschaftlichen Bergschulen in der Zeit vom 1. Oktober 1937 bis Dezember 1939 bzw. September 1948“ von Keyser, 19.11.1948, S. 9, in: montan.dok/BBA 26/34 sowie das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 65, in: montan.dok/BBA 26/103.

379 Gerhard Heilfurth, im Erzgebirge geboren und aufgewachsen, studierte Religionswissenschaft, Germanistik, Geschichte, Philosophie, Pädagogik und Volkskunde in Leipzig und Heidelberg. 1935 wurde er mit einer Arbeit zum erzgebirgischen Bergmannslied promoviert. Sein Interesse am Bergbau sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema rissen auch während seines Heeresdienstes, welchen er ab Mai 1940 antrat, nicht ab. Denn 1943 wurde er mit dem Thema ‚Das deutsche Bergmannstum. Volkskundliche Grundlegung und Überschau. Quellenband I: Die deutschen Bergmannslieder mit ihren Melodien‘ habilitiert. Nachdem er 1945 aus englischer Kriegsgefangenschaft kam, wurde er aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft 1946 aus dem Dienst der Universität Leipzig entlassen. Die 1950er-Jahre sind vor allem durch sein Engagement in der evangelischen Sozialarbeit geprägt. Doch auch in dieser Zeit blieb er dem Thema ‚Bergbau‘ verbunden. 1956 wurde er außerplanmäßiger Professor für Soziologie und

der im Zuge seiner Auftragsforschung die Idee entwickelte, mit Unterstützung der WBK ein volkskundliches Archiv bzw. ein Institut für Bergmannsvolkskunde aufzubauen.[380] Obwohl sich Heilfurth vor allem auf immaterielle Aspekte – wie Lied- und Erzählgut, Religion, Feste, Orts- und Flurnamen oder sprachliche Besonderheiten – konzentrierte, die materielle Seite der geplanten Ausstellung ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum' also gut hätte ergänzen können, hielt Winkelmann zu Heilfurth kritische Distanz.[381] Für die Publikationen des Leipziger Wissenschaftlers hatte der Museumsdirektor die passenden Bilder beizusteuern und die von ihm herausgegebenen Arbeiten fachlich gegenzulesen.[382] Winkelmann, der 1937 im Zusammenhang mit bergmännischen Liedern auf Heilfurth zugegangen war und eine inhaltliche Zusammenarbeit zunächst erstrebenswert

Volkskunde in Gießen, drei Jahre später erhielt er den Ruf an den neu geschaffenen Lehrstuhl ‚für Deutsche Philologie und Volkskunde' der Philipps-Universität Marburg. 1960 gründete er in Marburg das ‚Institut für mitteleuropäische Volksforschung' (das heutige Institut für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft), welches er bis zu seinem Ruhestand 1977 führte. Er gilt als Vater der 1963 gegründeten Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V., über deren Umbenennung in Deutsche Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft unlängst entschieden wurde. Vgl. Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011; o. A.: Gerhard Heilfurth – Biografie. In: Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011, S. 59–63 und o. A.: Gerhard Heilfurth – Bibliografie. In: Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011, S. 64–81 und Deutsche Gesellschaft für Volkskunde e. V. (Hrsg.): Dossier zur Vorbereitung der Umbenennung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. (dgv) (Januar 2021). Unter: https://www.d-g-v.de/wp-content/uploads/2021/01/dgv_Dossier_Umbenennung_MAILVERSION.pdf (zuletzt eingesehen: 22.20.2022).

380 Sowohl die Publikationen als auch die Kooperation zwischen Heilfurth und der WBK sind durch den Krieg schließlich nicht umgesetzt worden. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge der WBK an Heilfurth, 17.08.1944 und 23.12.1944, in: montan.dok/BBA 120/2091. Für die Planungen zum Liederbuch und der Monografie zur ‚Bergmannsvolkskunde' siehe montan.dok/BBA 120/2089 und 2090.

381 Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Brief Heilfurths an Keyser, 11.03.1975, in: montan.dok/BBA 26/56. In diesem ruft Heilfurth Keyser in Erinnerung, dass er seine wissenschaftlichen Arbeiten „in einer alten Absprache mit dem Bergbaumuseum" von der Bearbeitung der materiellen Kultur abgegrenzt habe. Interessanterweise machte ihm Winkelmann dies später zum Vorwurf. Siehe S. 193 f.

382 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 25.10.1943, in: montan.dok/BBA 112/772, II.

fand,[383] war fachlich wie stilistisch von Heilfurths Ausführungen nicht überzeugt. Eine offene Auseinandersetzung fand aber nicht statt, da er seine Kritik stets relativierte, indem er immer wieder betonte, dass Heilfurth als Wissenschaftler beziehungsweise Germanist, nicht aber als Bergmann schreibe.[384] Dem für die bergmännische Kunst hinzugezogenen Dr. phil. Günther Schiedlausky (1907–2003) schien Winkelmann etwas offener zu begegnen. Zwar ist in den 1940er-Jahren auch für diesen Themenbereich keine vertiefte wissenschaftliche Kooperation belegt, doch zeichnet sich zumindest ab, dass der Kunsthistoriker beim Erwerb weiterer Objekte sowie bei der Sammlungsdokumentation einbezogen wurde.[385] Auch wenn Winkelmann dem Wissenschaftsanspruch der Geschäftsführung nicht Genüge tat, ist dennoch zu konstatieren, dass Winkelmann in den 1930er- und 1940er-Jahren den Quellenfundus zusammentrug, aus dem er ein gutes Jahrzehnt später das Material für seine wissenschaftlichen Arbeiten ziehen konnte.[386]

383 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heilfurth, 27.05.1937, in: montan.dok/BBA 120/2089.

384 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Nierhaus, April 1942, sowie die sich darauf beziehende dreiteilige Artikelserie Heilfurths ‚Der deutsche Bergmann und seine Kultur‘, in: montan.dok/BBA 112/760. Heilfurth fühlte sich häufig missverstanden und brachte dies in seinen Briefen auch zum Ausdruck. Siehe dazu insbesondere seine Beschwerde in Bezug auf den genannten Aufsatz in der maschinenschriftlichen Abschrift eines Schreibens von Heilfurth an Keyser, 20.12.1942, in: montan.dok/BBA 120/2090; den maschinenschriftlichen Brief Heilfurths an Winkelmann, 28.07.1939, und den maschinenschriftlichen Auszug aus Heilfurths Schreiben an Nierhaus, 10.05.1942, in: montan.dok/BBA 120/2089 sowie ganz besonders deutlich in der maschinenschriftlichen Abschrift von Heilfurths Schreiben an Vollmar, 04.03.1943, in: montan.dok/BBA 120/2090.

385 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Schiedlausky, Februar bis November 1940, in: montan.dok/BBA 112/763 sowie die Altersnachweise auf Karteikarten, die sich auf Aussagen Schiedlauskys beziehen, wie beispielsweise auf den Karten zu montan.dok 030022039000, 030031017000, 030330822000, 033302014000 und 033303271000. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass diese Angaben von Schiedlausky erst in den 1950er-Jahren gemacht worden sind. Denn in dieser Zeit, darauf wird im Folgenden noch eingegangen, verfasste er verschiedentlich Gutachten für das Museum.

386 Siehe dazu v. a. Kapitel 4.2 Nichts als Wortklauberei? – Das Winkelmann’sche Verständnis von ‚Tracht‘. Auch für die Forschung im Bereich der Bergtechnik kann in den Anfangsjahren des Museums allerhöchstens von zaghaften Ansätzen gesprochen werden. So heißt es im Vordruck des Verwaltungsberichts von 1939, dass das Museum „im verflossenen Jahr schon mehrfach in grösserem Umfange wissenschaftlichen Arbeiten und zwar der Geräuschermittlung bei den verschiedenen bergmännischen Maschinen und Geräten sowie der Erprobung neuer Verfahren für die Überwachung der Grubenbewetterung, Beleuchtung usw.“ gedient habe. Die publizierte Version enthielt diesen Passus allerdings nicht mehr. Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts 1939, 15.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/2232 mit Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1939 bis 31. Dezember 1939. Bochum 1940, S. 42–45. Für eine Übersicht über Winkelmanns Vortrags- und

Zeitgleich mit den Konflikten im Wissenschaftsbetrieb gestalteten sich unter Keyser auch die Beziehungen zur Stadt Bochum schwierig. Mit dem ortsansässigen Kreisleiter der NSDAP Ernst Riemenschneider (1900–1960) und Oberbürgermeister Dr. Otto Piclum (1899–1966) hatte er aus persönlichen Gründen ohnehin ein schwieriges Verhältnis, was die Zusammenarbeit zwischen Stadt und WBK grundsätzlich belastete.[387] In Hinblick auf die Bauarbeiten am Museumsgebäude überwarf er sich zusätzlich mit dem Architekten Heinrich Holzapfel und dem Stadtbaurat Heinrich Timmermann (1892–1967). Weder die Geschäftsführung noch der Architekt oder die Stadt wollten die in die Höhe geschossenen Ausgaben für den Bau verantworten.[388] Mit der Unterstützung Winkelmanns, der Keyser auch über diesen Konflikt hinaus mit Berichten, Mängellisten und strategischen Überlegungen versorgte,[389] gelang es schließlich – nach kurzer Bauunterbrechung – die Wei-

Publikationstätigkeiten siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse ab den 1950er-Jahren, in: montan.dok/BBA 120/679–694.

387 Keyser kannte Riemenschneider bereits aus Kindertagen. In seinen Memoiren beschreibt er das Verhältnis als „schwierig", weil Riemenschneider schon damals „gewisse Minderwertigkeitskomplexe" hatte, die sich „jetzt besonders" auswirkten. Piclum war Riemenschneiders Schwager. Nicht nur die verwandtschaftliche Beziehung der beiden erschwerte einen unbefangenen Umgang miteinander. Keyser geriet vor allem wegen der Pfändung des mütterlichen Haushaltes aufgrund von Grundsteuerrückständen mit dem Oberbürgermeister aneinander, da er darin einen „grotesken Widerspruch zu allem Gerede über Behandlung der Kriegsopfer" sah. Siehe dazu das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser", 1971, S. 62, in: montan.dok/BBA 26/103. Ein zäher Konflikt mit Piclum ergab sich beispielsweise hinsichtlich der Außendarstellung des Bergbau-Museums. Der Oberbürgermeister sah das Museum als „bedeutsames Institut" der Stadt in den Verwaltungsberichten der WBK nicht ausreichend repräsentiert. Er forderte deshalb zukünftig „im Einvernehmen und in Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung" einen „besondere[n] Verwaltungsbericht" herauszugeben, damit die finanzielle Unterstützung der Stadt auch nach außen angemessen sichtbar werde. Keyser war nicht gewillt, dem nachzukommen, was Piclum provozierte, seine Forderungen im Folgejahr zu wiederholen. Schließlich kam der WBK die kriegsbedingte Papierknappheit zu passe, wodurch die Angelegenheit gezwungenermaßen zurückgestellt werden musste. Siehe die maschinenschriftliche Abschrift eines Briefs von Piclum an Keyser, 12.06.1940, den maschinenschriftlichen Schriftwechsel zwischen Stadt und WBK, Juni 1941, sowie den maschinenschriftlichen Brief Oberstadtdirektor Schmidts an Bergrat Lieber, 13.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/2232.

388 Siehe dazu zusammenfassend Hartung: Museen des Industrialismus, S. 327 ff. sowie montan.dok/BBA 112/7. Aus der Perspektive Keysers siehe das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser", 1971, S. 64 f., in: montan.dok/BBA 26/103.

389 Siehe dazu insbesondere die Überlegungen Winkelmanns zur Honorarangelegenheit Holzapfels. Der Museumsdirektor informierte sich über die rechtliche Lage und gab Keyser Hinweise dafür, wie sich das Museum vor zusätzlichen Forderungen durch den Architekten schützen könne. Siehe das maschinenschriftliche Schreiben Winkelmanns an Keyser, 12.04.1940, in: montan.dok/BBA 112/11.

terfinanzierung zu sichern, die Einflussnahme der Stadt auf die Pläne abzuwenden und bis Herbst 1939 zumindest die Nord- und Mittelflügel sowie den Südwestflügel im Rohbau fertig zu stellen.[390] Damit erreichte das Bergbau-Museum einen baulichen Grundriss, der sich bis 1972 nicht wesentlich verändern sollte.[391]

Auch wenn Keyser die kunsthistorischen und volkskundlichen Themen und Sammlungsaktivitäten förderte und in der Presse verlauten ließ, dass das Bergbau-Museum auf keinen Fall nur eine den Bergbaufachmann interessierende technische Schau darstellen, sondern „der Förderung der bergmännischen Kultur und echter bergbaulicher Gesinnung dienen“[392] solle, blockierten die persönlichen Konflikte, die Verzögerungen am Bau, die schwierige finanzielle Lage der WBK und nicht zuletzt die zähen Mühlen der Verwaltung den Aufbau dieser Sammlungsabteilung. Das prominenteste Beispiel dafür ist der nach jahrelangen Verhandlungen gescheiterte Ankauf der umfangreichen kulturhistorischen Sammlung von Oberbergrat BA Karl Spitzner (1876–1951), für den Winkelmann erst grünes Licht bekam, als diese bereits an die Museen in Freiberg und Zwickau verkauft war.[393]

Als Keyser im Dezember 1939 zur Wehrmacht einberufen wurde, vertrat BA Walter Vollmar (1888–1946) ihn in Bochum.[394] Dennoch korrespondierte Winkel-

390 Siehe dazu insbesondere montan.dok/BBA 112/7, 8 und 11 sowie die maschinenschriftliche Niederschrift über die Sitzung des Vorstands, 23.03.1938, und die maschinenschriftliche Tagesordnung für die Vorstandssitzung, 13.12.1937, in: montan.dok/BBA 120/863.

391 Siehe BT 5 im Anhang.

392 Weiter heißt es: „Es [das Museum, A-M. H.] soll ein vollkommener Spiegel des Bergbaues werden, vor allem was in ihm im Laufe der Jahrhunderte geworden ist. Es soll Zeugnis ablegen von dem beruflichen Stolz der Bergmänner, die wissen, daß sie im Dienste der neben der Landwirtschaft wichtigsten Urerzeugung Deutschlands stehen und schaffen.“ in: o. A.: Vollkommener Spiegel des Bergbaues. Oberbergrat Keyser über den Neubau des Bergbaumuseums und seine innere Ausgestaltung. In: Westfälische Landeszeitung – Rote Erde, 03.03.1939, o. S. [Hervorhebung im Original]. Siehe dazu auch das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 63 f., in: montan.dok/BBA 26/103.

393 Vgl. den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Spitzner, Januar 1935 bis Dezember 1938, in: montan.dok/BBA 112/977 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Steinbrinck, 29.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/763 und Winkelmanns maschinenschriftliche „Niederschrift über eine Besprechung mit Herrn Dipl.-Ing. Köker von der Harpener Bergbau A.G. am 9.9.1941“, 09.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/760. Auch der Erwerb des Nachlasses von Alfred Rabener gestaltete sich aufgrund der neuen Verwaltungsabläufe schwierig. Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und der WBK, Februar bis Oktober 1942, in: montan.dok/BBA 112/1780.

394 Keyser, der rückblickend „jeder Regierung den Schwung“ der 1930er-Jahre wünschte, wurde in der Militärverwaltung als Leiter der Wirtschaftsabteilung bzw. als „Wirtschaftsberater“ eingesetzt, zunächst in Belgien und Nordfrankreich, dann in Rumänien, kurzzeitig in Italien und in den

mann fast ausschließlich mit Keyser über die Anschaffung von Objekten oder die Entwicklung des Museums. Über die Zusammenarbeit mit Vollmar ist hingegen kaum etwas überliefert. Spekulieren ließe sich, dass dies neben Keysers besonderem Interesse an bergmännischer Kunst und Volkskunde auch daran lag, dass sich der Geschäftsführer schützend vor seinen Museumsdirektor gestellt hatte. Denn Winkelmann stand als ehemaliger Freimaurer im „Kreuzfeuer“[395] der NSDAP und hatte dadurch innerhalb der WBK-Belegschaft, die Stefan Moitra in der jüngsten Institutionsgeschichte zur WBK als offen für antidemokratische und völkisch-nationale Ideen charakterisiert,[396] keinen leichten Stand. Insbesondere der WBK-Rendant Ernst Nelle, der nach Angaben Keysers im Auftrag der Partei versuchte, Einfluss auf die Geschäfte der WBK zu nehmen, soll Winkelmann das Leben schwergemacht haben.[397] Die Situation habe sich laut Keyser erst mit der Entlassung des WBK-Rendanten verbessert,[398] da Winkelmann „etwas aus der Drecklinie“[399] der NSDAP herausgekommen sei und sich die Angelegenheiten das Bergbau-Museum betreffend unkomplizierter hätten regeln lassen.[400]

Mit allen Wassern gewaschen – Ein Freimaurer im Windschatten der Partei?

Wohl eher aus taktischen Überlegungen denn politischer Überzeugung beantragte Winkelmann bei der Gauleitung Westfalen-Süd 1938 die Aufnahme in die NSDAP.[401]

---

letzten Kriegsmonaten in der Slowakei. Siehe dazu das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 39 und 68, in: montan.dok/BBA 26/103 sowie Anmerkung 356. Vollmar war im Dezember 1937 offiziell zum Stellvertreter Keysers ernannt worden. Siehe die maschinenschriftliche Tagesordnung für die Vorstands-Sitzung, 13.12.1937, in: montan.dok/BBA 120/863.

395 Maschinenschriftliches Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 62, in: montan.dok/BBA 26/103.

396 Vgl. Moitra: Das Wissensrevier, S. 160 f.

397 Vgl. das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 64 f., in: montan.dok/BBA 26/103.

398 Nelle soll ein Verfahren vor dem Treuhänder der Arbeit gegen Keyser angestrebt haben. Im Prozess vor dem Arbeitsgericht konnte sich Keyser allerdings durchsetzen und entließ Nelle fristlos. Vgl. ebd.

399 Ebd., S. 65.

400 Vgl. ebd., S. 64 f.

401 Die Gaue Westfalen-Süd und -Nord gingen 1931 aus dem Gau Ruhr hervor, der wiederum 1926 das Ergebnis der Fusion zwischen den Gauen Westfalen und Rheinland-Nord gewesen war. Permanente Führungskrisen und umständliche Verwaltungs- wie Organisationsstrukturen führten schließlich wieder zur Entflechtung der Gaue. Der Gau Westfalen-Süd, dem auch Bochum angehörte, unterstand Josef Wagner. Ihm folgte 1941 Paul Giesler (1895–1945), diesem ab 1943 Albert Hoffmann (1907–1972) im Amt. Vgl. Hüttenberger, Peter: Die Gauleiter. Studie zum Wandel des

Da er bis April 1933 der Freimaurerloge ‚Friedrich zur lichten Höhe‘ in Berlin angehörte, verwehrte man ihm allerdings auch nach mehrmaliger Einreichung des Antrags und trotz Unterstützung durch „die verschiedensten Dienststellen“[402] 1940 endgültig die Mitgliedschaft: „Nachdem keinerlei Verdienste um die Bewegung für Winkelmann sprechen, kann ich über die Tatsache, dass er Hochgradfreimaurer war und erst nach der Machtübernahme aus der Loge austrat nicht hinwegsehen, weshalb ich im Einvernehmen mit dem Obersten Parteigericht dem Gesuch um Aufnahme in die NSDAP nicht stattgeben kann.“[403] Diese Entscheidung blieb allerdings ohne Konsequenzen für sein Amt. Welches Ausmaß die Anfeindungen innerhalb der WBK tatsächlich gehabt hatten, offenbarte sich Winkelmann allerdings erst nach Kriegsende. Von Heise und Ministerialrat BA Dr.-Ing. Werner Hagen (1890–1979)[404] erfuhr er nämlich, dass gegen ihn im Reichswirtschaftsministerium wegen seiner ehemaligen Logenzugehörigkeit eine denunzierende Anzeige eingegangen war. Winkelmann vermutete, dass der stellvertretende Geschäftsführer Vollmar sich des Museumsdirektors entledigen wollte, weil er von einem Kollegen

Machtgefüges in der NSDAP. Stuttgart 1969 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 19), S. 46–49, 219 f. und 224.

402 Maschinenschriftlicher Brief des Gauschatzmeisters Korte an den Reichsschatzmeister der NSDAP, 30.08.1938, in: Bundesarchiv (BArch), Berlin Document Center (BDC), VBS 1/1200027194.

403 Maschinenschriftliche Mitteilung des Mitgliedschaftsamts an den Gauschatzmeister Korte, 26.04.1940, [Hervorhebung im Original], in: Barch, BDC, VBS 1/1200027194.

404 Werner Ewald Hagen (1890–1979) wuchs in Rostock auf. Das Bergbaustudium absolvierte er zwischen 1911 und 1914 in München und Berlin. Im Ersten Weltkrieg war er als Leutnant in Belgien, Frankreich und Russland eingesetzt. 1917 und 1918 war er als bergmännischer Gutachter für das Kriegsministerium in der Türkei tätig. Nach dem Krieg war er Bergreferendar des Oberbergamts Clausthal, ehe er 1921 die Assessorenprüfung ablegte und als leitender Angestellter auf der Zeche Fürst Leopold anfing. 1926 wechselte er ins Preußische Handelsministerium nach Berlin. Dort wurde er 1927 Bergrat und 1930 Oberbergrat. Im darauffolgenden Jahr schloss er seine Promotion ab. Ab 1934 war er Ministerialrat im Reichswirtschaftsministerium. Dort hatte er ein breites Aufgabenspektrum, was sich von der Betriebsentwicklung über Produktions-, Lohn-, und Maschinenstatistiken, das Berichtswesen und die Abnahme der Assessorenprüfung erstreckte. Inhaltlich war er den Revieren an der Ruhr und in Schlesien zugeordnet. Außerdem hatte er die Schriftenleitung der Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen inne. 1948 wurde er Ressortleiter für ‚Bergbau und Schwerindustrie‘ beim Verlag für Wirtschaftliche Informationen. 1951 konnte er mit Hilfe Heinrich Kosts als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Deutschen Kohlenbergbau-Leitung anfangen. 1953 übernahm er die Tätigkeit dann für den Steinkohlenbergbauverein. Hauptaufgabe war die Herausgabe des Technischen Sammelwerkes des deutschen Steinkohlenbergbaus. 1956 trat er in den Ruhestand, den er in Marburg vorzugsweise mit der Fortsetzung seiner genealogischen Forschung verbrachte. Vgl. Landeshauptarchiv Schwerin (LHAS), 10.9-H/6 Nachlass Hagen, Werner, Nr. 48, 49 und 87 eigenhändig verfasster Lebenslauf, o. D., sowie Hagen, Werner (2004/2005). Unter: http://www.nachlassdatenbank.de/viewsingle.php?category=H&person_id=41651&asset_id=46993&sid=4b0668695da07370e3fb6 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

aus der Bergschule vor der Geschäftsführung gewarnt worden war.[405] Belege hatte er dafür aber nicht.

Zusätzlich zu den internen Auseinandersetzungen und persönlichen Angriffen war Winkelmann während des Kriegs einer beruflichen Mehrfachbelastung ausgesetzt. Über die Firma seines Schwiegervaters wurde er in „kriegsentscheidende[…] Aufgaben“[406] eingebunden, indem er unter der Führung des ‚Instituts für Deutsche Ostarbeit‘[407] unter anderem am Bau von Spezialapparaten für Benzin-Treibstoffwerke, Sprengstofffabriken und die Mineralölbearbeitung arbeitete.[408] Um die Tätigkeiten im Museum so wenig wie möglich unterbrechen zu müssen, ließ er sich die relevanten Unterlagen von Berlin nach Bochum schicken und verbrachte lediglich seinen Urlaub in der Firma.[409] Als Reaktion auf die Luftangriffe auf das Ruhrgebiet wurde der Museumsbetrieb 1943 eingestellt.[410] Winkelmann wurde seitens der WBK dafür ab Mitte 1944 im Bergschulbetrieb eingesetzt, da ein Großteil der jüngeren Kollegen zum Kriegsdienst einberufen worden war.[411] Der Außenwirkung

405 Siehe dazu den handschriftlichen Brief Heises an Winkelmann, 16.02.1947, und die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heise, 12.04.1947, 22.09.1947 und 07.10.1947, in: montan.dok/BBA 112/970 sowie den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Erna Vollmar, 17.11.1947, in: montan.dok/BBA 112/39.

406 Maschinenschriftlicher „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin am 23. u. 24. Februar 1943“, 02.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/1303.

407 Das Institut für deutsche Ostarbeit war ein 1940 in Krakau gegründetes Institut mit Außenstellen in Lemberg und Warschau. Im Sinne der nationalsozialistischen Lebensraumideologie wurden in verschiedenen, überwiegend geisteswissenschaftlichen Sektionen die kulturellen Leistungen Deutscher in Osteuropa untersucht. Um einer Schließung des Institutes vorzubeugen, integrierte man ab 1942 Forschungsstellen der Wehrmacht. Mit der Etablierung der Rüstungsforschung übernahm das Institut „kriegswichtige Aufgaben“. Vgl. Wolnik, Gordon: Institut für deutsche Ostarbeit. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 249–256.

408 Siehe den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin am 23. u. 24. Februar 1943“, 02.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/1303 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schnetzer, 03.06.1941 und 22.07.1941, in: montan.dok/BBA 112/953 und an Jacob-Friesen, 29.01.1943, in: montan.dok/BBA 112/776.

409 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Oberbergrat Keyser“, 18.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

410 Siehe den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Bergbau-Museum von 1941 bis 1945, 16.04.1946, in: montan.dok/BBA 112/2232.

411 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Oberbürgermeister Dr. Geyer am 20.09.1945 im Rathaus“, 22.10.1945, in: montan.dok/BBA 112/35; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagspihl, 05.12.1944, in: montan.dok/BBA 112/767 sowie an Heise, 12.04.1947, in: montan.dok/BBA 112/970 sowie o. A.: Fünfundzwanzig Jahre Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/6 (1953), S. 36–39, hier S. 38.

des Museums schadeten die schwierigen Umstände der Vor- und ersten Kriegsjahre insgesamt allerdings nicht.

Im Zusammenhang mit der ohnehin rapide gestiegenen Zahl an Besucher:innen, darunter auch wenig museumsaffines Publikum,[412] stellte Winkelmann 1938 „eine große Beteiligung der Partei und ihrer Gliederungen“[413] fest. Zwei Jahre später soll der stellvertretende Gauleiter Heinrich Vetter (1890–1969) sogar verkündet haben, die übrigen Museumsdirektoren aus dem Gau Westfalen-Süd ins Bergbau-Museum schicken zu wollen, „damit diese die bei uns geübte Volksverbundenheit und psychische Bearbeitung der Museumsfragen auch kennen lernten [sic!]“[414]. Da Freimaurerlogen mit ihrem nach außen getragenen egalitären Menschenbild in Opposition zur nationalsozialistischen Ideologie standen,[415] ist anzunehmen, dass

412 Siehe das maschinenschriftliche Skript Winkelmanns „Zum dem [sic!] Vortrag für den Herrn Gauleiter Wagner“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764. Die Besuchszahlen stiegen von knapp 4.000 Besucher:innen im Jahr 1930 in sieben Jahren auf über das Vierfache an. Ab 1938 ist allerdings ein Rückgang festzustellen. Zur Entwicklung der Besuchszahlen in der ersten Dekade des Museums siehe die maschinenschriftliche Aufstellung „Das Bergbau-Museum in Bochum hatte folgende Besucherziffern aufzuweisen“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/764.

413 Maschinenschriftlicher Durchschlag des Verwaltungsberichts 1938, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232 sowie in leichter Abwandlung in Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1938 bis 31. Dezember 1938. Bochum 1939, S. 62.

414 Maschinenschriftliche „Niederschrift über den Besuch im Bergbau-Museum am 30.10.1940“, 31.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/764. Christoph Schmidt, der die kulturpolitische Entwicklung in den Städten Gelsenkirchen, Münster und Detmold zwischen 1933 und 1945 untersucht, arbeitet heraus, dass trotz der propagierten ‚Volksbildungskultur‘ die klassisch-bürgerliche Bildungskultur dominierte. Eine einheitliche kulturpolitische Strategie habe es aufgrund der unterschiedlichen sozioökonomischen Ausgangsbedingungen in den Kommunen, den unüberschaubaren Organisationsstrukturen sowie Kompetenzrangeleien auf politischer Ebene im Gau Westfalen-Nord jedoch nicht gegeben. Insgesamt ließe sich lediglich verallgemeinernd ableiten, dass die regionale Kulturpolitik – deren Fundament die Ablehnung der liberalen Kulturpolitik der Weimarer Republik war – stark von der Reichskulturkammer und dadurch indirekt durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beeinflusst wurde und von der Gunst des Gauleiters Alfred Meyer (1891–1945) abhing. Aus den Ergebnissen Schmidts lassen sich deshalb nur bedingt Rückschlüsse auf Entwicklungen in der zum Gau Westfalen-Süd gehörenden Stadt Bochum schließen, für die eine vergleichbare Untersuchung noch aussteht. Vgl. Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik.

415 Rolf Appel, selbst Logenmitglied, bezeichnet die Freimaurerei allgemein als „eine international verbreitete Gesellschaft von humanitärer, der Toleranz verschriebener, auf lebendige Bruderschaft abzielender Geisteshaltung“, in der Männer unabhängig von ethnischer Herkunft, beruflicher Stellung, politischer und religiöser Gesinnung zusammenfinden. Elke Müller-Mees und Stefan-Ludwig Hoffmann konstatieren hingegen wesentlich kritischer, dass die Freimaurerei „durchgängig von Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet“ sei: Anders als die Eigendefinition suggeriert, handele es sich bei der Freimaurerei nicht um einen *Mensch*heitsbund, sondern um einen Bund

der Museumsdirektor diesen distanziert begegnet sein dürfte. Dennoch verstand er es offensichtlich, den bildungs- und museumspolitischen Anforderungen der Zeit Rechnung zu tragen und sich auch ohne Parteiabzeichen die rückhaltlose Unterstützung für seine Arbeit zu sichern:

> Als der Gauleiter und der Kreisleiter von Schwierigkeiten hörten, mischten sie sich ein und sagten, wenn irgend einer [sic!] dem Bergbau-Museum Schwierigkeiten machte, so bäten sie, sie sofort anzurufen. Es würde dann das Äußerste getan, die Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen; selbst wenn Härten dabei vorkämen, müßte durchgegriffen werden, denn das Museum müsse mit aller Kraft fertiggestellt werden.[416]

Nicht nur auf der regionalen Organisationsebene, sondern auch in Berlin fand Winkelmann Unterstützer für seine Museumsidee. Während er rege Kontakte zu Vertretern des Reichswirtschaftsministeriums pflegte, schien er in das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hingegen keinerlei Beziehungen zu haben.[417] Erklären lässt sich dies damit, dass das bergmännische Ausbil-

---

unter *Männern*. Der Rückgriff auf Symbole und esoterische Praktiken der mittelalterlichen Bruderschaften ließe sich nicht als progressive Form der Vergesellschaftung interpretieren, sondern sei „Ausdruck für den Rückzug des rückwärtsgewandten, Tradition bewahrenden Mannes“. Das egalitäre Menschenbild dekonstruiert Müller-Mees als ein exkludierendes Machtinstrument von Männern, welches entlang von sozialen, wirtschaftlichen und geschlechtsspezifischen Grenzen verliefe. Der hierarchische Aufbau von Lehrlingen, Gesellen und Meistern stelle zudem selbst die Gleichheit unter den Brüdern infrage. Selbiges gelte für die Rituale, die nicht der Selbstfindung des Individuums dienten, sondern als „Erziehungs- und Machtmittel des Bundes“ fungierten, indem die freie Meinungsäußerung durch die Unterbindung von Diskussionen über Politik, Religion und Nation ad absurdum geführt werde. Vgl. Appel, Rolf: Die Freimaurer. Eine Innenansicht. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 355–362, hier S. 356 und 361; Müller-Mees, Elke: Freimaurer. Über sechs Millionen verschworene Männer. Eine Außenansicht. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 45–52 sowie Hoffmann, Stefan-Ludwig: Unter Männern. Freundschaft und Logengeselligkeit im 19. Jahrhundert. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, S. 193–216.

416 Maschinenschriftliche „Niederschrift über den Besuch im Bergbau-Museum am 30.10.1940“, 31.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/764.

417 Gegenüber Hagen äußerte Winkelmann, dass er „bei dieser Stelle [im Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, A-M. H.] aber gar nicht bekannt“ sei, weshalb er Hagen bat, durch seine Empfehlung die Devisengenehmigung für die Reise nach Belgien beim Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zu unterstützen. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 28.01.1943, in: montan.dok/BBA 112/772, II. Darüber hinaus siehe die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen am 7. Oktober 1941“, 08.10.1941, die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Besprechung mit Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen am 26.1.1942 in Berlin“, 12.02.1942, sowie

dungswesen – und damit wohl auch das Museum als Abteilung der WBK – durch eine Sonderregelung von 1934/1935 ebenfalls in die Zuständigkeit des Bildungsministeriums fiel, die eigentliche Aufsicht aber weiterhin bei den Oberbergämtern und damit im Wirtschaftssektor verblieb.[418] Keysers Beziehungen sowie die aus Studentenzeiten stammende Verbindung Winkelmanns zu Bergrat BA Karl Fafflock (geb. 1902) ebneten den Weg in das Reichswirtschaftsministerium. Darüber hinaus nahm Winkelmann am ‚Bergmannsstammtisch‘ in Berlin teil. Da dieser „in erster Linie von der Bergabteilung des R.W.-Ministeriums“[419] besucht wurde, ließen sich bei dieser Gelegenheit – ebenso wie durch seine Mitgliedschaft bei der ‚Vereinigung Alter Berliner Bergakademiker e. V.‘[420] – auch in informellerem Rahmen Kontakte knüpfen und pflegen. Zusätzlich nutzte Winkelmann die Verbindungen Freydanks und Nierhaus’ zu den Ministerialräten Werner Hagen und Oberbergrat BA Walter Lüsebrink (geb. 1902)[421] für sich.[422] Wie einleitend bereits angedeutet, verkehrte

---

den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Dienstreise nach Halle und Berlin in der Zeit vom 1. bis 12.12.1943“, 16.12.1943, in: montan.dok/BBA 112/1303.

418 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag des Preußischen Ministers für Wirtschaft und Arbeit, 29.07.1934, in: montan.dok/BBA 239/97 und Moitra: Das Wissensrevier, S. 164. Keyser betrachtete die Durchsetzung der Sonderregelung als seinen persönlichen Erfolg. Siehe das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 43 f., in: montan.dok/BBA 26/103. Weiterführend dazu die Korrespondenz zwischen Lüsebrink und Keyser in: montan.dok/BBA 26/33 sowie Keyser, Theobald: Der Reichswirtschaftsminister über Bergschulen und Grubenbeamte. In: Der Bergbau 5 (1938), S. 74. Markus Walz liefert eine weitere Erklärung, indem er konstatiert, es habe im Nationalsozialismus an einer stringenten Museumspolitik und der Durchsetzungsfähigkeit des Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung gefehlt. Vgl. Walz, Markus: Museen in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 57–61 sowie Walz, Markus: Machtvakuum Museumswesen? Sekundäranalyse von Abschlussarbeiten der Leipziger Fachschule für Museologen (1987–90) zu Museen als nationalsozialistisches Politikfeld, jenseits der Kulturpolitik. O. O. 2012. Unter: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-100193 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

419 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schütte, 07.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/763.

420 Siehe die Mitgliederübersicht der Vereinigung Berliner Bergakademiker, 1935, in: montan.dok/BBA 239/200.

421 Biografische Informationen zu Walter Lüsebrink sind kaum überliefert. Die Bergassessor-Prüfung legte er 1929 ab. Zwei Jahre später war er im Oberbergamtsbezirk Dortmund angestellt. Dem folgte eine Position als Bergrat im Oberbergamt Dortmund. 1935 wechselte er zunächst ins Reichs- und Preußische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, dann als Bergrat ins Reichswirtschaftsministerium. Vgl. Serlo: Die preußischen Bergassessoren, S. 476.

422 Aus der Korrespondenz mit ihm geht hervor, dass sowohl Lüsebrink als auch Hagen selbst gelegentlich für Vorträge in Bochum waren. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Nierhaus’ an Hagen, 23.12.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089.

Winkelmann mit Hagen in Bezug auf bergmännische Uniformen und Plastiken.[423] Lüsebrink wiederum war ein wichtiger Kontakt für die Beschaffung von Objekten und die Stärkung des Bochumer Museums gegenüber Heimatmuseen mit bergmännischen Ausstellungen im Allgemeinen und der Jubiläumsausstellung ‚750 Jahre deutscher Erzbergbau' mit der programmatischen Erweiterung des Stadtmuseums in Freiberg zum ‚Stadt- und Bergbaumuseum' (1938/1939) im Besonderen.[424]

Vor allem für den Erwerb kunst- und kulturhistorischer Objekte stellten die Konjunktur des Themas sowie die Bestrebungen in Sachsen für die Bochumer ein Problem dar. Gegenüber potentiellen Konkurrenten aus dem Heimatmuseum Moers ließ Raub verlauten, dass es „bergmännische Kunst und bergmännisches Brauchtum im Ruhrgebiet leider garnicht [sic!]"[425] gäbe oder gegeben habe, weshalb für diese Themen auf die Bergbaureviere im Erzgebirge zurückgegriffen werden müsse. Durch die länger bestehenden Beziehungen Winkelmanns zu Firmen und Antiquariaten im und um das Ruhrgebiet ging man davon aus, sich von den Heimatmuseen in der Region absetzen zu können.[426] In Sachsen hatte Winkelmann allerdings keinen vergleichbaren Stand.[427] Von verschiedenen Stellen war ihm zu Ohren gekommen, dass Waldemar May (geb. 1887) vom Bergbau-Verein Zwickau „in der sächsischen Regierung dafür Stimmung" machte, dass dem Bergbau-Museum die Herausgabe von Gegenständen aus sächsischen Revieren verwehrt werden

423 Siehe Kapitel 4.1 Für den Bergmann ist das Beste „gerade gut genug" – Werbung für den Bergbau.

424 Siehe die maschinenschriftliche Aktennotiz „Besuch bei Herrn Oberbergrat Lüsebrink", 24.12.1938, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besuch des Herrn Professor Matschoß", 27.02.1939, in: montan.dok/BBA 112/764; den maschinenschriftlichen Bericht Winkelmanns über den Besuch der Jubiläumsschau in Freiberg, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1760 sowie den maschinenschriftlichen „Bericht über die Dienstreise nach Österreich im Juli 1938 zum Zweck der Kontaktaufnahme mit potentiellen Objektsponsoren", 22.09.1938, in: montan.dok/BBA 112/1310. Zum Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg siehe Thiel, Ulrich: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Chemnitz 2005 (= Sächsische Museen, 17), S. 50 f.

425 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Raubs „Heimatmuseum Mörs [sic!]", 22.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/762.

426 Siehe ebd. und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fröbe, 31.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/961.

427 In Hinblick auf die technischen Objekte stieß Winkelmann – neben den Revieren im Ruhrgebiet, dem Harz und Sachsen – vor allem in Österreich auf ähnliche Schwierigkeiten. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1310. Die sich abzeichnende Konkurrenz zu Heimatmuseen problematisierte Winkelmann gegenüber Vertretern des Vereins Deutscher Ingenieure. Rückhalt fand er diesbezüglich aber nicht, da der Verein eine Förderung der Technik in heimatkundlichen Museen befürwortete und konkurrierende Entwicklungen zum Bochumer Bergbau-Museum ausschloss. Siehe dazu die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und dem Verein Deutscher Ingenieure, Januar/Februar 1935, in: montan.dok/BBA 112/1170.

sollte. Deshalb ordnete er an, „unter allen Umständen zu vermeiden“ mit May über die weitere Entwicklung des Museums zu sprechen.[428] Berghauptmann Nies gegenüber behauptete Winkelmann sogar, „daß wir im Ruhrgebiet es nicht notwendig hätten, uns an den sächsischen Bergbau anzulehnen“[429]. Gegenstände aus Sachsen sammelte er nur, weil auch die sächsischen Reviere zum „bergmännischen Brauchtum in Deutschland“ zählten, er aber keineswegs vorhabe, „ein Archiv sächsischer Kulturwerte aus dem Bergbau“ zu errichten.[430] Auf seinen Dienstreisen ins Erzgebirge war er allerdings bemüht, möglichst viele potentielle Stellen anzulaufen, um sich über Angebote zu informieren, Kontakte zu knüpfen und konkurrierende Bestrebungen besser einschätzen zu können. Berginspektor Franz Hauser berichtete er, auf seiner Dienstreise nach Berlin, Dresden, ins Erzgebirge sowie nach Böhmen und Mähren in 15 Tagen 221 Besuche gemacht und drei Tage damit verbracht zu haben, 120 Antiquariate aufzusuchen.[431] Anders als in den heimatlichen Gefilden ging Winkelmann in Sachsen nicht gegen die Heimatmuseen vor, indem er versuchte, durch übergeordnete Stellen, wie Oberbergämter oder die Gauleitung, Druck aufzubauen. Stattdessen ‚flog er unter dem Radar‘, da er die Erfahrung gemacht hatte, dass seine Anfragen bei den „verantwortlichen Stellen“[432] Begehrlichkeiten weckten, wodurch die zunächst aussichtsreiche Überführung von Kulturgut ins Ruhrgebiet verhindert würde.[433] Winkelmann trat deshalb direkt an die Leiter der Häuser heran, um eine Zusammenarbeit anzuregen und die positiven Synergien durch die gemeinsame Bearbeitung hervorzuheben:

> Wir möchten auf der einen Seite den erzgebirgischen Bergbau im Rahmen unserer Aufgaben vertreten sehen, schon deswegen, weil die Bergbaukulturgeschichte doch hauptsächlich vom Erzgebirge ausgeht. Es liegt uns aber sehr daran, klar herauszustellen, daß wir die Heimatmuseen des Erzgebirges dabei in keiner Weise beeinträchtigen, ganz im Gegenteil! – durch unsere Fühlungnahme mit den Stellen des sächsischen Bergbaus wäre es uns möglich, die dortigen Heimatmuseen noch zu unterstützen und gemeinsame Fragen vielleicht auch gemeinsam auszutragen. Wir sind nach wie vor der Ansicht, daß Gegenstände, die ihrer Kultur nach in

428 Vgl. die maschinenschriftliche Notiz Winkelmanns „Dienstreise durch das Erzgebirge“, 22.07.1937, in: montan.dok/BBA 112/1760.

429 Ebd.

430 Vgl. ebd.

431 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hauser, 07.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/961. Siehe dazu auch Winkelmann, Heinrich: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet vom 20. Mai bis 4. Juni 1939 [unveröffentlichter Bericht in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 940]. Bochum 1939.

432 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Mönnig, 19.07.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

433 Selbiges registrierte Winkelmann auch für Österreich. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Zschocke, 27.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/951.

> sächsische Heimatmuseen gehören, von uns im Original nicht erwünscht sind, sondern daß diese im Erzgebirge verbleiben sollen und zwar an Ort und Stelle.[434]

Beispielhaft schmeichelte Winkelmann dem Leiter des Museums in Brand-Erbisdorf, Friedrich Hermann Teumer (1870–1958), indem er diesem einige seiner Schnitzfiguren abkaufte.[435] Diese hielt er zwar für „nicht berühmt", doch für „immerhin so billig […], so dass man sie wieder verschenken kann. Herr Teumner [sic!] verspricht für uns tätig zu sein und dafür zu sorgen, dass er uns Blenden, Barten, Halmbüchsen, Eisen und Schlägel besorgen kann."[436] Während er in Sachsen – in Österreich zeichnete sich Ähnliches ab –[437] also mit Privatpersonen, Museumsleitern, Antiquitätenhändlern, Buchhandlungen und Archiven kollaborierend die Hierarchien unterwanderte und seine Ziele vorantreiben konnte, gelang ihm dies andernorts nicht. Als die Sammlung der Bergakademie Příbram beispielsweise 1944 in die Sammlung der Technischen Hochschule Prag integriert werden sollte und Treuhänder Ehrlicher sich weigerte, Winkelmann Doppelstücke auszuhändigen, rühmte sich dieser damit, Ehrlicher gedroht zu haben, gegebenenfalls über die „Kanzlei des Führers" eine Herausgabe zu erwirken:

> Ich machte ihn [Ehrlicher, A-M. H.] darauf aufmerksam, daß ich mich so ohne weiteres nicht damit abfinden könne, denndas[sic!] Bergbau-Museum Bochum sei kein örtliches Museum, auch keines, das nur dem Ruhrgebiet vorbehalten sei, sondern es enthalte einen Querschnitt durch den gesamten Bergbau, und das Reichswirtschaftsministerium unterstütze unsere Arbeiten. Wenn wir es für notwendig hielten, müßten wir eben an die Kanzlei des Führers herantreten mit einem entsprechenden Vorschlag.[438]

Es gibt nur wenig überlieferte Dokumente, in denen Winkelmann parteipolitische Strukturen als Druckmittel einsetzte, sich politisch positionierte, oder sich

434 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Fröbe, 31.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/961. Siehe dazu in ähnlicher Weise: Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939. Gleiches gilt für Österreich, siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Müller, 27.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/951.

435 Siehe dazu S. 238 ff.

436 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939.

437 Siehe dazu besonders eindrücklich den maschinenschriftlichen Brief Schnetzers an Winkelmann bezüglich der geplanten ‚heimlichen' Bergung eines Hunts in der Steiermark, 01.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/953.

438 „Bericht über die Dienstreise des Museumsdirektors Dr.-Ing. Winkelmann nach Berlin und Prag in der Zeit vom 16.–31. Mai 1944", 13.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

nationalsozialistischen Vokabulars bediente. Die eben zitierte Passage, die in der Einleitung abgedruckte Antwort Winkelmanns an Bergrat Köhler,[439] der vermutlich 1939 gehaltene Vortrag zum Bergbau-Museum,[440] der Bericht über den Besuch von Gauleiter Vetter 1940 oder der 1941 in der ‚Westfälischen Wirtschaft‘ veröffentlichte Artikel[441] zum Bergbau-Museum verdeutlichen in unterschiedlichen Zusammenhängen aber, dass Winkelmann sich auf diesem Parkett zu bewegen wusste.[442] Sich grundsätzlich im Vorfeld über seine Verhandlungspartner und deren Standpunkte zu informieren, sich selbst aber nicht direkt in die Karten schauen zu lassen, empfahl Winkelmann – unabhängig von parteipolitischen Kontexten – auch seinem Kollegen Plank in Tirol: „Sie dürfen niemals den umgekehrten Weg gehen und solche Stellen um Beträge oder Gegenstände für Ihr Museum bitten, bevor Sie nicht genau die innere Einstellung dieser Stelle zu Ihrer Aufgabe kennen.“[443]

Im Fall der Příbramer Sammlung war Winkelmann seinem eigenen Rat augenscheinlich nur bedingt gefolgt. Nicht nur, dass er die Kooperationsbereitschaft des Treuhänders falsch eingeschätzt hatte, auch seine Drohgebärde, die aufgrund mangelnder Belege als Bluff zu deuten ist, lief ins Leere. Deshalb wechselte er die Strategie: Er wandte sich an seinen Studienfreund Bergrat BA Dr.-Ing. Friedrich Carl von Hülsen (geb. 1901), der als Oberregierungsrat im Ministerium für Wirtschaft und Arbeit in Prag saß.[444] Dieser regte indessen an, die Angelegenheit auf die Zeit nach dem Krieg zu verschieben.[445] Ihm gegenüber signalisierte Winkelmann

439 Siehe S. 4.

440 Siehe dazu das maschinenschriftliche Manuskript „‚Das Bergbau-Museum‘ von Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann, Bochum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2222.

441 Winkelmann, Heinrich: Das Bergbau-Museum Bochum. In: Westfälische Wirtschaft 12 (1941), S. 8–10.

442 Dies gelang ihm augenscheinlich so gut, dass er von Vertretern der DAF als „Parteigenosse“ tituliert wurde. Siehe dazu das maschinenschriftliche Schreiben der DAF/Reichsbetriebsgemeinschaft Bergbau an Winkelmann, 13.01.1937, in: montan.dok/BBA 112/1713 sowie das maschinenschriftliche Schreiben der DAF/Fachamt Bergbau an Winkelmann, 14.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/757.

443 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Plank, 14.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/952. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Niederschrift über die Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen am 7. Oktober 1941“, 08.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/760.

444 Siehe den „Bericht über die Dienstreise des Museumsdirektors Dr.-Ing. Winkelmann nach Berlin und Prag in der Zeit vom 16.–31. Mai 1944“, 13.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

445 Siehe den maschinenschriftlichen Brief von Hülsens an Winkelmann, 09.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

sein Einverständnis.[446] Inoffiziell – und die Regelung zum Verbleib von Objekten im „Protektorat“ ignorierend – gab Winkelmann nicht auf. Da er bei von Hülsen bereits auf Widerstand gestoßen war, hielt er die Unterstützung aus dem Reichswirtschaftsministerium in Berlin für unwahrscheinlich.[447] Außerdem hatte er in anderen Zusammenhängen beobachtet, dass das Fordern von Objekten „in Bausch und Bogen“[448] selten zum Ziel führe. Deshalb trat er an Mönnig heran, der als Mitarbeiter des Instituts für Kohleforschung in Prag ursprünglich auf die Auflösung der Sammlung aufmerksam gemacht hatte.[449] Mönnig sollte „auskundschaften, was eigentlich da ist und wo es steht“, denn erst mit diesen Informationen könne Winkelmann „die Sache in die Hand nehmen“.[450] Die Angelegenheit verlief augenscheinlich im Sande, doch eignet sich dieses Beispiel, um drei wichtige Aspekte zu verdeutlichen: Erstens bleibt festzuhalten, dass Winkelmann hartnäckig taktierend seine Ziele verfolgte und auch gewillt war, aggressive und manipulative Strategien zu nutzten. Zweitens kann über die eingegangenen Objekte allein, wie eingangs bereits angedeutet, kein Rückschluss auf Winkelmanns Sammlungsprogramm gezogen werden. Einerseits erwarb er Objekte, die – wie im Beispiel Teumers – ursprünglich nicht für die Sammlung gedacht waren. Andererseits erhielt er aber auch nicht alle Objekte, für die er sich eingesetzt hatte. Und drittens gestaltete sich der Erwerb von Objekten ohne politische, außerhalb des Ruhrgebietes vor allem gute persönliche Beziehungen, wie Winkelmann immer wieder betonte, als ausgesprochen schwierig.

Gerade seine Kontakte zahlten sich für Winkelmann im Zuge der aggressiven Expansionspolitik der Nationalsozialisten ab 1938 aus, da sie ihm halfen, das Zugriffsgebiet für den Objekterwerb zu erweitern. In Österreich war er vor allem an den vor- und frühgeschichtlichen Zeugnissen aus Bergbaubetrieben und volkskundlichen Überlieferungen interessiert.[451] Über Oberbergrat BA Paul Johow

446 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an von Hülsen, 20.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

447 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Mönnig, 20.06.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

448 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Mönnig, 19.07.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

449 Siehe den handschriftlichen Brief Mönnigs an Winkelmann, 30.04.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

450 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Mönnig, 19.07.1944, in: montan.dok/BBA 112/956.

451 Siehe den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Bergbau-Museum, 01.04.1938–31.12.1938, in: montan.dok/BBA 112/630 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts, 01.01.1939–31.12.1939, o. D., in: montan.dok/BBA 120/674.

(1864–1940), einst stellvertretender WBK-Vorstandsvorsitzender, nun im Wirtschaftsstab Ost tätig,[452] und den in der militärischen Wirtschaftsverwaltung in Jugoslawien eingesetzten Keyser versuchte Winkelmann in den besetzten sowjetischen Gebieten insbesondere an Bergbautechnik zu gelangen.[453] In Hinblick auf die Objekte der bildenden Kunst ist hingegen festzustellen, dass es in der gesamten Ära Winkelmann kaum Objektzugänge aus dem Ausland gibt. Über einzelne Werke hinaus ergeben sich lediglich bei den japanischen Bildrollen, den Abgüssen von Werken Constantin Meuniers (1831–1905) sowie Gemälden des französischen Künstlers Lucien Jonas (1880–1947) inhaltliche Schwerpunkte. Die detaillierten Reiseberichte aus den 1940er-Jahren, die neben den Ergebnissen geführter Gespräche auch ausführliche Angaben zu Reisedetails, der Unterkunft und den bürokratischen Herausforderungen beinhalteten, formen das Bild Winkelmanns als einen sehr genauen, gut organisierten, pflichtbewussten, mitunter handwerklich geschickten und hervorragend vernetzten Mitarbeiter der WBK.[454] Außerdem wird deutlich, dass der Erwerb von Objekten aus Belgien und Frankreich eben-

452 Siehe dazu die handschriftlichen Protokolle der Vorstandssitzungen von 1919 bis 1930, in: montan.dok/BBA 120/898 sowie die Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1930 bis 31. März 1931. Bochum 1931, S. 3.

453 Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Johow, Januar/Februar 1942, in: montan.dok/BBA 112/761; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 31.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/760 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 18.05.1943, in: montan.dok/BBA 112/776.

454 Siehe dazu exemplarisch Winkelmann, Heinrich: Dienstreise Dr.-Ing. Winkelmann nach Antwerpen und Brüssel in der Zeit vom 14. bis 20.11.1940 [unveröffentlichter Bericht in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 939]. Bochum 1940. Dass Winkelmann auch das persönliche Risiko nicht scheute, zeigt insbesondere sein Bericht über die Reise nach Würgassen im Frühjahr 1945. Um die dort im Schloss eingelagerten Museumsobjekte – wie Ölgemälde, Porzellane, Elfenbeinschnitzereien – vor den aus Paderborn evakuierten Menschen zu schützen, fuhr Winkelmann am 29. März trotz der Umzingelung des Ruhrgebietes durch US-amerikanische Truppen an die Weser. Während die Hinreise noch einigermaßen glimpflich verlief, gestaltete sich die Rückreise zur wahren Odyssee. Der ohnehin knapp bemessene Brennstoff musste durch ungeplante Streckenverlängerungen – durch blockierte Straßen, gesprengte Brücken, durch einen von Wehrmachtssoldaten erzwungenen Munitionstransport an die Front – beständig neu aufgetrieben werden. Durch einen Unfall mit einem Lkw verlor Winkelmann schließlich seinen fahrbaren Untersatz, sodass er sich aus Ersatzteilen ein Fahrrad zusammenbastelte. Über die verhängte Ausgehbeschränkung – einen Ort lediglich im Umkreis von sieben Kilometern verlassen zu dürfen – setzte er sich hinweg. In mehreren Etappen legte er rund 210 km nach Bochum zurück. Auf den letzten Kilometern wurde er noch von russischen Soldaten überfallen, was zum Verlust sämtlicher Ausweise und Dokumente führte. Von seiner Reise kehrte er erst am 13.05.1945 zurück. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Bericht über die Reise nach Würgassen am 29. März 1945“, 22.05.1945, in: montan.dok/BBA 112/1303.

falls Keysers führenden Positionen in den dortigen Wirtschaftsverwaltungen sowie Winkelmanns Beziehungen in das Reichswirtschaftsministerium und dessen Reisefreudigkeit zu verdanken sind.[455]

Gut aufgestellt, ist halb gewonnen – Steuerung von Mitarbeiter:innen und Arbeitsabläufe

Sich über die Grenzen des Ruhrgebietes hinaus zu vernetzen, war für das expandierende Museum ebenso wichtig, wie die Anzahl der Mitarbeiter:innen für die komplexer werdenden Aufgaben zu erhöhen. Waren laut Verwaltungsbericht von 1936 lediglich acht Personen im Museum angestellt,[456] hatte sich die Zahl bis 1939 mit sechs weiteren Kräften fast verdoppelt.[457] Wie die einzelnen Mitarbeiter:innen auf die Stellen aufmerksam wurden oder bei wem sie sich mit welchen Voraussetzungen bewarben, ist nicht zu rekonstruieren. Lediglich die noch erhaltene Personalakte Friedrich von Rheins vermittelt in konzentrierter Form einen Eindruck des Bewerbungsverfahrens an der WBK unter Keyser.[458] Während der Museumsdirektor bei seinen Vermittlungsanfragen vor allem Wert auf die charakterliche Eignung seiner Mitarbeiter:innen legte, sich bei der fachlichen Beurteilung aber augenscheinlich auf seine Referenzgeber verließ und nach persönlicher Vorsprache über die Einstellung entschied,[459] genügte Keyser dieses Prozedere nicht mehr. Für von Rhein, der die Stellenanzeige für einen „Jüngeren Grubensteiger“ in der Zeitschrift ‚Der Bergbau‘ entdeckt hatte,[460] bedeutete dies ein zähes Bewerbungsverfahren,

455 Siehe Kapitel 4.1 „[W]enn wir einmal einen deutschen Meunier hervorbrächten“ – der bergmännische Idealtypus.

456 Siehe den Verwaltungsbericht der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Zeit vom 1. April 1935 bis 31. März 1936, in: montan.dok/BBA 120/670. Für eine Übersicht der unter Winkelmann tätigen Personen siehe Tab. 3 im Anhang.

457 Siehe dazu die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes“, 20.07.1939, in: montan.dok/BBA 120/863.

458 Siehe dazu die unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB. Für einen Eindruck über die Wichtigkeit persönlicher Empfehlung siehe die Korrespondenz zu Raubs Einstellung zwischen WBK und Bergwerksdirektor Schmidt, 1937, in: montan.dok/BBA 120/1444.

459 Winkelmann kommunizierte seinen Bekannten gegenüber weiche Kriterien, wie „absolute Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit“. Siehe dazu z. B. den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Stams, 17.11.1931, in: montan.dok/BBA 112/1714.

460 Vgl. dazu die Anzeige o. A.: Jüngerer Grubensteiger. In: Der Bergbau, 08.07.1937, S. 244. Gesucht wird dort ein Maschinen- oder Vermessungssteiger mit guten Zeugnissen für die technische und wissenschaftliche Arbeit.

welches er erst beim dritten Anlauf für sich entscheiden konnte. Zunächst vertröstete man ihn im Juli 1937, weil sich der Vorstand für einen anderen Kandidaten entschieden hatte.[461] Vier Wochen später lud man ihn zum Bewerbungsgespräch für die ab Dezember neu zu besetzende Stelle ein.[462] Diese sagte man von Rhein seitens des Museums auch zu,[463] doch musste die Zusage kurze Zeit später revidiert werden. Denn von der „vorgesetzten Behörde“, so führte Raub aus, sei der Auftrag erteilt worden,

> die Stellung noch einmal auszuschreiben, um dadurch eine größere Auswahl zur Verfügung zu haben. Gleichzeitig wurde von uns verlangt, daß wir uns mit den in Frage kommenden Bewerbern schon ganz eingehend befassen sollen und ihnen einige kleine Aufgaben musealer Natur zu stellen, um ihre Befähigung für unseren Betrieb nachzuweisen.[464]

Von Rheins eingereichte Skizze eines Anschauungsbergwerks sowie seine Planung für die Gestaltung der Rettungsabteilung schienen zu überzeugen.[465] Nach persönlicher Vorsprache bei der Geschäftsführung wurde er schließlich im Januar 1938 eingestellt und vorrangig mit den Planungen des Anschauungsbergwerks betraut.[466]

Mit der Unterstützung des Museumsbundvorsitzenden Jacob-Friesen, der für das Museum ein Gutachten für die Ressourcenplanung erstellt hatte, gelang

461 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Raubs an von Rhein, 21.07.1937, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

462 Vermutlich handelt es sich hierbei um die Stelle Weinerts, da dieser nach der rekonstruierten Liste von Mitarbeitenden anhand von Telefonlisten, Umläufen und Haushaltsaufstellungen ab Januar 1938 nicht mehr am Haus war. Siehe montan.dok/BBA 112/220–244, 767, 876 und 1408; montan.dok/BBA 120/1681 und 1675–1677 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Raubs an von Rhein, 13.10.1937, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

463 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Raub und von Rhein, September/Oktober 1937, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

464 Maschinenschriftlicher Durchschlag Raubs an von Rhein, 06.10.1937, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

465 Aufgabe war es einerseits, eine „bergmännisch richtig[e]“ Planung eines Anschauungsbergwerks vorzulegen, bei der bergpolizeiliche Vorschriften, ein ansprechendes Ausstellungskonzept sowohl für Fachbesucher:innen als auch für Laien sowie die Präsentation der „gesamten Technik in neuerer Zeit“ zu berücksichtigen waren. Andererseits sollte ein Modell für die Rettungsabteilung entworfen werden, welches „die Anwendung sämtlicher Arten von Rettungsgeräten“ in einem „praktischen Beispiel“ zeigte. Beide Skizzen waren zudem mit einem erklärenden Text einzureichen, der die Beweggründe für die Konzeption offenlegte. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Raub an von Rhein, 13.10.1937, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

466 Siehe den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Keyser, November 1937 bis Januar 1938, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB.

es Winkelmann, zusätzliche Mitarbeiter:innen für die zwingend notwendigen Verwaltungsaufgaben einzustellen.[467] Dadurch differenzierten sich in dieser Zeit auch die Arbeitsbereiche weiter aus: Nelle war für den Aufbau und die Verwaltung der Handbücherei zuständig.[468] Wegmann verwaltete die Depotflächen, kontrollierte in den Ausstellungen die Objektbeschriftungen und Funktionstüchtigkeit der Modelle, übernahm die Abrechnung der Eintrittsgelder und koordinierte die Arbeiten der Handwerker sowie des Putzpersonals.[469] Raub fungierte weiterhin als Stellvertreter Winkelmanns, Kustos und wissenschaftlicher Mitarbeiter. Im Herbst 1937 wurde Wilhelm Johann als Bürovorsteher eingestellt.[470] Er koordinierte die Verwaltungsaufgaben zwischen den Büroangestellten, verwaltete das Material, kümmerte sich um Rechnungen und bearbeitete die Foto-Sammlung.[471] Karl Block übernahm seit Januar 1939 die fotografische Dokumentation am Haus und pflegte die Registratur.[472] Als wissenschaftliche Schreibkraft für die Verzeichnung von Objekten trat Philippine Möllmann, die zuvor bei der Stadtverwaltung sowie in der Privatwirtschaft Erfahrungen gesammelt hatte, im Dezember 1939 ihren Dienst an.[473] Die Einstellung von Büroangestellten, darunter Stenotypistinnen, weisen nicht nur auf die zunehmenden Verwaltungsaufgaben und die zeitökonomische Bearbeitung des Schriftverkehrs hin. Die Notwendigkeit einer Übersetzerin

467 Siehe dazu die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes“, 20.07.1939, in: montan.dok/BBA 120/863. Im Laufe der Winkelmann’schen Amtszeit waren insgesamt über 240 Personen im Museum beschäftigt (siehe Tab. 3 im Anhang). Die hohe Zahl ergibt sich durch die Fluktuation bei den vom Arbeitsamt eingesetzten ‚Hilfsarbeitern‘ für den (Wieder-) Aufbau der Hallen und den Arbeiten am Anschauungsbergwerk. Darüber hinaus wurden sukzessive auch weitere Handwerker, wie Haustechniker, Elektriker, Schlosser, Maler, Modellbauer und Schreiner eingestellt. Auch Servicekräfte, wie Museumsführer, Hallenaufsichten, Kassen- und Putzpersonal wurden aufgestockt. Da diese Personen für die Fragestellung nicht von übergeordneter Bedeutung sind, wird auf die Vorstellung aller Arbeitsbereiche mit den entsprechenden Mitarbeitenden an dieser Stelle verzichtet.

468 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag „Einstellung weiterer Kräfte für das Bergbau-Museum“ von Winkelmann an Keyser, 10.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/761. Helmuth Nelle wurde 1943 zum Kriegsdienst einberufen und nach dem Krieg als vermisst gemeldet.

469 Siehe ebd.

470 Johann trat am 01.11.1937 in den Dienst des Museums. Zuvor hatte er die Handelsschule besucht und eine kaufmännische Ausbildung in Bochum absolviert. Danach leistete er seinen Militärdienst. Siehe die maschinenschriftliche Rede o. A. zum 25-jährigen Dienstjubiläum Johanns, 02.11.1962, in: montan.dok/BBA 120/2061.

471 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag „Einstellung weiterer Kräfte für das Bergbau-Museum“ von Winkelmann an Keyser, 10.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

472 Siehe ebd.

473 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Jacob-Friesen, 24.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/761.

zeigt auch, dass sich die Beziehungen mittlerweile vermehrt ins fremdsprachige Ausland ausgeweitet hatten.[474] Schon zu Beginn seiner Amtszeit nahm Winkelmann Kontakt zu Bergbaurevieren in anderen Ländern auf. Einerseits stand er dort bei der Einrichtung bergmännischer Ausstellungen beratend zur Seite. Andererseits argumentierte er, dass sich die Entwicklung der Bergtechnik nicht ohne eine transnationale Perspektive nachvollziehen ließe, weshalb er auch in Übersee versuchte, an Objekte zu gelangen: „Es gibt kaum Einrichtungen oder Maschinen im Bergbau, deren Entwicklungsreihe nicht durch verschiedene Länder der Erde geht, schon ganz allein deshalb, weil ja das Gezähe, die Beleuchtung, die Abbautechnik usw. bis zum vorgeschichtlichen Bergbau reicht.“[475] Der Schriftwechsel mit Bergbauvertretern unter anderem in Mexiko, Indien, Japan, dem damaligen Jugoslawien, Norwegen, Rumänien, Ungarn und Uruguay blieb allerdings häufig ohne Rücklauf, was unter Umständen an der Sprachbarriere, den mangelnden Kontakten, am fehlenden Interesse oder der Schwierigkeit der Überführung von Objekten gelegen haben könnte.[476]

Die häufige Abwesenheit Winkelmanns sowie der Personalzuwachs forderten eine stärkere Organisation des Teams. Neben Dienstbesprechungen erfolgte dies über Aushänge, Aktenvermerke und Dienstanweisungen.[477] Den Mitteilungen an die Belegschaft ist zu entnehmen, dass Winkelmann ein ‚strenges Regiment‘ führte. Besonderen Wert legte er auf Ordnung, Struktur, Sicherheit, Sparsamkeit, Wirt-

474 Inge Einhaus begann im März 1940 als Stenotypistin und erhielt 1947 Verstärkung von Edith Schliephorst. Die 1940 eingestellte Büroangestellte Clara-Maria Schrepping wurde ab 1942 von „Fräulein Lüdtke“, wie sie im Schriftverkehr stets bezeichnet wurde, unterstützt, wobei Lüdtke vor allem wegen ihrer Fremdsprachenkenntnisse geschätzt wurde. 1946 wechselte sie in die Verwaltung der WBK. Ihre Nachfolgerin wurde 1948 Hedwig Lange. Für Winkelmann war sowohl die Unterstützung in Sachen Fremdsprachen als auch Kurzschrift notwendig, da er sich auf beiden Gebieten nicht sicher bewegte. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schlickau, 04.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/756 und an Heise, 22.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/970; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 22.06.1945, in: montan.dok/BBA 112/35; den maschinenschriftlichen Arbeitsauftrag „Fräulein Schrepping“ zur Abfassung eines Kondolenzschreibens auf Französisch, 11.04.1958, und den maschinenschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Jean Verbeyst-Baes, 28.07.1959, in: montan.dok/BBA 112/938; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Lüdtkes zu Ausgrabungen in Frankreich, 12.06.1954, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Widerkehr-Scherb, 04.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/946 sowie den maschinenschriftlichen Brief van Pelts an Winkelmann mit entsprechender Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche, 07.08.1951, in: montan.dok/BBA 112/935, II.

475 Maschinenschriftliches Skript zum Vortrag von Wagner mit handschriftlichen Notizen, [30.10.1940], in: montan.dok/BBA 112/764.

476 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/925.

477 Siehe montan.dok/BBA 120/1675–1677 sowie vereinzelte maschinenschriftliche Anweisungen für Edith Schliephorst im Allgemeinen Schriftwechsel, z. B. in montan.dok/BBA 112/786.

schaftlichkeit und die Einhaltung der Dienstwege. Fiel ihm „in letzter Zeit“ oder „wiederholt“ etwas auf, „ordnete“ er in seinen Verfügungen an, wie Arbeitsabläufe zu optimieren waren, wer für welche Aufgaben die Verantwortung trug, wie im Falle von Personalabwesenheiten zu verfahren war usw. Je nach Gewichtung der Anweisung behielt er sich bei Nichteinhaltung vor, zu „bestrafen“, „streng [zu] verfolgen“, „Schuldige zur Verantwortung [zu] ziehen“ oder das Fehlverhalten im Ernstfall „mit den strengsten mir zur Verfügung stehenden Mitteln, gegebenenfalls mit Entlassung“ zu ahnden. Die Kenntnisnahme seiner Mitarbeiter:innen sicherte er sich dabei durch die Unterschrift der Einzelnen auf den zur Verfügung gehörenden Umläufen.[478] Dem Schriftverkehr, dem Engagement Winkelmanns für seine Mitarbeiter:innen in persönlichen Notlagen,[479] die Fotografien von gemeinsamen Betriebsausflügen, die relative Personalkontinuität in der Museumsverwaltung sowie Winkelmanns Bedauern über das Ausscheiden einer Büroangestellten und die zwischenzeitliche Suspendierung Raubs und von Rheins nach dem Krieg[480]

478 Siehe dazu montan.dok/BBA 120/1675 und 1676 passim.

479 Winkelmann hatte auch eine fürsorgliche Seite, die sich in der engagierten Unterstützung seiner Mitarbeiter:innen bei Privatangelegenheiten zeigte. So genügte August Fischers Gehalt beispielsweise für die Weiterversicherung bei der Knappschaft nicht, weshalb Winkelmann bei Keyser eine Gehaltserhöhung sowie eine rückwirkende Auszahlung der ausstehenden Beträge bei der Knappschaft durchzusetzen versuchte. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 06.12.1937, in: montan.dok/BBA 112/1408. Auch in Hinblick auf das besondere Engagement seiner Mitarbeiter beim Wassereinbruch im Anschauungsbergwerk 1941 setzte er sich bei Vollmar wiederholt dafür ein, dass die „Herren vom Bergbau-Museum, die teils unter Lebensgefahr sich ganz erheblich über die dienstliche Notwendigkeit hinaus mit der Sache beschäftigt haben“, eine finanzielle Anerkennung erhielten. Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Winkelmanns an die WBK, 24.06.1941 und 26.11.1941, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB. Für von Rhein machte er sich bei der WBK dafür stark, dass dieser ein Darlehn für die Überführung seiner während des Krieges in Berlin gelagerten Haushaltsgegenstände bekam. Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an die WBK, 02.08.1948, sowie die bewilligende Antwort, 05.08.1948, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB. Besonders eindrücklich ist die überaus wertschätzende Ausführung Winkelmanns, mit der er argumentativ darlegt, weshalb von Rhein seines Erachtens in die Gehaltsstufe der Maschinen- und Elektrosteiger einzugruppieren sei. Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an die WBK, 22.10.1957, in: unverzeichnete Personalakte Friedrich von Rheins aus der Personalabteilung der DMT-LB. Für seine Hilfskräfte, die beim Aufbau des Anschauungsbergwerks beteiligt waren, forderte er eine Sonderzulage für Bergarbeiter ein. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Bezirksgruppe Steinkohlenbergbau-Ruhr, Wirtschaftsgruppe Bergbau, 13.01.1944, in: montan.dok/BBA 112/767.

480 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 16.09.1946, in: montan.dok/BBA 112/966 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 22.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/970.

deuten allerdings darauf hin, dass Winkelmann insgesamt ein gutes Verhältnis zu seinen Mitarbeiter:innen pflegte und es kaum (offene) persönliche Animositäten oder inhaltliche Abweichungen gab.

Rückschlüsse auf die Arbeitsteilung lassen sich fast ausschließlich über Notizen Winkelmanns in der Eingangspost rekonstruieren. Die im Dezember 1939 eingeführten Bürostempel geben Aufschluss darüber, wer vom jeweiligen Schriftstück Kenntnis zu nehmen hatte.[481] An den entsprechenden Passagen notierte Winkelmann namentlich Arbeitsanweisungen für die Mitarbeiter:innen und vermerkte dafür eine Frist. Wer seine Aufgabe erledigt hatte, zeichnete dies mit Datum ab. Wenngleich an den Diktatzeichen der Ausgangspost zu erkennen ist, dass Winkelmann nicht alle Briefe selbst (vor-)schrieb, tippte oder diktierte, legt die Dominanz seiner Unterschrift in den Akten nahe, dass es kaum ein Schriftstück gab, das vor dem Versand nicht durch seine Hände ging.[482] Die abgelegten Entwürfe zeigen, dass er gegebenenfalls Inhalte ergänzte und korrigierte oder Formulierungen wählte, mit denen er sich augenscheinlich besser identifizieren konnte.[483] Auf diese Weise informierte er sich über die Vorgänge im Haus, kontrollierte die inhaltliche Ausführung der Aufgaben und steuerte die Darstellung des Museums nach außen. Die kontrollierende und steuernde Funktion des Direktors zeigt sich außerdem bei Winkelmanns dienstlichen wie privaten Abwesenheiten, da er sich in diesen Fällen von seinem Bürovorsteher Johann über die Geschehnisse im Haus nahezu täglich informieren ließ.[484]

Allein die kursorische Zusammenstellung von Winkelmanns Abwesenheiten verdeutlicht, dass er kaum Kapazitäten gehabt haben dürfte, sich mit alltäglichen Belangen des Museumsbetriebs oder ausführlicher mit inhaltlichen Fragen zu befassen. Insbesondere bei Vorträgen, Publikationen, komplexeren Anfragen und

481 Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Anweisung Winkelmanns zur Vorlage von Dankesschreiben an Stifter, deren Briefe von ihm mit D und rotem Kreuz gekennzeichneten sind, 16.02.1939, in: montan.dok/BBA 120/1675.

482 Siehe die maschinenschriftliche Verfügung Winkelmanns, in der er lediglich Raub in dessen Stellvertreterfunktion gestattete, Briefe zu unterzeichnen, 06.08.1937, in: montan.dok/BBA 120/1675.

483 Ein gutes Beispiel dafür sind die Kugelschreiberkorrekturen Winkelmanns an einem von Edith Schliephorst getippten Brief an Freydank. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Freydank, 31.08.1954, mit dem maschinenschriftlichen Durchschlag, 02.09.1954, in: montan.dok/BBA 112/967. Ähnliches gilt für Winkelmanns Buntstiftanstreichungen und Kommentar „Habe ich ja nicht diktiert“ an einem an Jacques-Meunier gerichtetes Schreiben. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Jacques-Meunier, 05.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/1307. Besonders eindrücklich sind die Entwürfe in Hinblick auf die Auseinandersetzung Winkelmanns mit Bildhauer Kletetschka, November 1952, in: montan.dok/BBA 112/1822.

484 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1304.

Verwaltungsberichten zeichnet sich ab, dass, neben Weinert – später dann Johann –, insbesondere Raub die nötigen Informationen recherchierte und Entwürfe lieferte. Dass Winkelmann die Vorarbeiten nutzte, ohne die Beteiligung seiner Kollegen in der Regel in irgendeiner Form öffentlich zu würdigen oder transparent zu machen, lässt sich an verschiedenen Stellen nachvollziehen. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Schreiben an die Deutsche Kohlenbergbau-Leitung (DKBL), in dem der Museumsdirektor die von Raub ausgearbeitete Kritik an einem Bergmannsquartett als seine eigene ausgab.[485] Ein Vergleich von Referatsentwürfen für eine Abteilungsleitersitzung der WBK belegt noch deutlicher, dass der Direktor seine Rolle vor allem als Sprachrohr und Repräsentant des Museums verstand. Für die konkreten Inhalte bezüglich der Verwaltungs- und Sammlungsarbeiten sowie des Ausstellungsbetriebes war er auf seine Mitarbeiter:innen angewiesen.[486] So übernahm er beispielsweise aus dem Entwurf Johanns die Eckdaten zum Museum, aus Raubs Beitrag hingegen verschiedene Beispiele aus dem Arbeitsalltag. Im endgültigen Vortragsmanuskript rückte er dann allerdings – ähnlich wie in seiner Korrespondenz – die eigene Person und Leistung für ‚*sein*' Museum ins Zentrum. In der Regel gab er sich nach außen bescheiden und betonte verschiedentlich, dass es ihm nicht um individuelle Anerkennung ginge. Die Anregung Winkelmanns, Prof. Conrad Matschoß (1871–1942) möge beim nächsten Vortrag die namentliche Nennung des Direktors berücksichtigen, „da mit meinem Museum mein Name außerordentlich verbunden ist" und die Schenkungen „nur auf meine persönliche Bearbeitung"[487] eingingen,

485 Siehe den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Ullrich sowie die maschinenschriftliche Ausarbeitung Raubs, April 1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I. Vgl. die maschinenschriftliche Notiz Raubs an Winkelmann, 03.06.1949, mit dem maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Haack, 13.07.1949, in: montan.dok/BBA 112/775, I. Siehe auch die maschinenschriftlichen, von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschläge an Geiger-Hof, 22.01.1953 und 26.02.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II; die Entwürfe Raubs zum maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wisselmann, 23.07.1954, in: montan.dok/BBA 112/804; die maschinenschriftliche Buchrezension Raubs, 24.04.1959, in: montan.dok/BBA 112/2223 sowie die im Allgemeinen Schriftverkehr der 1950er-Jahren abgelegten kunstgeschichtlichen Einschätzungen Schiedlauskys. Weiterführend siehe Heide, Anna-Magdalena: „Gewollt habe ich jedenfalls das Beste" – Ein Roman als Aushängeschild für den Bergbau? (01.03.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/ein-roman-als-aushaengeschild-fuer-den-bergbau (zuletzt eingesehen: 31.10.2022) und Heide, Anna-Magdalena: Kein gutes Blatt – Ein Bergbau-Quartett als werbendes Bildungsmedium (01.10.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/kein-gutes-blatt-ein-bergbau-quartett-als-werbendes-bildungsmedium (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

486 Vgl. die Entwürfe Raubs, Johanns und Winkelmanns für das „Referat des Bergbau-Museums für die Abteilungsleitersitzung der Westfälischen Berggewerkschaftskasse", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

487 Maschinenschriftliche Durchschläge Winkelmann an Hassler, 13.06.1935 und 26.06.1935, in:

erweckt dennoch den Eindruck, als sei er keinesfalls frei von Eitelkeiten gewesen. Gleichzeitig ließe sich allerdings interpretieren, dass die Nennung des Namens eine strategische Funktion in seiner Netzwerkpolitik hatte.

Die eingeschränkten Transport- und Reisemöglichkeiten machten die persönliche Vorsprache bei seinen Partnern für Winkelmann im fortschreitenden Kriegsverlauf immer schwieriger. Um die Kontakte nicht einschlafen zu lassen, kommunizierte Winkelmann zunehmend auf schriftlichem Wege. Allerdings musste er feststellen, dass seine Schreiben oftmals unbeantwortet blieben.[488] Bei der Durchsicht der Akten kristallisierte sich heraus, dass sich Winkelmann in seiner Korrespondenz sehr um die Aufmerksamkeit seiner Adressat:innen bemühte und die von ihm selbst aufgesetzten bzw. diktierten Schreiben in der Regel einem Muster folgen: Der förmlichen Anrede mit Titel – auf die der Direktor nur in Ausnahmefällen verzichtete –[489] folgt der Dank für das vorangegangene Schreiben, auf welches mit konkretem Datum und der zusammenfassenden Kernaussage Bezug genommen wird. Je nachdem, ob der Adressat ein anonymer Vertreter einer Firma oder eine konkrete Einzelperson war, berichtete Winkelmann zunächst von Ereignissen und Fortschritten im Museum. Bei Einzelpersonen, insbesondere bei älteren Bekanntschaften, erzählte der vielseitig interessierte und rhetorisch geschickte Winkelmann oftmals auch in humorvollen Anekdoten von persönlichen Erfahrungen, Hobbys und seinem Familienleben. Erst dann trug er sein Anliegen vor. Dabei formulierte er in der Regel vorsichtig, bat höflich um etwas und/oder suggerierte dem Gegenüber, wie hilfreich dessen Unterstützung für das Museum sein würde. Den

montan.dok/BBA 112/1770. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fischer, 21.07.1952, in: montan.dok/BBA 112/804 oder Winkelmanns „Referat des Bergbau-Museums für die Abteilungsleitersitzung der Westfälischen Berggewerkschaftskasse“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218. In seinen Ausführungen betonte Winkelmann wiederholend, dass er gegenüber der Geschäftsführung, den Architekten, den Mitarbeitenden usw. der Ideengeber und die treibende Kraft bei der Umsetzung gewesen sei. Für die 1960er-Jahre siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Dunn, 24.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/826, I oder an Schering, 04.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849.

488 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Haushaltsplan für das Rechnungsjahr 1942“, 10.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/220.

489 An der Anrede „Sehr geehrter [Herr, ggf. Titel Nachname]“ im Vergleich zu „Lieber [Vorname]“ oder „Lieber Vater“ sowie den abschließenden Grußformeln – „Mit recht herzlichem Glückauf! Ihr ergebener W“ im Vergleich zu „Dein Heinz“, „Dein Sohn“, „Dein alter Freund W“, „corpsbrüderliche Grüße“, „rotarische Grüße“, „Grüße von Haus zu Haus“ – lässt sich herleiten, in welchem Verhältnis und wie nahe Winkelmann seinen Korrespondenzpartner:innen stand. Siehe montan.dok/BBA 112 passim. Walter Adolphs vertraute seinem ‚lieben Heinz‘ offensichtlich so sehr, dass er sein Schreiben mit „herzlichen Grüßen und ‚Heil Hitler‘ [sic!]“ enden ließ. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Adolphs’ an Winkelmann, 16.08.1944, in: montan.dok/BBA 112/767.

Abschluss bilden in der Regel gute Wünsche sowie eine Grußformel, die in Analogie zur Anrede Hinweise auf die persönliche Verbindung der Korrespondierenden liefert. Gelegentlich geht aus den Schreiben hervor, dass der Sendung ein Buch, ein Prospekt oder ein Kalender beigelegt wurde. Aus der Sammlungsdokumentation ist darüber hinaus zu erkennen, dass auch Kunstobjekte eigens für Geschenkzwecke angeschafft oder aus den Beständen des Museums entnommen wurden.[490] Anders als im Verhältnis zu seinen Vorgesetzten war Winkelmann in Bezug auf seine Korrespondenzpartner:innen aber nicht grundsätzlich konfliktscheu. War der Bogen für sein Empfinden überspannt, nahm er kein Blatt vor den Mund, drohte mit dem Abbruch der Geschäftsbeziehung und vollzog diesen im Ernstfall auch.[491] Dass er in Konfliktfällen nicht impulsiv vorging, sondern seine Antwort inhaltlich wie sprachlich genau bedachte, ist an überarbeiteten Briefentwürfen deutlich nachzuvollziehen.[492] Im Allgemeinen bemühte sich Winkelmann allerdings um ein gutes Verhältnis mit seinen Mitmenschen. Insbesondere bei den Objekten, die dem Museum nicht in Form von Ansichtssendungen, Katalogbestellungen oder Aufträgen, sondern durch Schenkungen und durch das Museum initiierte Ankäufe eingegangen sind, gehörten neben den Besuchen möglichst persönliche Schreiben, bei besonders relevanten Partner:innen zusätzlich kleine Aufmerksamkeiten, zu den wichtigen Handwerkszeugen des Sammelns.

Sammeln mit System – Dokumentationsmedien und Sammlungsklassifikation

Im Zuge der Neubauplanungen holten sich die Museumsmitarbeiter:innen nicht nur in anderen Häusern Anregungen für die Ausstellungsarchitektur, -technik, -konzepte und -vermittlung.[493] Mit zunehmender Objektanzahl und der geplanten

490 Siehe dazu exemplarisch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schoneweg, 23.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/753; den maschinenschriftlichen Durchschlag „Kurzer Bericht über den Stand der Arbeiten im Bergbau-Museum“, 15.08.1945, in: montan.dok/BBA 112/35; den maschinenschriftlichen Durchschlag „Hinweis zum Kontostand des lfd. Haushaltsplanes“, 12.05.1948, in: montan.dok/BBA 112/223 sowie montan.dok/BBA 112/3611 und die „Kontrolle über Geschenk-, Austausch- und Verkaufsgegenstände“, in: montan.dok/BBA 112/6213.

491 Siehe dazu insbesondere den Umgang mit Hanns Freydank, S. 187 f.

492 Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Entwurf Winkelmanns, 07.05.1952, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann, 08.05.1952, in: montan.dok/BBA 112/967 oder die Entwürfe zum maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kletetschka, 13.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/1822.

493 Siehe Winkelmanns maschinenschriftlichen „Bericht über die Besichtigung verschiedener Museen in München“, 23.09.1937, in: montan.dok/BBA 112/1; den maschinenschriftlichen Bericht zur „Dienstreise nach Österreich im Juli 1938 zum Zweck der Kontaktaufnahme mit potentiellen

Ausdifferenzierung der Ausstellungsabteilungen bei gleichzeitiger Reduktion der ausgestellten Objekte wurden auch Überlegungen für die Aufbewahrung des nicht ausgestellten Sammlungsgutes notwendig. Gegenüber Keyser argumentierte Winkelmann, ein gesondertes Kunst-, Urkunden- und Uniformenarchiv zu benötigen, da die empfindlichen und wertvollen Materialien besonderen klimatischen Bedingungen unterlägen und häufiger zu kontrollieren seien.[494] Darüber hinaus zeichnet sich ab, dass sich der Direktor ebenfalls Gedanken über die zweckmäßige Verteilung der Räume machte, indem er zum Beispiel kurze Wege für die Mitarbeiter:innen anstrebte, die Überschneidung von Besucherströmen mit Handwerks- und Verwaltungsaufgaben sowie die räumliche Nähe von den Werkstätten mit den Objektdepots vermeiden wollte.[495] Die vielfältig besprochenen restauratorischen Fragen mit Korrespondenzpartnern sowie die später eingegangene Fachliteratur – darunter etwa Titel wie ‚Praktische Museumsarbeit‘ oder ‚Museen und Kunstpflege‘ – deuten an, dass es eine erhöhte Sensibilität für Fragen des Objekterhalts und -schutzes gab, wenngleich nicht nachvollzogen werden kann, wer die Fachliteratur las.[496]

Objektsponsoren“, 22.09.1938, in: montan.dok/BBA 112/1310; die maschinenschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch des Ledermuseums in Offenbach a/Main“, 06.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/761; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Matschoß, 06.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/764 und an Grahn, 17.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/771 sowie später den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs über seinen „Besuch im Deutschen Museum vom 29.04. bis 04.05.1953“, 05.05.1953, in: montan.dok/BBA 112/907; das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript Raubs „Das Bergbau-Museum“, 16.10.1953, in: montan.dok/BBA 112/2215; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Winkler, 07.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805; den maschinenschriftlichen Reisebericht Hahnes bezüglich des Deutschen Museums, 28.11.1956, in: montan.dok/BBA 112/909; den Bericht von Werkstättenleiter Hinsching über seinen „Besuch im Germanischen National-Museum am 06.–10.07.1959“, 17.07.1959, in: montan.dok/BBA 112/912 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Primas, 29.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/823, I.

494 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Keyser, 10.10.1938, in: montan.dok/BBA 112/9.

495 Siehe die maschinenschriftliche Übersicht Winkelmanns zur „Einteilung der Kellerräume des Mittelbaues“ an Keyser, 02.01.1939, in: montan.dok/BBA 112/9.

496 Vgl. Museumsverband für die Provinz Sachsen und für Anhalt e. V. (Hrsg.): Praktische Museumsarbeit. Hinweise für Leiter und Helfer von Heimatmuseen. Merseburg 1939 [Eingang 1940]; Berling, Karl: Altes Zinn. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Berlin ^{2}1920 [Eingang 1949] und Baum, Julius: Museen und Kunstpflege. München 1948 [Eingang 1950], in: montan.dok/BBA 112/5611 sowie das unverzeichnete „Eingangsbuch für die von uns käuflich erworbenen Bücher, angefangen am 1. April 1936“. Für das Interesse an Fachzeitschriften und musealer Vernetzung siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Althin, 01.08.1949, in: montan.dok/BBA 112/963 sowie die zeitweise bezogenen Fachzeitschriften ‚Kunst ins Volk. Zeitschrift für Freunde der Bildenden Künste‘ ab 1949 sowie ‚Die Kunst‘ und ‚Das Schöne Heim. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur‘ ab 1949. Siehe auch Anmerkung 493.

Insbesondere bei der kriegsbedingten Auslagerung der Kunstobjekte im Schloss Würgassen an der Weser wird deutlich, dass der Schutz der Objekte einen hohen Stellenwert hatte. So ließ man Ölgemälde beispielsweise zunächst von Kunsthändler Paul Heymer säubern, die Rückseiten zur Schonung der Leinwände verstärken und mit ausreichender Luftzirkulation aufrecht in Kisten lagern oder Aquarelle in den heute zum Teil noch erhaltenen Pergamintaschen ablegen.[497]

Ende der 1930er-Jahre hatte Winkelmann zudem angekündigt, „die genaue Durcharbeitung der Sammlungen“[498] vorantreiben zu wollen. Mit Hilfe des aufgestockten Personals nahm er dies in den ersten Kriegsjahren in Angriff. Erste Ansätze für den strukturierten Umgang mit Sammlungsinformationen hatte es zuvor bereits in einem Zettelkasten mit A6-formatigen, handschriftlichen Karten gegeben. Ursprünglich waren für Kunstobjekte ein Titel und, sofern bekannt, der Künstler vermerkt. In einigen Fällen wurden zusätzlich Erwerbsdatum und -weg sowie der Lagerungsort festgehalten. Die zahlreichen Ergänzungen, Streichungen, Neunummerierungen usw. weisen darauf hin, dass diese Karten im Laufe der Zeit von verschiedenen Bearbeiter:innen unter unterschiedlichen Gesichtspunkten verändert bzw. angepasst und umsortiert wurden. Für die Zeit ab 1937 sind zudem Objektzettel belegt, die neben der Objektbezeichnung, Eingangsdatum und -art, die abgebende Stelle, die thematische Zuordnung zu einer Ausstellungsabteilung und den Standort ausweisen. Es wäre sicherlich gewinnbringend, den Prozess der Sammlungsdokumentation im Detail nachzuvollziehen. An dieser Stelle genügt es hingegen festzustellen, dass bereits in den 1930er-Jahren versucht wurde, das an Einzelpersonen gebundene, und damit flüchtige Wissen in „einen stabilen Zustand“[499] zu bringen. Anfang der 1940er-Jahre sind die Karten durch komplexere Dokumentationsmedien abgelöst bzw. ergänzt und in eine systematische Datenverwaltung überführt worden, deren Inhalte heute noch häufig die Grundlage bzw. den Ausgangspunkt für die objektbezogene Forschung bilden (Abb. 8 bis 10).

Auf der Suche nach einem „einwandfreien Museumssachverständigen“[500] war Winkelmann von Vertretern Berliner Museen 1939 an Jacob-Friesen verwiesen

497 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch des Kunsthändlers Heymer“, 28.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/108.

498 Maschinenschriftlicher Durchschlag „Einstellung weiterer Kräfte für das Bergbau-Museum“ von Winkelmann an Keyser, 10.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

499 Hess: Schreiben als Praktik, S. 98. Siehe dazu auch: Ast, Rodney/Becker, Julia/Trede, Melanie u. a.: Sammeln, Ordnen und Archivieren. In: Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hrsg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015 (= Materiale Textkulturen, 1), S. 675–708.

500 Maschinenschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch bei dem Vorsitzenden des gesamten

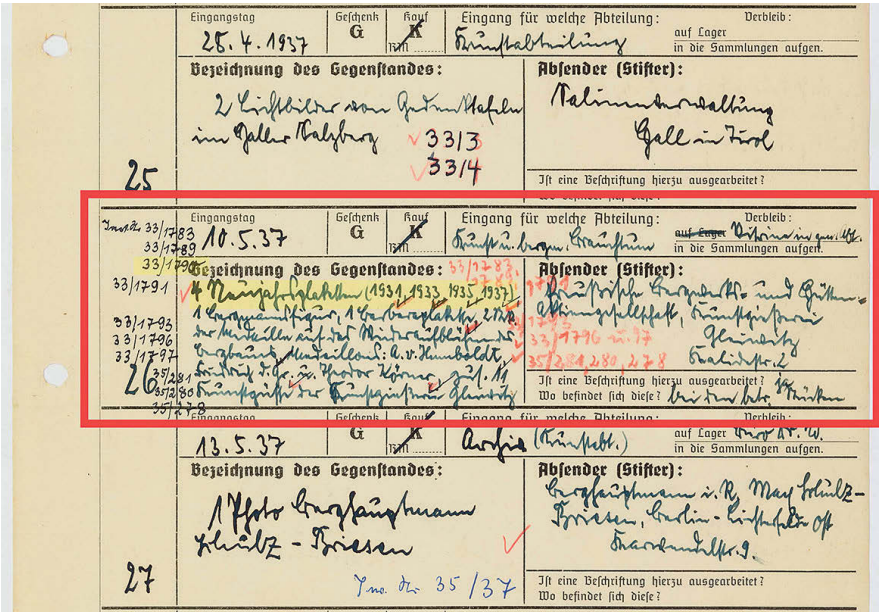


Abb. 8: Objektzettel der 1930er-Jahre, die z. T. heute noch an Objekten zu finden sind

worden, der neben dem Museumsbundvorsitz zusätzlich die Leitung des Landesmuseums Hannover innehatte. Dass Winkelmann diesen Kontakt forcierte und sich für die Erarbeitung von Karteikartenvordrucken an einen Wissenschaftler wandte, der sich vor allem mit archäologischen, künstlerischen und volkskundlichen Objekten beschäftigte – und nicht etwa die Münchner Kollegen um Rat fragte –, erscheint für die Entwicklung eines Dokumentationsmediums für ein Technikmuseum zunächst unüberlegt. Der weitere Korrespondenzverlauf legt jedoch nahe, dass Winkelmann mit diesem Vorgehen ein sekundäres Ziel verfolgte. Für die Zeit nach dem Krieg war durch das Kultusministerium nämlich der Aufbau einer Sektion für technische Museen geplant, der gleichzeitig mit der Zentralisierung von Bergbaumuseen einhergehen sollte. Da Jacob-Friesen „auf diese Fragen“, nach Einschätzung Winkelmanns, „sehr grossen Einfluss“ hatte,[501] war es sicherlich weder

Deutschen Museumsbundes Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Jacob Friesen, Landesmuseum, Hannover“, 25.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

501 Vgl. den maschinenschriftlichen „Aktenvermerk über die Besprechung mit Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Jacob-Friesen, Landesmuseum Hannover“, 02.07.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

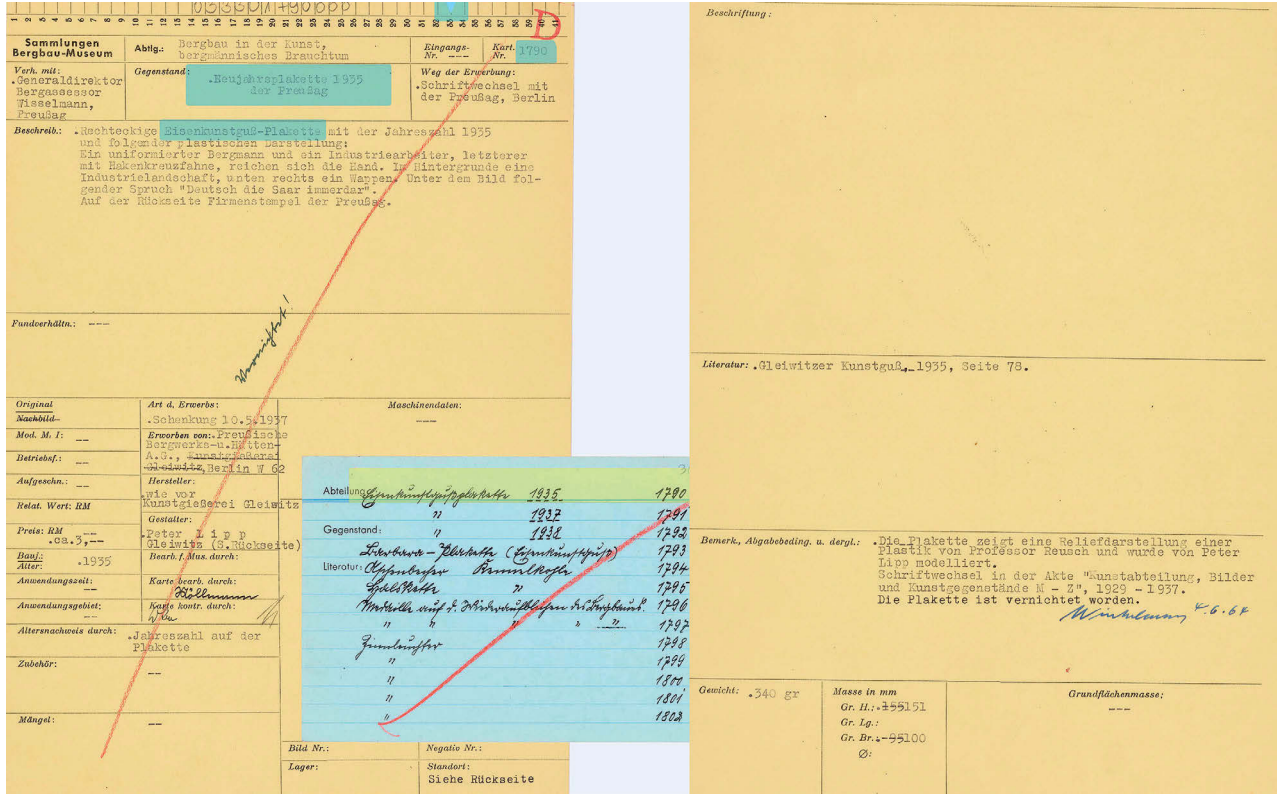


Abb. 9: Objektverzeichnung einer Plakette auf einer der Anfang der 1940er-Jahre eingeführten A4-formatigen Karteikarten in Gelb im Vergleich zu der A6-formatigen Karteikarte, vermutlich aus den frühen 1930er-Jahren, in Blau

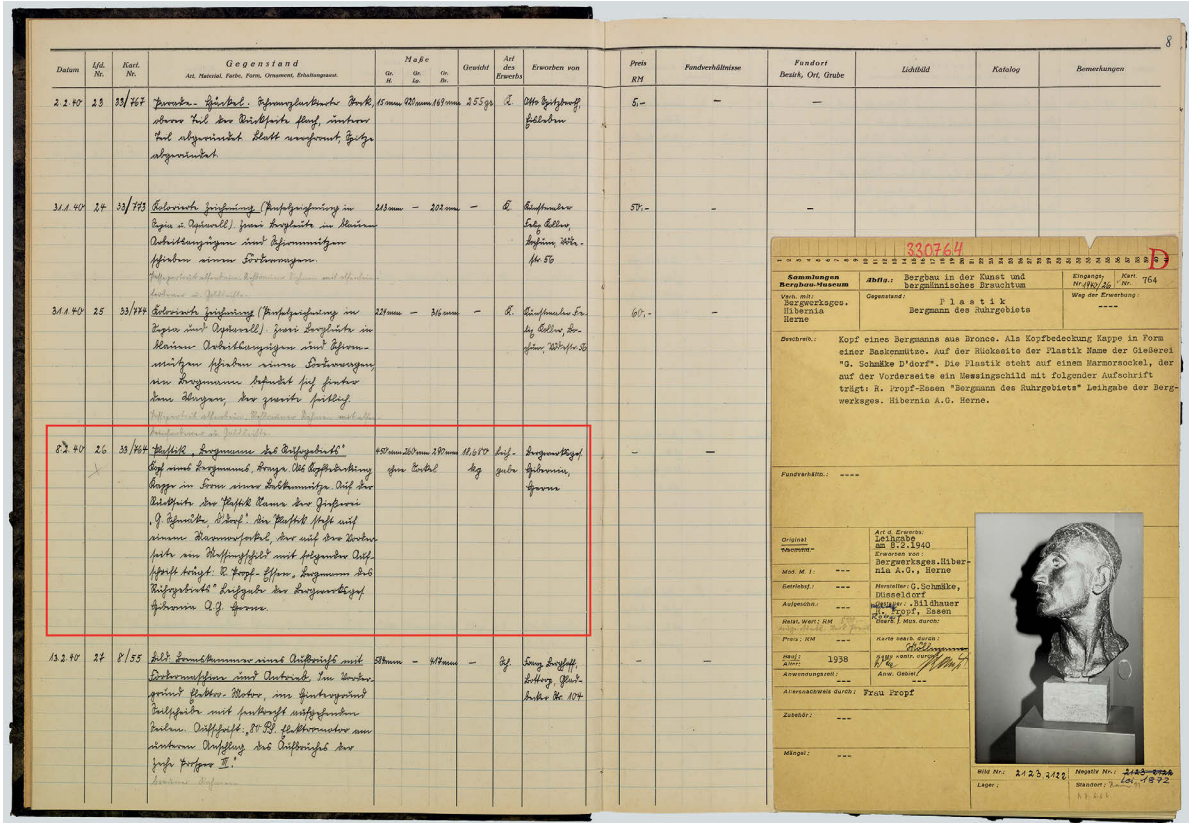


Abb. 10: Objekteinträge zu einer Büste von Robert Propf im ‚Eingangsbuch‘ und auf der dazugehörigen Karteikarte der 1940er-Jahre

ein unüberlegter noch ein altruistischer Akt, dass er sich nach Hannover wandte und für den geplanten Sektionsaufbau seine tatkräftige Unterstützung anbot.

Die im Bergbau-Museum entworfenen A4-formatigen Karteikartenvordrucke soll Jacob-Friesen als „ausserordentlich geeignet für die von uns zu bearbeitende Materie“[502] gehalten haben, weil alle notwendigen technischen Informationen darauf abgefragt würden. Zu den erfassten Objektnamen, Erwerbsdaten/-arten und Standorten wurden auf den neuen Karten auch umfangreiche Objektinformationen aufgenommen. Dazu gehörten zum Beispiel die physische Objektbeschreibung, Angaben zu Maßen und Gewicht, eine zeitliche wie regionale Einordnung und Wertangaben. Felder, wie die Differenzierung zwischen Original/Nachbildung, Baujahr, Anwendungszeit und -raum, insbesondere aber die Maschinendaten, verdeutlichen, dass für die kunsthistorischen Objekte keine separaten Karten angelegt wurden. Stattdessen sind auch die Kunstobjekte entlang der vorgegebenen Formularfelder verzeichnet worden. Kunstgeschichtliche Ordnungsprinzipien nach Künstler:innen, Epochen oder Kunststilen bzw. -techniken kommen nicht zum Tragen. Die fehlende Kunstspezifik der Karten führte dazu, dass Bildträger bzw. verwendete Materialien sowie Farbmittel nicht zuverlässig genannt werden und die Bestimmung der verschiedenen Druckgrafiktypen, eine Differenzierung zwischen Blatt- und Motivmaß, die Höhe von Skulpturen in- oder exklusive Sockel sowie eine eindeutige Unterscheidung von Originalen und Kopien (bzw. Nachbildungen) nicht stringent erfolgte. Die standardisierte Erfassung von Daten vermittelt den Eindruck, man habe es mit ‚objektivem‘, zuverlässigem Wissen zu tun.[503] Die Auslassung von kunsthistorischen Kriterien verdeutlicht aber auch, dass die Datenerfassung auf den Karteikarten in erster Linie einer Verwaltungslogik folgte.[504]

Die Unterschriften auf den Karten der für die Forschungsfrage ausgewählten Objekte zeigen, dass fast ausschließlich Philippine Möllmann, die von Winkelmann für Schulungszwecke zuvor in das Deutsche Museum geschickt wurde,[505]

502 Maschinenschriftliche, von Raub diktierte und von Winkelmann unterschriebene Aktennotiz „Besuch bei Herrn Museumsdirektor Prof. Jacob-Friesen vom Landesmuseum, Hannover“, 13.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/761. Darüber hinaus siehe die maschinenschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch bei dem Vorsitzenden des gesamten Deutschen Museumsbundes Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Jacob Friesen, Landesmuseum, Hannover“, 25.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

503 Vgl. Schneider, Franka: Tracht als Karteikarte. Zur relationalen Materialität von Museumsdingen. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 527–533, hier S. 530.

504 Vgl. ebd.

505 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Bässler, 10.08.1940, in: montan.dok/BBA 112/758 sowie den maschinenschriftlichen Bericht Möllmanns „Dienstreise

die Karten anlegte. Sporadisch gibt es in den Korrespondenzakten Aufforderungen Winkelmanns an Möllmann, bestimmte Aspekte zu einem Objekt in Erfahrung zu bringen oder nachzutragen. Ob sie die Informationen für die Kartierung grundsätzlich selbst recherchierte, die Inhalte diktiert bekam oder von Vorlagen abtippte,[506] ist nicht zu rekonstruieren. Belegt ist aber, dass für die Verzeichnung das Spezialwissen Externer einbezogen wurde.[507] So verbrachte Freydank beispielsweise längere Zeit in Bochum, um bei der Dokumentation der Uniformen behilflich zu sein.[508] Schiedlausky unterstützte die Arbeiten bei Datierungsfragen und der regionalen Zuordnung einzelner kunsthistorischer Objekte.[509] Toni Kätelhön stat-

nach Nürnberg und München in der Zeit vom 17. bis 22.8.1940“, 01.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/1303.

506 Neben den informationsreichen Karteikarten sind später ‚Eingangsbücher‘ geführt worden, die eine verkürzte Abschrift der Karten darstellen. Darüber hinaus ist für die Kunst ein Inventarverzeichnis angelegt worden, das, entweder nach Künstler:innen, Sachgruppen, Materialien oder Personen sortiert, als Nachschlagewerk lediglich auf die Künstler:innen, die Objektbezeichnung und ggf. eine Inventarnummer verwies. Denn bei Anfragen, so führte Raub aus, sei es auf diese Weise möglich, Informationen schnell abzurufen, ohne dass die losen Karten in Unordnung gerieten oder interne Angaben nach außen drangen. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/3612, 6212 und 6215–6219 sowie die maschinenschriftliche, von Raub diktierte und von Winkelmann unterschriebene Aktennotiz „Besuch bei Herrn Museumsdirektor Prof. Jacob-Friesen vom Landesmuseum, Hannover“, 13.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

507 Siehe beispielsweise den maschinenschriftlichen, von Möllmann getippten und von Winkelmann unterschriebenen Brief an die Fürstenberger Porzellanfabrik, 11.02.1948, in: montan.dok/BBA 112/774 oder den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns „Besuch des Herrn Horner, früherer Leiter des Museums in Graupen, beim Bergbau-Museum“, 19.04.1955, in: montan.dok/BBA 112/795. Im Bereich der Technik gibt es ähnliche Entwicklungen. So führte beispielsweise der bei der Firma Flottmann angestellte Fischer in der Abteilung für Bohrhämmer „nebenamtlich große wissenschaftliche Arbeiten durch, die ausschließlich in seiner Freizeit verrichtet werden“. Siehe den maschinenschriftlichen, von Johann diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag, 14.04.1947, in: montan.dok/BBA 112/773. Für Objekte aus der Grube Bliesenbach ließ Winkelmann nachträglich anfragen, wer die dem Museum überlassenen Gegenstände wann und wo entdeckt hatte. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wunderlich, 09.01.1936, in: montan.dok/BBA 112/750.

508 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 14.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966; an Tschernig, 17.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/951; an Freydank, 23.11.1949 und 07.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/967 oder an Haalck, 25.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II.

509 Neben Schiedlausky unterstützten auch Künstler:innen und Objektstifter:innen/-verkäufer:innen die Verzeichnungsarbeit vor allem bei Datierungsfragen. Siehe beispielhaft montan.dok 030350297000, 030350290000, 030003504000, 030350314000, 030350492, 030330877000, 030008017000, 030003074000 und 033301823000. Einen Eindruck von den darüber hinaus geleisteten Arbeiten vermittelt die maschinenschriftliche Auslagenübersicht Schiedlauskys, 01.05.1953, in: montan.dok/BBA 112/802.

tete dem Bergbau-Museum wiederum Besuche ab, um die Arbeiten ihres Mannes korrekt zu datieren, zu beschriften, die zum Werk ‚Arbeit' gehörenden Grafiken zu kennzeichnen und die noch fehlenden Blätter zu ergänzen.[510] Darüber hinaus gab es allerdings für die Kunst keine hauptamtlich, kunsthistorisch versierte Fachkraft, welche die festgeschriebenen Informationen überprüfte. Die Kontrolle der Karteninhalte übernahmen Kustos und Direktor nach dem Vier-Augen-Prinzip. Obwohl die Hinweise auf Literatur, den Verbleib oder den Zustand der Objekte auf der Kartenrückseite, die externe Expertise und die Inhaltskontrolle auf eine akribische Verzeichnung und eine möglichst detaillierte Dokumentation schließen lassen, ist der Quellenwert der Karteikarten kritisch zu reflektieren. Handschriftliche Vermerke Möllmanns im Schriftverkehr machen deutlich, dass die eingegangenen Objekte nicht zwingend zeitnah inventarisiert wurden.[511] Insbesondere dann, wenn zwischen Objekteingang und -verzeichnung mehrere Jahre oder Jahrzehnte lagen und Möllmann sich vor allem bei den sehr früh eingegangenen Objekten allein auf die Erinnerung des Museumsdirektors berief, wird der (re-)konstruktive Charakter von Verzeichnungsarbeit besonders deutlich. Insgesamt bekräftigen die Einführung der Karteikarten, Eingangs-, Schenkungs- und Ankaufsbücher ebenso wie die geplante Weiterführung einer Kartei nach Bergbaurevieren[512] sowie die Überlegungen zur optimalen Objektbeschriftung[513] und -lagerung, dass in den Kriegsjahren eine systematisierte Sammlungsarbeit stattfand, wenngleich die

510 Siehe die maschinenschriftlichen Aktenvermerke, Aufstellungen und Durchschläge zwischen Winkelmann und Toni Kätelhön, Juni bis August 1942, in: montan.dok/BBA 112/776. Zu Winkelmanns Forderung, die zusammengetragenen Objekte immer mit den entsprechenden Zugangs- und Objektinformationen an das Museum zu übergeben, siehe auch die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 24.04.1950, 03.07.1950 und 25.10.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

511 Ein Beispiel dafür ist der Bleistiftvermerk Möllmanns aus dem Jahr 1951, der den Verbleib der Kätelhön'schen Sammelankäufe aus dem Jahr 1932 betrifft. Siehe dazu die maschinenschriftliche Auflistung der Kätelhön'schen Grafiken aus dem Werk ‚Arbeit', 04.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/776. Möllmann vermerkte im Schriftverkehr, wenn Objekte aus den 1920er- oder 1930er-Jahren erst in den 1950er-Jahren verzeichnet worden waren. Siehe dazu z. B. Möllmanns handschriftliche Notizen auf dem handschriftlichen Brief Rabeners an Winkelmann, 26.07.1929, in: montan.dok/BBA 112/743; den maschinenschriftlichen, von Nelle getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an den Bavaria-Verlag, 01.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750 oder den maschinenschriftlichen Brief der Galerie Abels an Winkelmann, 29.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/753.

512 Siehe die maschinenschriftliche, von Raub diktierte und von Winkelmann unterschriebene Aktennotiz „Besuch bei Herrn Museumsdirektor Prof. Jacob-Friesen vom Landesmuseum, Hannover", 13.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

513 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wächtler, 15.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/750.

wissenschaftliche Auseinandersetzung mit kultur- und/oder technikhistorischen Aspekten sowie deren Publikation weiterhin ein Desiderat blieb.[514]

Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Einführung der Sammlungssystematik. Diese orientierte sich in groben Zügen an den Hallenplänen von 1937, untergliederte die Sammlung aber in 41 durchnummerierte Sammlungsabteilungen,[515] die sich, hier folge ich Claus Werner, in fünf Themenbereiche bündeln lassen: 1. landschaftliche, wirtschaftliche und rechtliche Perspektiven auf das Thema Bergbau in der Welt, 2. die Bergbautechnik mit den dazugehörigen Arbeitsschritten zum Anlegen eines (Steinkohle-)Bergwerks und der Gewinnung von Bodenschätzen, 3. Sammlungsgebiete zur bergmännischen Kultur- und Sozialgeschichte, 4. Themen zur Aufbereitung von Rohstoffen und Weiterverarbeitung in anderen Industriezweigen sowie schließlich 5. nicht thematische Abteilungen, die beispielsweise Vitrinen und andere Ausstellungsmöbel umfassen.[516] Wie in der räumlichen Aufteilung der Themengebiete im Hallenplan von 1937 lag der Schwerpunkt der Sammlungssystematik auf den sehr ausdifferenzierten technischen Aspekten. Anders als in den Ausstellungen der frühen 1930er-Jahre griff man durch die Integration sozialpolitischer und arbeitsschutzbezogener Themen die Ideen Paul Kukuks lose auf, ergänzte sie in der Sammlungsklassifikation aber durch Sachgebiete zum Bergmannsleben außerhalb des Zechenbetriebes. Federführend verantwortlich für die Planung war Winkelmann selbst, wenngleich insbesondere Krawehl Wert darauflegte, dass seine Ideen berücksichtigt wurden.[517] 1935 hatte er mit Hinweis auf eine mögliche Kritik der „Düsseldorfer“ gefordert, „irgendwie in jeder Abteilung auch den Zusammenhang mit dem Menschen in Erscheinung treten“[518] zu lassen. Krawehl bezog sich diesbezüglich auf die Umgestaltung des Reichswirtschaftsmuseums und die geplante Werkbundaus-

514 Vgl. dazu Forrer, Robert: Der wahre Sammler. In: Antiquitäten-Zeitschrift 4 (1892), Sp. 864–866. Dieser formulierte die erkennbare Systematik in einer Sammlung und die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Veröffentlichung darüber als die wesentlichen Kriterien für einen „wahren Sammler“.

515 Aus der Systematik sind zeitgleich auch die Inventarnummern abgeleitet worden. Diese ergab sich aus der jeweiligen Abteilungsnummer und einer fortlaufenden Nummer, die durch einen Schrägstrich voneinander getrennt waren (33/764). Im Zuge der elektronischen Datenerfassung wurden diese ab 1976 in eine zwölfstellige Ziffernfolge umgewandelt (030*330764*000). Über die Kernnummer sind die Objekte heute den historischen Sammlungsabteilungen zuordenbar.

516 Vgl. Werner: Die Benennung der Vielfalt, S. 265 f.

517 Siehe die maschinenschriftliche Abschrift Krawehls an Herbst, 26.06.1935, der maschinenschriftliche Brief Herbsts an Krawehl, 05.07.1935, und die maschinenschriftliche Abschrift Winkelmanns an Herbst, 06.07.1935, in: montan.dok/BBA 239/188.

518 Maschinenschriftlicher Brief Krawehls an Herbst, 13.02.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407.

stellung ‚Schaffendes Volk' in Düsseldorf.[519] Vergleicht man die bei Stefanie Schäfers aufgeführten Ausstellungsthemen – Wirtschaft, Industrie, Wohnen, Kunst, Freizeit- und Arbeitsleben – der 1937 eröffneten Werkbundausstellung[520] mit den Hallenplänen aus demselben Jahr sowie der in den 1940er-Jahren entwickelten Sammlungssystematik des Bergbau-Museums, fallen die inhaltliche Nähe sowie die ideologische Aufladung der Konzepte auf. Augenscheinlich aufgrund der von außen an das Bergbau-Museum herangetragenen Kritik[521], wohl aber auch durch die Beteiligung der Bochumer bei der Planung und Gestaltung der Düsseldorfer Ausstellung,[522] sprang man in Bochum auf das propagierte Ausstellungsideal auf, indem der „berufstätige Mensch in der Wirtschaft"[523] als der „‚beseelte Beweger' des Betriebes"[524] stärker in den Fokus rückte. Erklären lässt sich dies wohl auch mit dem sich verschärfenden Arbeitskräftemangel auf den Zechen seit 1938. Nach 1933 hatte sich der Bergbau langsam erholt und erhielt im Zuge des Vierjahresplans eine besondere Bedeutung. Doch konnte das sich seit 1936 abzeichnende Nachwuchsproblem durch den erhöhten Bedarf an Kohle nicht befriedigend gelöst werden. Es verschärfte sich in den letzten Vorkriegsjahren vielmehr zu einem „allgemeinen Arbeitermangel".[525] Bezugnehmend auf die zeitgenössische Literatur führt Hans-Christoph Seidel dazu aus, dass „der wenig mechanisierte bergbauliche Arbeitsplatz die Technikfaszination der männlichen Jugendlichen nicht entsprach"[526]. Schwerwiegender habe aber das „sinkende Sozialprestige" bei der Entscheidung gegen den Bergbau gewogen. Die schwere körperliche Arbeit, die Gesundheitsgefährdungen, das hohe Unfallrisiko und die niedrigen Löhne veranlassten Schul-

519 Siehe die beiliegenden Zeitungsausschnitte zum Reichswirtschaftsministerium Düsseldorf zum maschinenschriftlichen Brief Krawehls an Herbst, 02.01.1935, in: montan.dok/BBA 239/102. Die Planungen für die Werkbundausstellung hatten bereits 1934 begonnen. Siehe dazu Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung „Schaffendes Volk", Düsseldorf 1937. Düsseldorf 2001, S. 61–110.

520 Vgl. Schäfers: Vom Werkbund zum Vierjahresplan, S. 17.

521 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Unterbringung der geologischen Sammlungen im Bergbau-Museum" an Keyser, 03.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/2.

522 Siehe Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1937 bis 31. März 1938. Bochum 1938, S. 67.

523 O. A.: „Der berufstätige Mensch. Eine Sonderschau des Reichswirtschaftsmuseums Düsseldorf". In: Der Ruhr-Arbeiter, 12.1935, o. S., in: montan.dok/BBA 112/1755. Nicht nur in Düsseldorf, auch in anderen Städten wurden zwischen 1935 und 1937 vermehrt Ausstellungen zum produktiven, berufstätigen, schaffenden Menschen in Wirtschaft und Industrie gezeigt. Siehe dazu Schäfers: Vom Werkbund zum Vierjahresplan, S. 100.

524 Ebd.

525 Vgl. Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 85–113.

526 Ebd., S. 92.

abgänger, sich in anderen Industriezweigen zu bewerben. Hinzu kam, dass auch die im Bergbau tätigen Fachkräfte versuchten, entweder durch die Abwanderung in andere Industriezweige, Reviere oder zumindest die Zechen eine Verbesserung ihrer Arbeits- und Lebensbedingungen zu erreichen.[527]

Der besonderen Fokussierung auf die Bergleute sollte – anders als Krawehl dies gefordert hatte – Rechnung getragen werden, indem die bergbautechnischen Ausstellungsabteilungen separiert von den sich ausschließlich „mit dem bergmännischen Menschen“[528] befassenden Abteilungen geplant wurden. So wollte Winkelmann den rechten Südflügel des Obergeschosses für die Themen Arbeitsschutz, -medizin und Wohlfahrt, bergmännisches Ausbildungswesen, Wohn- und Lebenssituation des Bergmanns, dessen Feierabendgestaltung, Bräuche und sein Kunstschaffen reservieren.[529] Die an Objekten umfangreichste Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum‘ sollte unter gleichem Ausstellungsnamen im kompletten Südwestflügel des Obergeschosses gezeigt werden. Im Gegensatz zur provisorischen Kunstausstellung der frühen 1930er-Jahre war die Kunstabteilung allerdings nicht mehr als Kunstgalerie konzipiert.

Wie der Titel der Ausstellungseinheit andeutet und ein Blick auf die Karteikarten des gleichnamigen Klassifikationspunktes 33 bestätigt, ist diese Abteilung als eine kulturgeschichtliche Ausstellungseinheit zu begreifen, in der unsystematisch Kunst-, Kunstgewerbe- und Gebrauchsgegenstände sowie Textilien zusammengeführt wurden.[530] Dieses Konzept, so zeigt die Fotografie in Abbildung 11, wurde in Teilen auch schon vor Fertigstellung des Neubaus umgesetzt.

Anders als die Kunstgalerie der 1930er-Jahre sei die „vornehmste Aufgabe“ der Abteilung 33, „der heranwachsenden Jugend vor allem auch die ideelle Seite des bergmännischen Berufes“ nahezubringen.[531] Ähnlich wie Winkelmann dies für andere Kunstgattungen, vor allem den Film,[532] immer wieder betonte, demonst-

527 Vgl. ebd., S. 92 ff.

528 Maschinenschriftliches Skript „Die Verteilung der Sammlungen auf die bisher fertiggestellten Hallen, einschließlich des südwestlichen Gebäudeflügels“, 19.01.1938, in: montan.dok/BBA 112/9.

529 Siehe ebd.

530 Siehe dazu Hartung: Museen des Industrialismus, S. 32–44. Eine ordnende Struktur ergab sich lediglich durch einen separat angelegten Katalogordner, der die Objekte zum einen nach Künstler:innen, zum anderen nach Materialien sortierte. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/3612.

531 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann und Nierhaus an Eichler, 09.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/977.

532 Siehe z. B. die maschinenschriftliche Korrespondenz Winkelmanns mit der DEKA-Film-GmbH bezüglich des Films ‚Der Büßer‘, Januar bis März 1941, in: montan.dok/BBA 112/759; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Bergbau-Museum und dem Arbeitsamt bezüglich einer

Abb. 11: Sammlungsabteilung ‚Kunst im Bergbau' des Bergbau-Museums vor Abbruch der Halle II, Juni 1939

riert auch die vorläufige Einrichtung der Abteilung im Jahr 1938, dass die „ideelle Seite" in erster Linie eine Rückbesinnung auf bergmännische Traditionen und das einstige Standesbewusstsein der Bergleute meinte:

> Durch eingebaute Zwischenwände wird der Raum [gemeint ist der Raum 26 im abgebildeten Plan, BT 6.1 im Anhang, A-M. H.] in 5 Teile unterteilt. In dem ersten, der dem Treppenhaus zunächst liegt, werden die Biographien großer Bergbauführer in Plastiken und Bildern gezeigt.
> In den übrigen Räumen wird die Abteilung ‚Kunst und Brauchtum' ausgestellt, und zwar wird in den ersten beiden Räumen das bergmännische Uniform- und Paradewesen gezeigt.
> Als Blickfang wird in der Mitte des Raumes die Freiberger Parade Aufstellung finden.
> In den letzten beiden Räumen wird dann die bergmännische Kunst (Schnitzereien, Plaketten, Kunstgüsse, Denkmünzen, Medaillen) ausgestellt.
> Zu beiden Seiten der eingebauten Zwischenwände werden an dem mittleren Durchgang entlang Figuren mit besonders hervorzuhebenden Uniformen aufgestellt. Die Wände werden mit den ausgewählten Bildern geschmückt.[533]

In diesem Kontext verlieren die Objekte der bildenden Kunst ihren Status als „Erscheinungsdinge" im Sinne Thiemeyers. Stattdessen werden sie durch das Ausstellungsarrangement symbolisch aufgeladen und instrumentalisiert, um dem

Filmproduktion zur Lösung der Nachwuchsfrage, September bis November 1940, in: montan.dok/BBA 112/754; die maschinenschriftliche Korrespondenz Winkelmanns mit der UFA bezüglich des vom Bergbau-Verein in Auftrag gegebenen Films ‚Glückauf! Ein Film vom deutschen Bergmann', Mai bis Juli 1939, in: montan.dok/BBA 112/753.

533 Maschinenschriftliches Skript „Die Verteilung der Sammlungen auf die bisher fertiggestellten Hallen, einschließlich des südwestlichen Gebäudeflügels", 19.01.1938, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/9.

„Spukgebilde von dem ‚Bergmannsproletariat‘“[534] ein Ende zu bereiten.[535] Die eingangs erwähnte Abteilung 34 – ursprünglich als ‚Entartete Kunst im Bergbau‘ bezeichnet – taucht in den Ausstellungsplänen nicht auf. Im Zusammenhang mit der Funktion, die Winkelmann der Abteilung 33 zuschrieb, kann lediglich vermutet werden, dass diesem Klassifikationspunkt all jene Kunstobjekte zugeordnet wurden, denen man absprach, dem genannten Zweck dienlich zu sein. Im Grunde sprach die spätere Bezeichnung ‚Besondere Darstellungsart von *Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven* [Hervorhebung A-M. H.]‘ den Objekten den Kunstcharakter sogar ab. Warum diese zum Teil auch käuflich erworbenen Werke in die Sammlungen aufgenommen wurden, bleibt offen.[536]

Losgelöst von der semantischen Ordnungsstruktur zeigte sich auf Objektebene – wie einleitend ausgeführt – eine Verteilung von Kunstobjekten auf andere Sammlungsabteilungen. Abgesehen von den Landschaftsbildern in der Abteilung 3 ‚Der Bergbau in der Landschaft‘ und den vereinzelten Kunstobjekten in den technischen Abteilungen, befinden sich Plastiken, Gemälde und Grafiken vor allem in den Abteilungen 32 ‚Bergmännische Feierabendgestaltung‘ und 35 ‚Biographien berühmter Bergleute‘. Werden diese Objekte mit in die Analyse einbezogen, werden weitere Ordnungslogiken deutlich. Die Trennung von Landschaftsdarstellungen (Abteilung 2) von den Porträts (Abteilung 35) differenziert

534 O. A.: Unser Bergbaumuseum als Erziehungsfaktor. Auch während des Krieges ‚wächst‘ das Museum in seinen Räumen. In: Westfälische Landeszeitung – Rote Erde, 08.08.1941, o. S., in: montan.dok/BBA 112/2302.

535 Siehe dazu auch den Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1938 bis 31. Dezember 1938, 1939, in: montan.dok/BBA 120/673, S. 62 sowie das maschinenschriftliche Manuskript „‚Das Bergbau-Museum‘ von Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann, Bochum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2222.

536 Die Abteilung 34 umfasste der ‚kleinen Kartei‘ nach insgesamt 22 Objekte. Neben Postkarten, Grafiken und einem Ölgemälde sind ihr auch ein Vexiergefäß und eine Porzellanfigur zugeordnet worden. Teilweise sind die Objekte allerdings erst Mitte der 1950er-Jahre ins Haus gekommen. Sowohl die geringe Anzahl der eingegangenen Objekte bis 1945 als auch die überschaubaren Ergänzungen in den 1950er-Jahren lassen eine Ausstellungsabsicht – z. B. nach dem Münchner Vorbild von 1937 – unwahrscheinlich erscheinen. Dass es Ende der 1930er-Jahre derartige Bestrebungen andernorts allerdings zu geben schien, belegt Winkelmanns Dienstreisebericht: Winkelmann, Heinrich: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet vom 20. Mai bis 4. Juni 1939 [unveröffentlicht in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 940]. Nach dem Krieg ist im Schriftwechsel gelegentlich zu lesen, dass Winkelmann eine Studien- und Belegsammlung angelegt hatte, deren Inhalt nicht für die Veröffentlichung vorgesehen war. Siehe dazu beispielsweise den maschinenschriftlichen, von Schiedlausky diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Guntermann, 17.12.1953, in: montan.dok/BBA 112/792 oder den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Mämpel, 27.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/818.

die Objekte nach Kunstgenres. Die Bündelung der künstlerischen Freizeitarbeiten von Bergleuten (Abteilung 32) separiert hingegen die sogenannten ‚naiven' von den ‚namhaften' Künstler:innen (Abteilung 33). Eine ähnliche Isolierung ist ebenfalls auf inhaltlicher Ebene festzustellen, da der ‚anonyme Bergarbeiter' (Abteilung 33) von den ‚berühmten Bergleuten' (Abteilung 35) unterschieden wurde. Stellt man den engen Kunstbegriff der Sammlungssystematik zurück und nimmt die Sortierung von Objekten mit denselben Merkmalen in anderen Abteilungen ernst, wird deutlich, dass das Kriterium ‚Kunst' nicht zwingend die oberste Ordnungskategorie darstellte. Entscheidender war vielmehr die Funktion, die dem jeweiligen Objekt zugeordnet wurde. Nach Fertigstellung aller Bauabschnitte hätten die Landschaftsgrafiken in der Abteilung ‚Bergbau in der Landschaft' (Raum 3_2) als Stellvertreter für die romantisierende Darstellung des vorindustriellen Bergbaus gedient, im Technikbereich halfen Grafiken und Gemälde der Erläuterung und Illustration abstrakter technischer Aspekte und im Bereich der Feierabendgestaltung kamen zusätzlich noch Skulpturen als Beispiele der Kulturpflege und der Freizeitgestaltung (Raum 25_6) hinzu. In der eigentlichen Kunstabteilung dienten die Objekte hingegen vor allem als Beleg für die ‚kulturschöpfende Kraft' des Bergmannsstandes (Raum 26), während ihnen in der Porträtsammlung in erster Linie eine Gedenkfunktion zukam (Räume I–III).[537] Auch in der Ehrenhalle sollte Kunst zu sehen sein. Ursprünglich als Empfangssaal und Gedenkhalle geplant, sollte sie nicht für museale Zwecke genutzt werden, sondern lediglich mit Bronzebüsten ‚berühmter Bergleute' geschmückt werden.[538] Die bodentiefen bis zur Decke reichenden Fenster, die getäfelten Decken, die in hellem Ruhrsandstein gehaltenen Bodenbeläge und Wände – je nach Ausstellungsplan mit Kerzenwandleuchtern oder Kronleuchtern versehen – sollten dem Raum etwas Weihevolles und Andächtiges verleihen (Abb. 12).[539]

Auch wenn in der Ehrenhalle durch die Zerstörung von Gebäudeteilen und die stagnierenden Neubaupläne später auch Ölgemälde gezeigt wurden, sie nach

537 Siehe die geplante Verteilung der Ausstellungseinheiten in BT 6.1 u. 6.2 im Anhang.

538 Siehe den maschinenschriftlichen Bericht von Ernst, 31.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/9 sowie die maschinenschriftliche „Niederschrift über den Besuch des Herrn Stadtrat Timmermann am 24.02.1940", 29.02.1940, in: montan.dok/BBA 112/8. Auch in den 1960er-Jahren hielt Winkelmann an diesem Konzept fest. Es habe in der Vergangenheit gelegentlich Ausnahmen gegeben, doch habe er dafür „große Angriffe" erfahren, weshalb Ausstellungen in der Ehrenhalle abzulehnen seien. Vgl. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 28.03.1962, in: montan.dok/BBA 112/823, I.

539 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Holzapfels an die WBK, 09.02.1940, sowie die maschinenschriftliche Abschrift eines Auszugs aus der Besprechung zwischen Timmermann, Holzapfel, Keyser, Winkelmann und Nierhaus, 06.01.1939, in: montan.dok/BBA 112/9.

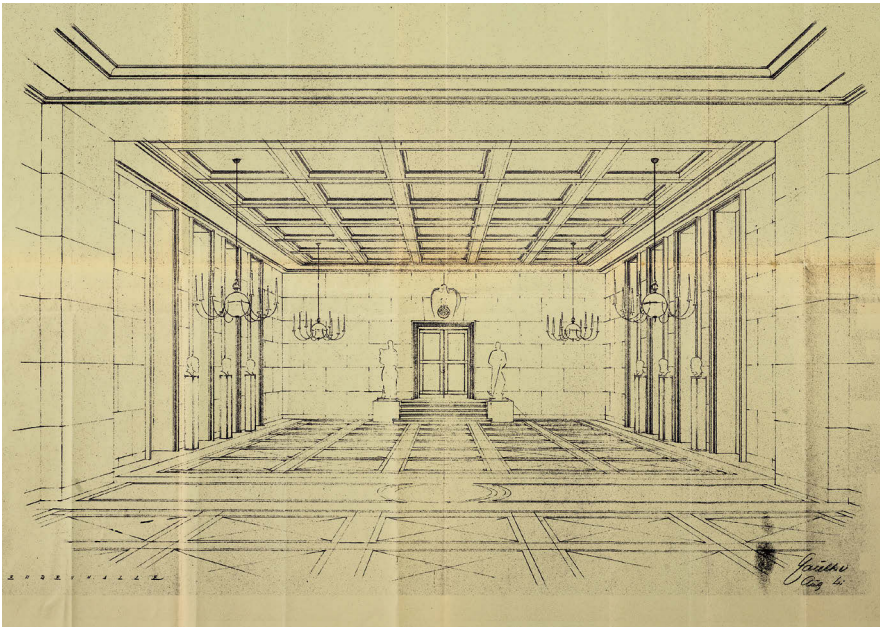


Abb. 12: Entwurf für die ‚Ehrenhalle‘ von Fritz Gaulke, August 1941

dem Krieg zusätzlich für Sonderausstellungen genutzt wurde und die Gestaltung nach dem Wiederaufbau deutlich schlichter ausfiel, ging ihr ursprünglicher Verwendungszweck nicht gänzlich verloren. So belegen die mit Trauerflor und Grubenlampen geschmückten Bildnisse von WBK-Geschäftsführern und zeitgenössischen Persönlichkeiten des Ruhrbergbaus anlässlich des Todes oder eines sich wiederholenden Todestages beispielsweise die Funktion von Kunst zum Zwecke des huldigenden Gedenkens in besonderer Weise.[540] In anderen Fällen – wie beispielsweise Empfängen – stand hingegen der repräsentative und dekorative Charakter von Bronzebüsten und Ölgemälden im Vordergrund.[541] Unabhängig von den Funktionszuschreibungen von Kunst durch die Platzierung in unterschiedlichen

540 Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Therese Heise, 27.01.1951, in: montan.dok/BBA 112/970; den maschinenschriftlichen, von Johann diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Springorum, 19.10.1954, in: montan.dok/BBA 112/803 oder den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Krawehl, 01.12.1932, in: montan.dok/BBA 239/97. Für einen bildlichen Eindruck siehe BT 7 im Anhang.

541 Siehe dazu z. B. die Raumplanungen zur Verabschiedung von Bergrat Otto in den Ruhestand, März 1968, in: montan.dok/BBA 120/2205. Für einen bildlichen Eindruck siehe BT 8 im Anhang.

Ausstellungseinheiten ist außerdem zu guter Letzt ihre Rolle als Instrument der Netzwerkpflege im wirtschaftsbürgerlichen Kontext des Ruhrbergbaus und potentiellen Kooperationspartner:innen zu nennen.

Um den Bedarf an Kunst für die Ausstellungseinheiten zu decken, pflegte Winkelmann weiterhin vor allem die bestehenden Beziehungen zur Craz- und Gerlachischen Buchhandlung sowie Kretzschmar und Bösenberg. Zusätzlich gewann er in den späten 1930er-Jahren die Buchhandlung M. Plass in Bonn, die Gemälde-Galerie Abels in Köln sowie verschiedene Porzellanmanufakturen als wichtige Partner hinzu. Viel wichtiger als die institutionellen Verbindungen wurden in dieser Zeit indessen die persönlichen Kontakte, die Winkelmann zu Künstlern – wie Lucien Jonas oder Ernst-Sigmund von Sallwürk – bzw. mit deren Verwandten – wie im Falle Constantin Meuniers oder Hermann Kätelhöns – pflegte. In diesen Zusammenhängen kaufte er nicht nur Objekte, sondern vergab Aufträge für Repliken und Kopien. Was unter Heise und Herbst aufgrund der finanziellen Engpässe undenkbar gewesen war, entwickelte sich aufgrund des gesteigerten Interesses am Thema ‚Bergbau und Kunst' zu einer Notwendigkeit, um sich von der Konkurrenz auch inhaltlich abzusetzen. Da man – anders als bei den Technikobjekten – nicht mit Schenkungen rechnete, wurde im Jahr 1939 erstmalig das Budget für Sachaufwendungen deutlich erhöht.[542] Doch obwohl in den kommenden Jahren ein gleichbleibend hoher Betrag für Objektankäufe eingestellt wurde und Winkelmann seine Sammelaktivitäten in die besetzten Gebiete ausdehnte, gingen die dokumentierten Objekteingänge der bildenden Kunst in den beiden darauffolgenden Jahren zurück. 1942 stiegen die Eingänge wieder deutlich an, brachen im Folgejahr aber wiederum drastisch ein (Abb. 13).

Während 1939 insgesamt 180 und 1942 mit 131 etwas weniger Ankäufe getätigt wurden, schwankte die Anzahl der Kunstankäufe in den übrigen Kriegsjahren

542 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag der Anlage 2 des Schreibens von Keyser an die Stadtverwaltung, 31.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/7. Für die Haushaltsaufstellungen 1928 bis 1967 siehe montan.dok/BBA 112/220–224, 226, 236 und 244. Über die Haushaltsaufstellungen können die finanzielle Entwicklung am Haus sowie die stärkere Förderung von Objektankäufen nur bedingt abgeleitet werden. Denn erstens sind für die Amtszeit Herbsts sowie die 1950er- und 1960er-Jahre nur lückenhaft oder gar keine Zahlen überliefert. Zweitens werden die Sachleistungen – zu denen z. B. Schränke, Arbeitsmaterialien für den Modellbau, Vitrinen oder der Ankauf von Sammlungsobjekten zählen – nicht ausdifferenziert, weshalb nicht nachvollzogen werden kann, wofür welche Gelder ausgegeben wurden. Auch in Hinblick auf die höheren Gesamtbudgets auf eine großzügigere Unterstützung des Museums durch Stadt und WBK zu schließen, ist gewagt, da sich allein wegen steigender Betriebskosten, tariflicher Lohnsteigerungen, umständlicheren und zeitintensiveren Dienstreisen mit öffentlichen Verkehrsmitteln während des Kriegs oder der vorangetriebenen Inventarisierungsarbeit neue Bedarfe ergaben.

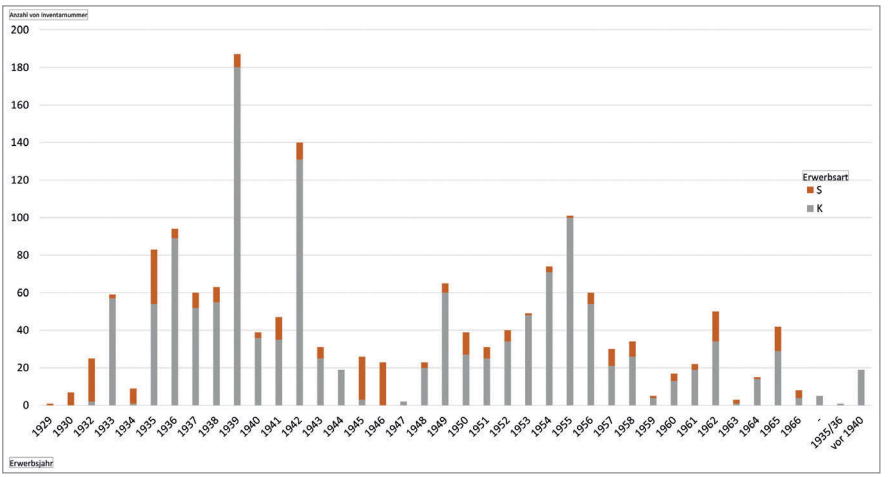


Abb. 13: Anzahl der Ankäufe (grau) und Schenkungen (orange) im zeitlichen Verlauf, ohne Berücksichtigung der Leihgaben und Tauschobjekte (abgetragen sind die Anzahl der Inventarnummern im Verlauf der Erwerbsjahre)

zwischen 3 und 36 Objekten pro Jahr. Da Winkelmann die Kunstobjekte überwiegend von seinen Dienstreisen mitbrachte, sind die Gründe dafür freilich im Zusammenhang mit den fortschreitenden Kriegsereignissen zu sehen: Bereits 1940 hatte Winkelmann seinen Pkw abgeben müssen und war fortan auf die öffentlichen Verkehrsmittel angewiesen. Termine außerhalb Bochums gestalteten sich dadurch wesentlich zeitintensiver und unflexibler. Viel verheerender war aber, dass Winkelmann das erworbene Sammlungsgut nicht mehr wie gewohnt direkt mit nach Bochum bringen konnte, da die Bahn zunehmend für kriegsrelevante Fahrten reserviert war. Stattdessen musste er in kostspielige Transporte investieren, um zu vermeiden, dass Objekte noch an Ort und Stelle „vertauscht und die wirklich guten Stücke herausgenommen [würden], so daß die Sammlung dann in ziemlich schmächtiger Form ihr Ziel erreicht“[543]. Bei Auslandsreisen kam noch erschwerend

543 Maschinenschriftlicher Brief Winkelmanns an Hildebrand, 03.06.1943, in: montan.dok/BBA 112/960. Siehe auch die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schnetzer, 27.09.1940, sowie an De Myttenaere, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/953; an Schütte, 07.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/763; an Freydank, 15.07.1940, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Gierlich, Februar 1941, in: montan.dok/BBA 112/923. Besonders in Bezug auf seine Kontakte in Österreich beklagte Winkelmann das Fehlen eines Autos. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/951–953. Winkelmann stieg in den 1950er-Jahren zur Überbrückung großer Distanzen gelegentlich auf das Flugzeug um. Für die Sammlungsarbeit

hinzu, dass diese mit einem hohen bürokratischen Aufwand verbunden waren, weswegen sich diese nicht für eine Fahrt ins Blaue eigneten. Vielmehr musste der Ertrag solcher Reisen für das Museum die umfangreichen Vorbereitungen sowie die gestiegenen Preise für Kunstobjekte rechtfertigen.[544]

Nicht nur der Aufbau der Kunstsammlung und die Netzwerkpflege litten unter den Einflüssen des Krieges. Da ab 1941 sukzessive Mitarbeiter, darunter Block, Johann, Nelle, von Rhein und Wegmann, eingezogen wurden, fehlten im Museum zahlreiche Arbeitskräfte, um die für den Objekterwerb ebenfalls notwendigen Verwaltungsarbeiten fortzuführen.[545] Durch die schweren Bombardierungen des Ruhrgebietes im Jahr 1942 war man außerdem dazu übergegangen, das Sammlungsgut luftschutzsicher einzulagern.[546] Die in Bochum verbliebenen Mitarbeiter:innen verzeichneten und sicherten auf Hochtouren die Bestände, wodurch die Objektbeschaffung natürlicherweise in den Hintergrund trat. Als der Museumsbetrieb 1943 dann vollständig eingestellt wurde, hatte Winkelmann mit Hilfe seiner Mitarbeiter:innen den Sammlungsgrundstock soweit sichern können, dass ein monetärer wie inhaltlicher Verlust für sein Empfinden auszuschließen war.[547] Insgesamt hatte er aufgrund der internen Entwicklungen in der WBK, der Verzögerung der Bauarbeiten sowie der kriegsbedingten Einschränkungen allerdings bereits im Sommer 1940 artikuliert, dass aus „unserem stolzen Museum augenblicklich ein etwas trockener Ast“[548] geworden war.

---

blieb das Auto – mit Chauffeur – wegen des einfacheren Objekttransportes aber sein bevorzugtes Verkehrsmittel. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Plock, 21.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/800; an Freydank, 08.12.1950, in: montan.dok/BBA 112/967; an von Rhein, 08.02.1954, in: montan.dok/BBA 112/801 sowie an Fricke, 13.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/935, II.

544 Siehe dazu Kapitel 4.1 „[W]enn wir einmal einen deutschen Meunier hervorbrächten“ – der bergmännische Idealtypus.

545 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Morton, 05.02.1943, in: montan.dok/BBA 112/952 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fixson, 05.12.1944, in: montan.dok/BBA 112/772, I.

546 Siehe WBK: Verwaltungsbericht 1941–1948, S. 81. Zusätzlich zum Standort in Würgassen wurden Objekte im Tresor der Stadt Bochum, in Hausham (Oberbayern), in Frankenberg (Eder), in Rodenroth (Westerwald), auf den Zechen Friedrich der Große (Herne) und Hannover (Bochum) gesichert. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Militärregierung, 26.05.1945, in: montan.dok/BBA 112/35. Zur Sicherung der Objekte im Allgemeinen siehe montan.dok/BBA 112/108.

547 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heller, 27.12.1943 und 14.03.1944, in: montan.dok/BBA 112/772, II.

548 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schnetzer, 15.07.1940, in: montan.dok/BBA 112/953.

3.4 „‚Nur frisch ans Werk!‘“ – Ein Weltinstitut für den Bergbau?

Nach dem Zweiten Weltkrieg sah es so aus, als sollte sich das Blatt wieder wenden. Denn die konzeptionelle Erweiterung der technikhistorischen Ausstellungen um kunst- und kulturgeschichtliche Themen fügte sich vorteilhaft in die Wirtschafts- und Kulturpolitik der britischen Militärregierung, für die das Bergbau-Museum nicht nur für die technische Ausbildung, sondern auch für die Bewerbung des bergmännischen Berufs wichtig wurde.

Der enorme Bedarf an Kohle für die Wirtschaftsmobilisierung und den Wiederaufbau konnte nicht gedeckt werden, da durch die Befreiung der Zwangsarbeiter, den Verlust der im Krieg gefallenen Bergleute sowie die reduzierte Leistungskraft unterernährter und/oder überalterter Arbeiter unzureichend Arbeitskräfte auf den Zechen vorhanden waren.[549] Um diesem Personalmangel entgegenzuwirken, warb die von den britischen Alliierten installierte Mines Supplies Agency[550] auch

549 Vgl. Kroker, Evelyn: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus an der Ruhr zwischen 1945 und 1980. In: Hohensee, Jens/Salewski, Michael (Hrsg.): Energie – Politik – Geschichte. Nationale und internationale Energiepolitik seit 1945. Stuttgart 1993, S. 75–88, hier S. 75 f. Zur Situation im Bergbau siehe Farrenkopf, Michael: Wiederaufstieg und Niedergang des Bergbaus in der Bundesrepublik. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 183–302, hier S. 197–250. Zur allgemeinen Situation in Nordrhein Westfalen siehe Brunn, Gerhard: Aufbruch aus Ruinen. Die Jahre 1946 bis 1948. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 21–42; Plumpe, Werner: Der Geist der fünfziger Jahre. Die Jahre 1948 bis 1958. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 153–170; Düwell, Kurt: Krise und Wandel. Die Jahre 1958 bis 1966. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 315–328.

550 Die britischen Alliierten begannen nach Kriegsende mit der Neuordnung des Bergbaus, indem sie die alten Unternehmerverbände des Bergbaus auflösten und die Mines Supplies Agency als Versorgungszentrale sowie die North German Coal Control (NGCC) als Verwaltungsorgan installierten. Die Mines Supplies Agency verteilte Materialien und Maschinen für die Wiederinstandsetzung und Inbetriebnahme der Zechen. Außerdem sicherte sie die Lebensgrundlage der Bergleute durch die Bereitstellung von Lebensmitteln, Kleidung und Wohnraum und kümmerte sich um die Anwerbung der dringend benötigten Arbeitskräfte. Ansprechpartner für sämtliche Ausbildungsbelange bei der NGCC, und damit auch zuständig für die WBK, war J. R. Cunliffe, dem auch Winkelmann bis 1951 monatlich über die Entwicklungen im Museum zu berichten hatte. Vgl. Kroker: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus, S. 76; Moitra: Das Wissensrevier, S. 176; die maschinenschriftlichen Berichte Winkelmanns an Cunliffe, 1946–1951,

ungelernte Kräfte an, darunter vor allem geflohene beziehungsweise vertriebene Menschen aus (dem ehemaligen) Ostpreußen, Schlesien und Pommern.[551] Trotz der Zuweisung von 17.000 Arbeitskräften bis zur Währungsreform konnten die Belegschaftszahlen nicht signifikant erhöht werden, weil ein Großteil der Angeworbenen in andere Berufssparten abwanderte.[552] Mit Lohnerhöhungen, einer leistungsbezogenen Lebensmittelzusatzversorgung und gesicherten Wohnräumen sollte der Bergbau attraktiver werden.[553] Mit kulturellen Angeboten hoffte man, die heterogene Gruppe von Alt- und Neubergleuten in einer als traditions- wie geschichtslos wahrgenommenen Region durch eine gemeinsame „kulturelle Identität“[554] an die Bergbaubranche zu binden.[555]

In diesem Kontext ist auch die zügige Wiederinbetriebnahme des Museums zu sehen. Diese leiteten die britische Militärregierung und die Stadt Bochum beispielsweise durch die Unterstützung der Rücktransporte des ausgelagerten Samm-

in: montan.dok/BBA 120/746–748 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Cunliffe, 13.07.1951, in: montan.dok/BBA 112/945. Zur Gründungsgeschichte des Landes Nordrhein-Westfalens unter britischer Besatzung siehe Nonn, Christoph: Geschichte Nordrhein-Westfalens. München 2009, Kapitel 3.

551 Vgl. Kift, Dagmar: Zwischen „eingegliedert werden“ und „sich angenommen fühlen“. Zur Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen in Nordrhein-Westfalen in vergleichender Perspektive. In: Krauss, Marita (Hrsg.): Integrationen. Vertriebene in den deutschen Ländern nach 1945. Göttingen 2008, S. 120–147. Siehe auch Nonn, Christoph: Kleine Migrationsgeschichte von Nordrhein-Westfalen. Köln 2011, insbesondere Kapitel 4 und 5 sowie das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript Irmgard Lange-Kothes „Von Bergleuten und Neubergleuten“, [1955], in: montan.dok/BBA 112/1311. Lange-Kothe fasst darin die Ergebnisse einer von Winkelmann in Auftrag gegebenen soziologischen Einzelstudie zur Entwicklung der Belegschaftsstruktur nach 1945 zusammen.

552 Vgl. Kift: Zwischen „eingegliedert werden“ und „sich angenommen fühlen“, S. 131.

553 Vgl. ebd. sowie Kroker: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus, S. 77 f.

554 Kift: Zwischen „eingegliedert werden“ und „sich angenommen fühlen“, S. 135.

555 Vgl. Blotevogel, Hans: Industrielle Kulturlandschaft im Ruhrgebiet. Die Geschichte einer schwierigen Annäherung. In: Clarke, Michael/Will, Martina (Hrsg.): Industriekultur und Technikgeschichte in Nordrhein-Westfalen. Initiativen und Vereine. Essen 2001, S. 43–62; Goch, Stefan: Die Selbstwahrnehmung des Ruhrgebiets in der Nachkriegszeit. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 39 (2008), S. 21–48; Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet, S. 134 f. sowie aus zeitgenössischer Perspektive Große Perdekamp, Franz: Das Kulturproblem des Industriebezirks. Vortrag des Herrn Große-Perdekamp anläßlich der Gründungsversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. am 24.11.1947. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), S. 6–8 oder die Gedanken Arthur Mämpels, Kulturreferent der Gelsenkirchener Bergwerks AG, Gruppe Dortmund, in: Kift, Dagmar: Über die Klassengrenzen hinweg. Arbeiterkultur im Ruhrbergbau der 1950er Jahre. In: Palm, Hanneliese/Kift, Dagmar (Hrsg.): Arbeit – Kultur – Identität. Zur Transformation von Arbeitslandschaften in der Literatur. Essen 2007 (= Schriften des Fritz-Hüser-Instituts), S. 115–134, hier S. 125. Zur Vorkriegssituation siehe Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 37–42.

lungsgutes und die Räumung der interimsweise von Firmen und Privatpersonen genutzten Museumshallen schon wenige Monate nach Kriegsende in die Wege.[556] Sowohl der britische Stadtkommandant A. W. Buyers als auch der für ein Jahr als Oberbürgermeister eingesetzte Dr. jur. Franz Geyer (1885–1970)[557] begrüßten die für Ende 1945 geplante Wiedereröffnung mit einer Ausstellung, die einen Überblick über die verschiedenen Themenfelder des Museums geben sollte.[558] Zwar wurde die Eröffnung aufgrund des fehlenden Heizmaterials auf den Anfang des Folgejahres verschoben, doch zeigt die engagierte Förderung von Bildung und Kultur, welche bedeutsame Rolle dem Museum in der Phase des Wiederaufbaus zugeschrieben wurde.[559] „‚Nur frisch ans Werk!‘“, soll Geyer gegenüber Winkel-

556 Siehe zur Wiederinbetriebnahme des Museums montan.dok/BBA 112/35. Ende Juni 1946 waren die im Schloss von Heyden in Würgassen gesicherten Objekte fast vollständig wieder im Museum. Winkelmann argumentierte sicherlich nicht uneigennützig, dass eine schnelle Räumung des Schlosses auch der Unterbringung bedürftiger Menschen entgegenkomme. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an die Kreisdirektion des Kreises Höxter, 06.08.1945 und 04.07.1946, in: montan.dok/BBA 112/108. Die Hallen im Museum und die durch die WBK belegten Räume im Verwaltungsgebäude sind im Berichtsjahr 1946 überwiegend freigezogen worden. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts 1946 für das Bergbau-Museum, 07.05.1948, in: montan.dok/BBA 112/2232 sowie montan.dok/BBA 112/2224. Die Familie Winkelmann teilte sich mit einigen Museumsangestellten sowie WBK-Vorgesetzten, darunter Walter Vollmer und der spätere Geschäftsführer Werner Lieber, das Verwaltungsgebäude des Museums als Notunterkunft. Zum (konfliktreichen) Zusammenleben dieser unfreiwilligen Wohngemeinschaft sowie zur Unterbringung von Firmen und wohnungslosen Einzelpersonen siehe montan.dok/BBA 112/39.

557 Franz Geyer war gebürtiger Dortmunder. Sein Studium der Rechts-, Staats- und Wirtschaftswissenschaften absolvierte er in Freiburg, Marburg und Münster. 1909 wurde er promoviert, ehe er in den Verwaltungsdienst eintrat und 1914 die Assessorenprüfung ablegte. Nach dem Krieg war er lokalpolitisch in Bochum und Herne aktiv. Von 1923 bis 1945 fungierte er als Kämmerer und Bürgermeister in Bochum. Am 1. Juli 1945 übernahm der CDU-Politiker für ein Jahr das Amt des Oberbürgermeisters, ehe er in den Ruhestand trat. Heise schätzte Geyer wegen seines „besonders sachlichen, ruhigen und verständigen Wesens“. Siehe Wagner, Johannes (Hrsg.): Wandel einer Stadt. Bochum seit 1945. Daten, Fakten, Analysen. Dokumentation des Stadtarchivs Bochum. Bochum 1993 (= Veröffentlichung des Stadtarchivs Bochum), S. 396 sowie den maschinenschriftlichen Brief Heises an Winkelmann, 08.12.1945, in: montan.dok/BBA 112/970.

558 Siehe den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Bergbau-Museum von 1941 bis 1945, 16.04.1946, in: montan.dok/BBA 112/2232.

559 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Kurzer Bericht über den Stand der Arbeiten im Bergbau-Museum“, 15.08.1945, und den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Oberbürgermeister Dr. Geyer am 20.09.1945 im Rathaus“, 22.10.1945, in: montan.dok/BBA 112/35 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

mann geäußert haben: „‚Machen Sie aus dem Museum ein Weltinstitut. Die Grundlagen sind vorhanden.‘“[560]

„Wir müssen uns jetzt auf praktische Dinge ausrichten“ – Mit der Kunst am Ende?

Der Krieg hatte seine Spuren am Gebäude hinterlassen, die Hallen waren weitgehend leer, der Aufbau einer „Zentralstelle für das Bergwesen“ also weit zurückgeworfen. Dennoch gab es verschiedene Faktoren, die sich günstig auf die Wiederaufnahme des Museumsbetriebes auswirkten: Erstens hielt sich der Museumsdirektor als Freimaurer mit abgelehnter NSDAP-Mitgliedschaft ohne Unterbrechung im Amt.[561] Zweitens kehrten nach Abschluss der Entnazifizierungsverfahren fast alle seine Mitarbeiter:innen zurück, sodass er die Arbeit in den gewohnten Arbeitsroutinen zügig wieder aufnehmen konnte.[562] Darüber hinaus entwickelte sich, drittens, der Personalwechsel auf WBK-Ebene für den Museumsdirektor ebenfalls positiv. Nach dem plötzlichen Tod von Walter Vollmar im Frühjahr 1946 übernahm Paul Kukuk übergangsweise die Stellvertretung Keysers, ehe Bergrat BA Werner Lieber (1892–1956)[563] im August 1946 die Geschäftsführung übernahm.[564] Mit ihm

560 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Oberbürgermeister Dr. Geyer am 20.09.1945 im Rathaus“, 22.10.1945, in: montan.dok/BBA 112/35.

561 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

562 Siehe Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1949 bis 31. Dezember 1949. Herne 1950, S. 6. Julius Raub und Friedrich von Rhein wurden wegen ihrer Parteimitgliedschaften von der NGCC zunächst suspendiert. Beide kehrten im Frühjahr 1947 wieder in den Museumsbetrieb zurück. Siehe den maschinenschriftlichen Vermerk Raubs an die WBK, 01.07.1947, sowie die maschinenschriftlichen „Erläuterungen zur Jahresabrechnung 1947/personelle Veränderungen“ von Johann, 28.01.1949, in: montan.dok/BBA 112/222 sowie die „Zusammenstellung der Gehälter und Löhne für das Bergbau-Museum 1947 und 1948“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/223.

563 Werner Lieber studierte in München, Marburg und Clausthal. Nach dem Examen 1922 war er im Braunkohlenbergbau, in der Industrie und im Staatsdienst tätig. 1929 wurde er Bergrat im Bergrevier Krefeld. Ab 1938 arbeitete er als Bergmann für die Deutsche Maschinenbau-Aktiengesellschaft (DEMAG), ehe er 1945 als Leiter des Bergamtes Krefeld wieder in den Staatsdienst zurückkehrte. Aus der Trauerrede Werner Haacks geht hervor, dass Lieber als zuverlässiger und empathischer Mensch sehr geschätzt wurde. Allerdings habe er nach einem Autounfall 1949 nicht wieder an die Jahre seiner „ersten großen Tatkraft“ anschließen können. Diesen Unfall benennt Haack als „Ursache für den Rückgang seiner [Liebers, A-M. H.] Persönlichkeit, seines Könnens“. Dazu kam einige Jahre später ein verhängnisvoller Sturz, der Lieber den Gleichgewichtssinn kostete. Vgl. Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 224 sowie die Abschrift des maschinenschriftlichen Skripts „Ansprache zur Trauerfeier für Herrn Bergrat Werner Lieber von Herrn

lag die Führung der WBK und der Bergschulen bis 1956 in den Händen eines Bergmannes, der durch seine bisherige Karriere mit wissenschaftlichen, industriellen und verwaltungstechnischen Aufgaben vertraut war.[565] Gegenüber Heise betonte Winkelmann, dass der neue Geschäftsführer viel Verständnis für das Museum aufbringe, man gut miteinander auskäme und ein erneuter Wechsel in der Geschäftsführung nicht erstrebenswert sei.[566] Ein enger Austausch zwischen den beiden oder eine dezidierte Förderung des Museums durch Lieber – dem vor allem der schnelle Wiederaufbau der WBK, die Steigerung der Bergschülerzahlen sowie die Umstrukturierung der WBK-Gremien und des Ausbildungswesens am Herzen lagen –[567] sind allerdings nicht belegt. Ähnlich wie unter Heise, ließe sich daraus schlussfolgern, konnte Winkelmann in der Phase des Wiederaufbaus ohne große Einflussnahme seitens der Geschäftsführung agieren. Mit BA Dr.-Ing. Werner Haack (1895–1965),[568] der seit 1942 im WBK-Vorstand saß und zwischen 1948 und 1960 den Vorsitz übernahm, hatte Winkelmann allerdings erneut einen an Kunst interessierten Bergassessor an seiner Seite, der diesen Themenbereich inhaltlich wie

Bergassessor Dr.-Ing. Haack am 26.04.1956 im Bergbau-Museum Bochum“, 18.05.1956, in: montan.dok/BBA 112/799.

564 Vgl. WBK: Verwaltungsbericht 1941–1948, S. 8 sowie den maschinenschriftlichen Brief Kukuks an die Geschäftsführung der WBK, 06.05.1946, in: montan.dok/BBA 120/749.

565 Vgl. Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 224 sowie Moitra: Das Wissensrevier, S. 177.

566 Vgl. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heise, 19.12.1947 und 20.03.1948, in: montan.dok/BBA 112/970.

567 Moitra: Das Wissensrevier, S. 177 f. sowie Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 224.

568 Werner Haack (1895–1965) absolvierte nach dem Studium in Tübingen, München und Aachen sein Referendariat im Oberbergamt Dortmund. Nach Zwischenstationen beim Eschweiler Bergwerks-Verein, dem Bergbau-Verein in Essen und den Vereinigten Stahlwerken wurde er 1934 Bergwerksdirektor bei der Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Dort stieg er 1942 als Gruppenleiter der Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Gruppe Dortmund auf, übernahm 1953 den Vorstandsvorsitz der Dortmunder Bergbau AG sowie die Geschäftsführung der Hansa Bergbau AG und Erin Bergbau AG. Haack engagierte sich vor allem auf dem Gebiet der Grubensicherheit. Seine Nachfolge als Vorsitzender des WBK-Vorstands übernahm ab 1960 BA Paul Schulte-Borberg, mit dem Winkelmann kaum Berührungspunkte gehabt zu haben scheint. Schulte-Borberg war von 1963 bis 1966 zusätzlich Beiratsmitglied der VFKK. Siehe Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 222 f. sowie o. A.: Werner Haack [Nachruf]. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 19. Siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1946 bis 1967 sowie Slotta, Rainer: Fünf Jahrzehnte Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. Ein Rückblick. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1998), S. 196–214, hier S. 204 f.

finanziell unterstützte.[569] Darüber hinaus war Winkelmann, viertens, nach wie vor gut mit Personen bekannt, „die auch in Zukunft an führender Stelle“[570] tätig sein würden. Dazu zählte er „die führenden Leute der Gewerkschaften“, von denen er sich die „volle Unterstützung“ versprach.[571] Aus dem ‚Allgemeinen Schriftwechsel‘ geht beispielsweise hervor, dass Dr. Georg Berger (1897–1967) vom Industrieverband Bergbau ein Duzfreund Winkelmanns war.[572] Mit diesem arbeitete Winkelmann im Rahmen der VFKK ebenso eng zusammen wie mit August Schmidt (1878–1965),[573] der als Gewerkschaftsvertreter nach der Verabschiedung des Gesetzes „über die Mitbestimmung der Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie“ (1951) im Vorstand der WBK saß.[574] Ebenfalls im Vorstand vertreten war BA Dr.-Ing. h. c. Heinrich Kost (1890–1978),[575] der hauptamtlich als Generaldirektor der 1947

569 Siehe die maschinenschriftlichen Aktenvermerke „Besuch von Herrn Bergwerksdirektor Dr. Ing Haack am 26.07.1955“, 27.07.1955, und „Besprechung mit Herrn Dr.-Ing Haack“, 21.11.1955, in: montan.dok/BBA 112/796 sowie den maschinenschriftlichen Brief Haacks an Winkelmann, 05.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/842.

570 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

571 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

572 Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Berger, Oktober 1947, in: montan.dok/BBA 112/768.

573 August Schmidts beruflicher Werdegang im Bergbau begann mit vierzehn Jahren auf der Zeche Germania (Dortmund). Seine dortige Anstellung, ebenso wie die sich anschließende Stelle als Pferdejunge unter Tage, verlor er allerdings aufgrund seiner Beteiligung an Streiks. Der Beitritt zu dem Alten Bergarbeiterverband, in dessen Vorstand er 1919 gewählt wurde und in dem er die Verantwortung für die Tarifpolitik übernahm, markierte den Beginn seines Engagements für die Belange der Arbeiter. Lokalpolitisch war er ebenfalls aktiv und wurde als SPD-Vertreter in den Gemeinderat Dortmund-Oespels gewählt. Im Dezember 1946 übernahm er den Vorstandsvorsitz der Industriegewerkschaft Bergbau bis er 1953 in den Ruhestand trat. Er erhielt das Große Verdienstkreuz mit Stern am Schulterband. Vgl. o. A.: August Schmidt [Nachruf]. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 18 f. sowie Böttcher, Karl: Ein Leben der Arbeit. August Schmidt zieht sich von seinen Ämtern zurück. In: Die Welt, 18.07.1953, o. S., in: montan.dok/BBA Z 441.

574 Siehe Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1953 bis 31. Dezember 1953. Herne 1954, S. 3 sowie o. A.: Gesetz über die Mitbestimmung der Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie. In: Bundesgesetzblatt 24 (1951), S. 347–349. Unter: http://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBl&jumpTo=bgbl151s0347.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

575 Heinrich Kost studierte in Berlin das Bergfach. Nach der Ernennung zum Bergassessor 1921 war er zunächst in der Direktion der Deutschen Erdöl AG (Altenburg) tätig, später leitete er die

gegründeten Deutschen Kohlenbergbau-Leitung eingesetzt war. Über Kost sowie seinen Freund BA Dr.-Ing. Karl August Ullrich (geb. 1884) verfügte Winkelmann also über persönliche Verbindungen in *die* zentrale Verwaltungsorganisation des Bergbaus.[576] Besonders vertrauliche Beziehungen pflegte der Museumsdirektor zudem zu Berghauptmann BA Dr.-Ing. Ludger Funder (1899–1975), sodass er ab 1949 auch einen persönlichen Kontakt in das Oberbergamt Bonn hatte.[577] Als fünfte günstige Ausgangsvoraussetzung ist der Erhalt des Sammlungsgrundstocks zu nennen,[578] der es den Mitarbeiter:innen des Museums möglich machte, wieder aufgebaute und/oder aufgeräumte Hallen direkt einzurichten.[579] Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten. Ab 1948 stiegen die Besucherzahlen wieder an; mit 97.574 Gästen hatten sie sich im Laufe von drei Jahren vervierfacht.[580]

Zeche Königsgrube in Wanne-Eickel. 1932 wurde Kost Generaldirektor der Gewerkschaft Rheinpreußen, deren Zechen unter seiner Leitung zu den leistungsfähigsten des Ruhrbergbaus wurden. 1947 wurde ihm das Amt des Generaldirektors der DKBL übertragen, welches er bis zur Auflösung der Institution 1952 innehatte. Zwischen 1946 und 1953 gehörte Kost dem WBK-Vorstand an. Bis 1964 war er außerdem Präsident der Wirtschaftsvereinigung Bergbau. Vgl. Kroker, Evelyn: Kost, Heinrich. In: Wagner, Fritz (Hrsg.): Neue Deutsche Biografie, Bd. 12. Berlin 1980, S. 620. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd121673634.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Kroker, Evelyn: Heinrich Kost. Rationalisierung und Sozialbeziehungen im Bergbau. In: Erker, Paul/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Deutsche Unternehmer zwischen Kriegswirtschaft und Wiederaufbau. Studien zur Erfahrungsbildung von Industrie-Eliten. München 1999, S. 291–316 und die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1946 bis 1953.

576 Für Belege der kooperierenden Verbindung zwischen Winkelmann und Ullrich zu Preisabsprachen für Kunstankäufe oder die Hinzuziehung Winkelmanns bei der geplanten Briefmarkenserie mit bergmännischen Motiven siehe z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Ullrich, 06.09.1951, in: montan.dok/BBA 112/788, I und den maschinenschriftlichen Brief Ullrichs an Winkelmann, 14.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/805. August Ullrich war nach Auflösung der DKBL als Vertreter des Unternehmerverbandes Ruhrbergbau tätig.

577 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heise, 01.08.1949, in: montan.dok/BBA 112/970 sowie an Funder, 29.08.1951, in: montan.dok/BBA 112/788, I.

578 Siehe den maschinenschriftlichen Verwaltungsbericht für das Bergbau-Museum von 1941 bis 1945, 16.04.1946, in: montan.dok/BBA 112/2232. Eine genaue Aufstellung der zerstörten oder beschädigten Objekte war nach dem Krieg nicht möglich, da ein Großteil des Sammlungsguts zu diesem Zeitpunkt trotz aller Bemühungen noch nicht inventarisiert worden war. Bei den aufgeführten Objekten handelt es sich hauptsächlich um Porzellanobjekte und Modelle. Siehe die maschinenschriftliche „Aufstellung der zerstörten, in Verlust geratenen oder beschädigten Gegenstände“ sowie den Aktenvermerk Winkelmanns an die WBK, 25.03.1946, in: montan.dok/BBA 112/34.

579 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge der Tätigkeitsberichte der WBK an Cunliffe, 1947–1950, in: montan.dok/BBA 120/746–748; montan.dok/BBA 112/2232 sowie die maschinenschriftliche Auflistung der Arbeiten im Bergbau-Museum, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2364.

580 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Haack, 06.06.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I.

Inhaltlich wollte Winkelmann seinen Besucher:innen, im Einklang mit den wirtschaftspolitischen Bestrebungen, zunächst „praktische Dinge“ präsentieren:

> Wie es nun mit der wissenschaftlichen Bearbeitung weitergeht, vermag ich noch nicht zu sagen. Vorerst müssen wir uns natürlich auf Unfallverhütung und Leistungssteigerung im Bergbau einstellen bezw. auf alle Dinge, die damit zusammenhängen. Die reine Brauchtums- und kulturelle Seite muß jetzt etwas in den Hintergrund treten: Wir müssen uns jetzt auf praktische Dinge ausrichten.[581]

Argumentativ stützte er sich dabei auf das bereits bekannte Muster: Im Rahmen der Nachwuchswerbung sei der „allgemeinen Abneigung gegen die Bergarbeit“[582] entgegenzuwirken. Um auch die Arbeiterfamilien zu erreichen, verzichtete Winkelmann auf ein Eintrittsgeld.[583] Außerdem legte er Wert darauf, dass der Arbeitsplatz des Bergmanns und die einzelnen Arbeitsvorgänge so erklärt würden, dass auch die „allgemein in Laienkreisen“[584] verbreitete Annahme von der lauernden Gefahr im Bergbau relativiert werde:

> Es wird dem Besucher klar gemacht [sic!], daß die Bedingungen unter Tage die gleichen sind wie über Tage, unter besonderer Hervorhebung der Sicherheitsmaßnahmen, die das Leben des Bergmanns beschützen. Ergänzt wird dieser Teil der Sammlungen noch durch eingehende Behandlung des bergmännischen Versicherungswesens, um dadurch hervorzuheben, wie sich der Bergmann im Alter bezw. im Krankheitsfalle der allgemeinen Fürsorge erfreut.[585]

Während die Tätigkeitsberichte aus dem Jahr 1948 den Aufbau der Lampen-, Bohr- und Ausbauabteilung benennen, wurde die Bearbeitung der Kunstausstellung in der Tat bis in das Jahr 1950 zurückgestellt.[586] Im Hinblick auf den Erwerb von Kunstobjekten schlägt sich dies in einem Rückgang der Objekteingänge nieder. Nachdem 1946

581 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

582 Maschinenschriftliches Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums“, 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222. Dies schlägt sich auch in der sehr engagierten Beantwortung von Anfragen an einer bergbaulichen Ausbildung Interessierter nieder. Siehe die Korrespondenz zwischen Böger und dem Museum, August/September 1954, in: montan.dok/BBA 112/784.

583 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an van Pelt, 23.02.1952, in: montan.dok/BBA 112/935, II.

584 Maschinenschriftliches Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums“, 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222.

585 Ebd.

586 Siehe die maschinenschriftlichen „Tätigkeitsberichte für das Bergbau-Museum“, 1948, und den maschinenschriftlichen Durchschlag „Auszug aus dem Verwaltungsbericht des Bergbau-Museums Bochum 1945 bis 1952“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232.

der Nachlass des Oberberghauptmanns BA Dr.-Ing. Erich Winnacker (1889–1944) als Schenkung einging, brach der Objekterwerb in Bezug auf die eingangs formulierten Kriterien 1947 vollständig ab. Nach der Währungsreform ist in Bezug auf das Thema ‚Bergleute in der bildenden Kunst‘ wieder ein deutlicher Anstieg an Objekteingängen zu verzeichnen. Allerdings unterliegen die Zahlen im Laufe der 1950er-Jahre hohen Schwankungen, die sich mit den Sammelankäufen erklären lassen. Trotz der – für die Kriegsjahre untypischen – Konvolutanschaffungen sind die Eingangshöchstwerte von 1939 und 1942 nicht wieder erreicht worden (Abb. 7, S. 91).[587]

Insgesamt verlief die schnelle Wiedereröffnung des Museums für Winkelmann sicherlich zufriedenstellend, doch hatte er mit den Folgen des Kriegs bis weit in die 1950er-Jahre zu kämpfen. Dies ließ seine bisherigen Sammelstrategien – gerade in Bezug auf die Kunst – nicht unberührt: Die Infrastruktur lag brach, sodass die im Krieg abgerissenen Kontakte im und über das Ruhrgebiet hinaus – vor allem aber hinsichtlich der für die Kunst wichtigen Beziehungen nach Sachsen – nur schwerlich wieder aufzunehmen waren.[588] Die eingeschränkten Reisemöglichkeiten erklären die Ablösung der persönlichen Kontakte zugunsten von Kunstankäufen bei Firmen, Kunsthandlungen, Buchläden und Verlagen, die über Telefonate, Kataloge und Ansichtssendungen auf ihre Angebote aufmerksam machten. Gehäuft wurden in der Nachkriegszeit Objekte über die Antiquariate W. Brandes (Braunschweig), Richard Vogts (Auerbach) und H. Tiedemann (Berlin), die Buch- und Kunstantiquariate Nethe & Venator (Köln) und Georg Ecke (Berlin), die Kunstgalerie Aenne Abels (Köln), die Kunsthandlung Graf und Gräfin Pourtalès (Prien), den Bavaria-Verlag (München) sowie den Kunstsammler Albert Hümmerich (Berlin) erworben.[589] Zusätzlich nahm Winkelmann gelegentlich an Versteigerungen teil oder ließ Anzeigen schalten, um gezielt Bildwerke anzukaufen.[590] Der Kontakt zu Antiquariaten gestaltete sich allerdings schwierig. Die Versuche über Freydank an Kunst in der sowjetischen Besatzungszone zu gelangen, scheiterten an den kursierenden Gerüch-

587 Die Sammelankäufe lassen sich über die Informationen auf den Karteikarten, insbesondere über die Eingangsdaten, Erwerbswege und abgebenden Stellen, rekonstruieren.

588 Vgl. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966 und an Ganster, 05.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/787 sowie „Kurzer Bericht über den Stand der Arbeiten im Bergbau-Museum“, 15.08.1945, in: montan.dok/BBA 112/35.

589 Die Angaben beziehen sich auf die Häufigkeit der Nennung der in Tabelle 1 unter „beteiligte Person/Institution“ eingetragenen Personen und Einrichtungen im zeitlichen Verlauf.

590 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Edzardi, 25.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I; den maschinenschriftlichen, von Schiedlausky diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an den Alfred Hüthig Verlag, 22.07.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Millemann, 11.04.1959, in: montan.dok/BBA 112/813 und an Weigelt, 11.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/827.

ten um eine Währungsreform, welche Antiquare veranlasste, ihre Ware zurückzuhalten.[591] Im Laufe der 1950er-Jahre blieb lediglich das Antiquariat Arthur Bruchmüller (Freiberg) als langjähriger Partner des Museums bestehen. Die Bemühungen in der Bundesrepublik blieben ebenfalls größtenteils erfolglos, was Winkelmann damit erklärte, dass Antiquariate lieber an Privatsammler:innen verkauften, bei denen sich höhere Gewinne erzielen ließen.[592] Besondere Aufmerksamkeit – gemessen an der Anzahl eingegangener Objekte – erhielten in dieser Zeit zeitgenössische Künstler – darunter Heinz Schildknecht, Heinz Fleischer, Wolfgang Fräger, Bernt Rösel und Wilhelm Wulff –,[593] was als Reaktion auf die genannten Umstände interpretiert werden kann. Hinderlich für den weiteren Ausbau der Sammlungen gestaltete sich zudem die anhaltend angespannte Haushaltslage der WBK, die sich trotz des wirtschaftlichen Aufschwungs zwischen 1952 und 1957 nicht besserte:

> Durch die Lohnerhöhung, die vor einiger Zeit hier durch die Gewerkschaften durchgesetzt wurde, ist leider mein Etat außerordentlich stark beschnitten. Das üble [sic!] bei der Sache ist, daß wir einen Notetat hatten wegen des Bergschulneubaus, der bei uns erfolgte. In diesem Jahr, als der Etat wieder normal genehmigt werden sollte, kam die Lohnerhöhung, so daß man unseren Notetat jetzt zu einem Normaletat erklärt hat. Ich habe jetzt einen Teil, und zwar ausgerechnet gerade den Teil, in dem die Kunstgegenstände stehen, schließen müssen, weil ich nicht das Geld hatte, die für die Sicherheit der Besucher notwendigen Reparaturarbeiten zu machen.[594]

Bei der Verteilung der Gelder, so beklagte sich Winkelmann gegenüber Heise, käme das Museum „immer am schlechtesten […] weg, so war es während des Krieges und scheinbar heute wieder.“[595] Neben der für das Museum nachteiligen WBK-internen

591 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 03.02.1948, in: montan.dok/BBA 112/966.

592 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Frau Knepper, 20.01.1959, in: montan.dok/BBA 112/812 sowie die Erläuterungen zum Konto 3846 des Haushaltsplans des Bergbau-Museums für 1948, in: montan.dok/BBA 112/223.

593 Die Angaben beziehen sich auf die Häufigkeit der Nennung der in Tabelle 1 unter „beteiligte Person/Institution“ eingetragenen Personen und Einrichtungen im zeitlichen Verlauf.

594 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Maedebach, 19.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/969. Laut des Jahresberichts war die Reparatur des Dachs erforderlich. Siehe den maschinenschriftlichen Jahresbericht Bergbau-Museum, 1955, in: montan.dok/BBA 112/2232. Die Haushaltspläne der 1950er-Jahre sind nicht überliefert, weshalb eine Entwicklung an konkreten Zahlen nicht nachvollzogen werden kann. Lediglich aus dem Schriftverkehr geht hervor, dass sich die finanzielle Schieflage des Museums in den 1950er-Jahren zuspitzte. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/970.

595 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Heise, 10.02.1950, in: montan.dok/BBA 112/970.

Verteilung der Gelder kam erschwerend hinzu, dass auch die Stadt Bochum die jährlichen Beträge nicht mehr aufbringen konnte. Die Bemühungen von Oberstadtdirektor Dr. jur. Gerhard Petschelt (1911–1979),[596] das Land Nordrhein-Westfalen für die finanzielle Unterstützung zu gewinnen, schlugen ebenso fehl wie die Mitte der 1950er-Jahre angestrebte Mitfinanzierung des Museums durch Bund und Land.[597] Für Winkelmann bedeutete dies unter anderem, Räume nicht nur wegen ausstehender Reparaturarbeiten, sondern auch aufgrund fehlenden Mobiliars nicht in Betrieb nehmen zu können. Außerdem forderte die WBK laut Winkelmann seit 1949 Personalentlassungen.[598] Für das Museum lässt sich dies nicht nachvollziehen, da die Beschäftigtenzahlen tendenziell stiegen.[599] Doch hatten die finanziellen Engpässe augenscheinlich für die ‚externen Mitarbeiter‘ Folgen. Namentlich Freydank, der sich nach jahrelanger Zusammenarbeit auf die finanziellen Zuwendungen des Museums für seine kunst- und kulturhistorischen Arbeiten verlassen hatte, traf die Unterbrechung der Zusammenarbeit hart.[600] Da die bewilligten Sachmittel vor allem für den Wiederaufbau der Hallen, Reparaturarbeiten von Modellen und

596 Gerhard Petschelt (1911–1979) wurde in Schlesien geboren. Sein Studium der Rechts-, Staats- und Wirtschaftswissenschaften, welches er mit einer Promotion und einer anschließenden Assessorenprüfung abschloss, absolvierte er in Breslau, Berlin und Königsberg. Während des Krieges war er in der Landesbauernschaft Niederschlesien tätig. Als Heimatvertriebener kam Petschelt 1945 zunächst als Richter nach Dortmund, wechselte dann aber in die Stadtverwaltung Bochum. Dort wurde er im Herbst 1947 Stadtkämmerer, im Folgejahr Stadtdirektor. Ab 1952 fungierte er als Oberstadtdirektor. 1964 trat er in den Ruhestand. Zu seinen Verdiensten gehören sein Engagement beim Wiederaufbau Bochums, bei der wirtschaftlichen Umstrukturierung der Stadt durch die Niederlassung der Opel AG und bei der Gründung der Ruhr-Universität. Vgl. Wagner: Wandel einer Stadt, S. 400.

597 Siehe die maschinenschriftliche Notiz Johanns an Winkelmann, 08.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/802; die maschinenschriftlichen Aktenvermerke Johanns, 12.02.1955, sowie „Besuch des Herrn Oberregierungsrat Dr. Engel vom Kultusministerium Düsseldorf, Stadtrat Gehrmann und Stadtdirektor Dr. Schmitz, Bochum, am 14.02.1956“, 16.02.1956, in: montan.dok/BBA 112/803. Wolfhard Weber stellt heraus, dass technische Museen von Bund und/oder Land durch die kriegsbedingte Negativkonnotation von Technik in den 1950er-Jahren nicht als förderungswürdig wahrgenommen wurden. Vgl. Weber: Die Gründung technischer Museen, S. 85 f.

598 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 16.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

599 Die Verwaltungsberichte zeigen, dass die Anzahl der Mitarbeiter:innen im Jahr 1949 von 52 auf 63 im Folgejahr anstieg. 1951 erhöhte sich die Zahl der Angestellten auf 72. Bis 1966 pendelte sich die Beschäftigtenzahl zwischen 70 und 75 Mitarbeiter:innen ein. Erst 1967 fiel sie auf 60 zurück. Siehe dazu die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1949 bis 1967.

600 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 02.05.1950 und 03.07.1950, sowie den handschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 16.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

den Ersatz von Vitrinen verwendet werden mussten,[601] war allerdings weder an die Vergabe von Aufträgen, das Schließen von Sammlungslücken oder gar die Vollendung des Museumsgebäudes nach den Plänen der 1930er-Jahre zu denken.[602]

Durch den sukzessiven Wiederaufbau der Hallen und die ungeklärte Situation in Bezug auf die Fortführung des geplanten Baus konnte kaum eine Halle abschließend eingerichtet werden.[603] Die Fertigstellung der bestehenden Hallen wurde zusätzlich von Vertretern der Stadt Bochum behindert,[604] die immer wieder Ansprüche auf Ausstellungsflächen im Gebäude erhoben.[605] Bei der Ausgestaltung des Katholikentags ärgerte sich Winkelmann über die eigenmächtige Verfügung über seine Mitarbeiter:innen beim Ausstellungsaufbau der ‚Kunstschätze Westfälischer Dome und Kirchen'.[606] Letztlich profitierte er aber davon, weil er diesen Anlass nutzen konnte, um die Arbeiten am Museumsbau sowie -gelände in seinem Sinne voranzutreiben.[607] In den Folgejahren wirkte sich das eigenwillige Handeln

601 Siehe montan.dok/BBA 112/223.

602 Die einzige bauliche Maßnahme blieb die Vollendung des Mittelbaus 1956/1957. Siehe dazu Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1957 bis 31. Dezember 1957. Herne 1958, S. 124.

603 Siehe dazu Bergbau-Museum Bochum: Wegweiser, S. 1 f.; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Staatsmijnen in Limburg, 10.04.1951, in: montan.dok/BBA 112/947; die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an die WBK, 07.06.1951, in: montan.dok/BBA 112/2232 sowie das „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

604 Anders als in den Gründungsjahren scheint es eine besondere Unterstützung seitens der Oberbürgermeister Bochums nach dem Krieg nicht mehr gegeben zu haben. Jedenfalls fällt auf, dass die Nachfolger von Oberbürgermeister Geyer, Willi Geldmacher (1907–1987, Amtszeit: 1946–1952) und Fritz Heinemann (1903–1975, Amtszeit: 1952–1969), kaum den Kontakt mit dem Museum suchten oder eine besonders wertschätzende Haltung erkennen ließen. Zur biografischen Einordnung beider SPD-Kandidaten siehe Wagner: Wandel einer Stadt, S. 395 ff.

605 Vgl. z. B. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Johanns „Gespräch mit Herrn Lassek wegen Ausstellungen im Bergbau-Museum", 15.08.1952, in: montan.dok/BBA 112/1875 sowie Winkelmanns Schreiben an den Oberstadtdirektor der Stadt Bochum, April 1948, in: montan.dok/BBA 112/778.

606 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Johanns an Winkelmann, 20.08.1949, in: montan.dok/BBA 112/1304.

607 Siehe WBK: Verwaltungsbericht 1949, S. 89. Vergleichsweise geschickt hatte sich Winkelmann bereits in Bezug auf die Finanzierung des Anschauungsbergwerks gezeigt, welches er durch die notwendig gewordenen Luftschutzmaßnahmen mit tatkräftiger Unterstützung der ‚Organisation Todt' auffahren ließ. Bei Ausstellungskooperationen schlug er für das Museum ebenfalls wirtschaftliche Vorteile heraus, indem er auf Kosten der Auftraggeber Modelle bauen ließ, die er später in die Bestände des Museums aufnahm. Siehe dazu das maschinenschriftliche „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218 sowie montan.dok/BBA 112/107 und 110.

der Stadtvertreter allerdings nachteilig auf den Museumsbetrieb aus. So erfuhr Winkelmann beispielsweise aus der Presse, dass der Verband Deutscher Amateurfotographen-Vereine eine Fotoausstellung im Bergbau-Museum zeigen würde. Nachdem die Stadt Winkelmann zu verstehen gab, dass es nach der öffentlichen Bekanntgabe kein Zurück mehr gäbe, ließ Winkelmann widerwillig die kurz zuvor eingerichtete Halle mit den Rettungsgeräten im Nordostflügel räumen und trug die zusätzlich entstandenen Personalkosten für die Betreuung der Sonderausstellung. Um die angedrohten Negativschlagzeilen in der Presse zu umgehen, blieb Winkelmann zu guter Letzt nichts anderes übrig, als auch die erneut ohne Rücksprache in der Zeitung kommunizierte Verlängerung der Fotoausstellung zu akzeptieren, obwohl er mit seinen eigenen Ausstellungsplänen in Bedrängnis geriet.[608] Neben der Nichteinhaltung der Dienstwege, der zusätzlich entstehenden Kosten und dem organisatorischen Aufwand, der sich beim Umräumen der Hallen ergab, störte sich Winkelmann zusätzlich an der fehlenden inhaltlichen Ausrichtung der externen Ausstellungen am Bergbau.[609] Wohl auch aus diesem Grund setzte sich der Museumsdirektor für ein Kunstmuseum in Bochum ein, welches allerdings noch bis 1960 auf sich warten ließ.[610] Folglich zeigte auch das Museum weiterhin thematisch vom Bergbau losgelöste Sonderausstellungen.[611]

608 Siehe die maschinenschriftlichen Aktenvermerke Johanns, 30.07.1952 und 05.09.1952, in: montan.dok/BBA 112/1875. Johann hätte es allerdings lieber gesehen, wenn die Vertreter der Stadt „einmal verschnupft sind, als dass wir dauernd Ärger mit ihnen haben.“ Maschinenschriftlicher Brief Johanns an Winkelmann, 15.08.1952, in: montan.dok/BBA 112/1304.

609 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Döhmann am 02.11.1957 über die Zurverfügungstellung von Ausstellungsraum im Bergbau-Museum für städtische Kunstausstellungen“, 05.11.1957, sowie die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Stadt Bochum, Februar bis April 1958, in: montan.dok/BBA 112/814 oder den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Uhlemann, 28.12.1957, in: montan.dok/BBA 112/912. Ähnliche Konfliktlinien zeichnen sich in den Akten für die Ausstellungen ‚Atome für den Frieden‘ (1955) sowie ‚Abstrakte Malerei in Westfalen‘ (1958) ab. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1876; das maschinenschriftliche Vortragsskript Raubs für Winkelmann „Das Bergbau-Museum“, 08.09.1955, in: montan.dok/BBA 112/2215 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Städtische Ausstellungen im Hause des Bergbau-Museums. Besprechung mit Herrn Oberstadtdirektor Dr. Petschelt am 30.07.1958“, 04.08.1958, in: montan.dok/BBA 112/814.

610 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Rawitzki, 25.05.1954, in: montan.dok/BBA 112/801 und Parent: Theater und Museen, S. 411.

611 Über Ausstellungen wie ‚Gau-Ausstellung des Verbandes deutscher Amateur-Fotografenvereine‘ (April 1957), ‚Ostasiatische Kunst‘ (Mai–Juni 1957), ‚Berlin – Deutschlands Hauptstadt‘ (August 1959) oder die ‚Puppenausstellung‘ (März 1960) ist kaum etwas belegt, doch ist davon auszugehen, dass auch diese auf Wunsch der Stadt im Bergbau-Museum gezeigt wurden. Der Ausstellungsführer von 1954 erwähnt erstmalig gesonderte Räume für Wechselausstellungen. Augenscheinlich hatte man sich mit den Anforderungen der Stadt auf diese Weise arrangiert. Siehe dazu die maschi-

Abb. 14: Blick in die Kunsthalle im Südwestflügel des Obergeschosses, März 1950

Die Gebäudepläne aus dem Jahr 1957 legen nahe, dass man die Hoffnung auf die Fortsetzung des Baus noch nicht endgültig aufgegeben hatte. Wenngleich man insgesamt mit weniger Ausstellungsfläche plante, sollte die Anfang 1950 in Betrieb genommene Kunsthalle eine Ausdehnung erfahren (Abb. 14).[612] Ein Vergleich der überlieferten Ausstellungskonzeptionen zeigt, dass die Kunsthalle von 1950 – allerdings räumlich gedrängter – unmittelbar an die Pläne aus den 1930er-Jahren anknüpfte:

> 1. Teil: Das bergmännische Brauchtum, mit Paradetrachten und sonstigen Paradestücken, wie Barten, Häckel, Degen usw.
> 2. Teil: Das Gebiet des Bergbaus in der Kunst. Er enthält Werke der bildenden Kunst, die sich mit dem Bergbau beschäftigten. Hervorzuheben sond [sic!] vor allem Elfenbeinschnitzereien, Plastiken in Bronze, Holz und Eisenguß, Gläser mit eingeschliffenen bergmännischen Szenen und Emblemen, Ausbeutemünzen, Spielkarten usw.

nenschriftliche Auflistung „Ausstellungen und Leistungsschauen im Bergbau-Museum“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1877 sowie Bergbau-Museum Bochum: Wegweiser, S. 4.

612 Laut des Hallenplanes aus den 1950er-Jahren sollte der ursprünglich geplante mittlere Riegel auf der Südseite entfallen. Außerdem fällt auf, dass ein Großteil des Kellergeschosses für nach Ausstellungsthemen geordnete Depots reserviert worden war. Siehe dazu die Hallenpläne in BT 9.1 u. 9.2 im Anhang.

> Die 3. Unterabteilung beschäftigt sich mit der bergmännischen, also mit der von Bergleuten ausgeübten Kunst. Sie umfaßt hauptsächlich Holzarbeiten, Kennelkohle-Schnitzereien, erzgebirgische Heimarbeiten usw. Alle drei Unterabteilungen werden durch reichhaltiges Bildmaterial ergänzt.[613]

Zu Ungunsten der Bergparaden, die in der ursprünglichen Konzeption eine separate Ausstellungseinheit bildeten, sollten nun die „Werke der bildenden Kunst“ mehr Raum einnehmen. Analog zu den skizzierten kulturpolitischen Entwicklungen der Bergbaubranche fällt dabei eine besondere Hinwendung zum Kunstschaffen von Bergleuten auf.

Im Laufe der frühen 1950er-Jahre ist diese Halle aufgrund von Sonderausstellungen immer wieder eingelagert und im Zuge des Wiederaufbaus punktuell neu strukturiert worden. Gezeigt wurden beispielsweise eine Ausstellung zu ‚Bergmannswohnungen‘ (1950), eine Sonderausstellung zu ‚Kunst im Bergbau‘ (1951), Kinderzeichnungen zum Thema ‚Kohle und Bergbau‘ (1952) sowie zum ‚bergmännischen Laienschaffen‘ (1953).[614] Ihre vorläufig feste Form erhielt die Kunsthalle schließlich 1953.[615] Der ein Jahr später publizierte Hallenführer lässt eine überwiegend thematisch-chronologisch strukturierte Kunstausstellung erkennen, die sich nun über das gesamte Obergeschoss des Südwestflügels erstreckte.[616] Um den Besucher:innen einen „Eindruck von den vielfachen Beziehungen des Bergbaus zu Kunst und Brauchtum zu geben“[617], wurden der Stein von Linares – ein Sandsteinrelief aus der römischen Antike –, Porzellanfiguren, Elfenbeinschnitzereien und der Abguss einer Meunier-Skulptur als Leitobjekte an den Anfang gestellt. Durch die Platzierung einer Kopie des Steins von Linares als eine der ältesten bergmännischen Darstellungen, wertvoller Materialien oder das Werk eines prominenten Künstlers wurden die „vielfachen Beziehungen des Bergbaus“ direkt in einen ehrwürdigen Kontext gerückt. Zusätzlich Gewicht erhielt dieses Ausstellungsnarrativ durch die sich anschließende Ausstellungseinheit zum Uniformen- und Paradewesen. Die darauffolgenden Räume ordnen die Objekte in der übergeordneten Struktur chronologisch an. Die zusätzlich angelegte Binnengliederung – etwa nach

613 Maschinenschriftlicher Durchschlag „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum, Februar 1950“, 08.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/2232.

614 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum“, Juni, August, Oktober, Dezember 1950 und Juni 1951, in: montan.dok/BBA 112/2232 sowie die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1951 bis 1953.

615 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum, Januar 1950“, 07.02.1950, sowie „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum für August 1953“, 08.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/2232.

616 Siehe dazu Bergbau-Museum Bochum: Wegweiser, S. 49–59.

617 Ebd., S. 49.

Kunstgenres, -gattungen, Materialien, Freizeitarbeiten von Bergleuten oder Werken von Berufskünstler:innen – brechen diese Struktur allerdings immer wieder auf, wodurch bei oberflächlicher Betrachtung der Eindruck einer unstrukturierten, recht willkürlich zusammengestellten Ausstellungseinheit entsteht.[618]

Aus dem nicht umgesetzten Plan von 1957 geht hervor, dass die Ausstellungseinheit ‚Kunst und bergmännisches Brauchtum' nach Fertigstellung des Gebäudes den Großteil des Südriegels einnehmen sollte.[619] Den Themenfeldern ‚Feierabendarbeiten von Bergleuten' sowie ‚Bastel- und Handarbeiten der Bergleute' sollte die Ausstellungseinheit ‚Bergmann und Bergbau in der freien Kunst' folgen, an die sich wiederum Einheiten zum Kunstgewerbe, zu Religion und Traditionen im Bergbau anschließen sollten. Thematisch sollte sich also wenig ändern, doch entfiel die chronologische Strukturierung des Materials zugunsten von Themeneinheiten. Den Objekten der bildenden Kunst hätte demnach eine eigene Ausstellungseinheit eingeräumt werden sollen. Dem Plan folgend wären Grafiken und Gemälde getrennt von dreidimensionalen Objekten präsentiert worden, wobei die bildhau-

618 Siehe dazu ebd., S. 49–59.

619 Inhaltlich blieben die Pläne der 1950er-Jahre dicht an den Überlegungen von 1937. Der inhaltliche Schwerpunkt sollte weiterhin auf der Gewinnung und Verarbeitung von Steinkohle und dem Ruhrgebiet liegen. Stärkere Berücksichtigung sollte allerdings der Abbau weiterer Georessourcen – wie Braunkohle, Erdöl, Erze und verschiedene Erden – finden. Mit dem Aufgreifen der Montanunion wollte man außerdem auch die jüngsten Entwicklungen abbilden. Wenngleich die ideologische Färbung der alten Pläne beispielsweise durch die Weglassung von NS-Organisationen der Deutschen Arbeitsfront – „Kraft durch Freude" und „Schönheit der Arbeit" – oder nationalsozialistischer Propaganda getilgt wurde, muss dennoch festgestellt werden, dass sich an der konservativen und hegemonialen Vermittlungsabsicht in den 1950er-Jahren wenig geändert hatte. In der skizzenhaften Beschreibung der Ausstellungseinheiten der 1930er-Jahre heißt es beispielsweise: „Es sind Modelle von Bergmannswohnungen mit ihrer Innen- und Außeneinrichtung zu zeigen, insbesondere solche der Systemzeit und des liberalistischen Zeitalters im Gegensatz zu den Mustersiedlungen, die nach der Machtergreifung erstellt wurden. Besonders ist dabei auch die Beeinflußung des Bergmanns und seines Kunstgefühls durch den Kitsch, der ihm in der Systemzeit von seinen Führern und den Warenhäusern aufgedrängt wurde, zu berücksichtigen." In der für die Presse bestimmten Beschreibung der ersten Wohnungsausstellung, die das Bergbau-Museum in Kooperation mit der VFKK zeigte, hieß es für die 1950er-Jahre: „Es ist ganz klar, daß es einer langsamen und intensiven Erziehungsarbeit bedarf, um den Großteil der Käufer, deren Geschmack durch das Angebot verschnörkelten und auf Prunk frisierten Hausrates verbildet ist, wieder an einfachen, schlichten Möbeln Freude finden zu lassen." Siehe die Hallenpläne, 28.02.1957, und die maschinenschriftliche Ausarbeitung „Die Einteilung des Bergbau-Museums und die Unterbringung der Sammlungen nach vollständiger Fertigstellung des geplanten Projektes", o. D., in: montan.dok/BBA 112/1777 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag „Zur Ausstellung ‚Die Bergmannswohnungen in Geschichte und Gegenwart' im Bergbau-Museum Bochum", 08.08.1950, in: montan.dok/BBA 112/1804.

erischen Arbeiten zusätzlich nach Materialien zur Aufstellung gekommen wären. Auf diese Weise wäre einerseits der *Kunst*charakter der gezeigten Gemälde, Grafiken und Plastiken innerhalb der *kultur*historischen Ausstellungseinheit stärker betont worden. Andererseits wären mit diesem Ausstellungsprogramm, welches an Konzeptionen von Gewerbemuseen des 19. Jahrhunderts erinnert,[620] die unterschiedliche inhaltliche Umsetzung des Themas ‚Bergmann und Bergbau‘ sowie die spezifische Bearbeitung des Materials nach Kunstgattungen fokussiert worden. Auch für die Abteilung ‚berühmte Bergleute‘, die in dem Ausstellungsführer von 1954 nicht erwähnt wird, hätte sich im Vergleich zu den Plänen der 1930er-Jahre eine stärkere Gliederung abzeichnen sollen. ‚Wirtschaftsführer im Bergbau‘ und ‚Berühmte Ruhrbergleute‘ hätten demnach den Abschluss zu der Ausstellungseinheit ‚Der Ruhrbergbau und seine Geschichte‘ gebildet, während die ‚Bergleute als Dichter, Denker, Forscher und Erfinder‘ einen gesonderten Ort im Sonderausstellungsbereich des Obergeschosses erhalten hätten. Die Abteilung ‚Der Bergbau in der Landschaft‘ mit den überwiegend romantischen Landschaftsgrafiken entfiel in den Konzepten der 1950er-Jahre hingegen vollständig.[621]

Die zusammenfassende Betrachtung der Entwicklung der Kunstsammlung nach 1945 – Zurückstellung der Kunst zugunsten der „praktische[n] Dinge“[622], Rückgang beim Objekteingang bei gleichzeitig passiveren Sammelstrategien, später Aufbau einer kulturhistorischen Ausstellung mit wiederholten Unterbrechungen, ein Ausstellungskonzept ohne kunsthistorische Fokussierung, die Weglassung von ursprünglich geplanten Ausstellungseinheiten – lassen den Eindruck entstehen, als hätte die bildende Kunst im Bergbau-Museum – gegenläufig zur kulturpolitischen Entwicklung – an Bedeutung verloren; zumal Winkelmann in der Abteilungsleitersitzung der WBK im Dezember 1956 erneut die Darstellung der Technikgeschichte als „Hauptaufgabe“ des Museums formulierte.[623] Diese Feststellung lässt sich allerdings nicht aufrechterhalten, zieht man Winkelmanns Engagement in Bezug auf die ‚Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau‘ mit in Betracht. Dabei handelt es sich um eine rechtlich vom Bergbau-Museum unabhängige Institution unter der Leitung des Museumsdirektors, die de facto als Förderverein des Museums fungierte und mit hohem zeitlichen und finanziellen Aufwand die schönen Künste mit Bergbaubezug unterstützte.

620 Vgl. Hartung: Museen des Industrialismus, S. 26–29.

621 Siehe die Hallenpläne in BT 9.1 u. 9.2 sowie die maschinenschriftliche Ausarbeitung Raubs, 06.03.1957, in: montan.dok/BBA 112/1777.

622 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966.

623 Vgl. das maschinenschriftliche „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218.

„… wie ich es vorschlage, wird es auch gemacht“ – Kultur ‚von unten‘?

Als Auftakt dieser kulturpolitischen Bemühungen gilt die Eröffnung einer Sonderausstellung mit Werken von Ria Picco-Rückert (1900–1966) im Sommer 1947. Die aus der Zusammenarbeit zwischen der Stadt Bochum, der WBK, der Versorgungszentrale des deutschen Bergbaus und dem Industrieverband Bergbau hervorgegangene Ausstellung präsentierte im Bergbau-Museum Ölgemälde, Skizzen und Pinselzeichnungen der von BA Dr. med. h. c. Fritz Lange (1899–1978) – Direktor der Krupp-Zeche Hannover (Hordel) und Freund Winkelmanns – protegierten Künstlerin.[624] Die prominente Einbindung der bei den britischen Alliierten angesehenen Gewerkschaft – deren Einfluss die Bergbaubranche bis dahin zu unterbinden bemüht war – ist dabei nicht ausschließlich als öffentlichkeitswirksames Kalkül zu interpretieren.[625] Wie bereits angedeutet, hatten sowohl die Arbeitnehmer- als auch die Arbeitgebervertretung ein Interesse daran, durch eine gemeinsame Kulturpolitik der Fluktuation im Bergbau entgegenzuwirken. Stabile Beschäftigungszahlen implizierten erfahrene Bergleute, wodurch sich einerseits das Unfallrisiko senken ließ, andererseits der Gruppenakkordlohn nicht durch unerfahrene oder demotivierte Kollegen gedrückt wurde. Außerdem versprachen sich die Gewerkschaftsvertreter durch ein positives ‚Wir-Gefühl‘ auch die eigenen Mitgliederzahlen erhöhen zu können.[626] In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung kündigte August Schmidt als Vorsitzender des Industrieverbandes Bergbau jedenfalls eine „Vereinigung von Freunden für das Kunstschaffen im Bergbau“[627] an, die wenige Monate später, am 24. November 1947, unter der Federführung Winkelmanns als ‚Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.‘ gegründet wurde.

Die Idee eines Fördervereins für bergmännische Kunst und Kultur war keineswegs neu. Sie griff vielmehr die Ideen Hermann Kätelhöns aus den 1920er- und 1930er-Jahren auf. Dieser hatte die Vision von einer „Kulturgemeinschaft

624 Vgl. Kroker, Evelyn: Die Gründungsgeschichte der VFKK. Ideen, Handelnde, Programm. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1998), S. 186–195, hier S. 189. Zu Picco-Rückert siehe Kapitel 4.4 Farbe im Spiel? – Die Kunst der Moderne.

625 Vgl. Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 189 sowie Moitra: Das Wissensrevier, S. 182 f.

626 Vgl. Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet, S. 131 f. und Kift, Dagmar: Kultur, Kulturpolitik und Kulturgeschichte im Ruhrbergbau nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Kift, Dagmar/Schinkel, Eckhard/Berger, Stefan u. a. (Hrsg.): Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen. Essen 2018, S. 31–43.

627 O. A.: ‚Der Bergmann und sein Werk‘. Kunst um und für den Bergmann. In: Volks-Echo, 17.06.1947, o. S., in: montan.dok/BBA 112/1875.

des Bergbaus“[628], in deren Zusammenhang der Künstler 1932 offiziell den ‚Verein zur Pflege der Kunst im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet e. V.‘ gegründet hatte.[629] Das Kuratorium dieses Vereins setzte sich ausschließlich aus der Funktionselite der Industrie zusammen.[630] Erklärter Vereinszweck war die Förderung von Kunst, allerdings ohne eine Beschränkung auf Bergbau-Sujets.[631] In seiner Präambel zur Mitgliederwerbung führte Kätelhön aus, dass Kunst weder „Luxus“ noch „Genußmittel“ sei, „sondern Lebensäußerung, die aus der tiefsten Seele unseres Volkes quillt“ und die es zu schützen gelte.[632] Winkelmann, der in den 1930er-Jahren Mitglied des Vereins war,[633] hatte sich zweifelsohne von Kätelhöns Arbeit inspirieren lassen, zumindest legen die sich auffallend ähnelnden Satzungen dies nahe.[634]

Anders als der von Kätelhön gegründete Verein beschränkte die VFKK ihre Förderung auf Kulturäußerungen mit Bergbaubezug, band sich aber nicht exklusiv an die Kulturförderung im Ruhrrevier. Erklärter Zweck war „die Unterstützung und Verbreitung bildender und handwerklicher Kunst, insbesondere guter Volkskunst im Bergbau, die Pflege und Erhaltung des bergmännischen Brauchtums und bergmännischer Kultur, sowie die Förderung von Dichtung und Schrifttum im Bergbau“[635]. Zur Wahrnehmung dieser Aufgaben wurde ein vierköpfiger Vorstand eingesetzt,[636] dessen Vorsitz Winkelmann bis zu seinem Tod übernahm.

628 Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 187 f.

629 Vgl. ebd., S. 189. Laut Eva-Maria Pasche erfolgte die Vereinsgründung 1928. Die von ihr als Beleg angeführten und abgedruckten Statuten sind allerdings nicht datiert. Vgl. Pasche, Eva-Maria: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag. Erinnerungen an den Graphiker und sein Wirken in Essen. In: Historischer Verein für die Stadt und Stift Essen e. V. (Hrsg.): Essener Beiträge. Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, Bd. 123. Essen 2010, S. 109–152, hier S. 124 f.

630 Vgl. Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 187. Siehe dazu auch montan.dok/BBA 33/789.

631 Vgl. § 2 der maschinenschriftlichen Satzung des Vereins zur Pflege der Kunst im Rheinisch-Westfälischen Industriebezirk e. V., 28.07.1932, in: montan.dok/BBA 33/789.

632 Vgl. die maschinenschriftliche Mitgliederwerbung Kätelhöns, 1931, S. 2 f. und 5, in: montan.dok/BBA 33/789.

633 Vgl. das maschinenschriftliche Protokoll „Niederschrift über die ordentliche Mitgliederversammlung des Vereins zur Pflege der Kunst im rheinisch-westfälischen Industriebezirk e. V. am 27. Juni 1938“, 04.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/764.

634 Vgl. die maschinenschriftliche Satzung des Vereins zur Pflege der Kunst im Rheinisch-Westfälischen Industriebezirk e. V., 28.07.1932, in: montan.dok/BBA 33/789 mit der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

635 § 1 II der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

636 Bei den Vorstandswahlen 1955 sind nur drei Vertreter gewählt worden. Siehe Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 203.

Neben BA Reinhard Wüster (1892–1954), der bis 1947 die Leitung der genannten Versorgungszentrale innehatte,[637] gehörten diesem Gremium in den ersten beiden Amtsperioden – das betrifft also die Wahljahre 1947 und 1949 – noch Vertreter von Ruhrgebietsstädten und der Gewerkschaft an. Bei den Wahlen 1955 und 1966 wurden die Ämter hingegen ausschließlich von Bergwerksdirektoren und -beamten bekleidet. Der Beirat – zunächst auf fünfzehn, später auf bis zu zwanzig Mitglieder beschränkt –[638] war ursprünglich etwa ausgewogen mit Vertretern der Ruhrgebietsstädte, der Gewerkschaft, der Bergbauindustrie und -behörden besetzt. Während sich der wirtschaftliche Aufschwung ab 1952 in der Mitgliederbewegung der Vereinigung widerspiegelte,[639] geriet die Leitung der VFKK personell in die Krise. Die konfliktreichen Verhandlungen zur Gründung der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl, die Verabschiedung des Gesetzes „über die Durchsetzung der Mitbestimmung der Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie“, die Modernisierung der Zechen sowie die Rationalisierung der Arbeitsabläufe banden viele Beiratsmitglieder derartig ein, dass sie die Sitzungen der Vereinigung nicht zuverlässig wahrnahmen.[640] Mit Franz Große Perdekamp (1890–1952)[641] verstarb

637 Reinhard Wüster (1892–1954) studierte in Berlin und Clausthal. Nach dem Examen 1920 kam er zum Bergbau-Verein und übernahm bis Mitte der 1920er-Jahre die Schriftleitung der Zeitschrift ‚Glückauf‘. Später setzte er sich in verschiedenen Unternehmen mit Fragen der Kohlenaufbereitung auseinander und übernahm die Direktion der Westfalia-Dinnendahl-Gröppel AG. 1940 wurde er Leiter des Vereins Deutscher Bergleute, kehrte Mitte der 1940er-Jahre wieder zum Bergbau-Verein zurück, ehe die britische Militärregierung ihm die Leitung der Versorgungszentrale übertrug. 1948 wurde er in der Nachfolgeorganisation der Versorgungszentrale – der DKBL – Mitglied des Direktoriums. Siehe Pudor, Fritz: Lebensbilder aus dem Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet, Jahrgang 1952–1954. Düsseldorf 1957 (= Schriften der volks- und betriebswirtschaftlichen Vereinigung im Rheinisch-westfälischen Industriegebiet, 17), S. 114 f.

638 Siehe das maschinenschriftliche „Protokoll der Vorstandssitzung der VFKK am 10.01.1951 im Bergbau-Museum“, 11.01.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

639 Kroker: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus, S. 81 und Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 207.

640 Vgl. Kroker: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus, S. 80 f. sowie das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 15.12.1954 im Parkhaus Bochum“, 16.12.1954, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

641 Franz Große Perdekamp (1890–1952), in Bottrop geboren, war nach seiner Ausbildung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges als Volksschullehrer im Ruhrgebiet tätig. Unterbrochen wurde diese Tätigkeit von einem Studium der Kunstgeschichte in München und Münster (1921/1922). 1945 wurde er Leiter des Vestischen Museums in Recklinghausen. Er galt in der Nachkriegszeit als großer Unterstützer junger Künstler:innen und Experte auf dem Gebiet der Kunst in Westfalen. Vgl. Dr. G. (?): Franz Große Perdekamp tot. In: Neueste Zeitung, 31.12.1952, o. S., in: Stadtarchiv (StA)

im Dezember 1952 Winkelmanns „Sachbearbeiter“[642] für Kunst und Kultur. Durch den Tod Albert Martmöllers (1876–1953) wurde ein Jahr später auch das Amt des Beiratsvorsitzenden vakant. Gleichzeitig waren der VFKK-Schatzmeister, Bochums Oberstadtdirektor Dr. Franz Schmidt (1899–1973), sowie der stellvertretende Vorsitzende, Reinhard Wüster, schwer erkrankt, weshalb Winkelmann in seiner einflussreichen Doppelfunktion als Museumsleiter und Vorstandsvorsitzender die VFKK zwischen Juli 1952 und Dezember 1954 auch ohne Einberufung der Gremien quasi im Alleingang führte.[643] Ähnlich wie für den Vorstand ist auch in der Beiratsbesetzung eine sukzessive Verschiebung zugunsten des Bergbaus nachzuvollziehen. Diese forcierte Winkelmann bewusst, um die VFKK in Bergbaukreisen über das Ruhrgebiet hinaus bekannt zu machen.[644] Den Vorstandsprotokollen ist zu entnehmen, dass bei der Besetzung des Beirates – der lediglich beratende und repräsentative Funktion hatte –[645] die potentiellen Ressourcen der einzelnen Mitglieder bis Mitte der 1950er-Jahre weit wichtiger waren als deren inhaltliches Engagement.[646]

Bottrop/G IV 2,1 sowie W., F. (?): Ein Heimatfreund und Künstler gestorben. Franz Große Perdekamp in Recklinghausen 62jährig gestorben. In: Bottroper-Volkszeitung, 02.01.1953, o. S. und o. A.: Franz Große-Perdekamp erlag einem Herzanfall. Ein Leben für die Kunst. Er wird unvergessen bleiben. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 03.01.1953, in: StA Bottrop/ZAH 6, Namen G.

642 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Bamberg, 24.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/781, I. Eine Traueranzeige befindet sich in: montan.dok/BBA 112/790.

643 Winkelmann war zur Einberufung der Gremien nicht verpflichtet. Die Satzung schrieb vor, dass der Vorstand beschlussfähig sei, wenn mindestens drei Mitglieder abstimmten, was auch auf schriftlichem Weg erfolgen konnte. Bei Stimmengleichheit entschied der Vorstandsvorsitz. Siehe § 7/7 f. der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 15.12.1954 im Parkhaus Bochum“, 16.12.1954, und den von Baader maschinenschriftlich verfassten Entwurf „Anlage 2 des Rechenschaftsberichts für die Vorstands- und Beiratssitzung“, 18.08.1954, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“ sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Fürstenberg, 05.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I und an Wüster, 18.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/804.

644 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll der „Mitgliederversammlung der VFKK am 04.12.1955 im Bergbau-Museum“, 08.12.1955, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

645 Vgl. Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 190 f. Für einen Überblick über die Vorstands- und Beiratsmitglieder für diese Zeit siehe Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 203–205.

646 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstandssitzung der VFKK vom 14.04.1949 im Bergbau-Museum“, 25.04.1949, sowie der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 18.07.1950 im Bergbau-Museum“, 20.07.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Des hohen organisatorischen wie inhaltlichen Arbeitsaufwandes wegen sollten die Beiratsmitglieder für die zweite Wahlperiode „nicht zu überlastet [sein], um wirklich aktiv mitarbeiten zu können.“ Stattdessen sollten „Persönlichkeiten“ gewonnen werden, „die mit Interesse und mit Freude in der Vereinigung mitarbeiten.“ Siehe die maschinenschriftlichen Pro-

Neben der institutionellen Vernetzung und finanziellen Zuwendungen profitierte die VFKK in der Gründungsphase vielfach von Sachleistungen. So stiftete die Deutsche Kohlenbergbau-Leitung beispielsweise eine Schreibmaschine und der WBK-Vorstandsvorsitzende einen Schreibtisch.[647] Große Perdekamp, Leiter der Kunsthalle Recklinghausen, bemühte sich um die Gestaltung der Ausstellungswerbung, indem er seine Beziehungen zu Künstler:innen und Kunsthochschulen spielen ließ. Die Stadtvertreter sorgten für ausreichend Stellwände, Stühle sowie die Gestaltung der Ausstellungsräume und kümmerten sich um die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit.[648] Großzügige Unterstützung erhielt die VFKK außerdem seitens der WBK. Diese gestattete ihrem Museumsdirektor nicht nur beide Institutionen in Personalunion zu führen. Sie förderte diese Arbeit zusätzlich durch Mitgliedsbeiträge und stellte der Vereinigung unentgeltlich Arbeits- und Ausstellungsräume im Museum zur Verfügung. Darüber hinaus gestand sie Winkelmann zu, die Mitarbeiter:innen des Museums auch für die Arbeiten der Vereinigung einsetzen zu dürfen.[649] Im Arbeitsalltag hieß dies insbesondere für Kustos Raub Protokolle zu führen, Arbeitskreise zu leiten, Anfragen zu beantworten und ab 1949 Beiträge für das Mitteilungsblatt der Vereinigung zu schreiben. Umgekehrt verbuchte Winkelmann in den Monats- und Jahresberichten – wohl auch aus diesem Grund – Projekte der VFKK als Leistungen des Bergbau-Museums.[650] Obwohl Museum und Vereinigung zwei separate Institutionen waren, verschwammen die institutionellen Übergänge, was sich in den Verwaltungsakten des Bergbau-Museums nachvollziehen lässt.[651]

tokolle „Mitgliederversammlung der VFKK am 04.12.1955 im Bergbau-Museum“, 08.12.1955, und „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 15.12.1954 im Parkhaus Bochum“, 16.12.1954, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

647 Siehe die maschinenschriftliche Bestandsliste über die Betriebs- und Geschäftsausstattung, 31.12.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Jahresabschlüsse 1949–1973“.

648 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Protokolle „Vorstandssitzung der VFKK am 14.04.1949 im Bergbau-Museum“, 25.04.1949, sowie „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 03.05.1949 im Parkhaus Bochum“, 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

649 Siehe dazu die maschinenschriftliche Abschrift aus dem Brief Haacks an Martmöller, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 97/29 sowie o. A.: Jahreshauptversammlung wählt neuen Beirat. Über die Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 29. April 1963 im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1963), S. 3–9, hier S. 8.

650 Siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse ab den 1950er-Jahren, in denen die über die VFKK abgewickelten Publikationen, Grabungen und Ausstellungen im Bericht über das Museum aufgeführt werden.

651 Besonders deutlich wird dies im Konflikt zwischen Winkelmann und seinem Nachfolger bei der Amtsübergabe. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/5611.

Da „die Arbeiten der Vereinigung fast ausschließlich im Rahmen der Aufgaben des Bergbaumuseums“[652] lagen, sah die Geschäftsführung der WBK darin allerdings zunächst kein Problem.

Dank der Verflechtungen beider Institutionen gewann Winkelmann in Bezug auf die WBK bei kunst- und kulturhistorischen Themen und Projekten an Autonomie. In seiner Rolle als Vorstandsvorsitzender war er nicht an die Weisung der WBK gebunden.[653] Vielmehr verschob sich das Kräfteverhältnis in dieser Angelegenheit. WBK-Vorstandsmitglieder – wie etwa Fritz Lange, Werner Haack und Heinrich Kost – sowie die WBK-Geschäftsführer – Werner Lieber und sein Nachfolger Karl-Heinz Otto – waren treue Beiratsmitglieder der Vereinigung, aber nicht im Vorstand vertreten.[654] Dass BA Siegfried Maiweg (geb. 1902) und Ludger Funder, ebenfalls mit Funktionen innerhalb der WBK betraut, in den Vorstand aufgenommen wurden, lag wohl vor allem an den engen persönlichen Beziehungen, die diese zu Winkelmann pflegten.[655]

Über die Vereinigung verfügte Winkelmann zusätzlich über einen WBK-unabhängigen Etat, den er bis zu einer Höhe von 1.000 DM auch ohne Rücksprache mit dem Vorstand belasten konnte.[656] Die Mittel der VFKK setzten sich aus den (gestaf-

652 Maschinenschriftlicher Brief Liebers an Winkelmann, 02.04.1951, in: montan.dok/BBA 97/32. Dass Museum und Vereinigung unmittelbar zusammengedacht wurden, spiegelt sich auch im Passus der Satzung wider, der die Übertragung des VFKK-Vermögens bei Auflösung der Vereinigung auf das Bergbau-Museum festschrieb. Siehe § 9 II der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

653 Die einzige Ausnahme betraf die Nutzung seines Dienstwagens und die Reiserichtlinien. Den Wagen des Museums durfte er „unter Anwendung der Dienstreisebestimmungen der WB[K]“ allerdings auch für Zwecke der Vereinigung nutzen. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Liebers an Winkelmann, 02.04.1951, in: montan.dok/BBA 97/32.

654 Fritz Lange war ab 1947 stellvertretendes WBK-Vorstandsmitglied. Kost gehörte, wie bereits erwähnt, dem Vorstand zwischen 1946 und 1953 an; Haack amtierte nach dem Krieg bis 1960 als WBK-Vorstandsvorsitzender. Sein Nachfolger Schulte-Borberg war von 1963 bis 1966 ebenfalls Beiratsmitglied der VFKK. Siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1946 bis 1967 sowie Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 204 f.

655 Siegfried Maiweg war ab 1946 (stellvertretendes) WBK-Vorstandsmitglied. Ludger Funder war Stellvertreter Werner Liebers und in den Jahren 1963/1964 Staatskommissar der WBK. Siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse ab 1946. Zur Beziehung zwischen Winkelmann und Maiweg bzw. Funder siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Maiweg, 03.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/799 und an Funder, 29.08.1951, in: montan.dok/BBA 112/788, I.

656 Kroker gibt den Betrag von 1.000 RM an. Die Satzung vom November 1947 gibt diesen hingegen vorausschauend in DM an. Vgl. Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 191 mit § 7/4 der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

felten) Mitgliedsbeiträgen von Bergwerksgesellschaften, Bergbauzulieferern, Kommunalverwaltungen, Körperschaften, Institutionen und persönlichen Mitgliedern, Spenden, einmaligen Zuwendungen sowie den Verkäufen von Publikationen und (Jubiläums-)Geschenken zusammen.[657] Finanziert wurden mit den Einnahmen neben den Verwaltungskosten beispielsweise Publikationen, archäologische Grabungen, soziologische Studien und Geschenke für die Netzwerkpflege.[658] Darüber hinaus nutzte Winkelmann VFKK-Gelder, um Objekte für das Museum anzuschaffen, beziehungsweise er übernahm Objekte der VFKK als Dauerleihgaben für das Museum.[659] Damit hatte Winkelmann die Idee des ehemaligen Arnsberger Regierungspräsidenten Runte umgesetzt, der bereits 1936 angeregt hatte, zur ständigen Förderung des Museums eine „‚Gesellschaft der Freunde des Bergbau-Museums', die aus den Stadtverwaltungen, der Industrie und der Provinz bestehen wird, ins Leben [zu] rufen."[660]

Für die administrativen Aufgaben hatte Winkelmann eine Geschäftsstelle unter der Leitung von Heinz Baader etablieren können, dem zusätzlich eine Sekretärin und zwei Bürohilfskräfte zur Seite standen.[661] Um seine Museumsmitarbeiter:innen

657 Siehe dazu o. A.: Jahreshauptversammlung wählt neuen Beirat, S. 7 f. Besonders hohe Zuwendungen erhielt die Vereinigung demnach durch die WBK, die Landesregierung NRW, die Stadt Bochum und die Wirtschaftsvereinigung Bergbau.

658 Siehe dazu montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Jahresabschlüsse 1949–1973".

659 So wurde z. B. die Kopie des ‚Stein von Linares' (montan.dok 033302396000) von der VFKK finanziert, da Winkelmann die Summe über das Museum nicht hätte „freimachen können". Vgl. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 21.06.1951, in: montan.dok/BBA 112/967 sowie an Plock, 12.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/800. Freizeitkunst von Bergleuten, wie etwa ‚Bergmannskopf' von Josef Dobias (montan.dok 030032044000), ist 1952 ebenfalls von der VFKK gekauft und in die Bestände des Museums aufgenommen worden. In den Besitz des Museums kamen diese ebenso wie der ‚Stein von Linares' erst 1966. Siehe den maschinenschriftlichen Beschluss der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, 06.04.1966, in: montan.dok/BBA 112/399. Objekte aus der von der VFKK erarbeiteten Sonderausstellung ‚Die Bergmannswohnung in Geschichte und Gegenwart' (1950) sind hingegen direkt in die musealen Sammlungen übergegangen. Siehe dazu Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1950 bis 31. Dezember 1950. Herne 1951, S. 104. Zu den Dauerleihgaben gehörten beispielsweise eine Reihe von Kinderzeichnungen, die aber später an die VFKK zurückgingen. Siehe die maschinenschriftliche „Aufstellung von Gegenständen, die Eigentum der Vereinigung (VFKKB) sind, jedoch in die Sammlungen des Bergbau-Museums eingereiht und mit einer entsprechenden Karteikarte versehen waren", 24.08.1966, in: montan.dok/BBA 112/5611.

660 Maschinenschriftlicher Durchschlag „Niederschrift über die Besprechung mit Herrn Regierungspräsidenten Dr. Runte in Arnsberg am 14.09.1936", o. D., in: montan.dok/BBA 112/1408. Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Abschrift eines Schreibens von Runte an Herbst, 01.04.1936, in: montan.dok/BBA 239/188.

661 Die inhaltliche Leitung, so schreibt es die spätere Geschäftsordnung vor, oblag dem Vorstands-

von den inhaltlichen Aufgaben zu entlasten und aufgrund der notwendig gewordenen Expertise in den vielfältigen Betätigungsfeldern der Vereinigung – darunter Kunstausstellungen, Literaturwettbewerbe, die Herausgabe von Gedichtbänden, die Inszenierung von Bühnenstücken oder die Durchführung soziologischer, volkskundlicher und archäologischer Forschungen –[662] drängte Winkelmann 1949 auf die Einführung von Arbeitskreisen.[663] Diese hatten sich Anfang der 1950er-Jahre lose formiert, trafen sich aber sehr unregelmäßig.[664] Die angestrebte Entlastung der Museumsmitarbeiter:innen blieb demnach aus. Erst in der Geschäftsordnung von 1957 sind sieben Arbeitskreise als fester Bestandteil der Vereinigung schriftlich verankert:

> Mit der Bildung von Arbeitskreisen wird angestrebt, auf den Fachgebieten bergmännischer Kunst und Kultur besonders erfahrene Persönlichkeiten und sonstige ehrenamtliche Mitarbeiter fest mit der Vereinigung zu verbinden. Die Arbeitskreise haben die Aufgabe, auf den ihnen zugewiesenen Gebieten die Arbeit der Vereinigung fortzuführen und zu vertiefen, der Vereinigung Anregungen zuzuleiten und ständige Berater für die einzelnen Fachgebiete zur Verfügung zu stellen.[665]

Waren dem Arbeitskreis ‚bildende Kunst‘ Anfang der 1950er-Jahre bis auf Große Perdekamp als einzigem Kunstbeflissenen ausschließlich Bergbauvertreter zugeordnet, sollten der Arbeitsgruppe in der Fassung von 1957 freischaffende Künstler:innen, Kunstkritiker:innen, -historiker:innen und Arbeitskreisleiter:innen für Gruppen kunstinteressierter Bergleute zugeordnet werden.[666] Da die im Akten-

---

vorsitzenden. Siehe die Ausführungsanweisung Nr. 19 I–IV und VI in der maschinenschriftlichen Geschäftsordnung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V., Bochum, 01.01.1957, in: montan.dok/BBA 97/29.

662 Siehe Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 198–202.

663 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll „Vorstandssitzung der VFKK vom 14.04.1949 im Bergbau-Museum“, 25.04.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

664 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 18.07.1950 im Bergbau-Museum“, 20.07.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

665 § 7 I der maschinenschriftlichen Geschäftsordnung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V., Bochum, 01.01.1957, in: montan.dok/BBA 97/29. Weitere Arbeitskreise gab es für Literatur, Theater und Laienspiel; für Wohnkultur; für Musik, Lied und Tanz; für Rundfunk, Film und Presse; für Volkskunde und Soziologie sowie für Bergbaugeschichte und -vorgeschichte.

666 In der Ära Winkelmann handelte es sich um ausschließlich mit Männern besetzte Arbeitsgruppen. Siehe dazu das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 18.07.1950 im Bergbau-Museum“, 20.07.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete

plan angegebenen Ordner zu diesem Arbeitskreis nicht überliefert sind, bleibt unklar, ob und in welcher Form die anvisierten Kandidaten tatsächlich aktiv wurden.[667] Lediglich in Bezug auf Günther Schiedlausky kann aus den Verwaltungsakten des Museums geschlossen werden, dass er bis Mitte der 1950er-Jahre sowohl für das Museum als auch die Vereinigung bei kunsthistorischen Fragen und Einschätzungen beratend hinzugezogen wurde.[668] Auffällig ist aber, dass die Besetzung der Arbeitsgruppe – möglicherweise aus arbeitstechnischen Gründen – einen regionalen Schwerpunkt hatte. Darüber hinaus sind mit Künstlern wie Heinrich Döhmann (geb. 1893) und Richard Gessner (1894–1989) als Vertreter des Bochumer Künstlerbundes, Thomas Grochowiak (1914–2012) als Nachfolger von Große Perdekamp und Kunsthändler Hildebrandt Gurlitt (1895–1956) Personen in Betracht gezogen worden, die sich für die Förderung avantgardistischer Kunst stark machten.[669] Die Aufnahme von Künstler:innen im Arbeitskreis war ausdrücklich erwünscht, doch war diesen die Vorstands- und Beiratsmitgliedschaft von vornherein verwehrt. Die Gremienarbeit sollte den Kunstschaffenden weder eine „bevorrechtigte Stellung innerhalb der Kunst“ sichern noch sollte sie Gelegenheit bieten, die VFKK als „Werbeschild“ für die Durchsetzung eigener Interessen nutzen zu

Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“ sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag „Unterlagen für die Sitzung des Vorstandes der Vereinigung am 04.07.1956“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

667 Der Aktenplan legt offen, dass der VFKK-Bestand der Ära-Winkelmann nur rudimentär Eingang in das Bergbau-Archiv Bochum gefunden hat. Ein für die Fragestellung besonders bedauerlicher Verlust sind die fehlenden Ordner zur bildenden Kunst, dem Arbeitskreis Bildende Kunst, Künstler:innen und Künstler-Vereinigung sowie Freizeitkünstler:innen. Siehe montan.dok/BBA 97/29.

668 Siehe insbesondere montan.dok/BBA 112/784 oder auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Funder, 02.05.1950, in: montan.dok/BBA 112/787; den maschinenschriftlichen Durchschlag Johann an die WBK, 07.05.1953, in: montan.dok/BBA 112/802; die maschinenschriftlichen Aktenvermerke „Nachlaß Imbusch“, 20.09.1954 und 07.12.1954, in: montan.dok/BBA 112/799 und „Zeichnungen des Herrn Jo Pieper. Besprechung zwischen den Herren Jo Pieper, Beleke, Johann, Hörder, Dr. Schiedlausky“, 11.08.1954, in: montan.dok/BBA 112/801. Im März 1955 übernahm Schiedlausky eine Konservatorenstelle im Germanischen Nationalmuseum. Damit endete seine Mitarbeit im Museum. Siehe den maschinenschriftlichen, von Johann getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an die WBK, 18.04.1955, in: montan.dok/BBA 112/972. Es gibt nur wenige Belege für die Mitarbeit weiterer kunsthistorischer Spezialist:innen. Singuläre Beispiele betreffen die Datierung von Elfenbeinschnitzereien von Bildhauer Kletetschka oder die Begutachtung einer Holzplastik durch Eduard Trier. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1822 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Frau Mommertz, 29.09.1958, in: montan.dok/BBA 112/807.

669 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Unterlagen für die Sitzung des Vorstandes der Vereinigung am 04.07.1956“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

können.[670] Aufgaben des Arbeitskreises waren die Beratung des Vorstands, die Organisation von Ausstellungen sowie die Förderung künstlerisch tätiger Bergleute.[671]

Gerade in Bezug auf die Förderung von kunstschaffenden Bergleuten machte die Vereinigung über verschiedene Ausstellungen von sich Reden.[672] An seinen schwedischen Kollegen im Tekniska Museet (Stockholm) schrieb Winkelmann, die Vereinigung verfolge das Ziel „in erster Linie Kulturäußerungen, die aus den Kreisen der bergmännischen Belegschaft, also der Arbeiterschaft, kommen, zusammenzutragen, sie der Öffentlichkeit zu zeigen und besonders Begabte zu fördern und zu betreuen.“[673] Die erste Ausstellung wurde im Sommer 1949 unter dem Titel ‚Bergleute malen, zeichnen, modellieren‘ eröffnet und war Vorbild für die im darauffolgenden Jahr in ähnlicher Form gezeigten Ausstellungen auf Zechen am linken Niederrhein und bei der Dortmunder Bergbau AG.[674] Den partizipativen Charakter dieser Ausstellungsformate interpretiert Dagmar Kift als Beleg für den Beitrag der VFKK zur neuen Kulturbewegung im Ruhrgebiet.[675] Von außen mag die (anfangs) paritätische Besetzung von Vertretern der Stadtverwaltungen, Gewerkschaft, Bergbauindustrie, und -behörden in den Gremien, die Etablierung von Arbeitskreisen

670 Vgl. das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 24.01.1949 im Parkhaus Bochum“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

671 Siehe Ausführungsanweisung Nr. 9a in der maschinenschriftlichen Geschäftsordnung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V., Bochum, 01.01.1957, in: montan.dok/BBA 97/29.

672 Siehe die maschinenschriftliche Aufstellung im Aktenplan: „200: Laienkunstausstellungen“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/29. 1957 verzeichnete die VFKK dreizehn Ausstellungen dieser Art mit insgesamt 200.000 Besucher:innen. Siehe o. A.: Rückblick auf zehn Jahre bergmännische Kulturarbeit. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1958), S. 3–11, hier S. 7. Einen wichtigen Beitrag zur ‚Heimatschaffung‘ sah die VFKK auch in der Ausgestaltung der bergmännischen Wohnungen. Zwischen 1950 und 1955 zeigte sie deshalb 27 Wohnausstellungen, die fertig eingerichtete Wohnbeispiele verschiedener Möbelhersteller präsentierte und bei denen auch eine Wohnberatung angeboten wurde. Ziel war es, die Gestaltung von Möbeln für kleine Wohnungen und zu erschwinglichen Preisen zu fördern, um auch dem ‚Kumpel‘ ein „geschmackvoll“ eingerichtetes Heim zu ermöglichen. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heise, 10.02.1950 und 05.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/970; den maschinenschriftlichen Aufsatz Irmgard Lange-Kothes „Von Bergleuten und Neubergleuten“, [1955], in: montan.dok/BBA 112/1311 sowie Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 198 f.

673 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Althin, 10.11.1948, in: montan.dok/BBA 112/963.

674 Vgl. o. A.: Rückblick auf zehn Jahre bergmännische Kulturarbeit, S. 7. Siehe dazu Kapitel 4.1 Bergmännische Kunst so fördern, „wie es der Bergmann verdient“ – Kulturförderung durch die VFKK.

675 Vgl. Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet.

sowie die Förderung der von Bergleuten geschaffenen Kultur in Ausstellungen, Theaterstücken, Veröffentlichungen usw. den Eindruck einer demokratischen Kulturbewegung ‚von unten' erwecken.[676] Die Durchsicht der Vorstands- und Beiratssitzungsprotokolle macht allerdings deutlich, dass Winkelmann die VFKK autoritär führte.

Noch im Jahr 1946 hatte Winkelmann moniert, dass es an einer Institution fehle, „die die Künstler steuerte, die bergmännische Motive" behandelten. Deshalb hätte das Bergbau-Museum in der Vergangenheit viel dafür getan, der Verbreitung „schlechter Darstellungen von bergmännischen Szenen oder gar von Bergmännern" sowie von „Kitsch" entgegenzuwirken.[677] Dass die im Folgejahr gegründete VFKK unter seiner Leitung diese normierende Funktion übernehmen sollte, deutet der zitierte Passus aus der Satzung zur Förderung „*guter* Volkskunst im Bergbau"[678] bereits an. In der Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung im Frühjahr 1950 formulierte Winkelmann diesen Anspruch explizit. Ziel der VFKK müsse es sein, mittelfristig so bekannt zu werden, dass sie Ansprech- und vor allem Beratungspartner in allen Belangen der bergmännischen Kunst und Kultur werde. Aufgabe der Vereinigung sei es, „so beratend zu arbeiten, daß die bergmännische Kunst und Kultur von jedem Kitsch frei"[679] bliebe. Dafür sorgte Winkelmann trotz der vielfach beklagten Arbeitsüberlastung persönlich, indem er am Vorstandsvorsitz festhielt, darauf bestand, dass er – bzw. Julius Raub als sein Stellvertreter im Museum (nicht etwa der VFKK) – sämtlichen Arbeitskreisen und Ausstellungsjurys angehörte und die Schriftleitung des 1949 gegründeten Mitteilungsblatts der VFKK übernahm. Seinem Kollegen Dr. mont. Franz Kirnbauer (1900–1978), der gut zehn Jahre später das österreichische Pendant zur VFKK ins Leben zu rufen versuchte, legte Winkelmann nahe, das Mitspracherecht der einzelnen Mitglieder zu beschränken, „denn wenn bei einer Institution […] mehrere Experten oder sagen wir Initiatoren in gleicher Befugnis entscheiden können oder Einfluß auf den Gang der Dinge nehmen können, so ist die zu leistende Arbeit schon mit einer erheblichen Hypothek belastet."[680] Wenngleich eine Rücksprache mit den übrigen Vorstandsmitgliedern

676 Ebd., S. 127.

677 Vgl. das maschinenschriftliche Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums", 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222.

678 § 1 II der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, [Hervorhebung A-M. H.], in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

679 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 03.03.1950 im Kurhaussaal Unna", 06.03.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

680 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kirnbauer, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/954.

sinnig sei, empfahl er aus persönlicher Erfahrung die Leitung in die Hände *einer* „Persönlichkeit“ zu legen, „die allein entscheiden und auch die alleinige Verantwortung“ tragen müsse. Gerade bei Forschungsprojekten führe eine „Beratung in großem Kreis“ aufgrund der Risikoabwägungen zu Verzögerungen.[681] An die Spitze einer Institution gehöre seiner Meinung nach

> eine Persönlichkeit, die die Probleme kennt, und das Idealste wäre, wenn diese Persönlichkeit gleichzeitig Wissenschaftler und Organisator wäre, Wissenschaftler, um die Aufgaben mit der nötigen Zähigkeit durchzuführen, Organisator, um dem Wissenschaftler die Mittel zu schaffen und die entgegentretenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen.[682]

Dass diese Empfehlung eine Reflexion des Winkelmann'schen Selbstbildes ist, lässt sich an der VFKK-internen Diskussion um die Wandkalender der Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia Lünen eindrucksvoll nachvollziehen. Seit 1954 gestaltete Winkelmann zusammen mit Hans Bathe, Prokurist bei der Eisenhütte,[683] Kalender mit bergmännischen Motiven. Dieses Medium – in deutscher, französischer und englischer Sprache publiziert –[684] ermöglichte mit etwa 10.000 Exemplaren „die Kultur des Bergmannsstandes in breitere Schichten zu tragen“[685] und damit so zu popularisieren, dass sie nicht in Vergessenheit geriete.[686] In der Vorstands- und Beiratssitzung 1956 monierte Fritz Lange, dass „Herr Winkelmann einer einzelnen Firma solche phantastischen Möglichkeiten“[687] bot, zumal es sich beim Herausgeber nicht um ein Bergbauunternehmen handele. Winkelmann führte verteidigend an, dass er in verschiedenen Zusammenhängen durchaus versucht habe, für die kulturpolitischen Projekte die finanzielle Unterstützung seitens des Bergbaus zu erhalten. Diese sei ihm jedoch entweder verwehrt oder an die inhaltliche Einflussnahme der Geldgeber gebunden worden. Vorteilhaft an der Zusammenarbeit mit der

681 Vgl. ebd.

682 Ebd.

683 Siehe die Kopie des maschinenschriftlich ausgefüllten Antrages zur Ausstellung einer Aufenthaltsgenehmigung anlässlich eines Besuchs in Freiberg und Dresden, Juni 1957, in: montan.dok/BBA 112/959.

684 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Röttgers an Winkelmann, 30.12.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I.

685 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Pischel, 07.01.1959, in: montan.dok/BBA 112/810.

686 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Quattrociocchi, 15.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/948.

687 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 18.12.1956 im Bergbau-Museum“, 21.12.1956, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

Eisenhütte seien nicht nur die finanziellen und personellen Ressourcen. Vielmehr schenke die Westfalia Lünen Winkelmann „absolutes Vertrauen“ und überlasse ihm „allein die Führung“: „Ich suche die Motive aus, und so wie ich es vorschlage, wird es auch gemacht.“[688] Unterstützung für seine Position erhielt Winkelmann von seinen Vorstandsmitgliedern (und Freunden) Maiweg und Funder. Beide gaben zu bedenken, dass die Eisenhütte auch ohne Winkelmanns Mitarbeit weiterhin Kalender herausgeben würde. Weder der Westfalia noch anderen Firmen sollte die Unterstützung seitens der VFKK verwehrt werden. „Andernfalls“, so erwog Maiweg, „besteht viel mehr [sic!] die Gefahr, daß Kalender herausgebracht werden, die gar nicht in unserem Sinne sind.“ Lange unterstrich noch einmal, dass er eine Herausgabe des Kalenders seitens des Bergbaus begrüßen würde. „Voraussetzung ist selbstverständlich, daß die Arbeit allein in den Händen von Herrn Winkelmann liegt und der Kalender von ihm gestaltet wird.“ In Anbetracht der vorgerückten Stunde in der betreffenden Vorstands- und Beiratssitzung ließ er dann aber vom Thema ab und schlug die Fortsetzung des Tätigkeitsberichtes vor.[689]

Ähnlich wie der Wandkalender waren wissenschaftliche Veröffentlichungen – in Bezug auf die Forschungsfrage ist vor allem der Sammelband ‚Der Bergbau in Kunst‘ zu erwähnen –, die Neuedition des Schwazer Bergbuchs, die Neuauflage des Rost’schen Uniformenwerks und die Gestaltung von Häckeln mit Heuchler-Motiven oder die Ausgestaltung von Barbara-Festen mit Museumsobjekten weitere (zumeist über die VFKK finanzierte) Instrumente, um „Kunstwerke wieder in Erinnerung [zu] bringen, die zu leicht in Vergessenheit geraten.“[690] Eine zusätzliche Strategie zur Popularisierung von Motiven – und gleichzeitig eine alternative Geldquelle – stellte der Handel mit Kunst dar. Wie auch bereits bei den beigelegten Aufmerksamkeiten zur Kontaktpflege festzustellen war, geht aus der Sammlungsdokumentation und den Verwaltungsakten hervor, dass nicht nur entsprechende Werke in Auftrag gegeben oder auf Anfrage für Dritte beschafft wurden. Winkelmann griff

688 Ebd.

689 Vgl. ebd.

690 Maschinenschriftlicher Brief Winkelmanns an Quattrociocchi, 15.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/948. Siehe für die genannten Beispiele Rost, G. (?): Trachten der Berg- und Hüttenleute im Koenigreiche Sachsen. Nach dem neuesten Reglement mit landschaftlichen Umgebungen aus den verschiedenen Bergamtrevieren nach der Natur gezeichnet in Kupfer gestochen und treu colorirt. Lünen [1831] 1954; Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia (Hrsg.): Das Schwazer Bergbuch. Lünen [1556] 1956; Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1971; die maschinenschriftlichen Aktenvermerke „Besuch des Herrn Dr. Scheel von der Dortmunder Bergbau-AG“, 02.11.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I und „Besprechung mit Dr.-Ing Haack am 13.07.1956“, 16.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/798 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Maiweg, 23.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/821.

zudem auf inventarisierte Objekte aus den Sammlungen zurück, sorgte in diesen Fällen aber in der Regel für Ersatz.[691] Die an das Museum herangetragenen Anfragen, vor allem aber die Empörung von Museumsmitarbeiter:innen über die fordernde Haltung Einzelner, machen deutlich, dass sich in Bezug auf die Beschaffung von Gegenständen eine Erwartungshaltung etabliert hatte. So echauffierte sich Bürovorsteher Johann beispielsweise über die kurzfristige Bitte Liebers, für ein Mitarbeiterjubiläum Porzellanfiguren herausgeben zu sollen. Johann hatte in Rücksprache mit Winkelmanns Frau beschlossen, der Geschäftsführung mitzuteilen, dass weder das Museum noch Winkelmann privat über die gewünschte Figurengruppe verfügten. „Ich glaube auch“, resümierte er in seinem Bericht an Winkelmann, „dass man sich bei der W.B.[K.] daran gewöhnen sollte, das Museum nicht immer im letzten Augenblick in Anspruch zu nehmen.“[692] Grundsätzlich wurde der Erwerb von Kunstobjekten über das Museum jedoch forciert. Aus einer Mitteilung Johanns an Winkelmann geht ebenfalls hervor, dass er von seinem Vorgesetzten angehalten worden war, sich bei Anfragen, welche die Benennung von Stellen für den Erwerb von Geschenken betrafen, unwissend zu geben.[693] Dass Winkelmann in der „Zusammenstellung wirklich geschmackvoller Jubiläumsgeschenke“[694] eine

691 In einem Schreiben an die Gewerkschaft Barbarasegen erklärte Winkelmann, dass über das Museum keine Plastiken zu erwerben seien und die VFKK lediglich bei der Geschenkeauswahl beratend zur Seite stehe, doch widersprechen die Unterlagen des Museums dieser Behauptung. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Gewerkschaft Barbarasegen, 12.12.1955, in: montan.dok/BBA 112/785. Für die Abgabe von Museumsobjekten oder die Bestellung für Dritte siehe z. B. montan.dok/BBA 112/3611 und 6213; die unter ‚aussortierte Karteikarten‘ abgelegten Karten, insbesondere der Abteilung 33; die maschinenschriftliche Übersicht Möllmanns über die an Cunliffe abgegebenen Gegenstände aus der Winnacker-Sammlung, 10.01.1948, in: montan.dok/BBA 112/1781; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch des Leiters des bergmännischen Ausbildungswesens in England, Mr. Juit, und Mrs. Hardy am 04.05.1948“, 05.05.1948, in: montan.dok/BBA 112/945; den maschinenschriftlichen Brief Heinrichs an Winkelmann, 11.02.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I; den maschinenschriftlichen Brief Haacks an Winkelmann, 10.04.1954, und den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Haack am 22.03.1954“, 24.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Grunsven, 18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/947.

692 Maschinenschriftlicher Durchschlag Johann an Winkelmann, 27.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/1304. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Schliephorsts „Anruf des Herrn Dr.-Ing Ullrich“, 10.04.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I oder die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Hellfritz, Juli 1962 bis Februar 1963, in: montan.dok/BBA 112/820 und 842.

693 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Johanns an Winkelmann, 18.08.1955, in: montan.dok/BBA 112/1304.

694 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 13.04.1948 im Parkhaus Bochum“, 14.08.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Zu den „geschmack-

Hauptaufgabe der VFKK sah, demonstriert zusätzlich, dass das Monopol – und damit die Streuung von Inhalten – in seinen Händen liegen sollte. „Es gehe nicht an", so wird seine Haltung diesbezüglich in einem Sitzungsprotokoll von 1948 paraphrasiert, „dass bei bergmännischen Jubiläen Geschenke wie Landschaftsbilder usw. überreicht würden. Es halte [sic!] schwer, tatsächlich befähigte bildende Künstler heranzuziehen, die in der Lage seien, derartige Dinge zu entwerfen."[695] Gegenüber Heise beanstandete der Museumsdirektor außerdem, dass bei Jubiläen „immer wieder auf dieselben Dinge zurückgegriffen"[696] werden müsse. Die Ausstellung von künstlerischen Freizeitarbeiten sollten deshalb nicht nur „bergmännische Motive in die Wohnungen aller Bergleute"[697] bringen und die Kunstschaffenden unterstützen. Sie lieferten Kurator:innen wie Künstler:innen gleichermaßen Anregungen für neue Motive. An der kritischen Einschätzung in Hinblick auf die künstlerische Umsetzung von Bergbau-Themen hatte sich im Verlauf der 1950er-Jahre jedoch wenig verändert. Vielmehr sahen sich die Museumsvertreter dazu berufen, den kreativen Prozess regulierend zu begleiten:

> Fast täglich werden Wünsche an uns herangetragen, daß wir Künstlern, die Motive aus dem Bergbau bearbeiten wollen, Grubenfahrten vermitteln sollen. Oft müssen wir dann selbst auch noch mitfahren, da die Betriebsbeamten den Künstlern die Probleme ihres Berufs in der Regel doch nur unvollständig übermitteln können. Andere suchen Motive aus der Geschichte des Bergbaus. Mit diesen müssen wir uns nicht weniger beschäftigen, da sie selbst bei sehr genauer Darstellung doch nur eine unvollständige Vorstellung haben, die bis zur Ausführung des Werkes in der Regel mehrfach korrigiert werden muß. Immerhin ist es auch für uns noch angenehmer, diese Dinge von Beginn an zu verfolgen, als wenn sie uns erst nach der Fertigstellung zur Begutachtung vorgelegt werden. Dann sind die guten Leutchen in der Regel empört, wenn man sie auf Fehler in ihrem Werk aufmerksam macht. Dann hört man, daß das Werk soundso viel namhaften Bergleuten vorgelegen habe und von diesen ausgezeichnet beurteilt worden sei.[698]

---

vollen" Geschenken zählte Winkelmann z. B. Porzellanfiguren, Plaketten, Becher, Häckel, Barten, Zinnleuchter, -teller und -paraden. Siehe dazu z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Jesse, 02.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/910; an Reygers, 16.03.1957, in: montan.dok/BBA 112/911; an Schellhas, 20.07.1960, in: montan.dok/BBA 112/958; an Maiweg, 23.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/821; an Schreiner, 03.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/847, I oder an Anton Schreiners Söhne, 10.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/947, I.

695 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 13.04.1948 im Parkhaus Bochum", 14.08.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

696 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Heise, 05.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/970.

697 Ebd.

698 Maschinenschriftlicher Entwurf Raubs zum „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]", 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218. Ähnlich kritisch äußerte

Einige wenige Künstler, darunter Fritz Petsch (geb. 1893) und Wilhelm Wulff (1891–1980), schafften es, Winkelmann und/oder ein wichtiges Beiratsmitglied, wie etwa Fritz Lange, mit ihren Werken zu überzeugen. In solchen Fällen ging die Unterstützung der Künstler so weit, dass man ihnen über Aufträge und die Vermittlung potentieller Käufer:innen – im Falle des Bochumer Malers und Grafikers Ignatius Geitel (1913–1985) sogar über die Bereitstellung eines Ateliers auf einer alten Schachtanlage – versuchte, finanziell unter die Arme zu greifen.[699] Darüber hinaus stellte die Beratung städtischer Einrichtungen bei der Gestaltung von Verwaltungs-, Versorgungs- und Gemeindeeinrichtungen eine bereits seit Jahren praktizierte, für Externe aber wohl kaum wahrnehmbare Möglichkeit dar, die Kunstrezeption zu steuern.[700] Ein scheinbar offenkundigeres Instrument für diesen Zweck war das bereits erwähnte Mitteilungsblatt der VFKK – ‚Der Anschnitt'.

1949 erstmalig veröffentlicht, erschien es im Laufe der 1950er-Jahre bis zu sechs Mal jährlich. Anders als die übrigen bergmännischen Zeitschriften sollte der ‚Anschnitt' ausschließlich kunst- und kulturgeschichtliche Themen des Bergbaus adressieren, um „den Leser mit Gesinnungskräften zu Tun und Handeln zu bewegen, d. h. ihn aktiv für die bergmännische Kultur zu gewinnen"[701] und die „Standesunterschiede zwischen Ingenieur und Kumpel"[702] zu mildern. Die Arbeit

sich Raub im darauffolgenden Absatz über Schriftsteller:innen. Johanns Formulierung, Aufgabe des Museums sei es, „schlechte Kunst bzw. Kunstfälschung […] zu bekämpfen", fiel deutlich aggressiver aus. Siehe dazu außerdem den Vortrag Winkelmanns anlässlich der Gründungsversammlung der VFKK, in dem die Vereinigung als geeignetes Organ vorgestellt wird, um sämtliche den Bergbau betreffenden künstlerischen Äußerungen zu kontrollieren und systematisch gegen Fälscher vorzugehen. Siehe dazu Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 4 ff.

699 Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Petsch und Winkelmann, Mai 1950, sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Mommertz, 22.01.1952, in: montan.dok/BBA 112/800 und an Frau Wulff, 11.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/805. Zusätzlich siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Kost, Oktober/November 1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an von Vegesack, 26.05.1954, in: montan.dok/BBA 112/804.

700 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts für das Jahr 1939, 15.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/2232; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Anruf des Herrn Assessor Sudhaus, Ruhrknappschaft", 25.11.1959, in: montan.dok/BBA 112/813 sowie Punkt 5 des maschinenschriftlichen Protokolls zur „Vorstandssitzung der ‚Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau' am 12.12.1966 im Hotel Kaiserhof (Essen)", 11.01.1967, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1965–1974".

701 Winkelmann, Anne: Die bergmännische Werkzeitschrift von 1945 bis zur Gegenwart. Mit einer Darstellung der Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau „Der Anschnitt". Berlin 1964, S. 191.

702 Ebd., S. 192. Siehe dazu auch Winkelmann, Heinrich: Worum es geht! In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1952), S. 3.

ihres Vaters würdigend, legt Anne Winkelmann in einer publizistischen Analyse dar, dass ihm als Herausgeber schon deshalb eine übergeordnete Bedeutung zukam, weil er gezielt um Beiträge warb.[703] Lediglich 22,8 % der bis 1962 erschienenen Artikel seien dem Herausgeber angeboten worden. Bei den unaufgefordert eingesendeten Artikeln sei die „Qualität oft gering". Außerdem mangele es „am sprachlichen Ausdruck", weshalb nur einige wenige dieser Einsendungen „nach einer redaktionellen Überarbeitung" veröffentlicht worden wären.[704] Dass die abgedruckten Texte zu knapp 57 % aus akademischen Kreisen – weniger aus dem Bergbau, sondern vor allem aus der Volkskunde und Kunstgeschichte – stammten, deutet Anne Winkelmann als Zeichen des transdisziplinären Interesses am Bergbau.[705] Kritisch anzumerken ist, dass die Platzierung wissenschaftlicher Artikel aus bergbaufernen Disziplinen nach außen zwar Bedeutsamkeit und ‚Objektivität' suggerieren, die gezielte Anwerbung und selektive Wahl von Themen durch die Schriftleitung für die Rezipierenden aber nicht transparent wird.

Hinzu kommt, dass das egalitär gedachte Blatt eher soziale Ausschlüsse produzierte als Annäherung schaffte. Die akademisch dominierte Autorenschaft war angehalten, sich möglichst allgemeinverständlich auszudrücken, doch gelang es ihr offenbar nicht, den ‚Kumpel' zu erreichen.[706] Die Leserschaft des ‚Anschnitt' setzte sich laut Anne Winkelmanns Analyse vor allem aus bildungsbürgerlichen Kreisen zusammen. Die Arbeiterschaft rezipiere hingegen vorzugsweise die (aktuellere) Werkspresse.[707] Da sich diese aber, ebenso wie Heimatblätter, Kalender oder weitere Schriftenreihen mit bergmännischem Schwerpunkt, von den Beiträgen im ‚Anschnitt' inspirieren ließen,[708] sah man augenscheinlich keine Notwendigkeit darin, in der Ausrichtung etwas zu verändern. Den ‚Anschnitt' in den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen als „Grundlage der bergmännisch-kulturellen

703 Siehe dazu z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 05.04.1954, in: montan.dok/BBA 112/967 und an Kirnbauer, 19.01.1959, in: montan.dok/BBA 112/954; an Rydberg, 04.09.1959, in: montan.dok/BBA 112/963 sowie den maschinenschriftlichen, von Baader diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Clauß, 12.01.1956, in: montan.dok/BBA 112/969 oder den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Marianne Vater, 16.05.1961, in: montan.dok/BBA 112/958.

704 Vgl. Winkelmann: Die bergmännische Werkzeitschrift, S. 202 f.

705 Vgl. ebd., S. 203 f.

706 Vgl. ebd., S. 194 und 207.

707 Vgl. ebd., S. 231.

708 Vgl. ebd., S. 234 ff. Siehe dazu auch Winkelmann, Heinrich: Rückblick und Ausblick. Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann erstattete den Tätigkeitsbericht vor der Jahreshauptversammlung der Vereinigung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 3–6.

Forschung“[709] zu platzieren, wog demnach mehr, als das Mitteilungsblatt als niedrigschwelliges Partizipationsangebot auch für die Zechenbelegschaften attraktiv zu machen.

Bei genauerer Betrachtung beanspruchte die Vereinigung hinter den Kulissen also die Deutungshoheit über die bergmännische Kultur für sich und bot nur wenig Spielraum für eine „Kultur von unten“[710]. Die Definition etwa von „guter Volkskunst“[711], einer „sinnvollen Freizeitbeschäftigung“[712] oder „geschmackvoller Jubiläumsgeschenke“[713] lag de facto nach der festen Etablierung der VFKK in der Kulturlandschaft des Ruhrgebiets wieder in den Händen der konservativen Bergbauelite[714] – nun allerdings unter der Ägide Winkelmanns.

709 Winkelmann: Die bergmännische Werkzeitschrift, S. 236.

710 Vgl. Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet.

711 § 1 II der maschinenschriftlichen Satzung der VFKK, 24.11.1947, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

712 Maschinenschriftlicher Tätigkeitsbericht des VFKK-Vorstands mit handschriftlichen Korrekturen Winkelmanns, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

713 Maschinenschriftliches Protokoll „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 13.04.1948 im Parkhaus Bochum“, 14.08.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

714 Siehe dazu Faulenbach: Die Preußischen Bergassessoren. Christoph Nonn verweist darauf, dass die Entnazifizierung in Nordrhein-Westfalen durch die britische Besatzung „pragmatisch und selektiv“ vollzogen worden sei. Insbesondere in Hinblick auf Bauern und Hauer, so Nonn, sei auf die Entnazifizierung aber „fast völlig verzichtet“ worden, weil diese Berufsgruppen für die Überwindung der Wirtschaftskrise und den Wiederaufbau dringend benötigt wurden. Seidel führt darüber hinaus aus, dass die Alliierten auch in den Führungsebenen – mit Ausnahme „stark exponierte[r] Persönlichkeiten wie Alfried Krupp von Bohlen Halbach“ – anfangs auf „Kontinuität“ setzten, da die „britisch-amerikanische Bergbauverwaltung nicht annähernd ausreichend über eigenes entsprechend qualifiziertes Personal verfügte“. Auch die Entnazifizierungsbemühungen der sich etablierenden Belegschaftsvertretungen auf den Zechen bremsten sie aus diesem Grund aus. Siehe Nonn: Geschichte Nordrhein-Westfalens, S. 77 f. und Seidel, Hans-Christoph: Arbeitsbeziehungen und Sozialpolitik. Vom Nationalsozialismus bis zum Ende der alten Bundesrepublik. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 445–514, hier S. 461 f. Siehe darüber hinaus Brunn: Aufbruch aus Ruinen, S. 32 f.; Faust, Anselm: Zwischen moralischer Prinzipientreue und pragmatischen Kompromissen – Die Entnazifizierung. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 43–47 und Lange, Irmgard: Entnazifizierung in Nordrhein-Westfalen. Richtlinien, Anweisungen, Organisation. Siegburg 1976 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 2).

Man muss ein von der Arbeit „Besessener“ sein – ein gefragter Museumsdirektor

Das Engagement Winkelmanns blieb in den 1950er-Jahren nicht auf die Bochumer Museums- und Vereinsarbeit beschränkt. Der im Vergleich zu den ersten beiden Jahrzehnten deutlich umfangreichere Schriftwechsel demonstriert, dass nicht nur die Kontakte, sondern auch die an Winkelmann herangetragenen Aufgaben vielfältiger geworden waren. Wie nie zuvor publizierte und referierte er über kunst- und kulturhistorische Themen.[715] Über die VFKK setzte er die in den 1940er-Jahren begonnenen archäologischen Forschungsprojekte fort, die ihn auf Grabungsreisen nach Frankreich, Belgien und Italien führten.[716] Kollegen aus Ländern wie Ägypten, Algerien, Brasilien, China, Indien, Irak, Südafrika oder den Vereinigten Staaten schrieben Winkelmann lobende Briefe zum ‚Anschnitt‘ beziehungsweise den Wandkalendern oder baten ihn beim Aufbau bergmännischer Abteilungen und Museen um Rat.[717] Im Auftrag der DKBL überarbeitete er die Bergbauabteilung im Deutschen Museum.[718] In Paris konnte er über eine Ausstellung der Société de l’Industrie Minérale im Musée National des Traveaux Publics Kunstobjekte aus dem Bergbau-Museum platzieren. Außerdem vertrauten ihm Kollegen aus verschiedenen Museen der DDR in diesem Zusammenhang den Objekttransport und die Vertretung ihrer Häuser an.[719] Der Niederdeutsche Verband für Volks- und Altertumskunde richtete im September 1955 eine Tagung im Bergbau-Museum aus, deren inhaltliche Organisation und Durchführung in den Händen Winkelmanns

715 Siehe die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1950 bis 1965.

716 Siehe Wagon, Horst: [Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Heinrich Winkelmann]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 5–11, hier S. 7 f.; den maschinenschriftlichen Durchschlag des Jahresberichts, 1957, in: montan.dok/BBA 112/2233; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Kukuk, 23.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/843, I; an Schellhas, 15.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/958; an Ermert, 02.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/934 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Lü[dtkes] zur Grabung in Frankreich, 12.06.1954, in: montan.dok/BBA 112/946.

717 Siehe dazu vor allem montan.dok/BBA 112/926, 934, 935 und 1305.

718 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/915–921 und 985.

719 Siehe das maschinenschriftliche „Referat über die Aufgaben des Museums für die Abteilungssitzung der WB[K]“, 17.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/2218. Für Winkelmanns Erfahrungsbericht siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Winkler, 07.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805. Für einen Eindruck der gezeigten Bilder siehe Hoecken, Carl: Maler und Zeichner des Bergbaus aus Frankreich, Belgien und Holland. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1956), S. 18–21 sowie Barbier, Marcel: Bergbau und Kunst im Laufe der Jahrhunderte. Paris 1956.

lag.[720] Keyser übertrug ihm, nun in seiner Funktion als Geschäftsführer des Unternehmerverbandes Ruhrbergbau, anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Bergbau-Vereins Essen respektive seiner Nachfolgeinstitution die Aufgabe, eine Publikation zum Thema ‚Kunst im Bergbau‘ zu erarbeiten.[721] Selbst zur Vorbereitung eines Rechtsstreits zog man den Museumsdirektor als Sachverständigen für bergmännische Porzellane hinzu.[722]

Neben prestigeträchtigen Einzelprojekten banden Winkelmanns steigende Vereinstätigkeiten sowie sein kulturelles Engagement zusätzlich zeitliche Ressourcen. Seit mindestens 1947 war er Mitglied im Kunstverein Bochum.[723] Laut des Jahresberichtes von 1950 wirkte er darüber hinaus in verschiedenen Ausschüssen der Stadt Bochum mit, von denen lediglich seine Mitarbeit im Theaterausschuss und im Kuratorium der Evangelischen Stadtakademie in den Akten Erwähnung finden.[724] Anders als in seinen Anfangsjahren teilte Winkelmann in seiner Korrespondenz mittlerweile adressatenbezogen häufiger Privates mit. So thematisierte er neben seinem städtischen Engagement seine Begeisterung für die Jagd, seine Weinkennerschaft, sein botanisches Interesse, die Liebe zu seinen Haustieren oder private Sammelleidenschaften und erzählte von Theatervorstellungen, Vortrags- und Aus-

720 Dies spiegelt sich in der Besetzung der Referent:innen wider. Irmgard Lange-Kothe – teilweise über das Museum, teilweise über die VFKK als wissenschaftliche Mitarbeiterin für Forschungsprojekte eingestellt – thematisierte die Migrationsentwicklung im Ruhrgebiet und auf den Zechen. Julius Raub stellte den Beruf des Steigers vor. Winkelmann hielt einen Überblicksvortrag zum Ruhrgebiet, an den sich eine Exkursion durch die Städte des Ruhrgebiets anschloss. Vgl. Clauß, Herbert: Die 29. Tagung des niederdeutschen Verbandes für Volks- und Altertumskunde am 16. und 17. September 1955 in Bochum. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1956), S. 263 f. Siehe dazu auch die maschinenschriftlichen Skripte: Lange-Kothe, Irmgard: Von Bergwurzeln und Neubergleuten, [1955], in: montan.dok/BBA 112/1311 sowie Raub, Julius: Vom Beruf des Steigers, [1955], in: montan.dok/BBA 112/2215.

721 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr.-Ing Haack in Dortmund am 30.08.1956“, 03.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/798.

722 Siehe die Korrespondenz von Landeskroeners, Wolderings und Wieses an Winkelmann, Juli 1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

723 Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung des Bochumer Kunstvereins zum Winterprogramm 1947/48, 12.08.1947, in: montan.dok/BBA 112/768.

724 Siehe WBK: Verwaltungsbericht 1950, S. 104; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Funder, 22.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/787 und an Lange, 18.03.1957, in: montan.dok/BBA 112/809. Winkelmann war kein regelmäßiger Kirchgänger, was er in seinem Brief an Fritz Lange mit seiner „Zeitnot“ erklärt. Zu seinem Engagement in der kirchlichen Gemeinschaft ist bis über die Bildungsarbeit im Kuratorium, für welches er nach eigenen Angaben ebenfalls wenig Zeit hatte, die Patenschaft für Maria Freydank und die bergmännische Beratung bei der Gestaltung des Kirchsiegels von Castrop-Rauxel nichts überliefert. Zum Siegel siehe den Schriftwechsel Winkelmanns mit Kratzenstein, Februar bis April 1960, in: montan.dok/BBA 112/821.

stellungsbesuchen.[725] Mit seinen privaten Anekdoten und Bezügen präsentierte er sich im Schriftwechsel als aufgeschlossener, vielseitig interessierter und aktiver Teilnehmer am Kulturleben der Region. Gleichzeitig festigte er über gemeinsame Interessen und geselliges Beisammensein indirekt die beruflichen Beziehungen.[726] Insbesondere für Zwecke der gesellschaftlichen Repräsentation setzte Winkelmann, der trotz der hohen Arbeitsbelastung augenscheinlich ein zugewandter Vater und Ehemann war,[727] seine Familie ein. Seine Ehefrau Annemarie, die zu „einem nicht unerheblichen Teil“[728] dazu beigetragen haben soll, „immer wieder Raritäten für das auch von [ihr] über alles geliebte Museum zu entdecken“[729], empfing die Geschäftspartner des Museums beziehungsweise der Vereinigung in den Privaträumen der Familie. Außerdem begleitete sie ihren Mann zu Geschäftsterminen in der Region, zu Tagungen und auf Dienstreisen.[730] Die im Januar 1939

725 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Bamberg, 30.01.1952, in: montan.dok/BBA 112/782; an Kletetschka, 14.07.1952, in: montan.dok/BBA 112/1822; an Wendenburg, 23.12.1954, in: montan.dok/BBA 112/804; an Stiefelmeier, 18.01.1955, in: montan.dok/BBA 112/958; an Winkler, 07.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805; an Lange, 08.11.1955, in: montan.dok/BBA 112/796; an Funke, 15.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/ 809; an Gräfer, 04.02.1960, in: montan.dok/BBA 112/811; an Drekopf, 02.06.1960, in: montan.dok/BBA 112/811; an Vogelsang, 09.08.1960, in: montan.dok/BBA 112/826, I; an Petri, 18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/935, II; an Ermert, 02.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/934; an Walzel, 26.07.1962, in: montan.dok/BBA 112/827, I; an Neumann, 29.01.1962, und an Schellhas, 21.09.1964, in: montan.dok/BBA 112/958 sowie die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Pohl und Winkelmann, November 1963, in: montan.dok/BBA 112/845.

726 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Fafflock, 02.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/771; an Hagen, 15.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/760; an Sogemeier, 05.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/802; an Quattrociocchi, 21.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/948; an Lange, 08.11.1955, in: montan.dok/BBA 112/796 und an Neumann, 29.01.1962, in: montan.dok/BBA 112/958.

727 Siehe dazu insbesondere den Schriftwechsel mit Freydank in: montan.dok/BBA 112/966 und 967 sowie mit Tschernig in: montan.dok/BBA 112/951. Für zusätzliche Belege dafür, dass Winkelmann für familiäre Angelegenheiten Dienstliches zurückstellte siehe u. a. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Wiehage, 09.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/764; an Barry, 15.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/765; an Quattrociocchi, 22.07.1952, in: montan.dok/BBA 112/948; an Schellhas, 04.02.1958, in: montan.dok/BBA 112/959; an Drekopf, 02.06.1960, in: montan.dok/BBA 112/811; an Ermert, 10.10.1960, in: montan.dok/BBA 112/934 sowie an Ebert, 29.01.1962, in: montan.dok/BBA 112/957.

728 Wagon: Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber, S. 10.

729 Ebd.

730 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Sogemeier, 05.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/802; an Léon Hecy, 21.10.1957, und an Frau Verbeyst, 20.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/938; an Marianne Vater, 17.05.1960, in: montan.dok/BBA 112/958; den maschinenschriftlichen Brief Haacks an Winkelmann, 05.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/842; die maschi-

geborene Tochter Anne Winkelmann wuchs früh in die Bergbauszene hinein.[731] Schon als Kind begleitete sie ihren Vater zu Veranstaltungen der VFKK.[732] Ihr späteres Studium an der Freien Universität Berlin fügte sich mit den Fächern Publizistik, Kunstgeschichte und Volkskunde hervorragend in die Interessengebiete und Problemstellungen, mit denen sich Winkelmann täglich auseinandersetzte.[733] Mit der Veröffentlichung von Beiträgen im ‚Anschnitt‘ förderte Winkelmann die Karriere seiner Tochter. Gleichzeitig band er den Namen Winkelmann auf diese Weise nach außen noch stärker an kunst- und kulturgeschichtliche Themen. Am Ende seiner beruflichen Laufbahn hatte er seiner Tochter jedenfalls zu einer Reputation verholfen, die es ihr ermöglichte, die Nachfolge ihres Vaters in der Vereinigung anzutreten.[734]

Besonders aktiv war Winkelmann in den 1950er-Jahren außerdem in verschiedenen Gremien. 1950 saß er zum Beispiel im Hauptausschuss der DKBL und wirkte im Rahmen der Erarbeitung des Gesetzes 27 „Umgestaltung des deutschen Kohlebergbaues und der deutschen Stahl- und Eisenindustrie“ an der Neuordnung des Bergbaus mit.[735] Ein Jahr später wurde er in den Aufsichtsrat der Bergwerke Königsborn-Werne AG sowie des Grabungsausschusses für vorgeschichtliches Eisen im Siegerland und des Geschichtsausschusses des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute gewählt. Darüber hinaus trat er der Gesellschaft für Wissenschaft und Leben im rheinisch-westfälischen Industriegebiet bei, saß ab 1953 im Redaktionsausschuss für Wirtschaftsbiografien im Rahmen der Neuen Deutschen Biografie (NDB)

nenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schreiner, 03.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/847 und an Prescher, 06.09.1967, in: montan.dok/BBA 97/21 oder die maschinenschriftliche Teilnehmerliste der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V., 1965, in: montan.dok/BBA 97/27.

731 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Tschernig, 15./16.02.1939, in: montan.dok/BBA 112/951.

732 Siehe z. B. BT 10 im Anhang.

733 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Fricke, 22.04.1959 und 13.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/935, II.

734 Anne Winkelmann arbeitete bereits unter ihrem Vater als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Vereinigung mit. Nach dessen Tod übernahm sie bis 1973 die Geschäftsführung der VFKK sowie die Schriftleitung des ‚Anschnitt‘. Mit der Satzungsänderung 1973 fiel die Geschäftsführung wieder in die Hände des Museumsdirektors, in diesem Fall Hans Günter Conrad. Anne Winkelmann blieb allerdings die Schriftleitung erhalten. Formal aus wirtschaftlichen Gründen, motiviert allerdings von gegenseitigen persönlichen Ressentiments und Abgrenzungstendenzen, entließ man sie 1975 auch aus diesem Amt. Siehe dazu das maschinenschriftliche Protokoll der „Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. am 12.11.1968 im Bergbau-Museum“, 16.12.1968, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1965–1974“ sowie montan.dok/BBA 97/32 und montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „VFKK Geschäftsführung“.

735 Siehe WBK: Verwaltungsbericht 1950, S. 104.

und übernahm unter der Schirmherrschaft des Westfälischen Heimatbundes die Leitung des Heimatgebietes Ruhrrevier.[736] Dass Winkelmann sich in diesen Bereichen stärker engagierte, lässt sich nicht nur mit den vielfältigen Interessen eines gefragten Mannes erklären.[737] Wie auch in den vorangegangenen Dekaden ist an einzelnen Episoden auszumachen, dass die Übernahme ebenso wie die Ablehnung von Mitgliedschaften, Ämtern und Kooperationen das Ergebnis kalkulierender Abgrenzungs- und Kontrollstrategien sind. Eine Mitarbeit im Vorstand der Aldegrever Gesellschaft schien dem VFKK-Vorstand aufgrund der Fokussierung auf das künstlerische Erbe Kätelhöns wenig erstrebenswert.[738] Dennoch wurde Winkelmann 1950 Vorstandsmitglied.[739] Grund dafür war die Befürchtung, die Gesellschaft könne Gelder vom Bergbau beziehen, die nach eigener Ansicht der VFKK zustünden. Deshalb erschien es dem VFKK-Vorstand sinnvoll, „wenn die Vereinigung auch in dieser Angelegenheit etwas mitzusprechen hätte“[740]. Ähnlich verhielt es sich

736 Siehe ebd.; Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1951 bis 31. Dezember 1951. Herne 1952; Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1952 bis 31. Dezember 1952. Herne 1953 und WBK: Verwaltungsbericht 1953, S. 114. Aus den Akten der VFKK geht hervor, dass die Mitgliedschaften der Vereinigung 1966 beim Kulturkreis beim Bundesverband der deutschen Industrie sowie der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde aufgrund finanzieller Engpässe gekündigt wurden. Winkelmann zahlte die Beiträge für den Verein der Krippenfreunde, der Gesellschaft der Keramikfreunde sowie dem Verein der Freunde der Bergakademie Clausthal mit privaten Mitteln weiter. Die VFKK übernahm die Mitgliedschaftsbeiträge des Niederdeutschen Verbands für Volks- und Altertumskunde, der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, der Volks- und Betriebswirtschaftlichen Vereinigung sowie der Gesellschaft der Förderer Staatlicher Ingenieurschulen. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Die Vereinigung finanziert folgende Mitgliedschaften“, 22.06.1966, in: montan.dok/BBA 97/27.

737 In Winkelmanns Laudatio heißt es, er habe mehr als sechszehn weitere Ämter in Aufsichtsräten von Bergbauunternehmen, Vorständen, Beiräten und Ausschüssen verschiedener Gremien übernommen. Vgl. Wagon: Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber, S. 10.

738 Die Aldegrever-Gesellschaft wurde 1942 nach dem Tod Kätelhöns gegründet. Ziel war es, über Kunststipendien die Kätelhön’sche Künstlerwerkstatt nicht aufgeben zu müssen. Vgl. Kroker: Die Gründungsgeschichte der VFKK, S. 195.

739 Siehe WBK: Verwaltungsbericht 1950, S. 104.

740 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstandssitzung der VFKK am 14.04.1949 im Bergbau-Museum“, 25.04.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Welche Rolle Martin Sogemeier (1883–1962) für Winkelmann spielte, wäre eine interessante weiterführende Fragestellung. Denn obwohl das Ehepaar Winkelmann Sogemeiers in deren privaten Räumlichkeiten traf, was eine gewisse Vertraulichkeit nahelegt, wollte Winkelmann den Einfluss Sogemeiers bei der Neubesetzung seiner Stellvertretung in der VFKK bewusst geringhalten. Gegenüber Wieacker äußerte er Bedenken, Sogemeier könne diese Position benutzen, um die VFKK nach „seinen Vorstellungen“ umzustrukturieren. Es kann an dieser Stelle lediglich vermutet

mit der Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft unter der Leitung von Theobald Keyser, zu deren Mitgliedern auch die VFKK zählte.[741] Nach Winkelmanns Kenntnisstand sei diese „von Bedeutung“ und eine „enge Verbindung“ erstrebenswert, weshalb er um die Mitgliedschaft Langes warb.[742] Auch diese Verbindung zahlte sich aus. Im Auftrag Keysers benannte Winkelmann beispielsweise für eine von der Gesellschaft organisierte Veranstaltung zum Thema ‚Öffentliche und betriebliche Kulturpflege‘ 29 „Persönlichkeiten“, die zur Vermeidung von „Überschneidungen auf kulturpflegerischem Gebiet zwischen Wirtschaft und öffentlicher Verwaltung“ die Interessen des Bergbaus vertreten sollten.[743] Dass Winkelmann in den 1950er-Jahren die regionale Leitung des Westfälischen Heimatbundes übernahm, also einer überwiegend zum konservativen Bildungsbürgertum gehörenden Gruppierung, die ihre westfälische Heimat durch die industrielle Entwicklung ebenso bedroht sah wie durch

werden, dass die Skepsis Winkelmanns ihren Ursprung in dem alten Rivalitätsverhältnis zwischen WBK und dem Bergbau-Verein hat. Denn letzterer hatte unter der Leitung Sogemeiers 1935 den Verein Deutscher Bergleute mit Hauptsitz in Berlin gegründet. Anders als die VFKK war dieser durch Zweigstellen dezentral organisiert und eine Beteiligung nur für persönliche Mitglieder möglich. Wenngleich der Verein Deutscher Bergleute inhaltlich ähnliche Ziele verfolgt hatte – und Winkelmann an den Versammlungen teilnahm –, waren die Organisations- und Mitgliedsstruktur für das Winkelmann’sche Führungs- und Finanzierungsmodell wie beschrieben nicht kompatibel. Sogemeier war Anfang 1954 von seinem Leitungsposten in der Aldegrever Gesellschaft zurückgetreten, hätte also unter Umständen wieder freie Ressourcen für ein Stellvertreteramt in der VFKK gehabt. Ob er in diese Richtung Pläne hatte, ist nicht belegt. Zum Verhältnis Winkelmanns zu Sogemeier siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Sogemeier, 05.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/802; an Schwartz, 08.02.1954, in: montan.dok/BBA 112/803 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Anruf des Herrn Oberregierungsrat Wieacker“, 15.11.1954, in: montan.dok/BBA 112/804. Zum Verein Deutscher Bergleute und Winkelmanns Mitgliedschaft siehe das maschinenschriftliche Skript W. Luykens „Gedanken über die Bildung eines Vereins deutscher Bergleute“, 31.01.1934, in: montan.dok/BBA 16/8080 sowie montan.dok/BBA 112/749 und 1767 und o. A.: Satzungen des Vereins Deutscher Bergleute vom 09.09.1935. O. O. [1935]. Zur Gründungsgeschichte des Vereins siehe montan.dok/BBA 15/945 f.

741 Die Wissenschaftsgesellschaft wurde 1952 gegründet. Sie stand, so heißt es auf der Website, im Zeichen einer „staatstragenden Verantwortungspädagogik“, deren Kernaufgabe die „Pflege von Geist und Charakter“ sein müsse. Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft (o. D.). Unter: https://www.freiherr-vom-stein-gesellschaft.de/geschichtekategorie.php?k=1 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022). Für eine kritischere Einordnung der Gesellschaft siehe Kleinknecht, Thomas: „Staatsgesinnung“ und „Selbstverwaltung“. Die Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft (gegr. 1952) im Prozess der inneren Staatsgründung der Bundesrepublik. Münster 2011.

742 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Lange, 24.05.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I.

743 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Keysers an Winkelmann, 04.05.1955, in: montan.dok/BBA 112/805.

die damit verbundene Zuwanderung,[744] ist wohl ebenfalls als Interessenvertretung der für den Wiederaufbau so wichtig gewordenen Bergbaubranche zu verstehen, deren Bedeutung auch die Heimatbewegung nicht ignorieren konnte. Immerhin warnte Hermann Deckert in seinem Festvortrag zum Westfalentag in Bochum 1954 eindringlich davor, sich der technischen Entwicklung und ihrer Auswirkungen in politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Bereichen zu verschließen. Aufgabe des Heimatbunds dürfe nicht der „Kampf gegen die Technik“[745], sondern müsse die „Erhaltung von Menschenwürde und Menschenwerk in der technischen Welt“[746] sein. Dass die Bergbaubranche bzw. die VFKK sich dieser Aufgabe erfolgreich stellte, demonstrierte Fritz Lange in seinem Festbeitrag durch Verweise auf Renaturierungsprojekte, Ausstellungen, Werkszeitschriften, bergmännische Uniformen, Pestalozzidörfer oder die „Bereitstellung einer gesunden Wohnung“[747]. Auf der musealen Seite zeichnete sich außerdem ab, dass die Konkurrenz mit Heimatmuseen um Objekte augenscheinlich der Vergangenheit angehörte und die Unterstützung von heimatkundlichen Sammlungen im Revier durch Objektschenkungen oder die Übernahme von Sonderausstellungen im Bergbau-Museum nicht mehr ausgeschlossen war.[748] Unabhängig von einer erweiterten Plattform für die Belange des Bergbaus ergab sich durch die Leitung des Heimatgebietes ‚Ruhrrevier‘ für Winkelmann eine weitere Kontrolle über bergbauspezifische Themen. Im Falle einer Dissertationsveröffentlichung zum Thema ‚Fördertürme und Kohlenveredelungsanlagen der Zechen als landschaftsbestimmende Merkmale‘[749] hatte Winkelmann beispielsweise nach fachlicher Prüfung beschlossen, die Arbeit nicht über den Heimatverein publizieren zu lassen. Er verwies die Autorin für eine potentielle Förderung an Reinhard Wüster. Diesem legte er jedoch

744 Siehe dazu Kaufmann, Doris: Heimat im Revier? Die Diskussion über das Ruhrgebiet im Westfälischen Heimatbund während der Weimarer Republik. In: Klueting, Edeltraud (Hrsg.): Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Darmstadt 1991, S. 171–190 und Ditt: „Mit Westfalengruß und Heil Hitler“.

745 Deckert, Hermann: Kultur und Technik. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1954. Münster 1955, S. 5–11, hier S. 10.

746 Ebd. [Hervorhebung im Original].

747 Siehe den Auszug aus Fritz Langes Rede in o. A.: Der Westfalentag 1954 in Bochum. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1954. Münster 1955, S. 37–48, hier S. 39–43 [Hervorhebung im Original]. Siehe dazu auch Plumpe: Der Geist der fünfziger Jahre, S. 162 ff.

748 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Uhlemann, 28.12.1957, in: montan.dok/BBA 112/912 sowie den Attendorner Heimatverein e. V., 06.04.1961, in: montan.dok/BBA 112/816.

749 Siehe Müller, Irmtraut: Fördertürme und Kohleveredelungsanlagen der Zechen als landschaftsbestimmende Merkmale. Eine industriemorphologische Untersuchung. Bochum 1952.

in einem Brief nahe, ebenfalls von einer Unterstützung abzusehen.[750] Damit mied Winkelmann eine direkte Auseinandersetzung, sorgte aber gleichzeitig dafür, dass seine Reputation als Förderer und Gönner bergbaulicher Themen keinen Schaden nahm. Ähnlich diplomatisch zeigte sich Winkelmann bei der Zurückweisung von Ämtern. Seine Absage für die Mitgliedschaft im Kuratorium der Ruhrfestspiele[751] begründete er beispielsweise mit seiner Arbeitsüberlastung. Diese erlaubte es ihm nicht, an den „turnusmäßigen Veranstaltungen und Sitzungen“[752] teilzunehmen. Bei bergmännischen Fragen stünde er dennoch gerne beratend zur Seite. In Anbetracht seines nach außen sichtbaren Engagements war seine Absage für Otto Burrmeister (1899–1966), Initiator der Ruhrfestspiele, sicherlich plausibel. Interpretieren ließe sich aber auch, dass die Ruhrfestspiele – eine jährlich stattfindende Theaterveranstaltung ohne konkreten Bergbaubezug – weder ein Konkurrent um Gelder noch um Themen waren, sich eine Mitarbeit für den sonst nach Geltung strebenden Winkelmann also schlicht nicht lohnte. Lediglich beratend wollte er auch Franz Kirnbauer[753] unterstützen, der in Wien bemüht war, ein österreichisches Pendant zur VFKK zu etablieren. In Bochum schätzte man Kirnbauer als „Wissenschaftler und Experten auf dem Gebiet österreichischer bergmännischer Kultur“[754]. Der bereits seit den 1930er-Jahren über Freydank bestehende Kontakt hatte sich auf einer Tagung in Leoben Anfang der 1950er-Jahre intensiviert, was schließlich zur Berücksichtigung Kirnbauers im Arbeitskreis ‚Volkskunde und Soziologie‘ der

750 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wüster, 18.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/804. Ähnlich diplomatisch, weil er dem Autor nicht „vor den Kopf stoßen“ wollte, lehnte Winkelmann die Arbeit ‚Der ewige Bergmann‘ von Josef Hoffmann ab, die ihm über den Westfälischen Heimatbund zur Bewertung vorgelegt wurde. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Riepenhausen, 02.06.1959, und die dazugehörige Rezension Raubs, 08.05.1959, in: montan.dok/BBA 112/827.

751 Die Ruhrfestspiele sind ein seit 1947 jährlich stattfindendes Theaterfestival, dessen Auftakt ein „Dankesgastspiel“ der Hamburgischen Staatsoper, dem Thalia-Theater und dem Deutschen Schauspielhaus für Brennstofflieferungen der Zeche König Ludwig (Recklinghausen) zur Rettung der Hamburger Theater im Winter 1946 war. Vgl. Stadt Recklinghausen (Hrsg.): Ein Neues ringt sich durch! Die Anfänge der Ruhrfestspiele in Recklinghausen 1946–1948. Zellingen 2016.

752 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besuch von Herrn Burrmeister, dem Schöpfer der Ruhrfestspiele Recklinghausen“, 18.04.1959, in: montan.dok/BBA 112/813.

753 Franz Kirnbauers (1900–1978) bergmännische Karriere hatte ihren Auftakt 1916 im ungarischen Steinkohlenbergbau. Nach seinem Studium an der montanhistorischen Hochschule Leoben arbeitete er als Betriebsleiter, Bergverwalter und bergwirtschaftlicher Sachbearbeiter in der Obersten Bergbehörde Wien. Seit den frühen 1950er-Jahren widmete er sich der Kulturgeschichte und Volkskunde des Bergbaus. Vgl. Sterk, Georg: Franz Kirnbauer [Nachruf]. In: Mitteilungen der Österreichischen Geologischen Gesellschaft (1979), S. 279 f.

754 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Tradardi, 04.09.1952, in: montan.dok/BBA 112/948.

VFKK mündete.[755] Inhaltlich verfolgten Winkelmann und Kirnbauer dieselben Ziele und bearbeiteten ähnliche Themen.[756] Doch gerade diese Nähe sorgte dafür, dass Winkelmann sich – ebenfalls nicht in direkter Konfrontation – immer wieder abzugrenzen versuchte. Dies geschah beispielsweise, indem er Kirnbauer Kontakte bewusst vorenthielt, um ungewollte „Querverbindungen“[757] zu vermeiden, dessen fachliche Kompetenz gegenüber Dritten infrage stellte oder dessen Arbeit als Imitation seiner eigenen deklarierte.[758] Gewiss hatte auch die Zurückweisung eines Vorstandspostens mit den begrenzten Zeitressourcen ihre Berechtigung,[759] zumal sich eine aktive Beteiligung aufgrund der Distanz zwischen Bochum und Wien schwierig gestaltet hätte. Dass Winkelmann es trotz der gemeinsamen Vision bei aufbauendem Zuspruch und theoretischen Überlegungen beließ, sich aber etwa mit arbeitspraktischen Hinweisen in Bezug auf die Finanzierung oder Kontakte zurückhielt, liegt sicherlich auch darin begründet, dass er der VFKK weder das Alleinstellungsmerkmal nehmen noch bei der Akquise von Mitgliedschaften und Einwerbung von Beiträgen für den ‚Anschnitt‘ in einen Interessenkonflikt hatte geraten wollen. Was bei einer oberflächlichen Betrachtung in den genannten Beispielen als inkonsequent und widersprüchlich erscheinen mag, im Falle der Dissertationspublikation als nahezu heuchlerisch bewertet werden könnte,[760] spiegelt im Kontext also die Fähigkeit eines Mannes wider, sich an geänderte Rahmenbedingungen flexibel anpassen zu können, ohne die eigenen Interessen zu gefährden. Dazu gehörte neben der Sicherung der Hoheitsstellung des Bergbau-Museums und der für Winkelmann untrennbar verbundenen VFKK die Inszenierung seiner selbst als Schirmherr und Förderer bergmännischer Kultur – notfalls auch, indem er vermeidbaren Konflikten aus dem Weg ging.

Ähnlich diplomatisch blieb er während seiner gesamten Amtszeit auch den ihm vorgesetzten Dienststellen gegenüber. Wurden über Freunde und Bekannte

755 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 24.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/966 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Tradardi, 04.09.1952, in: montan.dok/BBA 112/948.

756 Vgl. Kirnbauer, Franz: Bausteine zur Volkskunde des Bergmanns oder Bergmännisches Brauchtum. Wien 1958 (= Leobener Grüne Hefte, 36).

757 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 19.08.1957, in: montan.dok/BBA 112/959.

758 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Keyser, 28.06.1954, in: montan.dok/BBA 112/804; an Freydank, 16.07.1954, in: montan.dok/BBA 112/967; an Schorn, 04.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/805 und an von Hülsen, 03.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/822.

759 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/954.

760 Siehe Neu, Tim/Pohlig, Matthias: Praktiken der Heuchelei? Funktionen und Folgen der Inkonsistenz sozialer Praxis. Zur Einführung. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 578–584.

beispielsweise Bewerbungen um eine Stelle an ihn herangetragen, die sich nicht in seine Personalplanung fügten, wies er diese höflich und begründet zurück.[761] Im Falle von Dr. Irmgard Lange-Kothe setzte er die unter anderem von Heinrich Kost erbetene Weiterbeschäftigung der Tochter eines „sehr tüchtigen Mannes“[762] – Erich Kothe (1883–1962), dem Wirtschaftsprüfer des Vereins Deutscher Ingenieure (VDI) – allerdings fort, obwohl die Finanzierung der Stelle problematisch war, es Unstimmigkeiten gab und er den inhaltlichen Ertrag der Arbeit als unzureichend empfand.[763] Ging es um Anliegen des WBK-Vorstandsvorsitzenden, so sollte es keinen Anlass zur Beschwerde geben. In Vorbereitung der Barbara-Feier wies Winkelmann seinen Bürovorsteher Johann an, die „vorgebrachten Wünsche genau [zu] beachten, damit wir nichts vergessen, nichts verzögert wird, denn es ist ja eine Sache, die zur Veranstaltung, die Herr Dr. Haack leitet, vorgesehen ist.“[764] Im Umgang mit Externen, ihm nicht übergeordneten Personen oder Einrichtungen, die für seine Bündnisse keine tragende Rolle spielten, zeichnet sich hingegen ab, dass der Museumsdirektor mittlerweile eine Position innehatte, die es ihm erlaubte, Anfragen selbstbewusst abzulehnen, offen Kritik zu äußern und sich aus alten Abhängigkeitsverhältnissen zu lösen. Das eindrücklichste Beispiel dafür ist die Auseinandersetzung mit seinem langjährigen Unterstützer Freydank. 1938 erklärte Winkelmann dessen forsches Auftreten gegenüber der WBK noch verteidigend. Er strich dessen Verdienste heraus und plädierte dafür, auf die finanziellen Forderun-

761 Siehe die maschinenschriftlichen, von Baader diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschläge an Perlick, 26.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/801; und an Hartung, 26.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/795; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Winde, 27.03.1953, in: montan.dok/BBA 112/804 und an Maercks, 01.07.1959, in: montan.dok/BBA 112/813. Winkelmann wurde nicht nur wegen der Vermittlung von Stellen im Museum angeschrieben, sondern vor allem in den 1950er-Jahren auch verschiedentlich gebeten, seine Kontakte im Ruhrgebiet zu nutzen, um Bewerbungen zu begünstigen. Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Lange, 19.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/776; den maschinenschriftlichen Brief Schlobies an Winkelmann, 11.06.1953, in: montan.dok/BBA 112/803; die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Fuck, Dezember 1954/Januar 1955, in: montan.dok/BBA 112/795; und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Ganster, 13.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/798. Dass er nicht ‚blind‘ vermittelte, zeigt Winkelmanns maschinenschriftlicher Brief an Kühne, 08.06.1956, in: montan.dok/BBA 112/786.

762 Maschinenschriftlicher Brief Kosts an Winkelmann, 04.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/804.

763 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/972, insbesondere die darin enthaltenen handschriftlichen Notizen und Anstreichungen Winkelmanns, mit denen er die umfangreichen Exzerpier- und Abschreibarbeiten problematisierte; die maschinenschriftliche Ausarbeitung Raubs, 10.12.1958, und den dazugehörigen maschinenschriftlichen Durchschlag der WBK an Irmgard Lange-Kothe, 11.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/804.

764 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besuch des Herrn Dr. Scheel von der Dortmunder Bergbau-AG“, 02.11.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I.

gen einzugehen, weil der Historiker bei „vielen höheren Bergleuten“ angesehen und zudem ein Corpsbruder des stellvertretenden WBK-Geschäftsführers Walter Vollmar sei.[765] Anfang der 1950er-Jahre konnte sich der „erheblich weltfremde Herr und nüchterne Wissenschaftler“[766] auf diesen Bonus nicht mehr berufen. Wenngleich Winkelmann die Patenschaft für Freydanks Tochter übernommen hatte, also auch persönlich mit ihm verbunden war,[767] wies er seinen Kollegen unmissverständlich in die Schranken. Anlass dafür war die Erwartungshaltung Freydanks, sich – nach der Entlassung bei der Mansfeld AG 1950 aufgrund seiner Verbindung zum Bergbau-Museum – auf regelmäßige Honorare aus Bochum verlassen zu können.[768] Winkelmann betonte hingegen, es habe nie ein Vertragsverhältnis, sondern lediglich „eine ganz lose Verabredung“[769] gegeben. Freydanks Forderungen konnte Winkelmann auch deshalb nicht nachvollziehen, weil er mit der Arbeit seines Hallenser Kollegen nicht zufrieden war:

> Mir scheint die Tatsache, dass Sie keine Verbindung mit dem Bergbau-Museum haben, doch so schwerwiegend zu sein, dass ich eine Zusammenarbeit kaum noch verantworten kann. Es ist doch so, dass die Arbeit [zur Bedeutung Goethes für den Bergbau, A-M. H.], die Sie uns jetzt eingereicht haben, gar nicht honoriert werden kann. Ich muss schon sagen, dass ich fast nicht mehr weiss, was wir miteinander tun sollen. Ich hatte Sie gebeten, über die Bergmannsheiligen zu arbeiten, um Ihnen eine Anregung zu geben. Darüber habe ich aber nichts gehört. Ich muss es jetzt ablehnen, Ihnen Fragen vorzulegen, die eigentlich Bagatellen sind und für die wir kein Honorar verantworten können. Vielleicht machen Sie mir einmal einen Vorschlag, den ich mit meiner Verwaltung besprechen kann. Ich sehe keine grosse Möglichkeit mehr und muss Ihnen von vornherein sagen, dass Sie sich darauf einstellen müssen, dass die Zusammenarbeit zwischen uns nicht mehr den richtigen Boden hat.
> Weiterhin möchte ich Sie freundlichst bitten, doch in Ihre Briefe nicht so viel private Dinge einzubauen und sich kurz und knapp zu fassen. So gern ich mich unserer persönlichen Freundschaft erinnere und so sehr mir auch Ihr Schicksal am Herzen liegt, so klar muss es Ihnen aber auch sein, dass das mit unserer dienstlichen Zusammenarbeit gar nichts zu tun hat.[770]

---

765 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Keyser, 04.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

766 Ebd.

767 Siehe den handschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.04.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

768 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 21.04.1950 und 07.05.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

769 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.05.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

770 Ebd. Zum Ausmaß des Konfliktes und einer Aufstellung von Freydanks Arbeiten für das Museum siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank, April und Juni 1952, in: ebd. Für vergleichbare konfrontationsfreudige Episoden siehe z. B. den maschinenschriftli-

Trotz der Auseinandersetzung blieb der Kontakt nach Halle bestehen, wenngleich Freydanks Schaffen – wohl auch begründet durch seinen labilen Gesundheitszustand –[771] für das Museum immer mehr an Bedeutung verlor.

Deutlich fruchtbarer entwickelten sich die Verbindungen zur Volkskunde. 1952 trat die VFKK an einzelne Wissenschaftler heran, um diese – auch ohne ausgewiesene Bergbaukenntnisse – für die Mitarbeit im Arbeitskreis ‚Volkskunde und Soziologie‘ zu gewinnen.[772] Im selben Jahr ist erstmalig die Teilnahme Winkelmanns an einer volkskundlichen Tagung belegt. An Freydank resümierte der Museumsdirektor, dass der Volkskunde-Kongress in Passau „auch nach bergmän-

chen Aktenvermerk „Anruf Fräulein Dr. Reygers, Museum am Ostwall, Dortmund“, 06.12.1950, in: montan.dok/BBA 112/696; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 28.07.1952, in: montan.dok/BBA 112/967; die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Kletetschka, Oktober/November 1952, in: montan.dok/BBA 112/1822; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Erkeling, 09.02.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I sowie an Bender, 21.09.1954, in: montan.dok/BBA 112/804 oder den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Johann, 03.11.1955, in: montan.dok/BBA 112/799.

771 Zum Gesundheitszustand Freydanks siehe vor allem montan.dok/BBA 112/967. Die Familie Winkelmann pflegte Kontakte zu Freydanks auch über den Tod Heinrich Winkelmanns hinaus. Siehe die Korrespondenz zwischen Anne Winkelmann und Hedi Freydank im Frühjahr 1969, in: montan.dok/BBA 97/37.

772 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. am 07.07.1952 im Bergbau-Museum“, 09.07.1952, sowie die maschinenschriftliche Ausarbeitung für die Mitgliederversammlung der VFKK, 27.07.1952, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Für den Arbeitskreis ‚Volkskunde und Soziologie‘ hatte man für die Bearbeitung des Themenbereiches ‚Sagen‘ Alfred Karasek (1902–1970) und Prof. Dr. Will-Erich Peukert (1895–1969), für das ‚Bergmannslied‘ Prof. Dr. Walter Wiora (1906–1997), für die ‚Tänze‘ Prof. Dr. Richard Wolfram (1901–1995) und die ‚Uniformen‘ ebenfalls Karasek gewinnen können. Durch die Vergabe von Dissertationsthemen wollte man die Forschung auf diesen Gebieten durch Einzelstudien vorantreiben. Inwieweit diese Pläne tatsächlich verfolgt wurden oder die genannten Wissenschaftler in den Arbeitskreisen aktiv mitwirkten ist nicht überliefert. Im ‚Anschnitt‘ publiziert hat nur Richard Wolfram. Vgl. Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. (Hrsg.): Generalregister Der Anschnitt. Jahrgänge 1 (1949) bis 35 (1983). Bochum 1985. Hier wäre interessant zu untersuchen, ob die politische Einstellung oder gar aktive Verstrickung einzelner Akteure in die nationalsozialistischen Verbrechen, beispielsweise im Falle Karaseks, reflektiert oder problematisiert worden ist. Gleiches gilt für die angedachte engere Zusammenarbeit mit dem Dortmunder Institut für Sozialforschung unter Dr. Wilhelm Brepohl (1893–1975). Siehe dazu: Goch, Stefan: Forschungsstelle für die Volkskunde im Ruhrgebiet. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 182–187; Goch, Stefan: Wilhelm Brepohl. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 81–85.

nischer Seite hin von ziemlich erheblichem Nutzen für uns war“[773]. Abgesehen von der persönlichen Kontaktaufnahme zu einzelnen Fachvertreter:innen waren für die Bochumer Belange wohl die Auseinandersetzung mit den Themen ‚Volkskunst‘ und ‚Trachten‘ von Interesse.[774] Über bestehende sporadische Einzelkontakte hinaus,[775] entwickelte sich ab Mitte der 1950er-Jahre ein intensiver Austausch zum Institut für Deutsche Volkskunde in Dresden.[776] Die Beziehung dorthin war über die Bekanntschaft mit Dr. phil. Herbert Clauß (1907–2005) entstanden, der das Dresdener Institut auf der bereits erwähnten Tagung des Niederdeutschen Verbandes für Volks- und Altertumskunde vertreten hatte.[777] Dass Winkelmann den Kontakt nach Sachsen suchte und trotz der umständlichen, teilweise gesetzeswidrigen Geldtransfers, die zunehmend komplizierter werdende Kommunikation über Mittelsmänner in Westberlin, die mühevolle Beschaffung von Reisevisen und des Transportaufwandes eine Zusammenarbeit forcierte, unterstreicht erneut, welche kulturelle Bedeutung er dem erzgebirgischen Bergbau nach wie vor zuschrieb.[778]

---

773 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 07.10.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

774 Siehe dazu Dölker, Helmut: Allgemeiner Volkskundlicher Kongreß (8. Deutscher Volkskundetag) in Passau, 26.–31. August 1952. In: Zeitschrift für Volkskunde (1954), S. 279.

775 Neben den in Anmerkung 772 genannten Personen unterhielt Winkelmann Kontakt zu Alfons Perlick (1895–1979; Ostdeutsche Forschungsstelle im Land Nordrhein-Westfalen). Über das Studium seiner Tochter stand Winkelmann außerdem in Verbindung mit Dr. phil. Barbara Pischel (geb. 1912; Volkskundliche Forschungsstelle in Berlin). Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Bergbau-Museum bzw. VFKK und Perlick in montan.dok/BBA 112/801, 823 und 872 und in Bezug auf Pischel in montan.dok/BBA 112/810.

776 Das Institut für Deutsche Volkskunde in Dresden war eine Außenstelle des seit 1953 bestehenden Instituts für Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter der Leitung von Wolfgang Steinitz. Das Dresdener Institut wurde der Akademie als Forschungsstelle 1954 angegliedert. Die Leitung hatte Friedrich Sieber inne. Vgl. Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Volkskunde in der DDR während der fünfziger und sechziger Jahre [1991]. In: Mohrmann, Ruth-Elisabeth (Hrsg.): Ethnographie in der DDR. Rückblicke auf die Fachgeschichte. Berlin 2018 (= Berliner Blätter, 79), S. 72–97, hier S. 72 ff. sowie Mohrmann, Ruth-Elisabeth: DDR-Volkskunde in Sachsen. In: Sächsische Heimatblätter 3 (1993), S. 130–133. Zur Vielfältigkeit der Beziehungen nach Sachsen siehe vor allem montan.dok/BBA 112/959.

777 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Clauß, 10.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/969.

778 Zur Bedeutung Sachsens für das Museum siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 16.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/959 sowie an die Leipziger Neueste Nachrichten, 20.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/821. Für die komplizierte Zusammenarbeit mit Kollegen aus der DDR siehe z. B. den maschinenschriftlichen Vermerk Winkelmanns für Schliephorst, 27.02.1954, in: montan.dok/BBA 112/969; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Haack“, 24.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 20.09.1950 und 05.04.1954, in: montan.dok/

Gerade das Dresdener Institut entwickelte sich in Bezug auf die Vermittlungen von Künstlern als wichtiger Partner für Auftragsarbeiten. Diese ließen sich durch den schlechten Kurs der DDR-Mark von 1:8 zu deutlich günstigeren Konditionen erwerben als in der Bundesrepublik.[779] Abgesehen vom wirtschaftlichen Vorteil lag es auch inhaltlich nahe, die Nähe zur Volkskunde in der DDR zu suchen. Die enge Verbindung des Faches zur ‚Laienkunstbewegung‘, die von Prof. Dr. Wolfgang Steinitz (1905–1967) propagierte wissenschaftliche Erforschung der „Volkskultur“, die – wenngleich zögerlichen – Überlegungen zu einer „Arbeitervolkskunde“ und Ende der 1950er-Jahre speziell am Dresdener Institut zur spezifischen „Bergmannsvolkskunde“ boten zahlreiche Anknüpfungspunkte.[780] In Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Bergbau schrieb Friedrich Sieber (1893–1973), Leiter des Dresdener Instituts, dass die bergmännische Arbeit nicht nur die soziale Stellung bestimme, sondern „von Arbeitserfahrungen und Arbeitserlebnissen her auch die kulturellen Schöpfungen der Gruppe“[781] beeinflusse – womit er bei Winkelmann auf Zuspruch gestoßen sein dürfte. Sieber plädierte dafür, räumliche wie zeitlich begrenzte Untersuchungsfelder abzustecken, um die Prägung der Berufserfahrung in Selbstzeugnissen – etwa in der Sprache, in Liedern, Festen oder in der Kunst – zu

BBA 112/967; an Kneuper, 09.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/812; und an Schellhas, 17.05.1960, in: montan.dok/BBA 112/958; die maschinenschriftliche Korrespondenz und Aktenvermerke mit bzw. bezüglich der Arbeit von Schütze, September 1956 bis November 1960, in: montan.dok/BBA 112/975; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Fritzsch, März bis September 1960, in: montan.dok/BBA 112/975; die maschinenschriftliche Abschrift eines Briefs von Illmer an Winkelmann, 08.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/975 oder den maschinenschriftlichen Brief Schellhas’ an Winkelmann, 01.03.1966, in: montan.dok/BBA 112/958. In Bezug auf Freydank agierte Winkelmann noch deutlich riskanter, indem er für Geldtransfers anfänglich seinen Schwiegervater einsetzte. Da er diesen und dessen Firma nicht gefährden wollte, bat er Freydank später, sich um einen alternativen Zahlungsweg zu bemühen. Siehe dazu z. B. die Korrespondenz zwischen Freydank und Winkelmann, 31.01.1950, 17.03.1951, 21.03.1951, 08.04.1952 und 02.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/967.

779 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Haack“, 24.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I. Siehe dazu Kapitel 4.3 Kunst kennt Grenzen – Arbeiten von Künstlern aus der DDR.

780 Siehe Mohrmann: Volkskunde in der DDR, 2018, S. 74–81, Mohrmann: DDR-Volkskunde in Sachsen, S. 131; Fraenger, Wilhelm/Steinitz, Wolfgang/Beckmann, Paul u. a.: Vorwort der Schriftleitung. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 1 (1955), S. 6–8 und Kube, Siegfried: Arbeitstagung zur Bergmannsvolkskunde in Dresden. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1959), S. 383 f. sowie Tenfelde, Klaus: Sozialgeschichte der Bergarbeiterschaft an der Ruhr im 19. Jahrhundert. Bonn 1977, S. 14 f. Für einen kursorischen Überblick über die Erforschung der Arbeiterkultur im Fach siehe Lipp: Alltagsforschung im Grenzbereich, S. 17 ff.

781 Sieber, Friedrich: Die bergmännische Lebenswelt als Forschungsgegenstand der Volkskunde. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1959), S. 237–239, hier S. 237.

untersuchen.[782] Trotz der dynamischen Wechselbeziehungen, in denen Bergleute mit Menschen anderer Berufe oder sozialer Gruppen stünden, darin waren sich Winkelmann und Sieber ebenfalls einig, könne die Welt des Bergbaus letztlich nur von einem Bergmann gänzlich verstanden und transportiert werden:

> Aber bei aller Aufgeschlossenheit für Zeitströmungen bewahren die Selbstdokumentationen des Bergmannes einen unantastbaren Kern, dessen nähernder Wurzelstrang neben der antagonistischen Stellung im gesellschaftlichen Gesamtgefüge die Prägekraft der Arbeit ist, Grunderlebnisse, die von keinem der Imitatoren bis in ihre letzten Fasern nachempfunden werden können.[783]

Die Anerkennung der volkskundlichen Arbeit in Dresden schlug sich unter anderem in Beiträgen von Herbert Clauß, Dr. phil. Karl-Ewald Fritzsch (1894–1974) und Dr. phil. Siegfried Kube (1915–1990) im ‚Anschnitt' nieder, dem Winkelmann damit auch einen ‚weltoffenen' Anstrich verleihen konnte.[784]

Gleichzeitig ist festzustellen, dass die Autoren sich auf einzelne Aspekte zu bergbaulichen Themen im Erzgebirge konzentrierten. Daraus abzuleiten, Winkelmann habe eine besondere Wertschätzung für – die aus heutiger Perspektive so selbstverständlich erscheinende – enge Absteckung von Forschungsfeldern gehabt, erscheint übereilt. Zieht man den Umgang mit anderen Volkskundlern heran, zeichnet sich ab, dass die regionale Spezialisierung für die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Winkelmann vor allem deshalb so bedeutsam war, weil er durch diese Arbeiten seinen Hoheitsanspruch bzw. den der VFKK auf dem Gebiet bergmännischer Kultur weder geschmälert noch ernsthaft gefährdet sah. Als Professor Dr. Dr. h. c. Georg Schreiber (1882–1963) die VFKK für die Etablierung eines Lehrstuhls „für bergmännisches Brauchtum" in Münster um finanzielle Unterstützung bat, lehnte Winkelmann diese ab. Er gab zu Protokoll, dass „alle diese Fragen [gemeint ist das „bergmännische Brauchtum", A-M. H.] in die Vereinigung gehörten und daß es nicht richtig sei, diese Dinge von einer anderen Stelle her erneut aufzugreifen."[785] Um Verständnis musste er im Vorstand dafür nicht werben. Sein Stellvertreter Wüster

782 Vgl. ebd.

783 Ebd., S. 239.

784 Siehe Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.: Generalregister. Für Belege, die explizite Wertschätzung der Dresdener Kollegen betreffend, siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 05.05.1959, in: montan.dok/BBA 112/5671; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Zusammenarbeit mit Herrn Dr. Fritzsch", 08.06.1959, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag, 28.11.1960, in: montan.dok/BBA 112/975 oder die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Marianne Vater, 16.05.1961 und 26.10.1961, in: montan.dok/BBA 112/958.

785 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 18.11.1949

sicherte ihm vielmehr zu, seinen Einfluss bei der DKBL geltend zu machen und die dort für „diesen Zwecke evtl. vorgesehenen“[786] Mittel der Vereinigung zukommen zu lassen. Gerhard Heilfurth, der im Sommer 1947 – wohl auf der Suche nach einer Anstellung – wieder den Kontakt zum Museum aufgenommen hatte, erging es kaum besser. Anstatt ihn wissen zu lassen, dass man ihn weiterhin fachlich nicht schätzte und sich an seinem Benehmen störte, ließ sich Winkelmann mit seiner Rückmeldung ein knappes Jahr Zeit. Sein langes Schweigen begründete er mit seinem gesundheitlichen Zustand.[787] Hinter den Kulissen wehrte er sich allerdings vehement gegen eine potentielle Einflussnahme Heilfurths auf seine Arbeit. Dessen Kritik – es fehle im Museum „an einer zentralen und planmäßigen Erfassung der geistigen Kultur“ – wies man in Bochum als „überheblich“ zurück.[788] Auch der Idee eines soziologischen Archivs unter der Leitung Heilfurths erteilte man eine Absage. In den zwanzig Jahren seines Bestehens sei die „Pflege der geistigen Kultur“, so heißt es weiter, die „vornehmste Aufgabe“ des Museums.[789] Schließlich seien „das bergmännische Brauchtum“ – hier verstanden als „die gesamte Kultur des Bergmanns einschließlich ihrer Äußerungen“ – und die Bergtechnik unmittelbar miteinander verbunden, sodass

> keines für sich allein betrachtet werden kann. Dieser Umstand ist wohl allen früheren Kulturforschern so zum Bewußtsein gekommen, daß sich noch keiner an das schwierige Gebiet des Bergbaus heranwagte. Eine Sammlung und Auswertung kultureller Werte ohne eingehende Kenntnis des gesamten Berufsfragekomplexes muß immer einseitig bleiben. Diesen Mangel empfindet man bei Dr. H[eilfurth, A-M. H.] besonders stark. Er hat eine Berührung mit bergmännisch technischen und bergrechtlichen Fragen sorgfältig vermieden. Wo sie trotzdem nicht zu umgehen war, wird Dr. H. unsicher. Es unterlaufen ihm Fehler, die schon bei oberflächlicher Durchsicht auffallen.[790]

---

im Bergbau-Museum“, 21.11.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

786 Ebd.

787 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Heilfurth und Winkelmann, August 1947 bis Juli 1948, in: montan.dok/BBA 112/774 sowie die maschinenschriftliche Einschätzung von Raub zu Heilfurths Arbeit „Schöpferisches Bergmannstum, 3. Das bergmännische Erzählgut“, 06.07.1948, in: montan.dok/BBA 112/774. Im Allgemeinen Schriftverkehr ist für das Jahr 1947 keine besondere Erkrankung Winkelmanns erwähnt. 1948 war er tatsächlich aufgrund einer Bronchitis, einer wegen Struma im Mai notwendig gewordenen Kehlkopfoperation und einer sich anschließenden Furunkulose längere Zeit außer Gefecht gesetzt. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Heise, 19.12.1947, 20.03.1948, und 17.06.1948, in: montan.dok/BBA 112/970.

788 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Lieber, 20.06.1947, in: montan.dok/BBA 112/773 sowie den dazugehörigen Entwurf „Zur Errichtung eines soziologischen Bergbau-Archivs“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/774.

789 Vgl. ebd.

790 Ebd.

Darüber hinaus übertrage Heilfurth die Entwicklungen des sächsischen Bergbaus auf unzulässige Weise auf das Ruhrrevier. Insgesamt fehle es ihm an Verständnis für die „westfälische Volksseele", weshalb man ihn „nicht für die geeignete Person" hielte, um „kulturelle Fragen des Ruhrbergbaus zu bearbeiten." Ihn „in ein festes Dienstverhältnis zum Bergbau-Museum zu übernehmen" sei deshalb abzulehnen.[791] Später nahm Winkelmann Beiträge Heilfurths für den ‚Anschnitt' an,[792] mied aber die direkte Auseinandersetzung mit diesem weiterhin. Dem Dresdener Volkskundler Karl-Ewald Fritzsch, mit dem Winkelmann seit Mitte der 1950er-Jahre wegen verschiedener Kunstaufträge in Verbindung stand, schrieb er:

> Ihre Andeutung, daß Sie über Heilfurth's Aufsatz mir etwas berichten wollen, interessiert mich sehr, denn Herr Heilfurth hat mich dringend zu einer Besprechung gebeten, vor der ich mich allerdings bis jetzt gedrückt habe, weil ich annehme, daß er mit massiven Forderungen kommt, mit Forderungen, weitere Arbeiten im ‚Anschnitt' zu veröffentlichen, die mir deswegen nicht recht liegen, weil er immer mit globalen Arbeiten kommt. Scheinbar möchte er die gesamte Volkskunde für sich reservieren. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß man möglichst viele Einzelforscher zu Worte kommen lassen soll, und da Sie in Ihrem Institut mehr Spezialforschung betreiben als es Herrn Heilfurth möglich ist, vor allen Dingen auch über mehr Substanz verfügen als Herr Heilfurth, so kann ich ihm nicht recht folgen. Es interessiert mich nun, was im einzelnen [sic!] gewesen ist, denn wenn ich mit ihm doch eine Aussprache haben sollte in nächster Zeit, die dadurch zustande kommen könnte, daß er selbst hierher kommt, dann wäre es gut, wenn ich vorher unterrichtet wäre.[793]

Ähnlich kritisch ging Winkelmann wie bereits angedeutet mit Franz Kirnbauer ins Gericht. Gegenüber BA Paul Schorn (geb. 1903) von der Wirtschaftsvereinigung Bergbau räumte der Museumsdirektor ein, dass es zwischen ihm und Kirnbauer „eine kleine Spannung"[794] gäbe. Ihren Ursprung hatte diese in einem vier Jahre

---

791 Vgl. ebd.

792 Vgl. Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.: Generalregister, S. 19.

793 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 05.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/975. Was Fritzsch mitzuteilen hatte, ist den Akten nicht zu entnehmen. In seinem Schreiben deutete er lediglich an, dass es kein Zufall sei, dass seine Kollegen Friedrich Sieber, Siegfried Kube und Richard Vogel in Heilfurths Artikel im ‚Anschnitt' erwähnt würden. Heilfurth nimmt in diesem Aufsatz insofern Bezug auf die Dresdener, als dass er kritisch anmerkt, Kube habe keine eindeutigen Belege dafür, dass die Hoftrinkordnung Christian II. – welche Heilfurth selbst als einen sehr frühen Beleg des Glückauf-Grußes herangezogen hatte – „als eine barocke Spielerei gegen Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden" sein könnte. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Fritzschs an Winkelmann, 26.01.1960, in: montan.dok/BBA 112/975 und Heilfurth, Gerhard: Ein wichtiger Fund zur „Frühgeschichte" der Glückauf-Formel in der bergmännischen Welt. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1959), S. 10–13, hier S. 10.

794 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schorn, 04.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/805.

zurückliegenden Vorfall: 1952 hatte Winkelmann in Leoben einen Vortrag zum Thema ‚Kunst und Kultur im Bergbau‘ gehalten, den er in der neunten Ausgabe der Leobener Grünen Hefte publizieren konnte. Allerdings hatte Kirnbauer, als Schriftleiter der 1951 in Anlehnung an den ‚Anschnitt‘ gegründeten Reihe, etwa zeitgleich seinen eigenen Beitrag mit dem Titel ‚Der Bergbau in der Kunst‘ im Heft 7 herausgebracht und seinen Beitrag mit Abbildungen versehen, die Winkelmann bereits zwei Jahre zuvor für seinen Artikel beansprucht hatte. „Es sieht also so aus“, resümierte er, „als wenn meine Arbeit nach seiner erschienen wäre, obwohl sie zwei Jahre früher vorgelegen hat!!!“[795] Deutlicher als in anderen Zusammenhängen wird hier, dass es Winkelmann ebenfalls um die Sicherung seines symbolischen Kapitals im Bourdieu’schen Sinne ging. Es überrascht also wenig, dass auch Kirnbauer, selbst Bergmann, die Bochumer fachlich nicht vollends zu überzeugen vermochte. Trotz der auf fünf Seiten lediglich exemplarisch aufgeführten „Mängel“ und „Irrtümer“, so resümierte Raub, könne er den Erwerb von Kirnbauers Werk ‚Bausteine zur Volkskunde des Bergmannes‘ empfehlen.[796] Georg Schreiber, Profes-

795 Ebd.

796 In seiner Rezension über die ‚Bausteine zur Volkskunde des Bergmannes‘ monierte Raub, Kirnbauer habe „die Grenzen auf fachlichem Gebiet bisweilen entschieden zu weit gesteckt“, indem er technische Aspekte den bergmännischen Bräuchen zugeordnet bzw. Bräuche als „bergmännisch“ eingestuft habe, die auch in anderen Berufsgruppen vorkämen. „Das Werk“, so schickte er einleitend voraus, „ist auch nicht ganz frei von Fehlern. In folgendem [sic!] soll auf einige dieser Fehler und allgemeine, also nicht spezifische bergmännische Brauchtumselemente verwiesen werden. Wir konnten uns bei der Durchsicht im wesentlichen [sic!] nur auf die uns bekannten Gegenstände beschränken, werden also wahrscheinlich nicht alle Irrtümer erfaßt haben.“ Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Raubs „Leobener Grüne Hefte, Sonderband: Heft 36 / Franz Kirnbauer: Bausteine zur Volkskunde des Bergmanns oder Bergmännisches Brauchtum, 1958“, 24.04.1959, in: montan.dok/BBA 112/2223. Insgesamt ist es schwierig, die fachliche Richtigkeit zu bewerten, da Kirnbauer sich neben der Auswertung schriftlicher Quellen auf seine 30-jährige Berufserfahrung als Bergmann beruft. Nur unzureichend – mit Angaben wie „Selbst gehört“ – oder gar nicht belegte Angaben bieten deshalb eine willkommene Angriffsfläche für Kritik. So führt Kirnbauer beispielsweise aus, dass die früher im Ruhrgebiet und im österreichischen Fohnsdorf verwendete Bezeichnung „Sechs-“ bzw. „Achtfüßer“ für Stempellängen von „Tiernamen“ abgeleitet würde. Allein der Verwendungsnachweis ist schwer, die Herleitung aus der Zoologie überhaupt nicht zu erbringen. Siehe Spruth, Fritz: Strebausbau in Stahl und Leichtmetall. Ein Handbuch für die Praxis. Essen 1963; Fritzsche, Carl: Lehrbuch der Bergbaukunde mit besonderer Berücksichtigung des Steinkohlenbergbaus, Bd. 2. Berlin/Göttingen/Heidelberg ^{10}1962; Köhler, Gustav: Lehrbuch der Bergbaukunde. Leipzig ^{6}1903. In den Erinnerungen Walter Meiers an seine ersten Arbeitstage als Bergmann im Ruhrgebiet findet der Begriff zumindest im Zusammenhang mit Holzstempeln Erwähnung. Siehe dazu Meier, Walter: Von der Lüneburger Heide nach unter Tage (o. D.). Unter: https://www.zeche-koenigsborn.de/neues-vom-foerderverein/41-von-der-lueneburger-heide-nach-unter-tage.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022). Die Interpretation Raubs, die Bezeichnung sei auf die Maßangabe in Fuß zurückzuführen und bezeichne einen Stempel in Länge von sechs bzw. acht

sor für katholische Kirchengeschichte in Münster, traf hingegen ein sehr viel härteres Urteil. „Ich bin doch zu der Überzeugung gekommen“, schrieb Winkelmann an den Verlag, „daß ich eine Werbung für das Werk [Der Bergbau in der Geschichte, Ethos und Sakralkultur, A-M. H.] nicht mit meinem Namen verbinden kann.“[797]

Dass er sich einen Namen gemacht hatte, lässt sich verschiedentlich nachvollziehen. Die erste große Anerkennung seiner Arbeit erfuhr Winkelmann zu seinem 25-jährigen Dienstjubiläum, welches er gleichzeitig als 25-jährigen Geburtstag für ‚sein‘ Bergbau-Museum interpretierte.[798] An diesem Tag erhielt er aufgrund seiner „bergmännischen Kulturarbeit“ das Ansteckkreuz zum Verdienstorden der

Fuß, erscheint in der Tat plausibler. Bedenkenswert erscheint dennoch, dass andere Maschinen, Werkzeuge und Geräte – wie der Kuckuck in der Freiberger Blende oder die sehr viel später eingesetzten (Diesel-)Katzen – mit ihren Namensvettern im Tierreich ebenfalls kaum in Beziehung gesetzt werden können. Mit welcher Sicherheit lässt sich also ausschließen, dass es sich bei Kirnbauers Beispiel nicht um eine regionale Eigenart handelt, die sich nicht hat durchsetzen können? Im Übrigen wirkt die Auflistung von „Irrtümern“ sehr bemüht, da sich Raub offensichtlich an der Begrifflichkeit des Brauchs abarbeitet, aber den im Titel zuerst genannten Aspekt, nämlich die „Bausteine der Volkskunde des Bergmanns“ ignoriert. Kirnbauers Intention ist, einen „Überblick zu vermitteln, welche kulturschöpferischen Äußerungen und Leistungen seit Jahrhunderten im Bergbau stecken bzw. von Bergleuten vollbracht wurden“. Kirnbauer: Bausteine zur Volkskunde, S. 11 [Hervorhebung im Original]. Raubs Kritik, die Herrenpartie sei keine bergbauspezifische Angelegenheit, sondern werde „von weiten Kreisen der männlichen Bevölkerung“ ebenfalls praktiziert, geht deshalb völlig an der Aussageabsicht Kirnbauers vorbei. Denn dieser stellt die Herrenpartie nicht als dezidiert bergmännischen Brauch vor. Vielmehr zielt er darauf ab, dass die Zugehörigkeit zum Bergbau für die Zusammensetzung der Gruppe eine wichtigere Rolle spielt als die Geschlechtsidentität oder soziale Rolle. Nicht Männer, Freunde, Väter, sondern „Kameradschaften oder Arbeitsküren, wie die Belegschaft eines Schachtabteufens oder eines Strebs“ zögen gemeinsam los. Ähnlich überzogen erscheint beispielsweise auch die Kritik an den Abschnitten zu Gipfelkreuzen und der Schmiedekunst. Beides stellt Kirnbauer nicht als bergmännische Bräuche vor. Vielmehr zeigt er exemplarisch, in welchen Bereichen des Alltags sich, auch regional spezifisch, Bezüge zum Bergbau herstellen lassen. Vgl. Kirnbauer: Bausteine zur Volkskunde, S. 367 f.

797 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schering, 04.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849.

798 Siehe dazu o. A.: Fünfundzwanzig Jahre Bergbau-Museum Bochum sowie o. A.: Doppeljubiläum im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1963), S. 3–8. Auch in Fragebögen gab er das Jahr 1928 als Gründungsdatum heraus. Siehe dazu z. B. den „Fragebogen für Museen und wissenschaftliche Sammlungen“ des Wissenschaftsrates, Oktober 1962, in: montan.dok/BBA 112/827, I. Winkelmann begründete dies damit, dass mit seiner Anstellung bei der WBK die Planungen für das Museum begannen. Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Vereinigung Westfälischer Museen, 06.05.1958, in: montan.dok/BBA 112/912. Unter seinem Nachfolger, Hans Günter Conrad, wurde diese Datierung allerdings auf die Vertragsunterzeichnung zwischen Stadt und WBK korrigiert. Seitdem gilt als Gründungsdatum der 1. April 1930. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Krokers „Gründungsdatum des Bergbau-Museums Bochum“, 15.10.1976, in: montan.dok/BBA 112/2246.

Bundesrepublik Deutschland.[799] Im Dezember 1963 verlieh ihm die Technische Universität Berlin, wie bereits erwähnt, einen Ehrendoktortitel für seine wissenschaftliche Arbeit auf dem Gebiet der bergmännischen Kunst- und Kulturgeschichte.[800] Im Folgejahr überreichte der NRW-Kultusminister ihm zusätzlich das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.[801] Nach außen weniger öffentlichkeitswirksam, deswegen aber nicht weniger prestigeträchtig, war Winkelmanns Mitgliedschaft im Rotary Club, welche seit Mitte der 1950er-Jahre in den Akten nachvollzogen werden kann.[802] Wie die Corps[803] und die Freimaurerloge[804] war der Rotary Club in den 1950er- und 1960er-Jahren ebenfalls ein elitärer, streng hierarchisch organisierter Männerbund, dessen Exklusivität durch die Beschränkung auf einen einzigen Vertreter pro Beruf unterstrichen wurde.[805] Da potentielle Mitglieder nach ihrer Nominierung auf ihre „charakterli-

799 Siehe dazu o. A.: Verdienstkreuz für Dr.-Ing. Winkelmann. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 46 (1953), S. 48 f. sowie montan.dok/BBA 112/2224.

800 Siehe o. A.: In Anerkennung seiner Verdienste. Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann mit der Würde eines Doktor-Ingenieur Ehren halber ausgezeichnet. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1963), S. 3 f.; Technische Universität Berlin: Verleihung der akademischen Würde.

801 Siehe o. A.: Großes Verdienstkreuz für den Direktor des Bergbau-Museums Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1964), S. 13.

802 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Winkler, 28.03.1956, in: montan.dok/BBA 112/805; an Braune, 17.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/822; an Nettmann, 02.02.1962, in: montan.dok/BBA 112/912; an Vogelsang, 12.03.1962, sowie an Vogt, 31.05.1962, in: montan.dok/BBA 112/848; an Ermert, 02.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/934 und an Niemann, 06.03.1964, in: montan.dok/BBA 112/845.

803 Über seine studentischen Beziehungen hatte Winkelmann überwiegend privaten Kontakt ins Ausland. Eher en passant als gezielt nutzte er diese für den Aufbau der kulturhistorischen Sammlung. Siehe dazu insbesondere die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Ermert, 1956 bis 1962, in: montan.dok/BBA 112/934 sowie zwischen Winkelmann und Fricke, 1958 bis 1961, in: montan.dok/BBA 112/935.

804 Winkelmann thematisierte seine Zugehörigkeit zur Loge lediglich im Schriftwechsel mit Heise, um in Erfahrung zu bringen, wer ihn in den letzten Kriegsjahren im Reichswirtschaftsministerium denunziert hatte. Darüber hinaus befinden sich in einer Akte aus den 1960er-Jahren lediglich eine Vortragseinladung, eine Informationsbroschüre und eine Führungsanfrage einer Loge in den Unterlagen. Siehe dazu den handschriftlichen Brief Heises an Winkelmann, 16.02.1947, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 12.04.1947, in: montan.dok/BBA 112/970. Für die Einladung, die Broschüre und die Anfrage siehe montan.dok/BBA 112/841.

805 Der Rotary Club akzeptierte Frauen erst ab 1989. Elke Müller-Mees attestiert dem Club sogar „frauenfeindliche Tendenzen“. Vgl. Müller-Mees, Elke: Männer unter der Keule. Rotary und Lions. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 59–64, hier S. 59 f.

che, geschäftliche und gesellschaftliche Eignung“[806] hin geprüft wurden, ist davon auszugehen, dass Winkelmann einen hervorragenden Ruf genoss, gut situiert war[807] und seine Arbeit im Bergbau-Museum und in der Vereinigung gesellschaftliche Anerkennung fanden. Die propagierte Gemeinnützigkeit bzw. der Dienst an und für die Gesellschaft zeigt sich in Winkelmanns beruflichem Leben etwa bei der Übernahme eines von Arbeitslosigkeit bedrohten Mannes für die Hallenaufsicht im Museum.[808] Über ihre Ehemänner mit dem Museum oder zumindest dem Bergbau in Verbindung stehenden Witwen half er beispielsweise, indem er Reparaturarbeiten in Privatwohnungen, Kohlelieferungen oder den Verkauf von Nachlässen organisierte.[809] Privat, und dennoch im Schriftverkehr des Museums nachzuvollziehen, half die Familie Winkelmann „durch laufende Versendungen von Paketen bekannten Familien in der Ostzone“[810]. Besondere Zuwendung erfuhr –

806 Ebd., S. 61. Siehe dazu auch Blazek, Helmut: Männerbünde. Eine Geschichte von Faszination und Macht. Berlin 2001, S. 312 f.

807 Zusätzliche Hinweise sind der Besitz von Häusern in Bochum, Berlin und Prerow sowie von mindestens zwei Privatautos, darunter die Mercedes-Benz S-Klasse. Außerdem war es der Familie Winkelmann möglich, sich teures Mobiliar zu leisten, mehrere Wochen im Jahr in den Urlaub zu fahren, sich von einem Schneider einkleiden zu lassen und Familien in der DDR auch mit teureren Artikeln, wie Rasierapparaten und Radiogeräten, zu versorgen. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schnetzer, 22.07.1941 und 07.08.1944, in: montan.dok/BBA 112/953; an Tschernig, 22.08.1942, in: montan.dok/BBA 112/951; an Freydank, 22.02.1946, in: montan.dok/BBA 112/966; an Kletetschka, 19.10.1951, in: montan.dok/BBA 112/1822; an Frau Schnetzer, 09.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/803; an Gräbner, 01.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/959; an Fricke, 19.10.1959 und 13.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/935, II; an Schellhas, 03.04.1963, sowie den maschinenschriftlichen Brief Schellhas’ an Winkelmann, 29.10.1965, in: montan.dok/BBA 112/958.

808 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 02.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/970.

809 Siehe die Korrespondenz Winkelmanns mit der WBK bezüglich des Nachlass’ von Rabener, Juni bis Oktober 1942, in: montan.dok/BBA 112/1780; mit Josefine Morzek, Oktober/November 1961, in: montan.dok/BBA 112/822; den handschriftlichen Brief von Frau Große Perdekamp an Winkelmann, 14.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Fräulein Breil im Hause Essen“, 07.12.1950, sowie den dazugehörigen maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Glebe, 07.12.1950, in: montan.dok/BBA 112/787. Im Falle der Witwe Nelle stellte Winkelmann die Notwendigkeit einer Unterstützung seitens der WBK infrage. Grundsätzlich „gönne ich einer Kriegswitwe selbstverständlich jeden Zuschuß, den man ihr geben kann.“ Bei Frau Nelle sei dies seines Erachtens nicht nötig, da deren Eltern ein gut gehendes Geschäft in Herten hätten. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 27.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/801.

810 Maschinenschriftlicher, von Schliephorst getippter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag, 22.12.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I; den maschinenschriftlichen Brief Froschs an Winkelmann, 13.10.1954, und den handschriftlichen Brief Gnauschs an Winkelmann,

neben Freydanks Familie – der Bibliotheksleiter der Bergakademie Freiberg, Walter Schellhas (1897–1988).[811] Mit ihm verband Winkelmann eine berufliche Beziehung, die bis in die späten 1930er-Jahre zurückreichte. Damals, als Schellhas noch Direktor des Stadtmuseums Freiberg war, hatte Winkelmann seinem wohl stärksten Konkurrenten in Sachsen „die Hand zur friedlichen Mitarbeit“[812] angeboten. Der nun als Bibliotheksleiter fungierende Schellhas war Winkelmann damals offen begegnet und unterstützte den Sammlungsaufbau in Bochum sogar.[813] Ab den 1950er-Jahren übernahm Schellhas in erster Linie administrative und organisatorische Aufgaben, die für Winkelmann durch die Zuspitzung des Kalten Krieges über die Staatsgrenzen hinweg schwer umzusetzen waren. Die sicherlich ernstgemeint wohlwollenden Gesten hatten demnach keinen rein karitativen Zweck. Sie stabilisierten durch das soziale Hierarchiegefälle zusätzlich die fragilen Beziehungen in der DDR.[814] Während die Winkelmanns – ohne dass ihnen damit Berechnung

12.12.1955, in: montan.dok/BBA 112/969; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Stelzner, 12.12.1959, in: montan.dok/BBA 112/958 und an Baumgärtel, 21.12.1963, in: montan.dok/BBA 112/957; den maschinenschriftlichen Brief Schellhas’ an Winkelmann, 05.05.1964, sowie den handschriftlichen Brief Preschers an Annemarie Winkelmann, 16.10.1965, in: montan.dok/BBA 112/958.

811 Walter Schellhas (1897–1988) studierte Geschichte, Germanistik und Anglistik, ehe er eine Ausbildung zum Bibliothekar abschloss. Zwischen 1924 und 1935 war er als Bibliothekar und Archivar bei der Sächsischen Landesbildstelle Dresden tätig. Dann wechselte er für drei Jahre als Bibliotheksdirektor an das Staatliche Kunstgewerbemuseum Dresden. 1938 wurde er Leiter des Städtischen Kulturamts, des Stadt- und Bergbaumuseums, des Stadtarchivs und der Städtischen Bücherei Freiberg. Aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft war er von 1945 bis 1950 inhaftiert. Danach wurde er als Bibliotheks- und Archivdirektor der Bergakademie Freiberg eingestellt. In dieser Funktion publizierte er vielfach über den Bergbau im Freiberger Revier. Vgl. Hermann, Konstantin: Schellhas, Rudolph Walter. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V. (Hrsg.): Sächsische Biografie. Unter: http://saebi.isgv.de/biografie/Walter_Schellhas_(1897–1988) (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

812 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939.

813 Siehe ebd. sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 26.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/958.

814 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Ökonomie der symbolischen Güter. In: Adloff, Frank/Mau, Steffen (Hrsg.): Vom Geben und Nehmen. Zur Soziologie der Reziprozität. Frankfurt/New York 2005, S. 139–155 sowie Krafft-Krivanec, Johanna: Der Sinn des Schenkens. Vom Zwang zu geben und der Pflicht zu nehmen. Wien 2004, S. 26 und 75 f. Beispiele für die umgekehrte Rollenverteilung sind das selbstbewusste Auftreten von Bergrat Heintzmann oder Inge von Butlar. Der Bergrat verlangte für „manche Gefälligkeit“ von Winkelmann eine Bergmannskapelle für ein Dienstjubiläum. Die Tochter Werner Liebers übergab dem Museum unentgeltlich die Bergmannsuniform ihres verstorbenen Vaters und forderte im Gegenzug die Reparatur eines Schrankes durch die Museumswerkstätten ein. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Anruf des Herrn Bergrat

unterstellt werden soll – auch auf diese Weise an symbolischem Kapital gewannen, gerieten die Wohltätigkeitsempfänger:innen in eine unterlegene Position.[815] Die von Pierre Bourdieu beschriebene sozial disponierte, wenngleich implizite Erwartungshaltung, dass einer Gabe mit einer Gegengabe zu begegnen sei,[816] war den Adressat:innen offensichtlich sehr bewusst. So formulierte Josefine Morzek peinlich berührt, dass sie nicht wisse, wie sie bei Winkelmann „alles wieder gut machen“[817] könne. Else Schellhas schrieb wiederum unumwunden, dass „diese überreichen Gaben uns doch ein wenig beschämt haben.“[818] Winkelmann selbst legte hingegen größten Wert darauf, niemandem etwas schuldig zu sein.[819] Selbst seinem Bekannten zahlte er im Gegenzug für die Zusendung von Briefmarken den Monatsbeitrag für die VFKK.[820] Für die handschriftliche Abschrift eines Uniformenwerkes durch die Nichte Freydanks vermerkte er handschriftlich, dass ein „Gegengeschenk“ zu erbringen sei.[821] Seinen Kollegen in der DDR blieb in der Regel als Zeichen des Dankes lediglich die wohlwollende Unterstützung seiner Anliegen, zum Beispiel durch die (fast) jährliche Organisation eines möglichst reibungslosen Aufenthalts der Familie Winkelmann am Berg- und Hüttenmännischen Tag in Freiberg.[822]

Insgesamt ist festzustellen, dass Winkelmann als Person im Schriftverkehr der Nachkriegszeit deutlich greifbarer wird. Die Sammlungs- und Ausstellungsarbeit ebenso wie strategische Überlegungen des Museumsdirektors sind für diese

---

Heintzmann von der Zeche Friedrich der Große“, 28.08.1943, in: montan.dok/BBA 112/772, II sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Johanns, 02.06.1956, in: montan.dok/BBA 112/786.

815 Vgl. Bourdieu: Die Ökonomie der symbolischen Güter, S. 143 sowie Krafft-Krivanec: Der Sinn des Schenkens, S. 34.

816 Vgl. Bourdieu: Die Ökonomie der symbolischen Güter.

817 Handschriftlicher Brief Josefine Morzeks an Winkelmann, 09.11.1961, in: montan.dok/BBA 112/822.

818 Handschriftlicher Brief Else Schellhas’ an Annemarie Winkelmann, 09.07.1958, in: montan.dok/BBA 112/975. Siehe dazu auch den handschriftlichen Brief Walter Schellhas’ an Winkelmann, 17.04.1957, in: montan.dok/BBA 112/959.

819 Siehe insbesondere die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Fritzsch, 31.05.1956, in: montan.dok/BBA 112/959 und an Sano, 23.11.1936, in: montan.dok/BBA 112/763.

820 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Petri, 18.01.1961, in: montan.dok/BBA 112/935, II.

821 Siehe die handschriftliche Bleistiftanmerkung Winkelmanns auf dem maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 25.08.1964, und die maschinenschriftliche Rückmeldung Freydanks, 20.09.1964, in: montan.dok/BBA 112/957. Zusätzlich siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Quattrociocchi, 21.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/948.

822 Siehe vor allem die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Schellhas, 1959/1960, in: montan.dok/BBA 112/958 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Leipziger Neueste Nachrichten, 20.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/821.

Zeit hingegen viel weniger nachvollziehbar als dies für die ersten Jahre der Fall war. Einerseits lässt sich daraus ableiten, dass Winkelmanns Beziehungsarbeit Früchte trug und die langjährigen Bekanntschaften mehr Vertraulichkeit zuließen. Die Stabilisierung seines Netzwerkes und die positive Resonanz auf seine Arbeit brachten es außerdem mit sich, dass er – außerhalb der WBK-Strukturen – deutlich selbstbewusster auftrat. Seine zunehmende Bekanntheit führte im Gegenzug dazu, wie die zahlreichen Kurznachrichten Johanns, sich bezüglich einer Rückmeldung oder eines Termins noch etwas zu gedulden, zeigen, dass Winkelmann selten in Bochum anzutreffen war.[823] Ein extremes Beispiel für die veränderten Rahmenbedingungen ist der Versuch des Künstlers Wolfgang Fräger, der im März 1953 das erste Mal um einen Termin bei Winkelmann bat, seine Werke aber erst nach mehrfachen Anfragen fünf Monate später lediglich einem Stellvertreter vorlegen konnte.[824] Zusätzlich zur Abwesenheit machten die Vielfältigkeit der Aufgaben – weiterhin erschwert durch die finanzielle wie personelle Lage der Vereinigung –[825], das immense Arbeitspensum sowie die immer häufiger werdenden krankheitsbedingten Ausfälle Winkelmanns[826] eine stärkere Rationalisierung der

823 Winkelmann zog es zusätzlich zu seinen Dienstreisen mindestens zweimal im Jahr in den Urlaub, den er häufig in den Alpen verbrachte. Siehe dazu insbesondere montan.dok/BBA 112/951 und 953.

824 Vgl. die Korrespondenz zwischen dem Bergbau-Museum und Fräger, März bis Juli 1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I.

825 Durch die Auflösung der DKBL Mitte 1953 entfielen die Beitragszahlungen einer wichtigen Körperschaft. Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.02.1954, in: montan.dok/BBA 112/967. Durch die aktive Mitgliederwerbung, die Bereitschaft einiger Einzelmitglieder zur Erhöhung ihrer Beiträge sowie die erhöhten Zuwendungen der WBK, der Wirtschaftsvereinigung und der Stadt Bochum konnte die Arbeit dennoch fortgesetzt werden. Vgl. o. A.: Rückblick auf zehn Jahre bergmännische Kulturarbeit, S. 10. Am Haushalt der VFKK spiegelt sich die Krise des Bergbaus wider. 1949 hatte man mit den Beiträgen 15.528 DM eingenommen, die sich bis 1952 mehr als verdoppelt hatten. 1956 machte die VFKK zum Vorjahr einen Verlust von 32 %, von dem sie sich nur langsam erholte. Erst ab 1962 konnten die Beträge wieder ungefähr auf den Wert von 1955 angehoben werden. Maschinenschriftliche Übersicht Baaders „Beitragsaufkommen und Zuwendungen der Vereinigung 1949–1964“, 14.04.1965, in: montan.dok/BBA 97/29 und Grafik (G) 1 im Anhang.

826 Schon in jungen Jahren hatte Winkelmann immer wieder gesundheitliche Beschwerden, die sich in den 1950er-Jahren häuften und längere Kuraufenthalte notwendig machten. Winkelmann war vor allem herzkrank und hatte Diabetes. Beides ließ sich aufgrund seines Übergewichts nur schlecht regulieren. Zusätzlich litt er im Laufe der Jahre an schwerwiegenderen Erkrankungen, wie etwa an einer Wundrose, Dermatitis, Furunkulose, Struma, einer Gesichtslähmung und einer Thrombose. Außerdem musste er sich verschiedenen Zahnoperationen unterziehen. Für sein Lebenswerk schonte sich der Museumsdirektor allerdings nicht. Denn die von ihm besuchten Kureinrichtungen in Bad Harzburg und im Glottertal eigneten sich, um auch während seiner

Arbeitsprozesse erforderlich. Anstatt Briefe handschriftlich vorzuschreiben und die getippten Entwürfe zu korrigieren, diktierte Winkelmann diese häufiger, als dass er sie selbst schrieb; Aktenvermerke und Gesprächsprotokolle sprach er auf seinen Dienstreisen – die er nun mit einem Chauffeur machte – direkt auf sein Diktiergerät.[827] Um eng getaktete Termine wahrnehmen zu können, verzichtete er auf lange Autofahrten und überbrückte große Distanzen mit dem Flugzeug.[828] Davon überzeugt, dass sich eine Einrichtung wie das Bergbau-Museum nicht „vom grünen Tisch“ aus gründen ließ, musste er „ein von der Aufgabe – man kann ruhig sagen – Besessener“[829] sein. Dennoch war die Arbeit, wie Winkelmann immer häufiger entschuldigend eingestand, nicht mehr allein zu bewältigen.[830] Deshalb häufen sich in den 1950er-Jahren die Schriftstücke mit Diktatzeichen Raubs, die Winkelmann nur noch unterzeichnete. Ein routiniert arbeitendes und eingespieltes Team, der Zeitmangel durch die vielseitigen Anforderungen, die Verschiebung des Arbeitsfokus' auf die Etablierung der VFKK sowie die augenscheinlich nicht eingeforderte Rechenschaftspflicht durch den Geschäftsführer Lieber können Erklärungen dafür sein, dass die museumsrelevanten Belange ab den 1950er-Jahren im Schriftverkehr in den Hintergrund traten.

Genesungsphasen weiterhin Kontakte zu knüpfen und Objekte einzuwerben. Angaben zu Winkelmanns Gesundheitszustand sind am gebündelsten im Schriftwechsel mit Fritz Heise in montan.dok/BBA 112/970 zu finden. Darüber hinaus siehe z. B. den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an das Deutsche Museum, 29.11.1933, in: montan.dok/BBA 112/1802; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Ganster, Juni bis Dezember 1950, in: montan.dok/BBA 112/787; ebenfalls an Ganster, 12.06.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II; an Widerkehr-Scherb, 04.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/946 und Haack, 02.04.1963, in: montan.dok/BBA 112/842.

827 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Winkler, 28.03.1956, in: montan.dok/BBA 112/805; an Neumann, 29.01.1962, sowie an Schellhas, 25.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/958; an Anton Schreiners Söhne, 10.08.1964, in: montan.dok/BBA 112/947, I sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 13.08.1956, in: montan.dok/BBA 112/1304.

828 Siehe dazu auch Anmerkung 543.

829 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Sinha, 10.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/1305.

830 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Bracht, 21.01.1955, in: montan.dok/BBA 112/785; an Matthes, 05.09.1955, in: montan.dok/BBA 112/969; an Schwartz, 15.06.1953, in: montan.dok/BBA 112/802; an Perlick, 26.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/801; an Maiweg, 03.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/799; an Stein, 10.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/799; an Kiefer, 27.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/803; an Kneuper, 09.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/812 oder an Marianne Vater, 02.09.1960, in: montan.dok/BBA 112/958. Besonders deutlich wird dies auch an der Dokumentation der Postein- und -ausgänge ab 1962. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/1836.

Der Prophet im eigenen Land – Das Ende der Ära Winkelmann

Die letzte Dekade seiner Amtszeit war für Winkelmann institutionell wie persönlich trotz der ihm von außen zuteilgewordenen Anerkennung eine schwierige. Der Erwerb günstigerer Importkohle sowie die Konkurrenz von Öl und Gas führten ab Februar 1958 zu einer Überproduktion an einheimischer Kohle.[831] Ab 1962 reagierte die Bergbaubranche mit ersten Zechenschließungen und dem Zusammenschluss von Bergwerken zu Großschachtanlagen. Die Reduktion der Zechen zwischen 1956 und 1966 um fast die Hälfte machte sich auch in den Haushaltsmitteln des Museums und der Vereinigung bemerkbar, die zu einem nicht unerheblichen Teil von den Beiträgen der Zechen abhingen.[832] Insbesondere die VFKK kämpfte um ihre Mitgliederzahlen und damit um das finanzielle Überleben.[833] Dass das Interesse an kulturellen Fragen in der wirtschaftlichen Krise an Bedeutung verlor, bekam Winkelmann außerdem am Einbruch der Besuchszahlen zwischen 1959 und 1961[834] ebenso zu spüren wie durch das Desinteresse der „maßgebenden Stellen“[835], sich weiterhin um die Bergmannswohnungen zu bemühen. Auch Raubs relativierende Aussage, das Bergbau-Museum sei „ein technisches Museum, das nur eine kleine Kunstabteilung besitzt. Gemälde und Graphiken bedeutender Künstler sind darin nicht vorhanden“[836], verdeutlicht, dass die Kunst in den 1960er-Jahren keinen übergeordneten Stellenwert im Museum mehr hatte.[837]

Zu den ungünstigen wirtschaftlichen Bedingungen kam hinzu, dass die Zusammenarbeit zwischen Winkelmann und dem Nachfolger Werner Liebers nicht so reibungslos lief, wie Winkelmann dies bisher gewohnt war. Als Oberbergrat BA Karl-Heinz Otto (1902–1981)[838] im Sommer 1956 die Geschäftsführung der WBK

831 Vgl. Kroker: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus, S. 82 ff.

832 Vgl. ebd., S. 85.

833 Siehe dazu insbesondere montan.dok/BBA 97/1 sowie die Grafik über die Mitgliederbewegung in Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 207.

834 1959 sanken die Zahlen von 193.680 Besucher:innen auf 176.252 im Folgejahr. 1961 waren sie auf 136.340 gesunken, erholten sich ab 1962 allerdings wieder. Siehe dazu die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1956 bis 1964.

835 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Jensen, 11.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/839.

836 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Hoffmeister, 02.06.1960, in: montan.dok/BBA 112/811.

837 Siehe dazu auch Slottas Einschätzung der VFKK als gleichberechtigte Institution neben dem Bergbau-Museum, die in der Außenwahrnehmung unter Umständen stärker als „Trägerin der Museumsaktivitäten“ wahrgenommen wurde als das Museum selbst. Vgl. Slotta: Fünf Jahrzehnte VFKK, S. 202.

838 Karl-Heinz Otto studierte in Kiel und Clausthal. Nach dem Examen und der Ernennung zum Bergassessor arbeitete Otto einige Jahre auf der Zeche Rheinpreußen und im Oberbergamt Halle.

übernahm, hatte Winkelmann seinem Vorgesetzten monatlich Bericht über seine Arbeit zu erstatten.[839] Darüber hinaus forderte Otto von seinen Abteilungsleitern, ihm die Durchschläge der gesamten Geschäftspost zur Kenntnis vorzulegen.[840] Die Aktenvermerke zur Vorlage bei der Geschäftsführung sowie der dazugehörige Schriftwechsel zeigen, dass Winkelmann dem Geschäftsführer in seiner letzten Amtszeit über Ankäufe, Raumbelegungen, die Annahme externer Ausstellungen oder Verhandlungsverläufe wie nie zuvor zur Rechenschaftslegung und Rücksprache verpflichtet war.[841] Eine engere Rückbindung der Museumsarbeit hatte es bisher lediglich unter Keyser gegeben. Die harmonische Zusammenarbeit und wohlwollende Unterstützung, die Winkelmann damals insbesondere für die kultur- und kunsthistorische Sammlung erfahren hatte, wurde Winkelmann unter Otto nicht zuteil. Vielmehr deutete Winkelmann an, dass es zwischen ihm und der Geschäftsführung Spannungen gab, die er zu minimieren versuchte.[842]

Eine weitere Neuerung unter dem für seine Sparsamkeit bekannten Otto war die Einführung eines Geschäfts- und Organisationsplans für das Bergbau-Museum im Jahr 1958.[843] Dieser definierte und beschrieb die Arbeitsgebiete und Zuständigkeiten und sollte so ein möglichst „wirtschaftlich[es]“ Arbeiten garantieren.[844]

Dem schloss sich ab 1930 eine Position als Sachbearbeiter im Referat für Eisen bzw. Kohle des Reichswirtschaftsministeriums an. Nach dem Krieg wurde er von den US-Amerikanern im Ministerial Collecting Center eingesetzt. Ab 1948 trat er in den Lehrdienst und übernahm die Leitung der Bergschule Dortmund, ehe er zwischen 1956 und 1968 die Geschäftsführung bei der WBK übernahm. Vgl. Farrenkopf/Ganzelewski: Das Wissensrevier, S. 227 sowie die maschinenschriftliche Mitteilung der WBK über die anstehende Verabschiedung Ottos in den Ruhestand, 26.03.1968, in: montan.dok/BBA 120/2205.

839 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/2233.

840 Siehe die maschinenschriftliche „Niederschrift über die Sitzung der Herren Abteilungsleiter am 18. Januar 1960“, 22.01.1960, in: montan.dok/BBA 120/1051.

841 Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns zur Vorlage bei Otto, 31.08.1957, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Otto, 25.11.1964, in: montan.dok/BBA 112/1877 und die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an Otto, 23.06.1958, die maschinenschriftlichen Aktenvermerke „Besuch bei Herrn Kunstmaler Willy Illmer in Dresden gelegentlich des Berg- und Hüttenmännischen Tages“, „Besuch bei dem Kunstmaler Schütze, der den Annaberger Bergaltar gemalt hat“, beides 05.06.1959, „Zusammenarbeit mit Herrn Dr. Fritzsch“, 08.06.1959, sowie zur „Besprechung mit Herrn Dr. Fritzsch am 13.12.1958“ zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

842 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Assaulenko, 09.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

843 Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung der WBK über die anstehende Verabschiedung Ottos in den Ruhestand, 26.03.1968, in: montan.dok/BBA 120/2205.

844 Maschinenschriftlicher „Geschäfts- und Organisationsplan für das Bergbau-Museum“ von Winkelmann, 27.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/2364.

Ob die Einführung von Bereichsleitern und monatlichen Teamsitzungen unter der Leitung des Direktors tatsächlich eine grundlegend neue Organisationsform war oder lediglich eine bereits gelebte Praxis schriftlich fixiert wurde, ist den Akten nicht zu entnehmen. In Bezug auf die für die Fragestellung relevanten Personen änderte sich durch die Neuordnung wenig. Zu Winkelmanns Kernteam gehörten Edith Schliephorst als Sekretärin, Clara-Maria Schrepping als Sachbearbeiterin für besondere Fragen und Stefan Andrejewski als Chauffeur. Julius Raub blieb als Kustos weiterhin mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlung, dem Abteilungsaufbau und der Dokumentationsarbeit betraut. Für letztere wurde ihm Philippine Möllmann für die Kartierung und Pflege der Handbücherei an die Seite gestellt. Zusätzlich kümmerte sich Raub um die Weiterbildung des Museumspersonals sowie die fachliche Kontrolle bei Modellen und Texten. Johann, der zuvor auch bei der Gestaltung der Ausstellungen hatte mitwirken können,[845] hatte sich als Bürovorsteher nun ausschließlich auf administrative Aufgaben, wie das Rechnungswesen, die Personalverwaltung sowie das Ausstellungs- und Veranstaltungsmanagement, zu konzentrieren.[846]

Einschneidender als der Organisationsplan war für Winkelmann die Einstellung Hans Günter Conrads[847] im Mai 1962. Der damals 31-jährige Bergassessor, der wie Winkelmann dem Corps Rheno-Guestphalia[848] und dem Rotary Club[849] angehörte, wurde dem Direktor zunächst als Assistenz, ab Anfang 1966 dann als Stellvertreter an die Seite gestellt. Dass Conrad sich nicht viel Zeit ließ, um den

845 Maschinenschriftliche Rede zum 25-jährigen Dienstjubiläum von Dipl.-Ing. Beuscher und Bürovorsteher Johann, 02.11.1962, in: montan.dok/BBA 120/2061.

846 Für eine Übersicht der im Folgenden immer wiederkehrenden Namen siehe BT 11 im Anhang.

847 Hans Günter Conrad (1931–2007) begann 1953 mit einem Geschichtsstudium, wechselte aber nach einem Semester für das Bergbau-Studium an die Bergakademie in Clausthal-Zellerfeld, welches er ab 1956 in Berlin fortsetzte. Nach Ablegung des Diploms folgte die staatliche Ausbildung in den Oberbergämtern Bad Ems und Dortmund, die 1961 mit der Ernennung zum Bergassessor beendet wurde. Zwischen 1966 und 1987 leitete er das Bergbau-Museum. Zusätzlich übernahm er ab 1980 administrative Aufgaben in der WBK-Verwaltung. 1993 wurde er in die Geschäftsführung der DMT-LB Gesellschaft für Forschung und Prüfung mbH bestellt, in der er noch bis 1995 tätig war. Unter Conrads Leitung wurde das Bergbau-Museum 1977 als Forschungsinstitut für Montangeschichte in die sogenannte Blaue Liste, Vorläufer der heutigen Wissenschaftsgemeinschaft Gottfried Wilhelm Leibniz, aufgenommen. Damit hatte er die in den 1950er-Jahren bereits angestrebte Finanzierung durch Bund und Land doch noch erreicht. Vgl. Slotta: Die Direktoren, S. 67 f.

848 Conrad war Vorsitzender der Vereinigung der Alten Herren des Corps Rheno-Guestphalia e. V. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Machs an Weber, 26.06.1981, in: montan.dok/BBA 112/2264.

849 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Conrad an Winkelmann, 26.06.1964, in: montan.dok/BBA 112/827.

Museumsalltag und die Arbeit seines Vorgängers kennenzulernen, sondern unmittelbar tätig wurde, lässt sich im Schriftverkehr und in der Objektdokumentation nachvollziehen. Während Winkelmann ab 1962 immer weniger Briefe verfasste bzw. verfassen ließ und auch die Kontrolle der Objektdokumentation kaum noch vornahm, werden Conrads Unterschriften, Diktatzeichen und Anweisungen immer präsenter. Obwohl Winkelmann und Conrad ein kollegiales, fast freundschaftliches Verhältnis zu haben schienen,[850] schonte sein zukünftiger Nachfolger ihn nicht. Schon wenige Monate nach Aufnahme seiner Tätigkeit kritisierte Conrad die Arbeit seines Vorgesetzten öffentlich. So kommentierte er im Brief an einen wissenschaftlichen Mitarbeiter der Technischen Universität in Haifa, dass der zur Anregung für den Aufbau eines technischen Museums beigelegte Wegweiser durch das Bergbau-Museum „nicht besonders glücklich dargestellt und nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgebaut“[851] worden sei. Ähnliche Kritik übte er offensichtlich an der Gestaltung der Ausstellungen. Jedenfalls schreibt Rainer Slotta seinem Vorgänger zu, durch die wissenschaftliche Überarbeitung der Ausstellungshallen und der Implementierung einer neuartigen „‚Ausstellungsarchitektur‘“ eine „‚neue Qualität‘“ im Ausstellungsbereich erreicht zu haben.[852] Wenngleich Slotta den Beleg für diese These schuldig bleibt,[853] ist den Jahresberichten zumindest zu entnehmen, dass parallel zu den Forschungsarbeiten ab 1958 eine Überarbeitung der Ausstellungshallen einsetzte.[854] Dazu gehörte in Bezug auf die Fragestellung dieser Forschung eine farbliche Umgestaltung der Podeste für die Büsten in der Ehren-

850 Es gibt nur wenige Schriftstücke, die Hinweise auf die Kommunikation zwischen Conrad und Winkelmann geben. Wenn Conrad allerdings an Winkelmann Bericht erstattete, begann er seine Nachricht mit dem Corps-Titel „Sehr verehrter, alter Herr Winkelmann“. Die beiden waren gut genug miteinander bekannt, um sich zu duzen, sich über ihre Familien auszutauschen und sich mit guten Wünschen zu verabschieden. Siehe dazu z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Conrad an Winkelmann, 26.06.1964 und 03.07.1964, in: montan.dok/BBA 112/827.

851 Maschinenschriftlicher Durchschlag Conrad an Heymann, 30.11.1962, in: montan.dok/BBA 112/926.

852 Slotta: Die Dauerausstellung, S. 687.

853 Slotta bezieht sich in seinen Ausführungen auf den Jahresbericht von 1962. Weder in diesem noch in den Folgejahren werden die daraus zitierte „Ausstellungsarchitektur“ oder „neue Qualität“ genannt. Die Umgestaltung der Hallen wird in den Berichten außerdem keiner Bewertung unterzogen. Siehe dazu die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1962 bis 1965.

854 Zu den Forschungsleistungen gehörten z. B. Untersuchungen zum Jaspisbergbau bei Kleinkems, die soziologische Untersuchung über das Dorf Bergfreiheit, archäologische Grabungen am Venezianer Stollen, die Erforschung der Geschichte des Ruhrbergbaus, das (nicht abgeschlossene) Forschungsprojekt zu bergmännischen Uniformen oder die späteren Publikationen zu Briefmarken mit bergmännischen Motiven oder zum Schmuck Johann-Georg II. Siehe dazu die Verwaltungsberichte der Westfälischen Berggewerkschaftskasse für die Jahre 1950 bis 1966.

Abb. 15: Blick in die Halle 11 ‚Kunst und Brauchtum‘ mit Schnitz- und Porzellanfiguren sowie der Bergparade von Max Kresse in den Vitrinen. Im Hintergrund sind Ölporträts von Lucien Jonas, Büsten von Robert Propf und Fritz Petsch sowie Grafiken von Ludwig Gottfried Schmidbauer zu erkennen, Januar 1964

halle.[855] Ab März 1963 wurde zudem die Kunsthalle renoviert und umstrukturiert. Mit dem Umbau von Vitrinen und Schränken sowie einer Reduktion von Ausstellungsobjekten sollte eine bessere Übersicht über das Sammlungsgebiet gewonnen werden.[856] Die Fotografien aus dieser Zeit zeigen, dass die dunklen und schweren Ausstellungsmöbel der 1950er-Jahre weißen Trennwänden und überwiegend gläsernen Vitrinen gewichen waren, wodurch die Ausstellung weniger gedrängt wirkte (Abb. 15).

Konzeptionelle Änderungen lassen sich aus dem Bildmaterial nur bedingt ableiten, da die festgehaltenen Perspektiven eine vollständige Rekonstruktion der damaligen Halle 11 ebenso wenig zulassen wie die Identifikation verschiedener Ausstellungsobjekte. Zu erkennen ist aber, dass die Galeriehängung beibehalten

855 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge an Otto „Jahresbericht für das Bergbau-Museum“, 1962, in: montan.dok/BBA 112/2233. Während Hartung dieser Halle in seinen Ausführungen keine Beachtung schenkt und lediglich auf die Ausdifferenzierung der Sammlungsabteilung ‚Biografien berühmter Bergleute‘ beschränkt, leiten Farrenkopf und Przigoda irrtümlich daraus ab, dass die Idee einer Ehrenhalle „nur bedingt“ realisiert worden sei. Vgl. Hartung: Museen des Industrialismus, S. 378 und 399 sowie die Raumplanung für die Verabschiedung Ottos in der Ehrenhalle, in: montan.dok/BBA 120/2205; Farrenkopf/Przigoda: Visuelle Präsentationsformen, S. 81 oder sich darauf beziehend Huguenin, Fabienne (Hrsg.): Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018, S. 46.

856 Siehe die maschinenschriftlichen „Tätigkeitsberichte für das Bergbau-Museum, März bis Juni 1963“, in: montan.dok/BBA 112/2233.

wurde. Der Galeriecharakter der 1930er-Jahre ging dennoch verloren, weil zahlreiche Tischvitrinen und Tafeln an den Wänden von den hängenden Kunstobjekten ablenkten oder den freien Blick auf selbige behinderten. Auffällig ist, dass es eine strengere chronologische Aufstellung gab, als dies noch für die 1950er-Jahre vorgesehen war. Den Auftakt bildeten die Kopie des bereits erwähnten Steins von Linares, die Gipsabgüsse der Mansfelder Bergleute Nappian und Neucke, eine Abbildung des Fensters mit bergmännischen Motiven aus dem Freiburger Münster, des Kuttenberger Kanzionales und die Kopie des Annaberger Bergaltars (Abb. 16).

Diesen – als die ältesten bergmännischen Darstellungen geführten Objekten – schloss sich eine Ausstellungseinheit mit Uniformgemälden, Barten, Häckeln und Miniaturparaden an. Dahinter wurden Gemälde und Plastiken Constantin Meuniers, gefolgt von Werken Lucien Jonas' gezeigt. Mit Grafiken Ludwig Gottfried Schmidbauers leitete der Kunstrundgang zu zeitgenössischen Porzellanfiguren über, während die Vitrinen mit den älteren Elfenbein- und Porzellanfiguren als Einstimmung in das Thema, aber auch für repräsentative Zwecke vor dem Vortragssaal platziert wurden.[857] Ob und an welcher Stelle die Freizeitarbeiten der Bergleute gezeigt wurden oder die Ausstellung mit Objekten der angewandten Kunst beschlossen wurde, kann aufgrund des fehlenden Ausstellungskonzepts und des nur unzureichenden Bildmaterials nicht abschließend beurteilt werden. Die ab 1963/64 betonte „Wissenschaftlichkeit", die bei der Überarbeitung der Kunsthalle unter Umständen in der Strukturierung des Materials nach kunsthistorischen Epochen ihren Niederschlag findet, ist sicherlich Conrads Einfluss zuzuschreiben.[858] Dieser hatte sich „die wissenschaftliche Arbeit, die Erforschung der bergmännischen Technik- und Kulturgeschichte, und die – mehr populäre – Vermittlung eines sachgemäßen Wissens über die Zusammenhänge der Bergbau-Geschichte"[859] zum Ziel gesetzt.[860] Inwiefern Winkelmann in diese Umgestaltungsprozesse einge-

857 Vgl. die Fotografien „S-W Halle Obergeschoss, März 1950" mit „Verbindungsgang zwischen NW- und SW-Flügel", o. D., in: montan.dok/BBA 112/6359.

858 Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag „Das Bergbau-Museum", [zwischen 1962 und 1966], in: montan.dok/BBA 112/2220. Darin heißt es: „Seit einiger Zeit dient das Bergbau-Museum nicht nur dem Zweck, Schau- und Lehrsammlung zu sein. Aus der wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlungsgegenstände entstand eine Forschungsstelle, ‚die mit Hilfe der aus der Fülle ihrer Sammlungen gewonnenen Erkenntnisse, durch Verwertung des Schrifttums und des erreichbaren Archivmaterials sowie durch Zusammenarbeit mit den Fachinstituten des In- und Auslandes der Geschichte des Bergbaus und seinen kulturellen Werten nachgeht'". Ähnliches hatte Raub schon früher formuliert. Siehe dazu die maschinenschriftliche Ausarbeitung Raubs „Das Bergbau-Museum in Bochum", 31.07.1959, in: montan.dok/BBA 112/2210.

859 O. A.: „Die Maschinen sicherstellen". Bergbaumuseum hat einen neuen Leiter: H.-G. Conrad. In: Ruhrnachrichten, 14.01.1967, o. S., in: montan.dok/BBA 112/2273.

860 Die Betonung von Wissenschaftlichkeit und Forschung wird auch im ersten Jahresbericht, den

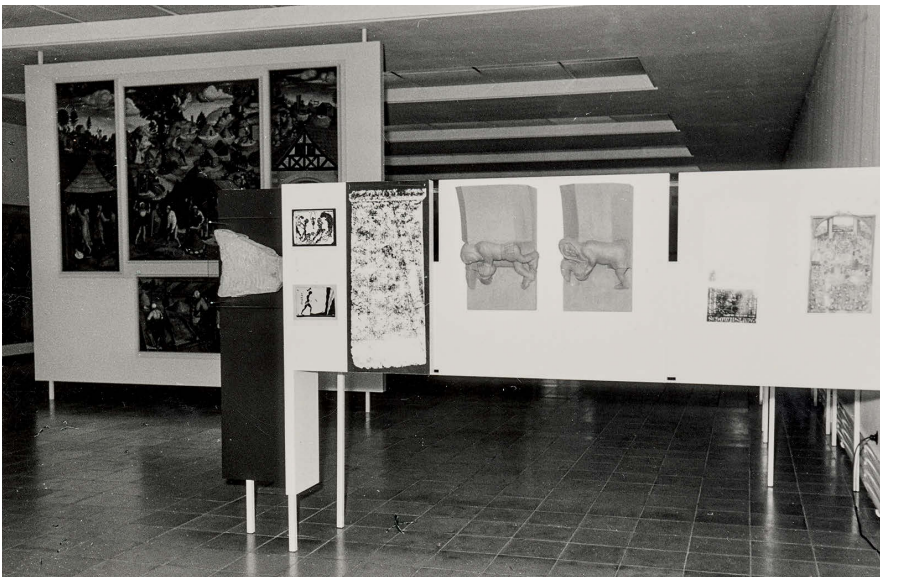


Abb. 16: Blick auf die Eingangsstellwände in die Halle 11 ‚Kunst und Brauchtum‘ mit Kopien vom ‚Stein von Linares‘ (ganz links), Nappian und Neucke (mittig), dem Kuttenberger Kanzionale (ganz rechts) und dem Annaberger Bergaltar im Hintergrund, Dezember 1963

bunden war, ist nicht nachzuvollziehen. Die Dominanz Conrads in den Akten sowie die Formulierung Winkelmanns, durch die Verlängerung seines Vertrages noch die „Möglichkeit“ zur Weiterarbeit, ansonsten aber sein „Hobby“, nämlich die „Betreuung der Kulturgeschichte und der Kunst im Bergbau“ zu haben,[861] erwecken den Eindruck, als hätte sich der Museumsdirektor schrittweise zurückgezogen und das Museum in die Hände der nächsten Generation gelegt.

Ein ruhiger Übergang in den Ruhestand war ihm jedoch nicht vergönnt. Von außen wurde er, wie bereits ausgeführt, in den letzten Amtsjahren für seinen unermüdlichen Einsatz geehrt.[862] Mehr oder weniger intern erfuhr er heftige Kritik, die

Conrad ohne Winkelmann herausgab, besonders deutlich. Siehe dazu Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Jahresbericht 1964. Herne 1965.

861 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Maercks, 07.04.1964, in: montan.dok/BBA 112/844.

862 Siehe dazu z. B.: Technische Universität Berlin: Verleihung der akademischen Würde; o. A.: Großes Verdienstkreuz für den Direktor oder o. A.: Bochum dankt ihm das Bergbaumuseum. Dr. Ing. Winkelmann nach fast 40jähriger Tätigkeit verabschiedet. In: Westfälische Allgemeine Zeitung, 12.01.1967, o. S., in: montan.dok/BBA 112/2273.

den Erfolg der vergangenen achtunddreißig Jahre empfindlich infrage stellte. Ausgerechnet sein ehemaliger Vorgesetzter und langjähriger Wegbegleiter Keyser trug an ihn heran, dass es dem Bergbau-Museum augenscheinlich an Attraktivität und einer angemessenen Darstellung des bergmännischen Berufs als technisch interessant und modern mangele.[863] Während Winkelmann Keyser gegenüber alle Vorwürfe höflich und begründet zurückwies, kam es zwischen ihm und Conrad bei der Amtsübergabe zu (lautstarken) Auseinandersetzungen. Conrad kritisierte die internen Abläufe, deren Logik sich ihm nicht erschloss. Im Umgang mit den Akten stellte er zum Beispiel eine willkürliche Entnahme und Rückgabe von Schriftstücken fest, die Inventarisierung hielt er für „lückenhaft u. [sic!] die Karteikarten wertlos“[864], Leihvorgänge seien nicht transparent abgewickelt worden und die Bezahlung von wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen aufgrund der ausbleibenden Ergebnisse vielfach nicht nachzuvollziehen.[865] Außerdem monierte Conrad, wohl in Hinblick auf die sich lösende Personalunion, die Vermischung der musealen Belange mit Angelegenheiten der VFKK. Die radikale Trennung der zuvor miteinanderverschmolzenen Institutionen zeigt, dass diese Episoden mehr als nur eine Verstimmung über unterschiedliche Arbeitsweisen waren. Dass die Museumsangestellten „alles stehen und liegen ließen, wenn die Vg [Vereinigung, A-M. H.] Wünsche hätte“[866], war für Conrad ebenso wenig tragbar, wie die undurchsichtigen Besitzverhältnisse.[867] Unverzüglich nach Winkelmanns Eintritt in den Ruhestand Ende August 1966 sorgte die neue Museumsleitung mit der Aufhebung der Postvollmacht für seinen Vorgänger auch sachgemäß bei der Dienstpost für klare Verhältnisse.[868] Mit dem Umzug der Geschäftsstelle der Vereinigung an die Privat-

863 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Keysers an Winkelmann, 07.02.1966, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 03.03.1966, in: montan.dok/BBA 112/995.

864 Handschriftliches Protokoll Johanns zum Gespräch zwischen Conrad und Winkelmann in Bezug auf die „Rückgabe der Unterlagen an das Museum, die sich im Besitz der VFKK befinden“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/5611. Aus heutiger Perspektive ist zu konstatieren, dass der Inventarisierungsarbeit und der Sammlungspflege in der Ära Winkelmann eine Bedeutung und ein Stellenwert beigemessen wurde, die seine Nachfolger vermissen ließen. Insbesondere mit der Einführung der EDV-gestützten Verzeichnung unter Conrad ging eine Vernachlässigung der zuvor akribisch durchgeführten Objektdokumentation einher, von der sich die Musealen Sammlungen des DBM bis heute nicht vollständig erholt haben.

865 Siehe dazu insbesondere die handschriftlichen Protokolle Johanns, August 1966, in: montan.dok/BBA 112/5611.

866 Handschriftliches Protokoll Johanns zum Gespräch zwischen Conrad und Winkelmann über die „Rückgabe der noch ausstehenden Unterlagen, die Eigentum des Museums sind“, 15.08.1966, in: montan.dok/BBA 112/5611.

867 Siehe dazu vor allem montan.dok/BBA 112/5611.

868 Siehe dazu die maschinenschriftliche Nachricht der WBK an alle Abteilungsleiter, 26.09.1966,

adresse Winkelmanns war zudem eine räumliche Trennung vollzogen,[869] mit der den Mitarbeiter:innen der Vereinigung der bisher unproblematische Zugriff auf die Sammlungen und das Anschauungsmaterial für den ‚Anschnitt‘ verloren ging.[870] Was letztlich zu einem Bruch zwischen Winkelmann und der WBK geführt hatte, bleibt offen. Doch belegt die von der Geschäftsführung als „nicht f. [sic!] angebracht“[871] zurückgewiesene Gedenkstunde für den am 20. November 1967 unerwartet verstorbenen Gründungsdirektor,[872] dass die Gräben tief waren.[873] Die geschaffene Ausstellungsfläche von 7.000 qm, 16 Buchveröffentlichungen, 400 Aufsätze zu geophysikalischen, chemischen, bergtechnischen, montangeschichtlichen und volkskundlichen Themen sowie das Engagement in mehr als 16 weiteren Ämtern waren Geschäftsführer Otto nicht einmal aus „optischen Gründen“[874] eine Feierlichkeit wert.

Mit gebührendem zeitlichen Abstand – losgelöst von möglichen Missverständnissen, persönlichen Kränkungen und Machtkämpfen – verdient die Winkelmann’sche Arbeit eine differenzierte Bewertung. Die Idee von einer „Welt-

in: montan.dok/BBA 120/2057 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Conrads an das Hauptpostamt Bochum, 02.09.1966, in: montan.dok/BBA 112/834.

869 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Baaders an die Allgemeine Ortskrankenkasse, 01.10.1966, in: montan.dok/BBA 97/59.

870 Siehe dazu z. B. die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Bergbau-Museum und VFKK, August/September 1968, in: montan.dok/BBA 112/837. Der offiziellen Fotoanfrage folgte eine leihweise Überlassung des gewünschten Negativs für vier Wochen. Die Verwendung des Fotos verpflichtete zur korrekten Nennung der Quelle und zur Überlassung eines Belegexemplars. Letztlich wurde das Foto, trotz des bürokratischen Aufwandes, nicht verwendet und an das Museum zurückgeschickt.

871 Handschriftliche Notiz Conrads auf dem maschinenschriftlichen Vermerk von Raub zum Anruf von Appuhn, 21.11.1967, in: montan.dok/BBA 112/911.

872 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Anne Winkelmann an Nordmeier, 31.05.1968, in: montan.dok/BBA 97/2 sowie o. A.: Leiter des Bergbaumuseums Dr. Winkelmann gestorben. In: Ruhr-Nachrichten, 22.11.1967, o. S. und o. A.: Dr. Winkelmann verstorben. Bergbau-Museum in aller Welt bekannt gemacht. In: Bochumer Zeitung, 22.11.1967, o. S.

873 Noch deutlicher wird dies in den Akten der VFKK. Bereits neun Tage nach dem Tod Winkelmanns wurden Annemarie und Anne Winkelmann zu Otto gebeten, um die Neuordnung der VFKK zu besprechen. Anne Winkelmann wurde die Geschäftsführung und die Schriftleitung für den ‚Anschnitt‘ zugesprochen, doch machte die WBK keinen Hehl daraus, dass die einstige Personalunion von Museumsleitung und Vorstandsvorsitz der Vereinigung wiederhergestellt werden sollte. Im Falle einer verweigerten Zustimmung durch den VFKK-Vorstand wollte die WBK die Zusammenarbeit mit der Vereinigung lösen. Siehe dazu den Entwurf des Protokolls zur Besprechung von Otto, Limper, Conrad, Annemarie und Anne Winkelmann zur Neuordnung der VFKK, 29.11.1967, in: montan.dok/BBA 97/32.

874 Maschinenschriftlicher Vermerk von Raub zum Anruf von Appuhn, 21.11.1967, in: montan.dok/BBA 112/911.

institution für den Bergbau“ war zwar nicht umgesetzt worden, doch hatte der Gründungsdirektor gegen alle Erwartungen und unter schwierigsten wirtschaftlichen Bedingungen am Ende seiner Amtszeit ein Bergbaumuseum geschaffen, das architektonisch, sammlungsseitig, personell und arbeitsorganisatorisch auf solidem Fundament stand und sich internationaler Bekanntheit erfreute.

Ausschlaggebend für das Gelingen war nicht in erster Linie Winkelmanns fachliche Qualifikation als Geophysiker. Der Erfolg lag in seiner strategischen Netzwerkpolitik begründet.[875] Mit seinem Organisationstalent, seinen vielseitigen Interessen, seiner Geselligkeit, Eloquenz und nicht zuletzt mit seinem Opportunismus sicherte er sich die Unterstützung aus den Bereichen Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und Kultur. Menschen jedweder Couleur und über Hierarchiegrenzen hinweg für sich und seine Pläne gewinnen zu können, mag durch ein durch die Johannisloge (zumindest im Selbstverständnis) egalitär geprägtes Menschenbild begünstigt worden sein. Die bereits zu Studentenzeiten geknüpften Beziehungen in verschiedenen Männerbünden führten den aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Winkelmann aber auch an einen bürgerlich-elitären Habitus heran. Die Position des Museumsdirektors mit einem Bergmann zu besetzten, und nicht etwa mit einem Museumsfachmann, halte ich weder für ein Manko noch für eine überzeugende Erklärung für die vermeintliche Vernachlässigung musealer Kernaufgaben.[876] Für ein Museum, das neben der Bewahrung ausrangierter Modelle und der Unterstützung der technischen Ausbildung der Bergschule eben auch ein Werbeinstrument für den Bergbau und den bergmännischen Beruf hatte sein sollen, musste der Aufbau des Hauses von jemandem geleistet werden, der den hervorragend ausgebildeten Bergassessoren inhaltlich gewachsen war und mit der gleichen Überzeugung deren Standesdünkel vor sich hertrug.[877] Mit Winkelmann hatte Fritz Heise auf jemanden gesetzt, der diese Kriterien erfüllte und zusätzlich bereit war, sich in die Museumswelt hineinzudenken und weiterzubilden. Es gibt keine Belege

875 Zu ähnlichen Einschätzungen kommen Helmut Lackner und Wolfgang König für die Gründungsväter der technischen Museen in München und Wien bzw. des Vereins Deutscher Ingenieure. Vgl. Lackner: Ingenieure als Museumsgründer, S. 137 und König, Wolfgang: Distanz und Opportunismus. Conrad Matschoß, der Verein Deutscher Ingenieure und das Deutsche Museum im Nationalsozialismus. In: Vaupel, Elisabeth/Wolff, Stefan (Hrsg.): Das Deutsche Museum in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Bestandsaufnahme. Göttingen 2010 (= Abhandlungen und Berichte / Deutsches Museum), S. 171–194, hier S. 179.

876 Vgl. Slotta: Die Dauerausstellung, S. 614.

877 Bei Hans Christoph Seidel heißt es, der Titel Bergassessor sei ein „akademischer Titel von höchster Exklusivität“. Mit ihm sei ein „elitärer Habitus“ verbunden, der „in einem ausgesprochen herrischen und autoritären Auftreten“ und einer „feudal-militärfreundlichen Haltung“ zum Ausdruck kam. Siehe Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 42–51.

dafür, dass Winkelmann die Museumsreformbewegung bewusst verfolgt hätte. Seine didaktischen Überlegungen – bei endgültiger Fertigstellung des Gebäudes auf zentrale Schlüsselobjekte zu setzen, mit verschiedenen Medien abstrakte Prozesse zu visualisieren, eine Ausstellung aufzubauen, die sowohl für den Ingenieur, den Bergschüler als auch für den Hauer und seine Angehörigen gewinnbringend sein sollte – lagen aber zumindest in der Theorie nicht hinter den allgemeinen Entwicklungen in der Museumslandschaft zurück.[878]

Festzuhalten ist außerdem, dass der in der Forschungsliteratur entweder unterrepräsentierte oder als passiver Bedenkenträger ohne konzeptionelle Fähigkeiten charakterisierte Gründungsdirektor ein durchsetzungsfähiger Stratege war, der seine Ziele unermüdlich verfolgte.[879] Sah er seine Interessen unter der Herrschaft der Nationalsozialisten vor allem auf (reichs-)politischer Ebene und in der Bergverwaltung vertreten, verschoben sich seine Bündnisse nach 1945 in die Wirtschaft. Mit der Gründung der VFKK löste er sich aus der Abhängigkeit der WBK.[880] Gleichzeitig gelang es ihm, mit der damit verbundenen Kulturpolitik die Bergbauunternehmer wie nie zuvor an sich und seine Pläne zu binden. Seine solventen Vereinsmitglieder federten die finanziellen Engpässe der WBK ab und halfen über Zuschüsse und Sachspenden den Aufbau der Sammlungen weiter voranzutreiben. Dass die Kunstausstellung in dieser Zeit an Bedeutung verlor, erscheint zunächst widersprüchlich. Nimmt man die Genese der Kunstsammlung und ihre Funktionen in den Blick, löst sich dieser Widerspruch jedoch auf: Ausgehend von Winkelmanns persönlichem (ästhetischen) Interesse hatte die bildende Kunst in den technikhistorischen Ausstellungshallen zunächst dekorative und didaktische Funktionen.[881] Mit der Einrichtung eines separaten Ausstellungsraumes wurden ausgewählte Objekte in den Status der „Erscheinungsdinge“ erhoben, deren primärer Zweck die „ästhetische Rezeption“ war.[882] Die nationalsozialistische Propaganda nutzend, ging die bildende Kunst in einer kulturhistorischen Abteilung auf. In diesem Kontext hatte sie eine affirmative Funktion, die dem um Anerkennung

878 Vgl. Köstering: Die Museumsreformbewegung sowie Heesen: Theorien des Museums, S. 89–104.

879 Vgl. Wang: ‚Ein Haus für den Kumpel‘; Serries: Visionen in Vitrinen; Hartung: Museen des Industrialismus.

880 Eine Übersicht über die wiederkehrenden Namen der Vorstandsvorsitzenden und Geschäftsführer der WBK in der Ära Winkelmann siehe BT 12 und 13 im Anhang.

881 Siehe dazu auch ähnliche Entwicklungen im Deutschen Museum: Döbereiner, Manfred: Bilder der Arbeit, Technik und Industrie in Museumskontexten. Der Gemäldebestand des Deutschen Museums. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 160–179.

882 Vgl. Thiemeyer: Museumsdinge, S. 230 f.

und Nachwuchs ringenden Bergbau als Beleg und Selbstvergewisserung für die traditionsschwangeren und weit in die Vergangenheit reichenden kulturschöpferischen Leistungen der eigenen Branche diente.[883] Obwohl die bildende Kunst in den Planungen der 1950er-Jahre deutlicher von den kunstgewerblichen und kulturhistorischen Objekten abgesetzt werden sollte, blieb die Aufladung der Kunst als kulturpolitisches Instrument erhalten. Mit der Arbeit der Vereinigung trat allerdings der Aspekt der ästhetischen Geschmackserziehung, der in den 1930er-Jahren in Ansätzen vorhanden war, stärker in den Vordergrund. Für diesen Zweck eigneten sich der ‚Anschnitt', die herausgegebenen Buchpublikationen, Neuauflagen alter Werke, Wanderausstellungen wie andere Kulturveranstaltungen, Kalender und die Etablierung eines florierenden Geschenkehandels mit der entsprechenden Reichweite sehr viel besser als eine Dauerausstellung im Bochumer Bergbau-Museum.

Noch nicht zufriedenstellend geklärt, ist die Frage nach dem Ursprung der Kunstsammlung. Anfänge des Sammelns zu bestimmen, das hat Mieke Bal bereits überzeugend dargelegt,[884] ist grundsätzlich schwierig. Im Falle der Kunstsammlung des Bergbau-Museums den Eingang der ersten Druckgrafiken Ende der 1920er-Jahre als Sammlungsbeginn zu fixieren, hieße *retrospektiv* mehr oder minder beiläufig als Schenkungen eingegangene Einzelobjekte als Ursprung zu markieren. Herbsts und Winkelmanns Ausführungen im zweiten Hallenführer oder auch Hartung zu folgen – also die ‚Kunst-Abteilung' von 1932 an den Anfang zu stellen –,[885] bedeutet, den Fokus auf eine Sonderausstellung zu legen, die in erster Linie aus karitativen Gründen von der WBK-Geschäftsführung umgesetzt worden war. Interpretierte man die steigende Anzahl von Ankäufen unter der Führung Herbsts als interessen- und zielgerichteten Erwerb, könnte das Jahr 1935 am Anfang stehen. Möglich wäre aber auch, das schriftlich fixierte Ausstellungskonzept für den Neubau (1938) als Auftakt zu benennen. Wann genau aus der Anhäufung willkürlich zusammengetragener Objekte tatsächlich eine Sammlung wurde,[886] ist über die bisherigen

883 Vgl. dazu auch Hartung: Museen des Industrialismus, S.72 und Kramer: Zur Erforschung der historischen Volkskultur, S. 662.

884 Vgl. Bal, Mieke: Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: Elsner, John/Cardinal, Roger (Hrsg.): The Cultures of Collecting. London 1994, S. 97–115.

885 Vgl. Winkelmann/Herbst: Das Geschichtliche Bergbau-Museum, 1934, S. 17 und Hartung: Museen des Industrialismus, S. 388.

886 „Collecting comes to mean collecting precisely when a series of haphazard purchases or gifts suddenly becomes a meaningful sequence." Bal: Telling Objects, S. 101.

„Aufschreibesysteme“[887] – Akten, Medien der Objektdokumentation, Fotografien, Aufsätze, Vorträge – ebenso wenig zu bestimmen wie Winkelmanns Vorstellungen von einer ‚guten‘ Darstellung eines Bergmannes oder des bergmännischen Berufs in der bildenden Kunst. Um sich diesen beiden Aspekten anzunähern, sind die Sammlungsobjekte in die Analyse einzubeziehen. Inwieweit sich eine ‚Geburtsstunde‘ der Kunstsammlung konkretisieren lässt und welche Wirklichkeit vom Bergmann und seinem Beruf über die Zusammenstellung der Objekte erzeugt wurde, ist Gegenstand des folgenden Kapitels. Dazu werden zunächst die Bedeutung von Arbeit beziehungsweise Arbeitenden in der bildenden Kunst sowie die kunstpolitischen Rahmenbedingungen der späten 1920er- bis 1960er-Jahre skizziert.

887 König, Gudrun: Die exponierte Privatsammlung und die Beschleunigung der Musealisierung. In: Haibl, Michaela/König, Gudrun/Auer, Anita (Hrsg.): Die Leidenschaften des Sammlers. Osker Spiegelhalder als Wissenschaftsamateur. Villingen-Schwenningen 2015 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen), S. 35–60, hier S. 36.

4 Für den Bergmann nur das Beste – Ikonologie von Bergleuten in der Kunstsammlung der Ära Winkelmann

In der Winkelmann'schen Amtszeit hatte das Thema Arbeit beziehungsweise Arbeiter:innen in der bildenden Kunst – insbesondere in der Landwirtschaft und Schwerindustrie – ikonografisch bis in die Mitte der 1940er-Jahre eine besondere „diskursive Relevanz"[888], ja stand sogar in seiner (vorerst letzten) Blüte.[889] Klaus Türk, der sich seit Jahrzehnten aus kunstsoziologischer Perspektive mit Darstellungen von Arbeit auseinandersetzt, konstatiert, dass es schon im 16./17. Jahrhundert eine Hochkonjunktur von Arbeitsdiskursen in der Kunst gab. Diese unterscheide sich allerdings deutlich von der Bildsprache der zweiten Hochphase, welche er von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts datiert.[890]

888 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst.

889 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst und Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie. Opladen 2000, S. 13. Zu historischen Konzepten von ‚Arbeit', die sich aus der Analyse von Schriftquellen, wie Gesetzestexten, theologischen, philosophischen, medizinischen oder wirtschaftlichen Schriften, Gedichten, Theaterstücken usw., speisen, siehe Ehmer, Josef/Lis, Catharina (Hrsg.): The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times. Farnham/Burlington 2009 und Lis, Catharina/Soly, Hugo: Worthy effforts. Attitudes to work and workers in pre-industrial Europe. Leiden/Boston 2012 (= Studies in global social history, 10).

890 Klaus Türk, dessen Einteilung der verschiedenen Diskursformationen dicht an den Ausführungen Paul Brandts liegen, sammelt seit den 1980er-Jahren Darstellungen zum Thema ‚Arbeit', die er aus Büchern, Ausstellungskatalogen, Zeitschriften und Archiven zusammengetragen hat. Detailstudien der über 35.000 Belege – Fotografien blieben unberücksichtigt – stehen bislang allerdings noch aus. Siehe Türk, Klaus (Hrsg.): Bilder der Arbeit. Malerei – Graphik – Skulptur. Künstlerinnen und Künstler der Bundesrepublik Deutschland stellen aus. Bonn 1990; Türk: Vorbemerkung des Herausgebers; Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997; Türk: Bilder der Arbeit, 2000; Türk, Klaus: Mensch und Arbeit. 400 Jahre Geschichte der Arbeit in der bildenden Kunst. Milwaukee 2003; Türk, Klaus: Die Heroisierung des Arbeiters. Bilder der Arbeit in der bildenden Kunst. In: Forum Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur 1 (2008), S. 39–45; Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Figuren aus dem Grohmann Museum an der Milwaukee School of Engeneering mit Ergänzungen aus weiteren Sammlungen, Bd. 1. Milwaukee 2009; Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011. Brandt, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits Darstellungen von Arbeit zusammentrug, interessierte sich weniger für Diskursformationen, sondern versuchte, die Kunstbetrachtung in seinen Schulunterricht zu integrieren. Neben der Schulung des Auges sollten die Heranwachsenden „Verständnis und Teilnahme" für die körperliche Arbeit und den Arbeiter entwickeln. Vgl. Brandt, Paul: Kunst und Arbeit. Ein Bilderbuch für die deutsche Jugend. Leipzig 1929, o. S. Siehe dazu auch Brandt, Paul: Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst. Düsseldorf 1913 und Brandt, Paul: Schaffende

https://doi.org/10.1515/9783110785296-004

Zwar habe es auch in der Antike und im Mittelalter – vor allem in religiösen Kontexten – Darstellungen von Arbeit gegeben, doch handelte es sich dabei in der Regel um Abbildungen auf Gebrauchsgegenständen oder um (Text-)Illustrationen für ein überwiegend analphabetisches Publikum.[891] In eigenständigen Kunstwerken wurde das Thema ‚Arbeit' erst im 16. Jahrhundert bildwürdig, als sich im Zuge der Reformation, der Einführung der merkantilistischen Wirtschaftspolitik und der naturwissenschaftlichen Revolution ein neues Arbeitsparadigma durchsetzte. Arbeit war nun nicht mehr – wie in der Antike – eine unwürdige, nur von Sklaven durchgeführte Tätigkeit und galt auch nicht mehr – wie in der christlichen Tradition – als mühseliger Kampf gegen die Natur in Folge des ‚Sündenfalls' und der Vertreibung aus dem Paradies.[892] In Emblemen, Handwerksfolgen, technischen Lehrbüchern, Ständebüchern und der niederländischen Genremalerei sei laut Türk festzustellen, dass Landwirtschaft und Handwerk eine soziale Aufwertung erfuhren, die sich auch in der profanen Bildsprache niederschlug. Durch die protestantische Arbeitsethik beeinflusst, wurde Arbeit mit Attributen wie „Fleiß/Beständigkeit/Unermüdlichkeit"[893] moralisch aufgeladen.[894] Sie bezog sich allerdings nicht mehr nur ausschließlich auf die (männlich konnotierte) körperliche Arbeit, sondern umfasste auch geistige Tätigkeiten des aufstrebenden Bürgertums, die mit „Rationalität/Umsicht/Wissenschaft"[895] attribuiert wurden. Bildgegenstand waren deshalb nicht vordergründig die eigentlichen Arbeitsprozesse und -bedingungen, sondern die Visualisierung des sich ausdifferenzierenden Arbeitsbegriffes, der -technologien und -produkte.[896] Arbeitsdarstellungen in dieser ersten Hochphase, so Türk, stellten in erster Linie eine „bürgerliche Selbstadressierung"[897] dar, in der Arbeit „als eigenständiger Bereich der Gesellschaft"[898] zum Instrument sozialer Distinktion wurde.

Erst mit der Industriellen Revolution wurden die eigentlichen Arbeitsprozesse – vor allem in Deutschland, Frankreich und Belgien – kunstwürdig, was sich

---

Arbeit und Bildende Kunst. Im Altertum und Mittelalter, Bd. 1. Leipzig 1927; Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2. Leipzig 1928.

891 Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 2000, S. 16.

892 Vgl. Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA. Berlin 2017, S. 11 sowie Brandt: Schaffende Arbeit, 1927, S. 2 f.

893 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 162 sowie Türk, Klaus: „Labor omnia vi(n)cit.". Arbeit ist Kampf. Wandlungen und Inversion eines kulturellen Leitbildes. In: Türk, Klaus (Hrsg.): „Die Organisation der Welt". Herrschaft durch Organisation in der modernen Gesellschaft. Opladen 1995, S. 249–286, hier S. 255 f.

894 Vgl. Türk: „Labor omnia vi(n)cit.", S. 254.

895 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 162.

896 Vgl. Türk: „Labor omnia vi(n)cit.", S. 263.

897 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 163.

898 Türk: Bilder der Arbeit, 2000, S. 18.

in der Anfertigung von Ölgemälden und Skulpturen niederschlug.[899] Dabei sei für das späte 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Spannung zwischen einer „bürgerlichen Affirmationskunst“[900] im positivistischen Industriebild und Darstellungen mit sozialkritischen Themen, vor allem in Grafiken und Karikaturen, festzustellen. Idealisierte Präsentationen von Arbeitsprozessen, Unternehmerporträts und Industrieanlagen demonstrierten Männlichkeit, Macht und Produktivität.[901] Dem gegenüber standen Darstellungen von sozialer Not, Streikszenen und durch schwere körperliche Arbeit gezeichneten Menschen.[902] Gleich ob Produktivismus oder Sozialkritik im Fokus standen, Arbeitsdarstellungen des ausgehenden 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dienten der (wirtschafts- und sozial-) politischen Mobilisierung für bestimmte Interessen.[903]

Diese Instrumentalisierung von Kunst, insbesondere von Arbeitsdarstellungen, erreichte ihren (vorläufigen) Höhepunkt in der Zeit des Nationalsozialismus.[904] Die Vision Adolf Hitlers (1889–1945) von einem „neuen Menschentyp“ – gesund, kräftig, schön, diszipliniert, opferbereit und produktiv – sollte auch in der bildenden Kunst ihren Niederschlag finden.[905] So formulierte er in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst 1937:

> Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestalten, Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müssen! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d. h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufdrängt.[906]

899 Vgl. Türk: Die Heroisierung des Arbeiters, S. 41.

900 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 171.

901 Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 2000, S. 21–23.

902 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 171.

903 Vgl. ebd., S. 165.

904 Türk verweist darauf, dass etwa zeitgleich in anderen Ländern, vor allem in England und den USA, ähnliche Bildwerke entstanden, „die denen der NAZI-Künstler [sic!] z. T. zum Verwechseln ähnlich sind.“ Türk: „Labor omnia vi(n)cit.“, S. 280 sowie Türk: Die Heroisierung des Arbeiters, S. 43 ff.

905 Vgl. Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike: Aktplastik. In: Bushart, Magdalena/Deicher, Susanne/Güldner, Bettina u. a. (Hrsg.): Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur …“ vom 8. Mai bis 3. Juli 1983. Berlin 1984, S. 13–35, hier S. 13 f.

906 Abdruck der Eröffnungsrede Hitlers im Haus der Deutschen Kunst, in: Dresler, Adolf: Deutsche

Wichtiges Motiv, das deuteten die Ausstellungstitel im vorangegangenen Kapitel bereits an, wurde der „berufstätige Mensch“.[907] Der Arbeiter wurde dabei, anders als der mit der Natur in Einklang lebende Bauer, „als Mensch charakterisiert, der im Ringen mit der Natur, z.B. im Bergwerk, seine Aufgabe“[908] verrichtet und „mit seiner Arbeit Gesellschaft und Staat“[909] stützt. Vor allem das Handwerk und der Bergbau waren beliebte Sujets, da sich durch das Weglassen von Geräten und Technik bei gleichzeitiger Betonung gesunder, muskulöser Körper der Sieg des Menschen über Maschinen und die Natur gut in Szene setzen ließ.[910] Besonders die Industrie galt in diesem Zusammenhang „als paradigmatischer Ort von Produktivität, als Basis nationaler Macht und Größe“[911].

Abgesehen von den sozialistisch regierten Ländern versank die menschliche Arbeitskraft als Thema in der bildenden Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bedeutungslosigkeit.[912] Um sich von den heroischen Arbeitsdarstellungen des im Nationalsozialismus geförderten Kunstschaffens zu distanzieren, gingen die zuvor prominenten Sujets verloren. Statt der körperlichen Arbeit wurden (technisierte) Arbeitsprozesse in der Industrie adressiert. Dabei blieben gesellschaftskritische Aspekte wie Arbeitslosigkeit und Widerstand ebenso unberücksichtigt wie Arbeitsfelder im Dienstleistungssektor oder die Reproduktionsarbeit.[913]

Nicht nur in Hinblick auf die Bedeutung von Arbeit in der bildenden Kunst, auch in Bezug auf die Kunstpolitik war die Winkelmann’sche Ära eine unbestän-

---

Kunst und entartete „Kunst“. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung. München 1938, S. 28. Formelhaft ist der Anspruch Hitlers an die Heranwachsenden in seiner 1935 in Nürnberg gehaltenen Reichsparteitagsrede festgehalten, nach der sie „zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl und flink wie die Windhunde“ zu sein hatten. Für eine feinsinnige Interpretation dieser „Körperertüchtigungsformel“ siehe Schieb, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997, S. 31–35.

907 Siehe S. 133 f.

908 Holert, Anna: Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus. In: kunsttexte.de 3 (2010), S. 12. Unter: http://dx.doi.org/10.18452/7593 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

909 Ebd.

910 Vgl. ebd. Siehe dazu auch Bausinger, Hermann: Zwischen Grün und Braun. Volkstumsideologie und Heimatpflege nach dem Ersten Weltkrieg. O. O. 1982. Unter: https://d-nb.info/1162198311/34 (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

911 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 169. Die Landwirtschaft wurde hingegen romantisiert und „als Ort von Tradition und bukolischer Einheit mit der Natur“ inszeniert. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 169. Siehe dazu auch: Bartels, Ulrike: Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Das Bild des Bauern in den Wochenschauen des Dritten Reiches 1933 bis 1939. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 32 (1997/1998), S. 53–78.

912 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 156.

913 Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 1990, S. 17–19.

dige. Als der Museumsdirektor seinen Dienst Ende der 1920er-Jahre antrat, hatte das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, trotz kontinuierlicher Finanzierungsschwierigkeiten und Konflikte mit der konservativen Kunstelite der Wilhelminischen Zeit, seinen Reformkurs so weit vorangetrieben, dass unter der Maßgabe der Kunstfreiheit die moderne Kunst, insbesondere der Impressionismus und die Neue Sachlichkeit, Einzug in die Kunstakademien und Museen fand.[914] Der staatlich geförderte Liberalismus, der Formen-, Farb- Material- und Stilvielfalt ebenso gut hieß wie Abstraktion, Verfremdung und perspektivische Verzerrung oder die Thematisierung von Einsamkeit, Armut und technischem Fortschritt, fand dennoch weiterhin nicht überall Anklang.[915] „Die bildende Kunst", so formuliert Türk, „ist nun explizit politisch geworden, versucht mit ihren Mitteln die gesellschaftliche Wirklichkeit zu verändern; sie entfacht einen Bilderstreit über die Wahrheit der modernen Gesellschaft und ihre Weiterentwicklung, wobei die in Bildform kommunizierten Konstruktionen der Wirklichkeit kaum disparater hätten ausfallen können."[916] Insbesondere deutschnational Gesinnte sahen in der Abkehr von den akademischen Traditionen einen Kulturverfall und plädierten für die Beibehaltung einer dem Historismus verhafteten Ästhetik des Kaiserreichs. Vehement propagierte auch die NSDAP bereits 1920 den „gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literatur-Richtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt"[917]. Der 1928 unter der Leitung von Alfred Rosenberg (1893–1946) gegründete ‚Kampfbund für deutsche Kultur', den Klaus Backes als „Großzirkel von bildungsbürgerlichen Rechtsromantikern"[918] bezeichnet, sollte dieses Vorhaben vorantreiben. Allerdings gelang es unter Rosenberg nicht, eine breite Anhängerschaft zu mobilisieren. Adolf Hitler setzte nach 1933 deshalb zunehmend auf Dr. Joseph Goebbels (1897–1945). Als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hatte dieser gleichzeitig die Leitung der Reichskulturkam-

914 Vgl. Kratz-Kessemeier, Kristina: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932. Berlin 2008. Dass die Konflikte in der Kunstpolitik oftmals ihren Ursprung in persönlichen Fehden Einzelner hatten, ist exemplarisch für die Museumslandschaft Berlins nachzulesen in Langenberg, Ruth/Wesenberg, Angelika (Hrsg.): Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie. Berlin 2001.

915 Vgl. Guery, Michael: Geschichte der Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 2009, S. 178–180 sowie 214–219.

916 Türk: Bilder der Arbeit, 2000, S. 22.

917 O. A.: 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920). O. O. Unter: http://www.documentArchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

918 Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988, S. 42.

mer inne, die das gesamte Kulturleben im Deutschen Reich kontrollierte. Um in der nationalsozialistischen Diktatur weiterhin arbeiten oder auch nur Arbeitsmaterialien beziehen zu können, mussten Künstler:innen fortan der Reichskammer der bildenden Künste – einer von sechs, ab 1935 dann sieben Einzelabteilungen der Reichskulturkammer – angehören.[919] Eine klare Linie in der Kunstpolitik gab es bis 1937 dennoch nicht. Die Mitgliederzahlen waren hoch und die Aufnahmeverfahren aufwändig, denn ab 1935 wurde nicht nur die künstlerische ‚Eignung' beurteilt. Auch die politischen und „rassischen" Voraussetzungen wurden geprüft. Die wenig eindeutige Rechtslage führte allerdings zu einem Bearbeitungsrückstau zu Gunsten der Kunstschaffenden, weil sich der potentielle Ausschluss aus der Kammer und das damit verbundene Berufsverbot auf unbestimmte Zeit hinauszögerte.[920] Hitlers Forderung nach der Etablierung einer neuen „Deutschen Kunst" – ewig geltend, allgemeinverständlich und klar –[921] geriet aber auch aufgrund der ständigen Kompetenzstreitigkeiten zwischen Rosenberg und Goebbels ins Stocken, zumal letzterer der modernen Kunst durchaus etwas abgewinnen konnte.[922]

Für die Rhein- und Ruhrgebietsstädte identifiziert Olge Dommer ab 1935 antimoderne Tendenzen und ein aggressives Vorgehen gegen jedwede Form von Sozialkritik.[923] Der eigentliche Kurswechsel, den Backes mit Goebbels (emotionaler)

919 Die übrigen Kammern waren untergliedert in die Ressorts Musik, Theater, ‚Schrifttum', Presse, Rundfunk und (ab 1935) Film. Vgl. Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit. In: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Weimar/Wien 2015, S. 75–96.

920 Nina Kubowitsch stellt fest, dass bis 1937 insgesamt 7.646 Mitgliedschaften erfasst waren, aber nur etwa 100 Kunstschaffende den Titel „einwandfrei" erhalten hatten. 800 Verfahren waren noch unbearbeitet, bei den meisten Fällen fehlten hingegen die entsprechenden Nachweise, um eine endgültige Entscheidung über die Mitgliedschaft zu treffen. Vgl. Kubowitsch: Die Reichskammer der bildenden Künste, S. 80–83. Fuhrmeister weist kritisch darauf hin, dass die Arbeit der Reichskulturkammer noch nicht ausreichend erforscht sei. Es gäbe bereits verschiedene Einzelstudien, doch würden in diesen entweder die protegierten oder die zurückgewiesenen Künstler:innen in den Mittelpunkt gerückt. Das dazwischenliegende, zahlenmäßig gewichtigere Mittelfeld bliebe hingegen weitgehend unberücksichtigt. Vgl. Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Weimar/Wien 2015, S. 97–106, hier S. 91 f.

921 Vgl. Dresler: Deutsche Kunst.

922 Vgl. Backes: Hitler und die bildenden Künste, S. 57–92; Holert: Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst, S. 3–7; Reichel: Bildende Kunst und Architektur, S. 168 f. und Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik, S. 46 ff.

923 Vgl. Dommer, Olge: Kunst für das Ruhrrevier. In: Dommer, Olge/Dückershoff, Michael (Hrsg.): Kunst für das Ruhrrevier. Hermann Kätelhön (1884–1940). Dortmund 1997 (= Kleine Reihe / West-

Abhängigkeit von seinem Gönner Hitler erklärt, wurde hingegen im Folgejahr mit dem Verbot der Kunstkritik eingeleitet und mit der Eröffnung der Ausstellung ‚Entartete Kunst' als Gegenentwurf zur GDK sowie der Beschlagnahme und Vernichtung nicht systemkonformer Kunst ab 1937 endgültig zementiert.[924] Die Kunstpolitik blieb dennoch nicht frei von Widersprüchen: So bedeutete der Ausschluss Käthe Kollwitz' (1867–1945) aus der Kunstakademie beispielsweise für sie kein Berufsverbot. Die Mitgliedschaft in der Preußischen Akademie der Künste schützte den linientreuen Emil Nolde (1867–1956) umgekehrt hingegen nicht vor einem Berufsverbot und späteren Ausschluss aus der Reichskulturkammer. Der als Kommunist verpönte Fritz Koelle erhielt, wie eingangs schon erwähnt, Staatsaufträge,[925] während Rudolf Belling (1886–1972) seine Werke sowohl auf der GDK als auch in der Ausstellung ‚Entartete Kunst' wiederfand.[926] Trotz der aufgezeigten Inkonsistenz galt grundsätzlich eine gegenständliche Kunst in Anlehnung an den Klassizismus mit klaren, schnörkellosen Formen, gesetzten Farben und vorindustriellen Motiven als Ideal dieser Zeit.[927]

Das Ende des NS-Regimes gleichzeitig als radikale Zäsur in der Kunst zu interpretieren, wie dies lange Zeit in der Kunstgeschichte üblich war, wird mittlerweile zunehmend infrage gestellt.[928] Insbesondere die britischen Alliierten

fälisches Industriemuseum, 17), S. 49–57, hier S. 56. Siehe dazu auch Parent: Theater und Museen, S. 405–409 sowie Landeshauptstadt Düsseldorf/Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945. Düsseldorf 1987.

924 Klaus Backes weist darauf hin, dass es bereits vor 1937 vereinzelte, allerdings nicht durch die Regierung gesteuerte ‚Säuberungsaktionen' gegeben habe. Vgl. Backes: Hitler und die bildenden Künste, S. 66–77. Siehe dazu auch Rehberg, Karl-Siegbert: „Westkunst" versus „Ostkunst". Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland. In: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte. Wiesbaden 2015, S. 15–41, hier S. 23.

925 Siehe Anmerkung 9.

926 Vgl. Davidson, Mortimer G.: Vorwort. In: Davidson, Mortimer G. (Hrsg.): Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Skulpturen, Bd. 1. Tübingen 1988, S. 7–35, hier S. 15 f.

927 Vgl. Backes: Hitler und die bildenden Künste, S. 14, 51 f. sowie 90–100 und Holert: Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst, S. 6.

928 Vgl. Fuhrmeister, Christian: Kontinuitäten und Blockade. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 21–38. Zusätzlich siehe Berg, Karen van den: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 25–47, hier S. 26; Keweloh, Hans-Walter: Museen in der Bundesrepublik (1945–1990). In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 65–69, hier S. 65 und

hatten den Kulturschaffenden durch den schnellen Wiederaufbau von Museen, Theatern und Konzerthäusern sowie die lediglich indirekte Kontrolle der Inhalte großzügige Gestaltungsfreiräume eingeräumt. Doch wurden diese Potentiale in der britischen Besatzungszone nicht ausgeschöpft.[929] Christian Fuhrmeister argumentiert, dass die zügige Erholung des Ausstellungsbetriebes in Museen und Galerien nach dem Krieg und in der frühen Bundesrepublik mit den personellen Kontinuitäten und dem damit verbundenen Rückgriff auf tradierte Netzwerke – auch bei den Rezipierenden – zu erklären sei.[930] Im Ausstellungswesen habe sie sich insofern niedergeschlagen als die Bildästhetik der ausgehenden 1940er-Jahre stark von den Präsentationen der GDK inspiriert gewesen sei.[931] Erst in den frühen 1950er-Jahren begannen sich insbesondere bürgerliche Kreise von der nun als „Nazi-Kunst“[932] geächteten Ästhetik zu distanzieren und sprachen ihr jeden kunsthistorischen und ausstellungsrelevanten Wert ab.[933] Dies geschah allerdings nicht widerspruchslos.[934] Als Paradebeispiel gilt das erste ‚Darmstädter Gespräch‘

Rehberg, Karl-Siegbert/Panzer, Gerhard/Völz, Franziska: Einleitung. In: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte. Wiesbaden 2015, S. 1–12, hier S. 3. Veronica Davies stellt heraus, dass in der Britischen Besatzungszone größerer Wert auf die Kontrolle des geschriebenen und gesprochenen Wortes, weniger auf die Kunst gelegt worden sei. Vgl. Davies, Veronica: German Initiatives and British Interventions 1945–51. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 13–20, hier S. 13.

929 Vgl. Illner, Eberhard: Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Kunstpolitik in der britischen Besatzungszone 1945–1949. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 48–62, hier S. 55.

930 Vgl. Fuhrmeister: Kontinuitäten und Blockade, S. 21 und Rehberg/Panzer/Völz: Einleitung, S. 1 f. Siehe dazu auch den Brief Georg Meistermanns an Karl Ruhrberg in: Meistermann, Georg: Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945. In: Ruhrberg, Karl (Hrsg.): Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1989, S. 91–97. Siehe dazu auch Keweloh: Museen in der Bundesrepublik.

931 Vgl. Fuhrmeister: Die Große Deutsche Kunstausstellung, S. 97 sowie Fuhrmeister, Christian: Statt eines Nachworts. Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 234–239, hier S. 234–237.

932 Zur Problematisierung des Begriffs und kritischen Einschätzung zum kunsthistorischen Umgang mit Werken aus dieser Zeit siehe Davidson: Vorwort, 1988, S. 1–22.

933 Vgl. Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes: Vorwort. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 8 f. und Berg van den: Abrichtung der Volksseele, S. 26.

934 Siehe dazu auch Ulrike Zieglers Ergebnisse zur Ausstellungsresonanz von Kunstausstellungen nach 1945 in: Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland. Kunstausstellungen und

(1950), bei dem sich insbesondere der Künstler Prof. Willi Baumeister (1889–1955) als Fürsprecher und Kunsthistoriker Prof. Hans Sedlmayr (1896–1984) als Kritiker der Moderne unversöhnlich gegenüberstanden.[935] Auf der ersten ‚documenta' in Kassel – lediglich fünf Jahre später – gehörte die moderne Kunst hingegen offiziell „ganz selbstverständlich als Teil der internationalen Avantgarde"[936] dazu. Im Ruhrgebiet schlug sich diese Entwicklung der 1950er-Jahre in der Gründung von städtischen Kunstmuseen nieder, die sich auf die Ausstellung moderner Kunst konzentrierten.[937] Während man vor allem in der Malerei mit Formen, Farben und Inhalten experimentierte, blieb die Bildhauerei laut Karl-Egon Vester „merkwürdig hermetisch und wie abgekoppelt gegenüber dem, was an Innovationen richtungsweisend für neue, künstlerische Inhalte wurde."[938] Die einseitige öffentliche Lancierung moderner, vor allem durch den abstrakten Expressionismus in den USA beeinflusster Kunst[939] und deren Akzeptanz insbesondere in intellektuellen Kreisen wird in der Forschung als Strategie interpretiert, wieder Anschluss an die internationale Kunstwelt finden zu wollen.[940] Außerdem versuchte man, sich sowohl von der künstlerischen Ästhetik des Nationalsozialismus als auch vom

Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt am Main u. a. 2006, S. 175–184 sowie 331–339.

935 Vgl. Gutbrod, Philipp: Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950). In: Fitzke, Kirsten/Pataki, Zita (Hrsg.): Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert. Stuttgart 2006, S. 43–67. Ob die Bochumer von diesem Streitgespräch Kenntnis hatten, ist nicht belegt. Ein Beitrag zum dritten ‚Darmstädter Gespräch' im ‚Anschnitt' 1952 zeigt aber, dass die VFKK zeitgenössische Diskurse zumindest wahrnahm. Siehe dazu Holst, Niels von: Das Darmstädter Gespräch 1952. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1952), S. 22 f.

936 Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren. Das ‚Leverkusener Gespräch'. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 183–194, hier S. 193. Siehe auch Ziegler: Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 288–295 sowie Kimpel, Harald: Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als „Staatsaufgabe". In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte". Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 26–35.

937 Vgl. Parent: Theater und Museen, S. 411.

938 Vester, Karl-Egon: Zur Tradition der figurativen Bildhauerei in Deutschland. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Magdalena/Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung, 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 114–118, hier S. 114.

939 Vgl. Guery: Geschichte der Künste, S. 221 und Rehberg: „Westkunst" versus „Ostkunst", S. 21.

940 Vgl. Rehberg: „Westkunst" versus „Ostkunst", S. 24. Die Akzeptanz der Moderne sei nach Rehberg an den sich häufenden Ausstellungen, Kunstankäufen in Museen, den steigenden Preisen sowie der erhöhten Sichtbarkeit abstrakter Kunst etwa in Arztpraxen und Kanzleien auszumachen. Vgl. Rehberg: „Westkunst" versus „Ostkunst", S. 25 und 33.

propagierten sozialistischen Realismus der Deutschen Demokratischen Republik zu distanzieren.[941] Diese Entwicklung bedeutete aber nicht, dass die gegenständliche Kunst (oder der Realismus) vollständig verschwand. Ab Mitte der 1950er-Jahre fasste außerdem die ebenfalls aus den USA kommende Pop-Art in der Bundesrepublik Fuß. Wenige Jahre später florierte zudem die Aktionskunst, welche die künstlerische Handlung im Vollzug als das eigentliche Kunstwerk deklarierte. Neben die experimentellen Kunstformen und Materialvielfalt der 1960er-Jahre gesellte sich ab 1965 der fotografische Realismus, der hingegen wieder zur detailgenauen ‚Wiedergabe' von Wirklichkeit zurückkehrte.[942]

Wie sich im vorangegangenen Kapitel bereits abzeichnete, war Winkelmanns Interesse an den bergmännischen Repräsentationen in der bildenden Kunst nicht an die „diskursive Relevanz"[943] von Arbeiterdarstellungen gebunden, sondern begleitete ihn bis zum Ende seiner beruflichen Laufbahn. Die ikonografische Einordnung verdeutlicht aber, dass der festgestellte Rückgang bei den Objekteingängen in den 1950er-Jahren nicht nur mit der Haushaltslage der WBK und Winkelmanns Umtriebigkeit erklärt werden kann, sondern die nachlassende Popularität von Arbeits- und Arbeiterdarstellungen in der Bundesrepublik unter Umständen die Anschaffung dieser Objekte erschwerte. Der kursorische Blick über die Arbeitsfotografien der zusammengetragenen Objekte zeigt zudem, dass die mit der Liberalisierung der Kunstpolitik zumindest für die 1950er- und 1960er-Jahre zu erwartende Formen-, Farben- und Stilvielfalt in der Sammlung keinen Niederschlag fand. Abgesehen von einigen wenigen mittelalterlichen Buchillustrationen, barocken Plastiken, romantischen Genrebildern und hunderten von Uniformendarstellungen dominiert in der Malerei und bei der Grafik sowie den bildhauerischen Werken stilistisch der Realismus. Werke der Moderne bilden hingegen die Ausnahme. Weder die bei Türk nachzuvollziehende Vielfältigkeit in der Umsetzung des Themas ‚Bergbau' noch die besondere Popularität des ‚Bergmanns', insbesondere in der Bildhauerei,[944] spiegeln sich in der Sammlung wider.[945] Tatsächlich sind

941 Vgl. Rehberg/Panzer/Völz: Einleitung, S. 5. Siehe dazu auch Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 177 sowie Türk: Die Heroisierung des Arbeiters, S. 44 ff. Ziegler benennt das Jahr 1947 als „markante Zäsur" in der Kultur- und Ausstellungspolitik in den Besatzungszonen, da sich der Ost-West-Konflikt nicht nur in der restriktiveren Kulturpolitik der Alliierten, sondern auch in Bezug auf „ästhetisch-künstlerische Fragen" niederschlug. Siehe Ziegler: Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 47, weiterführend S. 139–166.

942 Vgl. Guery: Geschichte der Künste, S. 181–184 und 221 f.

943 Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst.

944 Vgl. Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009, S. 122.

945 Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 2000; Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009 und Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2011.

gerade die Werke, die den Typus ‚Bergmann' zum Kerngegenstand der Bildaussage haben und den Arbeitszusammenhang nicht über einen erzählenden Kontext, sondern vornehmlich über den menschlichen Körper herstellen (Kapitel 4.1),[946] im Vergleich zu den übrigen Kategorien – Darstellungen zu bergmännischen Festtags- und Paradekleidern (Kapitel 4.2), Porträts (Kapitel 4.3) und Genredarstellungen (Kapitel 4.4) – quantitativ die überschaubarste Gruppe an Sammlungsobjekten.

4.1 „Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen" – Idealtypische Darstellungen von Bergleuten in der Kunstsammlung des Bergbau-Museums

Von den für die Fragestellung relevanten 1781 Objekten mit Darstellungen von Bergleuten in der bildenden Kunst sind in Winkelmanns fast 40-jähriger Amtszeit insgesamt 96 Plastiken aus Holz, Elfenbein, Porzellan und Bronze gesammelt worden. Außerdem gehören in die Kategorie ‚Arbeitertypus' 5 Büsten, 19 Reliefs, 12 Gemälde, 50 Druckgrafiken, 31 Zeichnungen und 2 Strohbilder.[947] Gemessen an den DIN-Formaten fällt auf, dass sich die zweidimensionalen Objekte etwa gleichmäßig im Rahmen der DIN A4 bis DIN A0 Abmessungen verteilen. Bei den bildhauerischen Arbeiten sind die Objekte überwiegend zwischen 20 und 30 cm oder zwischen 40 und 50 cm hoch.[948] Dass Winkelmann – trotz des nationalsozialistischen Körperkults und der Vorliebe für monumentale Plastiken – keine raumeinnehmenden Großplastiken oder Gemälde erwarb, hat sicherlich auch etwas mit den damit verbundenen Kosten, den ohnehin schon knappen Ausstellungsflächen und später mit dem kriegsbedingten Materialmangel zu tun. Gleichzeitig spiegelt sich darin Winkelmanns Präferenz nach Einheitlichkeit in den Ausstellungshallen wider.[949] Die angestrebte Höhe der Plastiken schien sich dabei an Salonfiguren zu orientieren, welche im ausgehenden 19. Jahrhundert vorzugsweise für die

946 Vgl. Muysers, Carola: Im Reich der Arbeit, der Faulheit und der Freiheit. Zur Thematisierung von Arbeit im bürgerlichen Portrait am Beginn der deutschen Moderne. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 94–109, hier S. 94, Anmerkung 1.

947 Siehe G 2 im Anhang.

948 Mit einer Höhe von 83 cm sind die beiden Bronzeplastiken ‚Bergmann' von Fritz Heitsch nicht nur die größten unter den gesammelten Plastiken, sondern auch die Ausnahme. Siehe montan.dok 030032048000 und 030032049000.

949 Siehe dazu beispielsweise den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 08.08.1938, in: montan.dok/BBA 112/960 oder an Verbeyst, 29.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/937.

Darstellung von Arbeiter:innen verwendet wurden.[950] Kleinformatige Plastiken schmückten damals häufig Büros und Privaträume höherer Angestellter und Unternehmer, die mit derartigen Repräsentationen ihrer ökonomischen wie sozialen Macht symbolisch Ausdruck verliehen.[951] Von diesem Geltungsstreben profitierte auch die Eisenkunstgießerei Lauchhammer. Nach einer wirtschaftlichen Krise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangte sie nämlich ab 1925 mit der Herausgabe von Salonfiguren aus Bronze und Eisen zu neuer Blüte.[952] Die Niederlausitzer hatten sich mit ihren Kunstgüssen augenscheinlich auch in Bochum einen Namen gemacht. Zumindest stammen die ersten dokumentierten Plastiken aus dem südbrandenburgischen Braunkohlerevier.

Darstellungen von Bergleuten – anatomisch und bergmännisch einwandfrei

Aus einem Schreiben der Mitteldeutschen Stahlwerke AG geht hervor, dass Winkelmann noch vor der offiziellen Gründung und Eröffnung des Museums um die Zustellung eines Katalogs der Lauchhammer Eisenkunstgießerei gebeten hatte.[953] Die rote Buntstiftmarkierung im Katalog, die Platzierung seines handschriftlichen Vermerks „gestiftet von Dr. Koppenberg“ in Blau sowie der mit Bleistift ergänzte Pfeil deuten darauf hin, dass sich der Museumsdirektor für die Plastik von Modelleur Stark interessierte (Abb. 17.1).[954]

950 Vgl. Türk, Klaus: Einführung. In: Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011, S. 10 f., hier S. 10 und Dommer, Olge: Geschundener Mensch oder Held der Arbeit? Zur kleinplastischen Arbeiterdarstellung in der Sammlung Werner Bibl. In: Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011, S. 12–15, hier S. 13.

951 Vgl. Dommer: Geschundener Mensch oder Held der Arbeit?, S. 13.

952 Das Eisenhüttenwerk Lauchhammer, 1725 gegründet, fertigte anfangs lediglich Gebrauchswaren an. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Herstellung von Freiplastiken, zunächst aus Eisen, ab den 1830er-Jahren dann auch zunehmend aus Bronze, in die Produktpalette aufgenommen. Durch günstigere Verfahren – wie das Bronzieren oder Verkupfern – verloren der Bronze- und Eisenkunstguss in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Vgl. Schmidt, Eva: Kleine Geschichte des Eisenkunstgusses. Dresden 1976, S. 22–27 sowie Schmidt, Martin: ‚Berliner Salonbronzen‘ am Beispiel des Lauchhammer Bildgusses – museal und sammelwürdig. In: Bertuch, Karl/Gleichen-Russwurm, Alexander von/Kähler, Susanne u. a. (Hrsg.): Kunstguss in Lauchhammer. 1784 bis heute. Norderstedt 2013, S. 17–31.

953 Vgl. das maschinenschriftliche Schreiben der Deutschen Stahlwerke AG an Winkelmann, 28.02.1930, in: montan.dok/BBA 112/1751 und den Katalog Mitteldeutsche Stahlwerke AG, Lauchhammerwerk (Hrsg.): Lauchhammer Bildguss. Katalog Gs 5 mit dazugehöriger Preisliste. O. O. 1929.

954 Vgl. ebd., S. 72. Neben den auf dieser Seite aufgeführten Plastiken hatte die Eisenkunstgießerei noch eine 9 cm hohe Plastik ‚Betender Bergmann‘ im Sortiment. Wenngleich die Erwerbsgeschichte

Abb. 17.1: Angebote im Katalog der Eisenkunstgießerei Lauchhammer, 1929

Dabei handelt es sich um eine knapp 44 cm hohe Bronzeplastik eines kräftigen, vollbärtigen älteren Mannes, der den linken Fuß auf eine Stufe gesetzt hat und mit leicht vorgebeugtem Oberkörper und nach links gedrehtem Kopf prüfend in die

einer ebensolchen Figur in der Sammlungsdokumentation nicht erfasst wurde, legt ein Schreiben Winkelmanns nahe, dass diese kleine Plastik 1930 als Schenkung von der Sprengstofffabrik Selke an das Museum übergeben wurde. Siehe ebd., S. 99; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Rabener, 12.07.1930, in: montan.dok/BBA 112/743 sowie die Karteikarte zu montan.dok 033301809000.

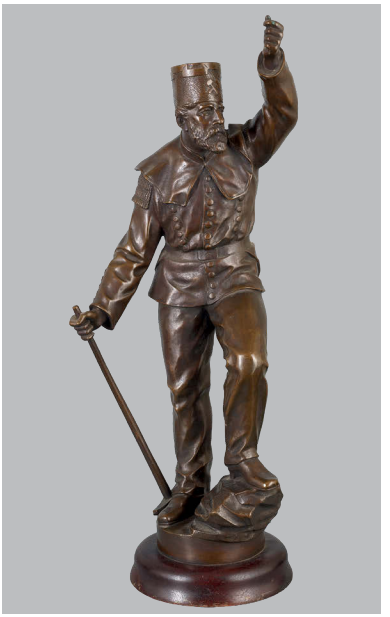


Abb. 17.2: Plastik ‚Bergmann‘ von Stark aus der Eisenkunstgießerei Lauchhammer, vor 1929

Ferne schaut. Die rechte Hand ist auf ein keilhauenähnliches Gezähe gestützt, das möglicherweise als Fahrstock zu deuten ist, die erhobene Linke hält eine Freiberger Blende, die dem Sammlungsobjekt fehlt. Die kräftige, von lockerer Kleidung umspielte Statur, die Körperhaltung und der Blick strahlen konzentrierte Ruhe aus. Der Bergkittel mit Pelerine, das kurze Bergleder, das mit Schlägel und Eisen geschmückte Koppelschloss, der Schachthut mit dem bergmännischen Symbol vor Kopf und das Geleucht kennzeichnen die Stark’sche Plastik eindeutig als Bergmann. Der schlicht gestaltete (mutmaßliche) Fahrstock, die Position des Geleuchts sowie der konzentrierte Blick könnten zudem die Arbeitssituation eines Steigers unter Tage andeuten, wie sie aus Genrebildern zum sächsischen Erzbergbau des 18. Jahrhunderts bekannt ist (Abb. 17.2).[955]

Trotz der augenscheinlichen Präferenz für die zur Auswahl stehenden Plastiken formulierte Winkelmann sein Anliegen an Hüttendirektor Heinrich Koppenberg im Juli 1930 unspezifisch. Als Bewunderer der in Lauchhammer herausgegebenen bergmännischen Figuren aus dem Kohle- und Erzbergbau wäre es ihm „sehr

955 Siehe Kapitel 4.3 ‚Der Bergbau ist nicht eines Mannes Sache‘ – (Vor-)industrieller (Erz-)Bergbau.

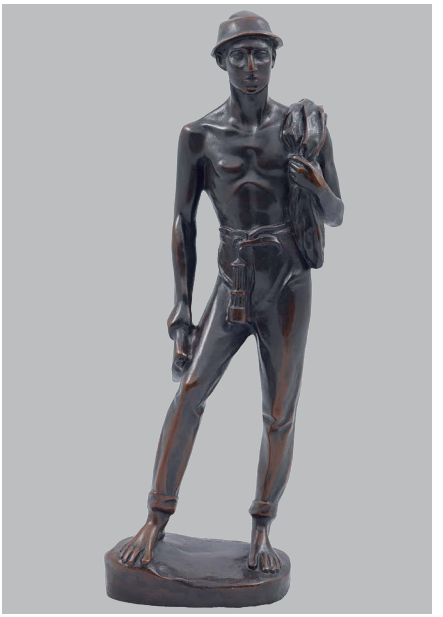


Abb. 18: Plastik ‚Bergmann, stehend' von Friedrich Thuma, vor 1929

erwünscht, auch einen solchen Bergmann zu besitzen"[956]. Da er für den Objektankauf über keine Mittel verfüge, gestatte er sich „die ergebene Anfrage, ob es möglich ist, uns eine solche Figur geschenkeweise zu überlassen"[957]. Koppenberg kam dieser Bitte umgehend nach, entschied sich aber nicht für den Bergmann von Stark.[958] Bereits wenige Tage später traf eine etwa 40 cm hohe Plastik ‚Bergmann, stehend' von Friedrich Thuma[959] in Bochum ein (Abb. 18), die bei vergleichbarer Größe deutlich günstiger ausgepreist war als der Stark'sche Bergmann.[960]

956 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Koppenberg, 05.07.1930, in: montan.dok/BBA 112/1751.

957 Ebd.

958 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Koppenbergs an Winkelmann, 10.07.1930, in: montan.dok/BBA 112/1751.

959 Friedrich Thuma (1873–1963) machte zunächst eine Lehre als Kunstschnitzer und studierte im Anschluss in München und Stuttgart Bildhauerei. Nach seinem Abschluss eröffnete er in Stuttgart 1911 sein eigenes Atelier. Aufgrund der Bombardierung Stuttgarts suchte Thuma 1944 in seinem Geburtsort Biberach Zuflucht. Dort widmete er sich dann neben der Bildhauerei auch der Malerei. In Bezug auf seine Kleinplastiken bezeichnet Uwe Degreif vereinfachte, dynamische und expressive Formen, sehr schlanke Körper, die Überlänge der parallel aufgestellten Beine, eine aufrechte Körperhaltung sowie androgyne Züge als typisch für das Werk Thumas. Vgl. Degreif, Uwe: Thuma,

Die erste in der Sammlungsdokumentation erfasste bergmännische Plastik zeigt einen schmalen, dem Gesicht nach jungen Mann, der mit einem schmalkrempigen Hut auf dem Kopf, breitbeinig mit nach links verlagertem Gewicht und herausgeschobener Hüfte auf einem unebenen, schmalen Sockel steht. Die Zehen der nackten Füße sind leicht gespreizt. Die Hose mit hohem Bund und Gürtel ist bis über die Knöchel gekrempelt. Ein über die linke Schulter geworfener Stoff, vermutlich ein langärmliges Arbeitshemd, wird mit der linken Hand vor dem Herunterfallen gesichert, während die rechte am ausgestreckten Arm eine Keilhaue umfasst. Der nackte Oberkörper legt den Blick auf eine muskulöse Brust, die Rippenbögen, das Schlüsselbein sowie schlanke und definierte Oberarme frei. Das ovale Gesicht mit kantigem Kinn, tiefen Augenringen und leicht gesenktem Blick scheint ein versonnenes Lächeln anzudeuten. Wenngleich die Körperhaltung entspannt wirkt, weisen die Körperstatur, die ausgeprägten Muskeln und die abgelegte Kleidung auf anstrengende und schweißtreibende Arbeit hin. Dabei wird der bergmännische Bezug, anders als bei Stark, allein über die am Gürtel hängende Grubenlampe hergestellt.

Der Kontrast zwischen den beiden Plastiken könnte größer kaum sein: auf der einen Seite ein alter Mann, dessen Bergmannskluft für die angedeutete Arbeitssituation zu edel wirkt, auf der anderen Seite ein halbnackter Jüngling, der zu posieren scheint. Obwohl die Bildsprache der beiden Plastiken weit auseinandergeht, fand Winkelmann Gefallen an Thumas Bergmann. Zumindest empfahl er die Werke Thumas später für Jubiläumsgeschenke weiter.[961] Welches konzeptionelle Sammel- und Ausstellungsmotiv Winkelmann für die überschaubare Anzahl eingegangener Plastiken in den frühen 1930er-Jahre hatte,[962] lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Festzustellen ist lediglich, dass die zielgerichtete Anfrage an die Kunstgießerei in Hinblick auf bergmännische Plastiken als „Erscheinungsdinge“ in den ersten Jahren nach Eröffnung des Museums ein Einzelfall blieb.

Völlig unbedeutend waren bergmännische Figuren in den Anfangsjahren aber dennoch nicht. In Lebensgröße oder in maßstabsgetreuer Verkleinerung dienten sie

Friedrich (1873). In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00206900T/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

960 Die Plastik Thumas sollte 284 RM kosten, Starks ‚Bergmann‘ (mit einer Höhe von 43,5 cm) ist im Katalog mit 540 RM ausgewiesen. Vgl. die zum Katalog gehörige Preisliste in Mitteldeutsche Stahlwerke AG: Lauchhammer Bildguss, S. 4.

961 Siehe den maschinenschriftlichen, von Winkelmann diktierten und von Herbst unterschriebenen Durchschlag an die Bayerische Berg-, Hütten- und Salzwerke Aktiengesellschaft, 11.05.1937, in: montan.dok/BBA 112/1750.

962 Siehe G 3 im Anhang.

als Hilfsmittel, um die eigentlichen Exponate, wie beispielsweise Kleidungsstücke oder Arbeitsgeräte, besser präsentieren oder technische Sachverhalte in Modellen veranschaulichen zu können.[963] Um die bereits gesammelten Uniformen „anschaulich zur Geltung“ zu bringen, interessierte sich der Museumsdirektor – inspiriert vom Erzgebirgsmuseum in Annaberg – für lebensgroße, möglichst „natürlich“ aussehende Kostümfiguren.[964] Dazu ließ er dem Düsseldorfer Bildhauer Max Kresse, mit dem er seit 1931 in Verbindung stand, Vorlagen zur Gestaltung der Figuren sowie eine Uniform zukommen.[965] Von ‚natürlichen‘ Körperproportionen sowie dem Sitz und Faltenwurf der Kleidung schien es seitens Winkelmanns demnach konkrete Vorstellungen zu geben. Ob dieses Projekt über die Entwurfsfiguren hinaus weiterverfolgt wurde, ist den Unterlagen nicht zu entnehmen. Nachweislich umgesetzt wurden „Bergmannstypen in Lebensgröße“[966] sowie maßstabsgetreue Figuren für Modelle.[967] Um möglichst realitätsnahe Eindrücke von der Arbeit unter

963 Über den Verbleib der Figuren aus den Anfängen des Museums ist nichts überliefert.

964 Vgl. den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Kresse, 11.11.1931, in: montan.dok/BBA 112/1749. Im Schriftverkehr und der Sammlungsdokumentation gibt es keine Hinweise darauf, dass dieses Vorhaben in die Tat umgesetzt wurde. Hanns Freydank schlug später vor, das Festgewand der Bergleute in Anlehnung an das Landes-Museum Hannover auf einem Gestell aus Rohrgeflecht ohne Kopf zu präsentieren. Die Beauftragung von Ribra-Figuren in den 1950er-Jahren zeigt allerdings, dass Winkelmann von seiner Gestaltung nach menschlichem Vorbild nicht abgerückt war. Im Werbetext heißt es: „Ribra-Figuren verhelfen einer Trachtenschau erst zur rechten Wirkung, denn ‚Tracht‘ will ‚getragen‘ sein, auf Figuren mit menschlichen Formen und Gesten, nicht ‚gehängt‘ sein auf dreibeinige Kleiderständer oder Schneiderpuppen mit gedrechselter Halsstange, auf der die Kopfbedeckung schaukelt!“. Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Kresse, Juli 1931 bis August 1932, in: montan.dok/BBA 112/1749; den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 24.06.1937, in: montan.dok/BBA 112/966; den maschinenschriftlichen Brief Bramms an Winkelmann mit den dazugehörigen Anlagen, 01.08.1956, in: montan.dok/BBA 112/786 sowie das undatierte, vermutlich aus den 1950er-Jahren stammende Foto mit Blick in das „Trachtenkabinett“, in: montan.dok/BBA 112/6343.

965 Siehe den handschriftlichen Brief Kresses an Winkelmann, 26.01.1932, und den darauf vermerkten Antwortentwurf Winkelmanns, in: montan.dok/BBA 112/1749. Max Kresse selbst ist weder in den einschlägigen Künstlerlexika vertreten noch scheinen ihm singuläre Publikationen gewidmet zu sein.

966 Handschriftlicher Brief Kresses an Winkelmann, 19.07.1931, in: montan.dok/BBA 112/1749.

967 Siehe den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Kresse, 16.03.1932, die handschriftliche Bleistiftnotiz Winkelmanns auf dem dazu gehefteten Notizzettel, 18.03.1932, die maschinenschriftlichen Durchschläge Weinert an Kresse, 02.06.1937 und 25.06.1937, sowie Winkelmann an Kresse, 05.08.1937, in: montan.dok/BBA 112/1749, BT 14 und 15 im Anhang und die Abbildungen in Winkelmann/Heise: Das Geschichtliche Bergbau-Museum, 1931, S. 8, 11, 13 und 25. Ob die abgebildeten Modellfiguren aus der Hand Kresses stammen, kann nicht nachvollzogen werden. Ein Verweis auf die heute nicht mehr erhaltene Akte „Kunstabteilung bergmännische Bildhauer S–Z, 1929–1937“ auf der Karteikarte zu dem im Museumsführer gezeigten Kohlekarren

Tage vermitteln zu können, legte der Museumsdirektor nicht nur gesteigerten Wert auf die für sein Empfinden ‚richtige‘ Ausführung von Körperhaltung und Größenverhältnissen.[968] Die Übertragung der Aufgabe an einen Künstler legt zudem nahe, dass Winkelmann an die ästhetische Erscheinung der dargestellten Personen Ansprüche stellte. Expressis verbis formulierte er dies einige Jahre später bei der Begutachtung eines Modellentwurfs für die Bergbau-Abteilung im Museum Kornelimünster, den Bildhauer Karl Löhr angefertigt hatte. Laut Winkelmann war bei der Gestaltung eines Bergmannes nämlich Folgendes zu berücksichtigen:

> Bei der Figur ist es in erster Linie wichtig, daß der Körper so schmal gehalten ist, daß nach der Bekleidung der Körper nicht zu plump wirkt. Man muß ja bedenken, daß der Stoff nicht im Maßstab 1:10 gewählt werden kann, sondern die natürliche Stärke hat und daher schon erheblich aufträgt. Um nun die Figur nach der Bekleidung nicht unnatürlich wirken zu lassen, muß der Künstler entsprechend Rücksichten bei der Herstellung der Figur nehmen. Diese Rücksichten hat Herr Löhr garnicht [sic!] genommen; die Figur ist mindestens um 1/3 zu schwülstig. Weiterhin ist die Figur anatomisch ganz und gar unrichtig; der Kopf sitzt viel zu nahe am linken Arm. Auch die Stellung ist nicht ganz einwandfrei. […] Nehmen Sie es mir bitte nicht übel, daß ich Ihnen in so krasser Form meine Auffassung über diese Figur sage; aber das Gelingen der Figur ist unbedingt für den Wert des Modells ausschlaggebend.[969]

Dem Leiter des Rödlitzer Schnitzvereins empfahl er bezüglich eines Modells, welches der Verein im Jahr 1935 zur Ausstellung ‚Der Rote Hahn‘[970] in Dresden

(montan.dok 030090151000) auf S. 25 weist darauf hin, dass auch andere Künstler:innen Aufträge erhielten. Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Mansfeld AG, August/September 1931, in: montan.dok/BBA 112/739.

968 Als Vorlagen für die Modelle sind eventuell auch die Bewegungsstudien des Düsseldorfer Kunstmalers Gerhard Janssen (1863–1931) einzuordnen (montan.dok 030330813000). Eindeutig belegt ist die Verwendung von Skizzen als Modellvorlagen im Falle von Oberingenieur Alfred Rabener. Siehe dazu beispielsweise montan.dok 030080113004 und 030080116001 mit den dazugehörigen Modellen montan.dok 030080237000 und 030080238000. Des Weiteren den maschinenschriftlichen Durchschlag „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin, Dresden, Freiberg, Brand-Erbisdorf und Flinsberg in der Zeit vom 5. bis 21. Mai 1942“, 03.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 30.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/1780. Für einen Entwurf mit Figuren für ein Lampenhausmodell siehe den maschinenschriftlichen Brief von Friemann & Wolf an Winkelmann, 10.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/1735.

969 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Vossen, 03.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/923. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Raub an Vossen, 14.04.1938, in: montan.dok/BBA 112/923; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch bei Herrn Bartelmäs am 16.8.1948“, 18.08.1948, in: montan.dok/BBA 112/769 sowie Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 5.

970 Diese Ausstellung wurde vom Hauptamt für Volkswohlfahrt der NSDAP zusammen mit dem

beigesteuert hatte, „so etwas nicht in ein Museum zu stellen“[971]. Offensichtlich sei bei der Anfertigung „viel Arbeit und viel Fleiß“ in die Darstellungen des Oelsnitzer-Scheibenbaus geflossen. Wenn aber bergmännische Dinge dargestellt werden sollen, so müssten diese seines Erachtens nach „bergmännisch einwandfrei“ sein.[972] Was dies bedeuten konnte und wie ernst Bergleute dies augenscheinlich nahmen, demonstriert BA Dr.-Ing. Peter Scheel (geb. 1903) eindrücklich mit seiner Kritik an einer Porzellandose mit dem Motiv ‚Zweimannbohrer‘, welches im letzten Abschnitt dieses Kapitels noch genauer vorgestellt wird (Abb. 41). An dieser Stelle soll lediglich aufgezeigt werden, welche Details selbst bei der ‚Damenspende‘ für das anstehende Barbarafest Beachtung fanden. Gleich aus mehreren Gründen kam der gemachte Entwurf aus der Porzellan-Manufaktur Fürstenberg aus Scheels Sicht nicht in Frage:

> 1) Der sitzende Bergmann guckt geradeaus, er müßte aber in den Schlag des anderen Bergmannes hineinsehen, also den Kopf schräger halten.
> 2) Der stehende Bergmann guckt an dem Bohrmeißel vorbei, der Kopf müßte mehr geneigt sein.
> 3) Die beiden Figuren sind zu nah aneinander gerückt [sic!], so daß der schlagende Bergmann beim Schlag gar keinen Platz hat.
> 4) Beim schlagenden Bergmann ist der dicke Hammer senkrecht nach oben gerichtet, während er bei der Porzellanfigur richtigerweise eine Schräglage hat, um Schwung zu holen. Auch darf das Ende des Hammerstieles nicht unter der Hand hervorragen, da der Hammer sonst nach alten Erfahrungen an der Kleidung hängenbleibt.
> 5) Beim schlagenden Bergmann muß der Daumen der rechten Hand um den Hammerstiel herumgelegt werden, er darf nicht freistehen.[973]

In Bezug auf das Rödlitzer Modell ging es Winkelmann neben den korrekten Größenverhältnissen vor allem um die würdige Gestaltung der Figuren. Für den

---

Messeamt der Stadt Dresden ausgerichtet. Sie lief von Juli bis September 1935 und sollte als „Volksschau“ über Feuerschutz und Rettungswesen informieren. Parallel dazu gab es einen Schülerwettbewerb, dessen Ziel es war, Schüler:innen zu animieren, sich über schriftliche, zeichnerische oder plastische Beiträge „mit dem Abwehrkampf gegen Feuer usw. vertraut zu machen“. Vahlen, Theodor: Schülerwettbewerb „Der Rote Hahn“. In: Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 9 (1935), S. 174.

971 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Werner, 25.10.1935, in: montan.dok/BBA 112/1749.

972 Vgl. ebd.

973 Maschinenschriftlicher Brief Scheels an Winkelmann, 22.11.1958, in: montan.dok/BBA 112/810. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 02.08.1942, in: montan.dok/BBA 112/764 sowie den von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Anni Geiger-Hof, 26.02.1953, in: montan.dok/BBA 112/791.

hauseigenen Modellbau hatte Friedrich Sietz später sogar Bildbände mit Akten aus Kölner Buchhandlungen besorgt, um den Modellbauern zeigen zu können, worauf es ankam. Seinem Bericht nach war dies nicht so einfach, weil die meisten Abbildungen „für unsere Zwecke nicht zu gebrauchen“[974] gewesen seien. Entweder zeigten sie „überholte Körperformen“[975], seien die Figuren „zu manipuliert“[976] dargestellt oder „dem finsteren Jugendstil“[977] entsprungen. Winkelmanns Kritik an den Figuren des Rödlitzer Modells war noch unspezifischer. „Man kann Bergleute nicht grotesk schnitzen“, schloss er seine Bewertung ab und empfahl, „einen Bergmann in einem solchen Modell […] am besten in einer Höhe von 20 cm“ zu schnitzen und „ihm dann den typischen Anzug“ anzuziehen.[978] Was Winkelmann unter dem „typischen Anzug“ für einen Oelsnitzer Steinkohlenbergmann verstand, ist dem Schriftwechsel nicht zu entnehmen.

Die Durchsicht der in die Analyse einbezogenen Objekte ergab, dass sich zwei grundsätzliche Kleidungstypen herauskristallisieren, die sich in den Plastiken von Stark und Thuma bereits widerspiegeln. Der erzgebirgischen Arbeitskleidung – wie sie aus dem ‚Trachtenwerk‘ E. G. Rosts und den Genredarstellungen Eduard Heuchlers bekannt sind –[979] steht demnach eine ohne zusätzliche Symbolik kaum als berufsspezifische Kleidung identifizierbare Arbeitskluft des Kohlenbergmannes gegenüber. Nahezu unsichtbar bleibt in der Sammlung hingegen der bis in die Frühgeschichte zurückreichende Kapuzenmantel, zu dem eine knielange Hose und Strümpfe getragen wurden.[980] Die einzige Darstellung aus der Frühgeschichte ist die 14 cm hohe Gipsplastik eines Treverers, der vermutlich der Kleidung wegen in die Sammlung aufgenommen wurde.[981] Kaum stärker vertreten ist die mittelalterliche Kutte, zu der oftmals eine lange Hose sowie als Schutz vor Kälte, Nässe und Verletzungen ein Bergleder, Kniebügel und eine Gugel getragen wurden. Diese zwergenhaft anmutenden Darstellungen sind vor allem als Illustrationen beispielsweise

974 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Sietz’, 22.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/1303.

975 Ebd.

976 Ebd.

977 Maschinenschriftlicher Reisebericht Sietz’ über die „Dienstreise nach München in der Zeit vom 13. bis 16. Januar 1941“, 21.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

978 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Werner, 25.10.1935, in: montan.dok/BBA 112/1749.

979 Vgl. Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954 und Heuchler, Eduard: Album für Freunde des Bergbaus. Vierzehn Bilder aus dem Leben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes. Mit einer biographischen Einleitung von Walter Schellhas. Berlin [1855] 1957.

980 Vgl. Haid, Wolfgang: Der Kapuzenmantel. Eine Untersuchung zu den Frühformen bergmännischer Arbeitstracht. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1968), S. 20–25.

981 Siehe montan.dok 033303915000.

im Schwazer Bergbuch oder in Georg Agricolas ‚De re metalilica' zu finden.[982] Im Bereich der Plastiken bilden die bekannten Hochreliefs von Nappian und Neucke in der Ära Winkelmann die einzigen Repräsentanten aus dem mittelalterlichen Bergbau.[983] In Hinblick auf den Zeitbezug liegt der inhaltliche Schwerpunkt auf Darstellungsweisen aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

„[E]inmal einen guten Kaltofen für unser Museum erwischen" – Der Bergmann als Individuum

Die sich häufende Anschaffung bergmännischer Plastiken fällt mit der Konkretisierung der Neubaupläne ab 1934/1935 zusammen. Auffällig ist dabei, dass in dieser Phase überwiegend Schnitzereien aus dem Erzbergbau angeschafft wurden. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges waren insgesamt 34 Plastiken eingegangen. Diese hatte Winkelmann fast ausschließlich von seinen Dienstreisen, mehrheit-

982 Der Eingang von kolorierten Zeichnungen aus dem Schwazer Bergbuch ist auf Hanns Freydank zurückzuführen. Dieser hatte die Kopien von Wilhelm Weise erstanden und 1944 an das Bergbau-Museum verkauft. Siehe montan.dok 033301915000 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Prescher, 08.07.1963, in: montan.dok/BBA 112/958.

983 Die beiden Reliefs sind dem Mansfelder Kupfererzbergbau zuzuordnen (Abb. 16). Winkelmann ließ auf Anregung Freydanks in den 1940er-Jahren Gipsabgüsse der sich heute in Eisleben befindlichen Originale anfertigen. Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank, Dezember 1940 bis Januar 1941, in: montan.dok/BBA 112/966; montan.dok 033301259000 und 033301260000. Darüber hinaus Freydank, Hanns: Nappian, Neucke und der heilige Jodute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1959), S. 3–8 und Mämpel, Arthur: Nappian und Neucke. Aus der Frühzeit des deutschen Bergbaus. In: Werks-Nachrichten der Dortmunder Bergbau-AG und Hansa-Bergbau AG 1 (1960), S. 3 f. Nappian und Neucke werden in der Forschungsliteratur häufig als die ersten Arbeitsdarstellungen aus dem deutschen Bergbau bezeichnet. Winkelmann war jedoch eifrig bemüht, mit der Elfenbeinschnitzerei auf dem Deckel des Psalters Karl des Kahlen den Anfang noch weiter vorzudatieren. Siehe Winkelmann, Heinrich: Die älteste deutsche Bergmannsdarstellung. In: Deutsche Bergwerks-Zeitung, 09.07.1944, o. S. sowie die maschinenschriftliche Abschrift des Protokolls zur „Gründungsversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur e. V. Bochum vom 24. November 1947 in der Ehrenhalle des Bergbau-Museums in Bochum", o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956". Die Einschätzung Günther Schiedlauskys – eine Verbindung zwischen der Elfenbeinschnitzerei und dem Bergbau herzustellen, habe „etwas Gewaltsames oder an den Haaren Herbeigezogenes" – führte 1953 schließlich dazu, dass Winkelmann von dieser Interpretation Abstand nahm. Siehe Schiedlauskys maschinenschriftliches Gutachten „Das Elfenbeinrelief auf der Rückseite des angebl. Gebetsbuchs Karls des Kahlen (840–877)", 22.02.1953, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schiedlausky, 27.02.1953, in: montan.dok/BBA 112/802.

lich im Frühjahr und Sommer 1939, aus dem für seine Schnitzkunst bekannten Erzgebirge mitgebracht.[984] Als besonders ergiebig erwiesen sich der Sammlungsdokumentation nach die Besuche bei Richard Schmalfuß und Gustav Rössel.[985] Schmalfuß besaß ein Spielwarengeschäft in Schneeberg, während Rössel bis zu seiner Entlassung 1933 Leiter der Schnitzschule in Neustädtel war.[986] Was beide Männer miteinander verband, war ihre Leidenschaft für das Schnitzen und ihre Kontakte zu anderen Schnitzern in der Region. Bei den aus Schneeberg und Neustädtel mitgebrachten Schnitzarbeiten, allesamt dem Realismus zuzurechnen, ist

984 Erste künstlerische Darstellungen von Bergleuten werden in religiösen Kontexten des 13. Jahrhunderts verortet. Schnitzende Bergleute sind seit dem Ende des 16. Jahrhunderts belegt. Je nach Quelle werden für die Etablierung der Schnitzkunst ökonomische, gesellige und/oder dekorative Gründe angeführt beziehungsweise besonders betont. So habe die Krise des Erzbergbaus den Nebenerwerb erforderlich gemacht, um den Lebensunterhalt weiter bestreiten zu können. Die Schnitzerei habe sich angeboten, weil die erzgebirgischen Wälder die Ressourcen dafür lieferten. Im 19. Jahrhundert sei es vermehrt zu Vereinsgründungen gekommen. Menschen unterschiedlicher Alters- und Berufsgruppen sollen dann v. a. der Geselligkeit und Heimatverbundenheit wegen in ihrer Freizeit den einstig bedeutsamsten Wirtschaftsbereich in Einzelfiguren und Modellen in Vereinen gestaltet haben. Um die Jahrhundertwende setzte dann vermehrt die Gestaltung von Leuchtern, Pyramiden, Schwibbögen, Krippen und Weihnachtsbergen für die Advents- und Weihnachtszeit ein, für die das Erzgebirge heute noch bekannt ist. Vgl. Heilfurth, Gerhard: Zur Geschichte der erzgebirgischen Bergmannsschnitzerei und -bastelei. In: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 11 (1936), S. 177–185; Tautenhahn, Fritz: Das Schnitzen im Erzgebirge. Eine bergmännische Volkskunst. Schwarzenberg 1937; Pflugbeil, Werner: Zur geschichtlichen Entwicklung der bergmännischen Holzschnitzerei im Erzgebirge. In: Sächsische Heimatblätter 1 (1972), S. 5–11 und Bachmann, Manfred: Georgius Agricola – sein Erbe in der erzgebirgischen Schnitzerei. In: Naumann, Friedrich (Hrsg.): Georgius Agricola – 500 Jahre. Wissenschaftliche Konferenz vom 25. bis 27. März 1994 in Chemnitz. Basel/Boston/Berlin 1994, S. 437–446. Während Werner Pflugbeil die erzgebirgische Schnitzkunst bis in das Mittelalter zurückverfolgt und ihre Entstehung mit der Heimatverbundenheit und der wirtschaftlichen Entwicklung des Bergbaus erklärt, stellt Manuel Schramm diese weit zurückreichende Tradition erzgebirgischer ‚Volkskunst‘ infrage. Seines Erachtens ist diese eine relativ junge und ökonomisch motivierte Erfindung des Heimatschutzes zur Rettung der erzgebirgischen Spielwarenindustrie, die Anfang des 20. Jahrhunderts in eine schwere Krise geraten war. Vgl. Schramm, Manuel: Die Erfindung und Entwicklung der erzgebirgischen Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde (2002), S. 34–58.

985 Siehe dazu auch „Kontrolle über Geschenk-, Austausch- u. Verkaufsgegenstände“, S. 59, in: montan.dok/BBA 112/6213.

986 Vgl. Mehnert, Hermann (Hrsg.): Märkel’s Adreß- und Auskunftsbücher, Schneeberg in Sachsen. Leipzig 1897, hier S. 65. Unter: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/102780/1/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939; Tautenhahn: Das Schnitzen im Erzgebirge, S. 70 ff. und Riedel, Helmut: Gustav Rössel (16.08.1877–25.06.1943). Schnitzmeister und Kommunalpolitiker in Neustädtel (2001). Unter: https://drive.google.com/file/d/0B7OIgiLfn8ugLTM4Rm1PV2lhS0k/view (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

die Urheberschaft in der Regel ungeklärt. Unterschiede hinsichtlich des verwendeten Holzes, der Farbgebung, Körperdynamik und des Stils weisen allerdings auf verschiedene Urheber:innen hin. Ikonografisch dominiert in den 1930er-Jahren der ‚betende Bergmann'. Dabei erinnern die Schnitzereien an Ernst Papfs[987] Lithografie ‚Betender Bergmann vor der Kaue'. Die aus dem 19. Jahrhundert stammende Druckgrafik diente Berufskünstler:innen wie Freizeitschaffenden verschiedentlich als Anregung oder fand gar als Bildzitat Verwendung.[988] Bei den Schnitzereien variieren zwar die Frisuren, Bärte und der Grad der Kopfneigung. Alle präsentieren aber in der Regel einen hüftbreit aufgestellten Mann mittleren bis höheren Alters, der mit gesenktem Blick und seiner Kopfbedeckung in den (gefalteten) Händen zu beten scheint. Die Dargestellten tragen üblicherweise geschlossene Schuhe, eine weite Hose sowie den Bergkittel mit Pelerine, das Bergleder, über dem eine Freiberger Blende hängt, eine Tscherpertasche mit den dazugehörigen -messern und in Ausnahmefällen Kniebügel. Deutliche Unterschiede sind hingegen in der Ausarbeitung von Details und der dynamischen Wirkung der Dargestellten auszumachen. Die Plastik von Friedrich Teumer[989] in Abbildung 19.1 zeigt beispielsweise einen schmalen, unproportioniert, hager und steif wirkenden älteren Mann. Paul Schneider, der als Autodidakt in den 1930er-Jahren Staatsaufträge erhielt und mit seiner Figurengruppe ‚Kundmachung des Obersteigers' 1937 einen Staatspreis

987 Siehe S. 481, Abb. 76.1.

988 Siehe z. B. die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Vossen, November/Dezember 1938, in: montan.dok/BBA 112/923. Vgl. die Grafik Papfs (montan.dok 030033062000) mit den Grafiken von Joh (?) Lorenz (montan.dok 033301482000, 033303897000), den Freizeitarbeiten mit unbekannter Urheberschaft (montan.dok 030032079000, 030032080000) und die Bildzitate in Heuchlers ‚Als Anhaltender' in ‚Des Bergmanns Lebenslauf' (montan.dok 030330805000) oder in ‚Das Gebet' in die ‚Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben' (montan.dok 030003301000) sowie Carl August Müllers ‚Des Bergmann's Heiratsantrag' (montan.dok 030003108000).

989 Friedrich Hermann Teumer (1870–1958) arbeitete in einer Pulvermühle in Freiberg. Bei einer Explosion im Pulverhaus wurde er so schwer verletzt, dass er seiner Arbeit nicht weiter nachgehen konnte. Um seine Invalidenrente aufzubessern, begann er mit dem Schnitzen. Winkelmann bezeichnete Teumer als „Braunkohlenbergmann vom Scheitel bis zur Sohle", obwohl dieser den Beruf nie gelernt hatte. Unter Umständen erhielt der Museumsdirektor den Eindruck, weil Teumer in den 1930er-Jahren Kohle aus Buchenscheiten für die Pulverherstellung brannte. 1936 zog Teumer ins Huthaus der Grube Einigkeit in Brand-Erbisdorf, die neben dem Museum auch Privatwohnungen beherbergte. In dieser Zeit unterstützte Teumer den ebenfalls ehrenamtlichen Museumsleiter Arthur Schwenke (1883–1963) bei der Betreuung der Sammlung. Das Schnitzen gab er deshalb nicht auf. Er gestaltete Schaufensterausstellungen und soll bis zu seinem Lebensende insgesamt über 4.000 Figuren verkauft haben. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hassler, 07.05.1935, in: montan.dok/BBA 112/1770 und Sauter, Maria: Persönlichkeiten der Ortsgeschichte Brand-Erbisdorf. Brand-Erbisdorf 2007.

Abb. 19.1: Plastik ‚Betender Bergmann‘ von Friedrich Teumer, um 1939

Abb. 19.2: Plastik ‚Betender Bergmann‘ von Paul Schneider, 1938

gewann,[990] legte hingegen besondere Sorgfalt auf die detaillierte Gestaltung von Kleidung, Gesichtszügen und Händen. Sowohl die Detailtiefe als auch der Kontrapost lassen die Plastik deutlich lebendiger wirken als die Teumers (Abb. 19.2).

990 Paul Schneider (1892–1975) war gelernter Bäcker und Konditor. Mit 29 Jahren hing er seinen Beruf an den Nagel und widmete sich hauptberuflich der Schnitzkunst, für die er von Kindesbeinen an eine besondere Leidenschaft hegte. Neben Auftragsarbeiten sicherte er sich wirtschaftlich mit seiner Tätigkeit als Schnitzlehrer ab. Seine Bekanntheit sorgte für volle Auftragsbücher und einen großen Kundenkreis, sodass auch die politische Ächtung wegen seiner Auftragsarbeiten für die NSDAP nach dem Zweiten Weltkrieg nicht das Ende seiner Karriere bedeutete. Ganz im Gegenteil, Anfang der 1950er-Jahre war er rehabilitiert und fertigte auch Arbeiten für staatliche Institutionen in der DDR an. Typisch für Schneiders Stil ist der realistische und lebendige Ausdruck seiner Schnitzereien, die er zumeist aus Lindenholz herstellte. Für sein breites Repertoire – er schnitzte u. a. Menschen, Tiere, Krippen, Leuchter, Pyramiden – studierte er intensiv die Anatomie von Lebewesen und informierte sich in Museen etwa über Kleiderspezifika oder besondere Attribute in Hinblick auf das umzusetzende Sujet. Inspirieren ließ er sich zudem von den Fotografien der Freiberger Dokumentarfotografen Karl Heinrich Reimann und Karl August Reymann. Vgl. Gleisl,

Vollständig überzeugt war Winkelmann von beiden Ausführungen jedoch nicht. Die Plastiken Teumers, auf die Winkelmann von dem Freiberger Oberbergrat BA Alfred Sarfert (geb. 1883) aufmerksam gemacht worden war,[991] hätten den Weg gar nicht in die Sammlungen finden sollen.[992] Hielt der Museumsdirektor sie bei seinem ersten Besuch 1939, wie bereits ausgeführt, lediglich für „nicht berühmt“[993], bezeichnete er sie drei Jahre später als derartig „verflacht“, dass er es „nicht mehr verantworten“ könne, bei Teumer Schnitzereien zu erwerben.[994] Schneiders Arbeiten gefielen Winkelmann immerhin so gut, dass er bei ihm Stücke für die Sammlung, manchmal auch für Bekannte, in Auftrag gab.[995] Bei Schneider bestellen und dafür – laut Sammlungsdokumentation – bis zu 250 RM zahlen zu können, war laut Winkelmann möglich, weil der neue Geschäftsführer, Theobald Keyser, besonders die Themen ‚bergmännische Kunst‘ und ‚Bräuche‘ fördere.[996] Ob sich Winkelmann bewusst für die Häufung der Gebetsdarstellungen entschieden hatte, lässt sich nicht rekonstruieren. Denkbar wäre auch, dass das Angebot maßgeblich von den Lehrplänen der Schnitzschulen bestimmt wurde oder erzgebirgische Bergleute, denen eine enge Bindung an die Lehren Martin Luthers zugeschrieben wurde,[997]

Ingolf/Schmiedel, Hans-Joachim: Der Schnitzer Paul Schneider. Aus seinem Leben und Schaffen zum 120. Geburtstag. Annaberg-Buchholz 2012, S. 7–18; Roch, Willy: Paul Schneider – ein Meister erzgebirgischer Schnitzkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1962), S. 34 sowie die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Schneider, Februar 1938 bis September 1943, in: montan.dok/BBA 112/960.

991 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 22.07.1937, in: montan.dok/BBA 112/1760.

992 Die hier dargestellte Plastik ist im Vergleich zu den übrigen eingegangenen Stücken ungewöhnlich steif und unproportioniert. Die übrigen Schnitzereien sind in der Ausarbeitung von Details ähnlich massiv, wirken aber weniger grobschlächtig. Auffällig ist zudem, dass sie Bergleute in Bewegung zeigen und die gewählten Sujets stark an die Grafiken Eduard Heuchlers erinnern. Siehe montan.dok 033301736000–033301740000, 033301749000 und 033301750000.

993 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939 sowie S. 112.

994 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin, Dresden, Freiberg, Brand-Erbisdorf und Flinsberg in der Zeit vom 5. bis 21. Mai 1942“, 03.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

995 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Schneider, Februar 1938 bis Juli 1944, in: montan.dok BBA 112/960 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Bruch, 17.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/752.

996 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 03.10.1938, in: montan.dok/BBA 112/960. Insgesamt sind Darstellungen von Arbeitertypen überwiegend käuflich erworben worden. Siehe auch Abb. 13 und G 4 im Anhang.

997 Vgl. Meinel, Frank/Wenzel, Klaus (Hrsg.): Hinab, die Glocke ruft. Bergmannsfrömmigkeit im Erzgebirge. Marienberg 2010 und Tautenhahn: Das Schnitzen im Erzgebirge, S. 102–116.

ihrer mit Gefahren verbundenen Arbeit wegen besonders häufig dem Bedürfnis nach göttlichem Beistand in der Kunst Ausdruck verliehen.

Schneiders betender Bergmann ist zweifelsfrei eine in Auftrag gegebene Replik, also eine „eigenhändig durch den Urheber des Originals“[998] hergestellte Nachbildung, die Winkelmann für 50 RM erstanden hatte. Auf einer Dienstreise im Sommer 1937 hatte der Museumsdirektor eine Stippvisite bei dem Schnitzer in Annaberg gemacht. In diesem Zusammenhang hatte er diesen beauftragt, einige seiner früheren Werke für das Museum noch einmal anzufertigen.[999] Nach mehrmaliger Erinnerung erhielt Winkelmann schließlich im Mai 1938 zwei Figuren, darunter der Betende.[1000] Die eingegangene Figur ist eine sehr detailgetreue Wiederholung des um 1936 geschaffenen Originals. Einzig auffälliger Unterschied ist der Gesichtsausdruck. Während die Bochumer Version sorgenvoll in den Himmel schaut, strahlt das im Privatbesitz befindliche Original Zuversicht aus.[1001] Schneider gegenüber drückte Winkelmann in seinem Empfangsschreiben große Freude aus.[1002] Ein gutes Jahr später schrieb er in einem Dienstreisebericht, dass die betende Figur von Schneider keine „besondere Stellung des Bergmanns“[1003] erkennen lasse. Für Winkelmanns Empfinden legte der Künstler zu viel Wert „auf die Einzelheiten“, womit er „den allgemeinen Eindruck sehr herabsetze“. Außerdem wüsste Schneider – wie seines Erachtens alle anderen erzgebirgischen Schnitzer – nichts „mit den Händen der Bergleute“ anzufangen.[1004] Winkelmann war trotz der langen Lieferzeiten dennoch sehr daran interessiert, die Zusammenarbeit mit Schneider fortzusetzen. Gleichzeitig versuchte er diesen zu Reliefarbeiten in Anlehnung an Ernst Dagobert Kaltofen[1005] zu bewegen.[1006] Der Annaberger Schnit-

998 Waidacher, Friedrich: Handbuch der Allgemeinen Museologie. Wien/Köln/Weimar ^{3}1999, S. 304.

999 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 01.02.1938, in: montan.dok/BBA 112/960.

1000 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 30.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/960.

1001 Vgl. Gleisl/Schmiedel: Der Schnitzer Paul Schneider, S. 36.

1002 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 30.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/960.

1003 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939.

1004 Vgl. ebd.

1005 Ernst Dagobert Kaltofen (1841–1922) begeisterte sich bereits als Kind für das Zeichnen und lernte bei seinem Vater die Schnitzkunst. Um die Familie finanziell zu unterstützen, fuhr er neben der Schule halbtags an. Mit 13 Jahren trat der Lagenauer als Erzwäscher hauptberuflich in den Dienst des Bergbaus und schloss dort eine Lehre als Zimmerling ab. Mit 30 Jahren quittierte er den Dienst und machte seine Leidenschaft zum Beruf. 1871 zog es ihn nach Dresden, wo er unter

zer versicherte ihm zwar im Dezember 1939, die Relief-Frage im kommenden Jahr in Angriff nehmen zu wollen,[1007] doch führten volle Auftragsbücher und schließlich der Zweite Weltkrieg im September 1943 zum Abbruch des Kontakts.[1008]

Schneider für den Stil des 1922 verstorbenen Dresdener Bildhauers Kaltofen begeistern zu wollen, kam nicht von ungefähr. Winkelmann verehrte die Arbeiten des aus Langenau bei Freiberg stammenden Künstlers.[1009] Typisch für Kaltofens Werke, und dieses Charakteristikum teilen sie mit denen Schneiders, ist der Einfluss Eduard Heuchlers.[1010] Der Freiberger Professor und Künstler widmete sich in seinen Lithografien den arbeitenden Berg- und Hüttenleuten. Dabei scheint – wie Schellhas treffend formuliert – stets „ein romantischer Schimmer von beschaulichem und patriarchalischem Leben“[1011] über der bergbaulichen Szenerie zu liegen. Winkelmanns Bemühen, ein Werk Kaltofens für das Museum zu erwerben, ist ab 1938 nachzuweisen. Dafür machte er Privatpersonen, Antiquariate und Buchhandlungen auf seine Wünsche aufmerksam, setzte sich mit Heimatforschern in Verbindung und besuchte Ausstellungen.[1012] Resigniert schrieb er 1942 an die Craz- und

Bildhauer Richard Görn arbeitete. In Reliefs, Bleistiftskizzen, Aquarellen, Kirchenfenstern, Leuchtern und Skulpturen verewigte er überwiegend das Thema ‚Bergbau‘. Vgl. Wappler, August (Hrsg.): Vom bergmännischen Bildschnitzer Ernst Kaltofen in Dresden. Freiberg 1907; Eßbach, Lutz: Ernst Dagobert Kaltofen. Ein Bergmann mit Leib und Seele und ein Schnitzer durch und durch. Reinsdorf 2004 sowie Schellhas, Walter: Ernst Kaltofen. Der Meister der bergmännischen Bildschnitzerei. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1956), S. 3–7.

1006 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schneider, 03.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/960 und Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939.

1007 Vgl. den handschriftlichen Brief Schneiders an Winkelmann, 03.12.1939, in: montan.dok/BBA 112/960.

1008 Die letzte Nachricht von Paul Schneider ging im September 1943 ein. Weitere Schreiben von Winkelmann an den Schnitzer blieben unbeantwortet. Siehe dazu montan.dok/BBA 112/960.

1009 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Werner, 30.01.1936, in: montan.dok/BBA 112/1749; an Freydank, 22.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/966; an Ullmann [sic!], 08.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/960 oder an Leihener, 09.01.1958, in: montan.dok/BBA 112/812.

1010 Vgl. Schellhas: Ernst Kaltofen, S. 4 f. und Gleisl/Schmiedel: Der Schnitzer Paul Schneider, S. 37.

1011 Schellhas: Ernst Kaltofen, S. 4.

1012 Siehe den maschinenschriftlichen Bericht Winkelmanns über den Besuch der Jubiläumsschau in Freiberg, [1938/1939], in: montan.dok/BBA 112/1760 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 01.08.1939 und 09.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/966; an Ullmann [sic!], 08.06.1942 und 24.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/960 und an Fröbe, 31.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/961 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin, Dresden, Freiberg, Brand-Erbisdorf und Flinsberg in der Zeit vom 5. bis 21. Mai 1942“, 03.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

Gerlachische Buchhandlung, nach wie vor kein „einziges Stück“[1013] von Kaltofen zu besitzen. Um die Aussicht auf Erfolg war es auch schlecht bestellt. Auf einer Ausstellung in Freiberg hatte Winkelmann nämlich in Erfahrung gebracht, dass die Mehrheit aller Kaltofen-Werke in Privatbesitz und kaum zu erstehen seien.[1014] Winkelmann hatte gut daran getan, sich die ausgestellten Stücke über die Kontakte seines Freiberger Kollegen Schellhas prophylaktisch fotografieren zu lassen.[1015] Denn bis zu seinem Ausscheiden sind lediglich zwei Reliefs des Bergmanns und Künstlers erworben worden.[1016]

Noch erfolgloser war Winkelmann bei Emil Teubner[1017], den er wahlweise als den „bekanntesten und besten“[1018] oder den „beste[n] Schnitzer nach Kaltofen“[1019] bezeichnete. Wie auch Kaltofen und Schneider hatte sich Teubner dem Realismus

1013 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Ullmann [sic!], 24.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/960. Laut Sammlungsdokumentation waren bis zu diesem Zeitpunkt zwei Skizzen von Kaltofen (montan.dok 030031019000 und 030033058000) in die Sammlung eingegangen.

1014 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin, Dresden, Freiberg, Brand-Erbisdorf und Flinsberg in der Zeit vom 5. bis 21. Mai 1942“, 03.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1015 Siehe ebd.

1016 Siehe dazu das Porträt von Rudolph Benno Wappler (montan.dok 033301575000) sowie ‚Bergmann vor der Kaue‘ (montan.dok 033303605000).

1017 Emil Teubner (1877–1958) stammte aus einer Bauernfamilie im Erzgebirge. Mit 14 Jahren fuhr er zum ersten Mal an, arbeitete zunächst als Grubenjunge, dann als Fördermann und als Haspelknecht. Mit 19 Jahren gab er den Bergmannsberuf auf. Es folgte eine beruflich unbeständige Zeit, in der er in seiner Freizeit zu schnitzen begann. Seine zunächst privat ausgestellten Werke erregten öffentliches Interesse, was zu ersten kleinen Ausstellungen für ein breiteres Publikum führte. Hielt er anfangs an seiner Stelle als Metallarbeiter fest, entschied er sich 1925 dazu, sein Glück als freischaffender Künstler zu versuchen. Die Bekanntschaft mit Hofrat Oskar Seyffert (1862–1940), Volkskundler und Leiter des Museums für Sächsische Volkskunst, sicherte ihm nicht nur Aufträge, sondern auch mehrere Ausstellungen in Berlin und Dresden. Der 1960 in Dresden veröffentlichte Bildband präsentiert den Künstler als Arbeiter und Kämpfer gegen den Faschismus, der trotz seiner künstlerischen Erfolge unter dem nationalsozialistischen Regime keinen Hehl aus seiner „marxistischen Weltanschauung“ gemacht habe. Arbeitete Teubner anfänglich nur mit Holz, begann er in den späten 1920er-Jahren auch mit der Bildhauerei in Stein. Neben kleinen Schnitzereien sind auch überlebensgroße Plastiken aus seinem Schaffen hervorgegangen, darunter Tiere und Arbeitertypen sowie Plastiken zu Themen wie ‚Hunger‘, ‚Flucht‘, ‚Befreiung‘, ‚Sucht‘ und ‚Schmerz‘. Vgl. o. A.: Emil Teubner. Ein Bildhauer aus dem Volke. Aue 1935 und Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Der Holzschnitzer Emil Teubner aus dem Erzgebirge. Dresden 1960.

1018 Maschinenschriftliche Notiz Winkelmanns an Keyser, 19.01.1938, in: montan.dok/BBA 112/764.

1019 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939.

verschrieben. Seine zunächst aus Holz, später aus Stein geschaffenen Werke sind bis ins Detail ausgearbeitet und fallen ebenfalls durch die ausdrucksstarken Gesichter auf. Anders als Schneider fertigte Teubner keine Repliken an, weshalb Winkelmann ihn bei einem Besuch gebeten hatte, ihm einige Vorschläge für bergmännische Schnitzarbeiten zu machen.[1020] Insgeheim hegte er aber Zweifel daran, dass es jemals zu einer Zusammenarbeit kommen würde. Erstens verlangte Teubner für seine Arbeiten das bis zu Sechsfache von Schneider und zweitens sei der Künstler mit Aufträgen und Ausstellungen, etwa in Berlin oder München, derartig beschäftigt, dass die Umsetzung einer Arbeit für das Museum unrealistisch erschien.[1021] Auch mit dieser Einschätzung lag der Direktor richtig. Ein Werk von Teubner, etwa das eines ruhenden Erzbergmannes oder des 1948 geschaffenen ‚Wismutkumpels', zu erhalten, war ihm nicht vergönnt. Insbesondere bei der Anschaffung von Geschenken für die Netzwerkpflege und die an Winkelmann herangetragenen Wünsche Dritter wird deutlich, dass die künstlerischen Erfolge Schneiders und Teubners sowie die Unerreichbarkeit der Kaltofen'schen Werke ein Ausweichen auf weniger bekannte Schnitzer:innen notwendig machte.[1022] Diese ‚Besser-als-Nichts'-Strategie fand allerdings mit der mehrheitlichen Abkommandierung der Schnitzer zum Kriegsdienst ihr Ende.[1023]

Für den Bergmann ist das Beste „gerade gut genug" – Werbung für den Bergbau

Die Sammlungsarbeit kam wegen des Krieges, wie bereits erwähnt, keineswegs zum Erliegen. In der ersten Hälfte der 1940er-Jahre ist mit rund 60 Einzelwerken ein knappes Drittel aller der Kategorie ‚Arbeitertypus' zugeordneten Objekte zusammengetragen worden.[1024] Besonders dominant sind in dieser Phase Kopf- und Bruststücke von Bergleuten. Bei den Kopfstücken handelt es sich überwiegend um Bronze- beziehungsweise Kupferreliefs, welche die Abmessungen von A2-Formaten deutlich unterschreiten. Auf allen Objekten sind Männer unbestimmten

1020 Siehe ebd.
1021 Vgl. ebd.
1022 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Krauß, 06.09.1940, an Meyer, 08.09.1939, an Pettan, 10.03.1939, an Rössel, 29.08.1941, an Schmalfuß, 13.06.1939 und 03.01.1941, oder an Wetzel, 25.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/961 sowie an Morton, 03.01.1941 und 03.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/952.
1023 Siehe die maschinenschriftlichen Kurznachrichten Schmalfuß' an Winkelmann, 28.11.1941 und 20.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/961.
1024 Siehe G 3 im Anhang.

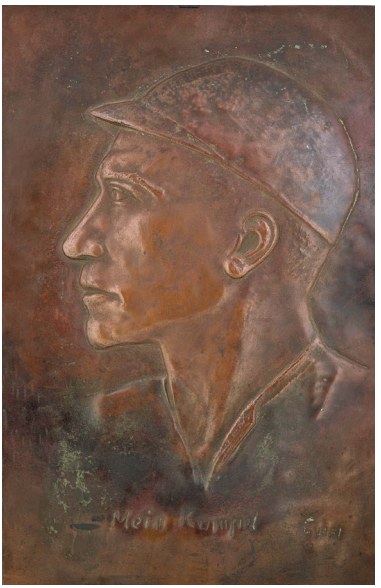


Abb. 20.1: Relief ‚Mein Kumpel‘ von Fritz Eybel, 1941

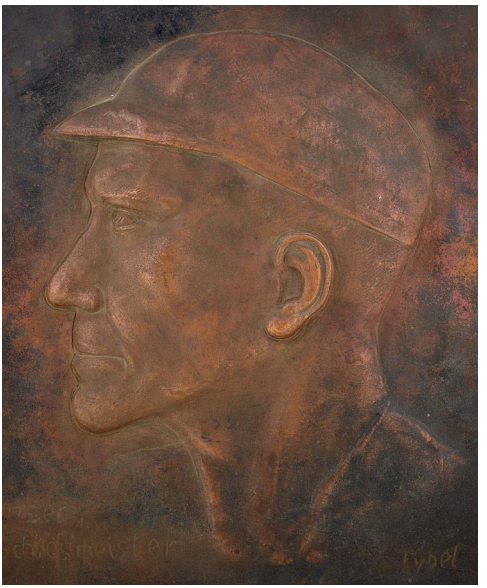


Abb. 20.2: Relief ‚Unser Schießmeister‘ von Fritz Eybel, 1935

Alters im nach links gedrehten Profil zu sehen. Typisch für diese Darstellungen sind kräftige Nacken, ein schmales, markantes Kinn, hohe Wangenknochen und ein ausdruckslos wirkender Blick in die Ferne. In der Regel sind die Köpfe mit einer Kappe bedeckt und am Halsansatz ein Arbeitshemd angedeutet. Eine eindrückliche Vorstellung von dieser Objektgruppe liefern die beiden Reliefs von Fritz Eybel (Abb. 20.1 u. 20.2), deren auffälligsten Unterschiede die Formung der Münder und die in das Material geritzten Titel sind.

Deutlich variantenreichere Abbildungen finden sich bei den Grafiken. Hier kann zwischen Brust- und Schulterstücken unterschieden werden. Letztere zeigen Männer mittleren und höheren Alters, zumeist im nach rechts gedrehten Viertelprofil, die mit ernstem Blick in die Ferne schauen. Eine der ausdrucksstärksten Druckgrafiken ist Ludwig Gottfried Schmidbauers[1025] ‚Belegschaftsältester‘ (Abb. 21). Diese gehört in die 1926 herausgegebene Mappe ‚Aus Stätten deutscher Arbeit‘, die Schmidbauer dem Steinkohlenbergbau widmete. Das Blatt des Belegschaftsältesten

1025 Zu Gottfried Ludwig Schmidbauer (1890–1974) sind in den einschlägigen Künstlerlexika keine Einträge vorhanden. Dem Schriftwechsel ist zu entnehmen, dass er in den 1950er-Jahren in Zürich lebte. Vgl. montan.dok/BBA 112/964.

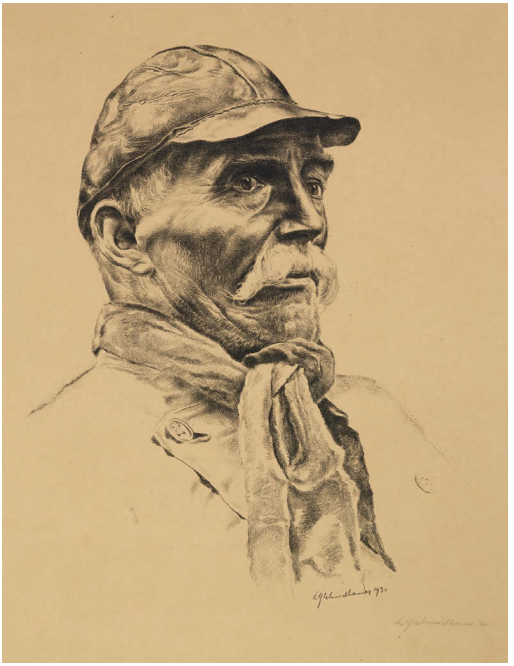


Abb. 21: Grafik ‚Belegschaftsältester' von Ludwig G. Schmidbauer, 1926

gehört innerhalb der Mappe zu der Reihe ‚Aus Ruhrbergbau und Ruhrschiffahrt', die 1936 erstmals für das Museum erworben und für Geschenkzwecke nachgeordert wurde.[1026] Die knapp 51 × 66 cm große Grafik im Hochformat zeigt einen Mann in zugeknöpftem Arbeitskittel. Um den Hals hat er ein Schweißtuch geknotet, auf dem Kopf trägt er eine Lederkappe. Die Falten um Augen, Nase und Kinn sowie der weiße Schnauzbart weisen auf sein fortgeschrittenes Alter hin. Der kräftige Hals, die angedeutete Statur, vor allem aber die lebendigen Augen lassen ihn vital und gesund erscheinen. Der regungslose Mund, der in die Ferne gerichtete Blick sowie die in Falten gelegte Stirn verleihen dem Bild etwas Nachdenkliches, Ernsthaftes.

1026 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Nelle an den Bavaria-Verlag, 27.07.1936, sowie den maschinenschriftlichen, von Nelle getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an den Bavaria-Verlag, 01.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750; die maschinenschriftlichen, von Schliephorst getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschläge an den Bavaria-Verlag, Februar bis Mai 1948, in: montan.dok/BBA 112/769 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schmidbauer, 06.09.1957, in: montan.dok/BBA 112/964.

Die detaillierte Ausgestaltung des Gesichtes sowie das Material lassen die Grafik weniger kühl wirken als die stilisierten Darstellungen der glatten Reliefs.

Bei den Bruststücken fallen neben den beigegebenen Attributen besonders die gezeigte Heterogenität der Körperhaltung, Altersstruktur und Stellung in der beruflichen Hierarchie auf. Ein Großteil der in diese Kategorie gehörenden Grafiken stammt von Hermann Kätelhön[1027], dessen Werke in den 1930er-Jahren viel Aufmerksamkeit im Ruhrgebiet genossen. Im Bergbau-Museum – sieht man von der 1932er-Ausstellung ab – fand Kätelhön erst posthum Anerkennung.[1028] Winkelmann, der den Radierer über die gemeinsame Arbeit im bereits erwähnten Verein zur Pflege der Kunst im rheinisch-westfälischen Industriebezirk persönlich kannte,[1029] suchte dessen Nähe wohl aufgrund nicht näher ausgeführter persönlicher Animositäten nicht.[1030] Als Landeshauptmann Kolbow anlässlich einer Gedenkausstellung herausstrich, dass Kätelhön den westfälischen Arbeiter – der „in vorderster Front die schwerste Arbeit ohne Aufhebens“ verrichte – „durch seine hohe Kunst von ethischer Seite gezeigt“ habe,[1031] verspürte der Museumsdirektor noch keinen Handlungsdruck. Erst als er im darauffolgenden Jahr, also 1942, bei einem Ausstellungsbesuch in Sachsen feststellte, dass die Witwe Antonie (Toni) Kätelhön unzählige Grafiken ihres Mannes signierte und zu günstigen Preisen verkaufte, sah sich Winkelmann zum Handeln gezwungen. Er befürchtete, dass die

1027 Hermann Kätelhön (1884–1940), bei Kassel geboren und in Marburg aufgewachsen, interessierte sich bereits in jungen Jahren für Kunst. Seine zunächst kunstgewerbliche Ausrichtung mit Töpferarbeiten musste er aus gesundheitlichen Gründen aufgeben. Ab 1908 besuchte er deshalb die Kunstakademie in München, wo er sich ganz der Grafik widmete. Ein Stipendium ermöglichte ihm einen ersten Aufenthalt in der Künstlerkolonie Willingshausen, wo er bis zu seinem Umzug ins Ruhrgebiet 1917 lebte. Anlass für den Ortswechsel war eine Auftragsarbeit in Essen, die ihn erstmalig mit industriellen Themen in Berührung brachte. Für seine Mappe ‚Arbeit‘ setzte er sich auch mit dem Bergbau auseinander. 1920 fuhr er das erste Mal an und ergänzte seine Industrielandschaften und Porträts fortan mit Arbeitsszenen von unter Tage. 1930 zog er nach Wamel (Sauerland). Zur Förderung der auf der Margarethenhöhe in Essen von ihm gegründeten Keramik- und Druckwerkstätte rief er 1932 offiziell den Verein zur Pflege der Kunst im rheinisch-westfälischen Industriebezirk ins Leben. In den 1930er-Jahren feierte Kätelhön mit der Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen, darunter die GDK in München, große Erfolge. Vgl. Dommer, Olge/Dückershoff, Michael (Hrsg.): Kunst für das Ruhrrevier. Hermann Kätelhön (1884–1940). Dortmund 1997 (= Kleine Reihe / Westfälisches Industriemuseum, 17), S. 58 f.

1028 Siehe S. 85 ff.

1029 Siehe S. 160 f.

1030 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schoneweg, 02.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/753.

1031 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns „Eröffnungsfeier der Hermann-Kätelhön-Gedächtnis-Ausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum der Stadt Hagen“, 24.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/776.

Grafiken mit steigender Auflagenzahl an ideellem Wert verlören, aber die Preise ins Unermessliche schießen könnten, sobald sich die Bestände dem Ende neigten. Deshalb setzte er sich bereits während der Ausstellungseröffnung mit der Witwe in Verbindung, die seinem Vorhaben aufgeschlossen gegenüberstand.[1032] Nachdem sie sich im Museum einen Überblick verschafft hatte, setzte sie sich engagiert daran, die gewünschten Porträts von Ruhrindustriellen sowie die noch fehlenden Blätter aus dem Werk ‚Arbeit' zu liefern, die sie dem Museum für Preise zwischen 12 und 153 RM verkaufte.[1033]

Kätelhön, der selbst einfuhr, zeigt Bergleute unter Tage, wobei die Szenerie bei den Bruststücken lediglich angedeutet ist. Ähnlich wie Schmidbauer zeichnete Kätelhön nicht den Arbeitertypus, sondern anonyme Individuen. Dazu gehören zum Beispiel ein hagerer Grubenjunge, der mit ernstem Blick ein Pferd am Halfter hält, ein Lehrhauer, der mit angestrengter Miene eine Grubenlampe entzündet oder ein muskulöser Mann mittleren Alters, der ganz Herr der Lage mit konzentriertem Blick und sicherem Griff den Abbauhammer ins Flöz zu treiben scheint. Schon allein wegen des Doppelmotivs fällt die Grafik ‚Der alte Bergmann und sein Sohn' aus dem Rahmen (Abb. 22). Im Vordergrund ist der jüngere der beiden Männer zu sehen. Er ist mit hellem, locker sitzendem Arbeitshemd, Kopfbedeckung und einer Trinkflasche ausgestattet. Leicht versetzt im Mittelgrund ist der Ältere in dunkler Kleidung dargestellt. Beide Männer werfen den Blick jeweils über die linke Schulter. Während der jüngere mit ernster Miene in die Ferne schaut, blitzt aus den Augen des älteren etwas Verschmitztes, fast Vergnügtes. Damit bricht diese Darstellung mit der Ernsthaftigkeit, die sonst nicht nur über den Arbeiten Kätelhöns, sondern auch aller übrigen grafischen Darstellungen zu hängen scheint.

Eine Besonderheit in der Winkelmann'schen Sammlung sind die Ölgemälde von Lucien Jonas[1034]. Die Werke des französischen Malers ‚adeln' die Bergleute aus dem nordfranzösischen Kohlenrevier allein schon durch die Verwendung von

1032 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag „Bericht über meine Dienstreise nach Berlin, Dresden, Freiberg, Brand-Erbisdorf und Flinsberg in der Zeit vom 5. bis 21. Mai 1942", 03.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/776.

1033 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Toni Kätelhön, Juni bis November 1942, in: montan.dok/BBA 112/776.

1034 Lucien Hector Jonas (1880–1947) stammte aus dem nordfranzösischen Anzin. Nach dem Abitur lernte er an der Académie de Valenciennes das Geigespielen und nahm Privatunterricht bei einem Maler. Ab 1899 besuchte er die Zeichenschule in Paris und entdeckte wenig später seine Leidenschaft für die Landschaftsmalerei. Sowohl für seine Zeichnungen als auch Gemälde erhielt er verschiedene Auszeichnungen. Neben Landschaften malte er zahlreiche religiöse Szenen und

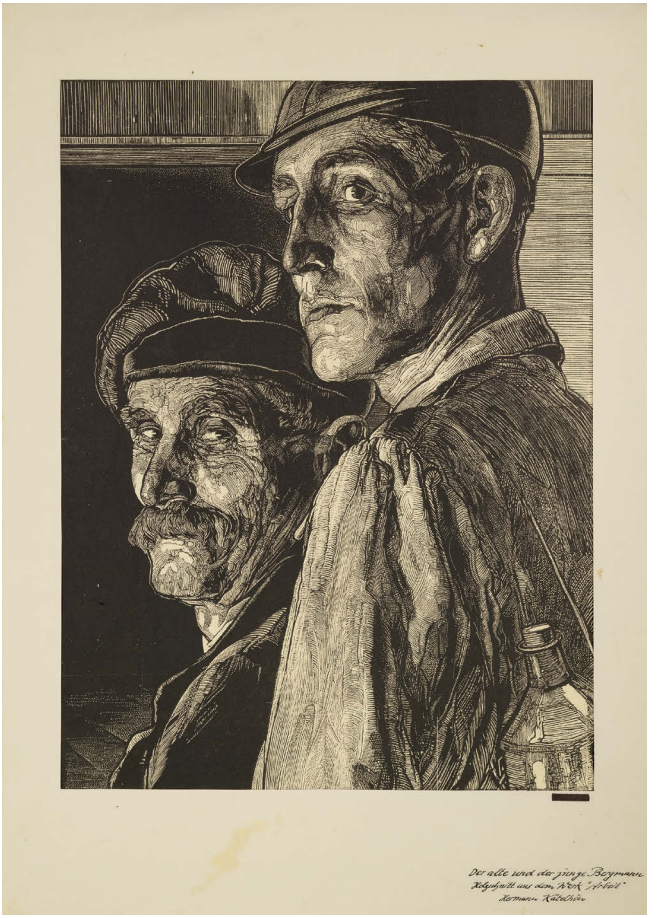


Abb. 22: Grafik ‚Der alte Bergmann und sein Sohn‘ von Hermann Kätelhön, um 1925

illustrierte Zeitschriften und Bücher. Im Ersten Weltkrieg hielt er als Maler für das Armeemuseum in Paris das Kriegsgeschehen im Grenzgebiet zu Belgien und den Vogesen fest. Bestimmendes Thema seiner Kunst ist die Darstellung der Arbeitswelt. Jean Claude Poinsignon konstatiert, dass sich Jonas von der avantgardistischen Kunst lediglich am Rande inspirieren ließ, grundsätzlich aber der figurativ-naturalistischen Darstellungsweise verhaftet blieb. Als typisch für seinen Malstil benennt er eine harmonische, gedeckte Farbgebung mit „großzügigem Pinselstrich“. Seine Grafiken zeichne er in „kraftvoll-energischem Duktus“. Vgl. Poinsignon, Jean: Jonas, Lucien Hector. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00083590/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Abb. 23: Gemälde ‚Wohlverdiente Ruhe' von Lucien Jonas, 1929

Ölfarben. Gleichzeitig strahlen die überwiegend en face Dargestellten, trotz der mitschwingenden Erschöpfung, Gelassenheit und Selbstbewusstsein aus. Das mit ausladenden, dynamischen Pinselstrichen gemalte Bruststück eines Bergmannes mit dem Titel ‚Wohlverdiente Ruhe' (Abb. 23) zeigt einen lässig auf ein Arbeitsgerät gestützten Mann in Jacke, Hemd und einem breitkrempigen runden Hut. Perspektivisch schaut er mit durchdringendem Blick auf die Betrachtenden hinab, als könne er sie so fesseln und eine Unterbrechung seiner Pause verhindern. Und doch liegt in diesen Augen, verstärkt durch die matten und gesetzten Farben des gesamten Gemäldes, etwas Melancholisches.

Winkelmanns Verhältnis zu Jonas' Werken war ambivalent. So sprach er einerseits von einer „Reihe ausgezeichneter Porträts von Bergleuten aus dem Valenci-

enner Gebiet“[1035] und versuchte nach dem Krieg die französischen Restitutionsansprüche mit allen Mitteln abzuwehren. Andererseits betonte er in demselben Zusammenhang, aufgrund der Malweise, „von den Bildern nicht sehr entzückt“[1036] zu sein. „Es liegt“, so führte er weiter aus, „ein etwas fremdartiger Zug in den schwarzen Gesichtern, der mir unsympathisch ist.“[1037] Tatsächlich schien sich Winkelmann bereits bei den Verkaufsverhandlungen schwer getan zu haben. Dr. phil. Felix Kuetgens (1890–1960), Direktor der Städtischen Museen Aachen und gleichzeitig Oberkriegsverwaltungsrat im Pariser Kunstdezernat, hatte Winkelmann auf Jonas aufmerksam gemacht und ihm einen Katalog zur Ansicht geschickt.[1038] An französischer Kunst war Winkelmann grundsätzlich nicht interessiert.[1039] In Anbetracht der zentralen Funktion Kuetgens lässt sich lediglich vermuten, dass er sich vor allem aus strategischen Gründen dennoch zum Kauf von Gemälden entschloss, die ihm offenkundig nicht zusagten. An Kuetgens meldete er nämlich zurück, dass ihm „die Art wie Jonas seine Bergleute malt, nämlich schwarz, wie aus der Grube kommend“[1040] nicht gefiel. Kuetgens hatte sich daraufhin offenbar mit dem Kunsthändler Santo Bey de Semo (1878–1950) in Verbindung gesetzt, den er als Experten auf dem Gebiet der französischen Kunst lancierte.[1041] Dieser antwortete, auf

1035 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an von Hülsen, 22.04.1949, in: montan.dok/BBA 112/775.

1036 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besuch bei Land Monuments, Fine Arts & Archives Dept.“, 04.08.1949, in: montan.dok/BBA 112/939.

1037 Ebd. Ein gutes Jahr später verallgemeinerte er diese Aussage, indem er angab, dass die Art und Weise, Bergleute mit schwarzen Gesichtern zu malen, „im Ruhrgebiet nicht sehr beliebt“ sei. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Eydoux, 13.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/939.

1038 Siehe den handschriftlichen Brief Kuetgens’ an Winkelmann, 14.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 und Jonas, Lucien: Drogues et peintures. Album d’art Contemporain. Paris o. D.

1039 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk, 03.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/936.

1040 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kuetgens, 18.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1041 Santo Bey de Semo besaß die türkische Staatsangehörigkeit. Er soll zwanzig Sprachen, darunter Deutsch, fließend gesprochen und sich mit Vorträgen über archäologische und kunstgeschichtliche Themen besonders hervorgetan haben. Da der Aachener Museumsdirektor sich von der Kennerschaft von Santo Bey de Semo persönlich überzeugt habe und sich dieser dem Deutschen Reich sehr verbunden fühle, glaubte Kuetgens „meinen Landsleuten und Kollegen einen Dienst zu erweisen, indem ich ihnen Herrn Santo bey de Sémo wärmstens empfehle.“ Maschinenschriftlicher Brief Kuetgens ohne Adressaten, 12.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307. Siehe außerdem den maschinenschriftlichen, von Johann diktierten und von Winkelmann und Lieber unterschriebenen Durchschlag an das Deutsche Rückerstattungsamt, Land Nordrhein-Westfalen,

Winkelmanns Schreiben an Kuetgens inhaltlich Bezug nehmend, in den Gemälden keine Herabwürdigung der Bergleute sehen zu können. Vielmehr sei sofort ersichtlich, dass es sich um Bergleute handele, die in der Dunkelheit „harte Arbeit" verrichteten, worin „ja gerade ihr grösster Verdienst" bestünde.[1042] Winkelmann ließ sich nicht überzeugen und ordnete der Angelegenheit keine übergeordnete Priorität zu. Neben seiner mangelnden Begeisterung lag dies wohl auch daran, dass der Kunsthändler eine unbürokratische Abwicklung der Geschäfte anstrebte und die geltenden Verwaltungsabläufe zu umgehen versuchte.[1043] Nachdem Winkelmann Anfang 1942 offiziell vom Kauf zurückgetreten war,[1044] wendete sich im März das Blatt. Erneut von Kuetgens auf die Gemälde von Jonas angesprochen, stattete der Museumsdirektor dem Künstler schließlich doch einen Besuch ab. Aus der Wohngegend, den demonstrierten Besitzverhältnissen sowie den Angaben über Aufträge für französische Generäle und Kirchen schloss Winkelmann, dass der französische Maler kein Unbekannter sein könne. Da die Preise für die Gemälde aber „ziemlich niedrig"[1045] waren – sie kosteten zwischen 175 und 400 RM – und ihm Jonas um Geld verlegen erschien, habe er sich für den Kauf einiger Werke entschieden.[1046] Als Dank schenkte Jonas dem Museum zusätzlich drei Grafiken, darunter ‚Der ruhende Bergmann oder Bergmann mit Spitzhacke' (Abb. 24).

Noch deutlicher als bei den Gemälden sind bei den Grafiken von Jonas die von Winkelmann wenig ästimierten kohlenverstaubten Gesichter zu erkennen. Der Kontrast von schwarzem Kohlenstaub und weißer Lederhaut unterstreicht dabei im genannten Beispiel den sorgenvoll über die rechte Schulter geworfenen Blick des ruhenden Bergmanns. Abgebildet ist auch er in locker sitzender Hose und einem kurzärmligen Oberteil sowie mit rundem Krempenhut und beschuhten Füßen. Auf dem Boden sitzend, das linke Bein aufgestellt, das rechte angewinkelt am Boden liegend, stützt er das Gewicht auf seinen rechten Arm, während

08.09.1948, in: montan.dok/BBA 112/939. Zu Santo Bey de Semo siehe auch https://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Beteiligte/S/Santo,%20Bey%20de%20Semo.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1042 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Semos an Winkelmann, 24.07.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1043 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Semo, August 1941 bis Mai 1942, in: montan.dok/BBA 112/1307 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kuetgens, 09.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/936.

1044 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Semo, 09.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/939.

1045 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk, 03.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/936.

1046 Vgl. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch bei Land Monuments, Fine Arts & Archives Dept.", 04.08.1949, in: montan.dok/BBA 112/939.

Abb. 24: Grafik ‚Der ruhende Bergmann oder Bergmann mit Spitzhacke‘ von Lucien Jonas, 1934

er in der linken Hand eine auf dem Boden abgestellte Spitzhacke hält. Er ist von schmaler Statur, doch demonstrieren seine nackten Arme, dass er der körperlichen Belastung standhält. Die Darstellung sich sitzend ausruhender Bergleute mit Gezähe ist unter den grafischen Arbeiten ebenfalls ein zentrales Motiv. Gezeigt werden Männer, die altersmäßig weder ganz am Anfang noch am Ende ihrer beruflichen Laufbahn stehen. Unterschiede ergeben sich insofern, als dass die Ruhrbergleute nicht mit staubigen Gesichtern gezeigt werden, dafür aber Lederkappen tragen und zudem mit Grubenlampen ausgestattet sind.

Sowohl die Spitzhacke als auch die Grubenlampe zählen zu den Standardattributen der Plastiken aus Ton, Bronze, Terrakotta und Holz, die in dieser Zeit eingegangen sind. Unterscheiden lassen sich hier Plastiken von Bergleuten mit geschulterter Hacke und Geleucht von Bergleuten, die lediglich eine Wetterlampe in den

Abb. 25.1: Plastik ‚Bergmann' von Josef Matějùs, um 1940

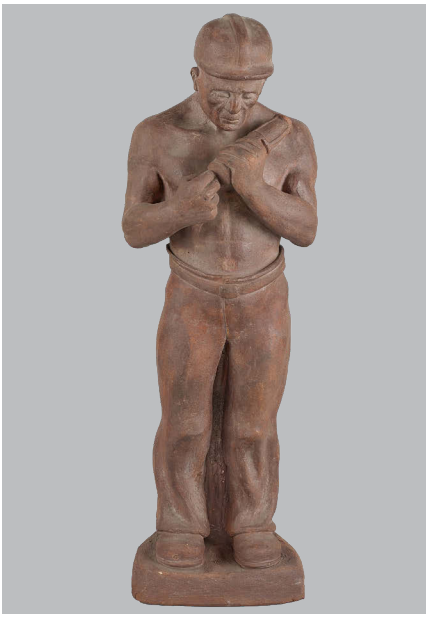


Abb. 25.2: Plastik ‚Wettermann' von Fritz Heitsch, 1942

Händen halten. Gemeinsam sind ihnen die Ernsthaftigkeit und Routine, mit der sie ihren Aufgaben nachzugehen scheinen. Erstere werden üblicherweise mit nackten Oberkörpern und in einer Gehbewegung gezeigt. Ein Beispiel dafür ist die Tonplastik von Josef Matějùs, die Winkelmann durch die Vermittlung von Ministerialrat von Hülsen 1943 von einer Dienstreise aus Prag mitbrachte. Sie zeigt das hagere, geradezu missmutige Gesicht eines älteren Mannes. Der wuchtig-muskulöse Oberkörper mit den langen kräftigen Armen lässt den Kopf ungewöhnlich klein erscheinen. Zudem erzeugen die geschulterte Hacke und der dynamische Schritt eine Spannung zu dem müden Gesicht (Abb. 25.1).

Zur zweiten Gruppe – den Wettermännern – gehören die Arbeiten von Fritz Heitsch und Karl Pruss. Anders als die übrigen bisher vorgestellten Objekte sind diese nicht der Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum', sondern der Abteilung 32 ‚Bergmännische Feierabendgestaltung' zugeordnet. Beide Urheber waren Bergleute, auf deren künstlerisches Schaffen Winkelmann von Dritten aufmerksam gemacht wurde. Im Falle von Heitsch vermittelte BA Dr.-Ing. Wilhelm Maevert (geb. 1902), Freund und Kollege Winkelmanns, den Kontakt. Der Zechendirektor hatte in Heessen eine Ausstellung mit Freizeitarbeiten von Bergleuten kura-

tiert, von der Winkelmann über die Presse erfuhr. Bei seinem Besuch in Heessen war er von Heitschs Plastiken derartig angetan, dass er bei ihm eine Bergmannsplastik in Auftrag gab.[1047] Das Ergebnis ist der 45 cm hohe Wettermann aus Terrakotta (Abb. 25.2). Der schulterbreit aufgestellte Mann ist dem Gesicht nach bereits ein älterer Mensch, dessen Körper dennoch kräftig und vital erscheint. Mit konzentriertem Blick entzündet er die Lampe, die in seinen klobigen Händen fast ein bisschen klein wirkt. Winkelmann nahm „einige Fehler an den Figuren, anatomischer Art oder auch in den Proportionen“[1048], zur Kenntnis. Insgesamt rechnete er Heitsch, der nach „den Vorbildern Rodin usw.“[1049] arbeite, aber hoch an, dass er mit seiner künstlerischen Arbeit kritisch ins Gericht ging und deshalb eine Förderung verdiene.[1050] Anders verhielt es sich mit Karl Pruss. Dieser war Winkelmann von Dr. Theodor Riewerts (1907–1944), kommissarischer Leiter des Westfälischen Landesmuseums Münster, empfohlen worden. Riewerts sah in der Kunst Pruss’ ein „ehrliches und anständiges Laienschaffen von einer gewissen ursprünglichen Begabung, das natürlich strenge künstlerische Maßstäbe nicht verträgt“[1051]. Für das Landesmuseum kämen Pruss’ Schnitzereien deshalb nicht in Frage, doch vom „bergmännisch-soziologischen Standpunkt“[1052] aus betrachtet, hielt er sie für das Bergbau-Museum geeignet. Winkelmann suchte den auf der Zeche Dahlbusch (Gelsenkirchen) arbeitenden Bergmann einige Wochen später auf. Seine Schnitzereien gefielen dem Museumsdirektor. Als störend empfand er allerdings, dass Pruss sich mehr als Künstler denn als Kohlenhauer verstand.[1053] Dennoch versprach Winkelmann seinem Kollegen in Münster, sich zu überlegen, wie man den Bergmann weiter fördern könnte.[1054] Einige Monate später suchte Friedrich von Rhein ebenfalls die Pruss’sche

1047 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/762.

1048 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Senft, 04.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/763.

1049 Ebd.

1050 Vgl. ebd. Seinem Vorhaben, den Bergmann weiter im Auge zu behalten und zu fördern, blieb Winkelmann treu. Der Kontakt bestand bis in die 1960er-Jahre. Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Heitsch, Oktober 1960 bis Oktober 1961, in: montan.dok/BBA 112/820.

1051 Maschinenschriftlicher Brief Riewerts an Winkelmann, 09.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

1052 Ebd.

1053 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Riewerts, 20.03.1940, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 20.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

1054 Eine Anstellung im Museum sowie Vermittlungen in andere Einrichtungen schlugen fehl. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Pruss, 08.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

Abb. 25.3: Plastik ‚Wettermann' von Karl Pruss, 1938

Werkstatt auf. Resümierend hielt er fest, dass er eine engere Zusammenarbeit mit dem Bergmann für erstrebenswert halte. Außerdem regte er den Kauf der in Abbildung 25.3 gezeigten Plastiken an, wenngleich er mit der Gestaltung nicht vollständig einverstanden war. Der junge, schlanke Mann in Arbeitskleidung, der sein Geleucht so routiniert bedient, dass er gar nicht hinzuschauen braucht, könne seines Erachtens nicht als „Wetterkontrolleur" bezeichnet werden. Denn

> ein typischer Wetterkontrolleur, der doch in dieser Figur festgehalten werden sollte, sieht anders aus. Ein Wetterkontrolleur kann niemals ein Alter von 26–28 Jahren haben. Es muss die Ruhe und Besonnenheit an dem Mann zu sehen sein, d. h., er muss korpulent gestaltet werden. Ich habe Herrn Pruss den Vorschlag gemacht, der Figur den Namen Schießmeister, Schießhauer oder einfach Bergmann zu geben.[1055]

Die Körperstatur spielte bei der Beurteilung von Figuren eine herausgehobene Rolle. Weder zu schlank noch zu wenig definiert hatte der Körper des Bergmannes zu sein. „Technich [sic!] und anatomisch", kommentierte der im Februar 1940 eingestellte Grafiker und Modellplaner Friedrich Sietz die ihm in Abbildung 26.1 zur

1055 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk von Rheins „Besuch bei Herrn Pruss, Gelsenkirchen-Rothausen am 20.06.1940", 22.06.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

Abb. 26.1: Skizze Friedrich Sietz’ zum Gutachten einer ihm präsentierten Plastik von Jacques Picoult, 1949

Begutachtung präsentierte Plastik, „ist die Arbeit gekonnt. Nur erscheint mir in der Plastik der Körper durch die schwere Bergmannsarbeit nicht genügend ausgearbeitet und gestrafft genug. Man ahnt nicht unter der Kleidung das Spiel der Muskeln, die Formen sind weich und die Arme u. Hände, besonders die rechte Hand sind für eine Bergmannshand zu zart.“[1056] Auch die Darstellung des mit einer Spitzhacke zum Schlag ausholenden Bergmannes – eine Seltenheit in der Ikonografie der Skulpturen – blieb nicht unkommentiert. Die Oberkörpermuskulatur hielt von Rhein für „ausgezeichnet durchgearbeitet“[1057]. Als ungünstig und überarbeitungs-

1056 Handschriftlicher Aktenvermerk Sietz’ „Vorbesprechung der von Frau Helene von Boyneburgk geb. Baare angebotenen Bronzefigur eines Erzbergarbeiters des franz. Bildhauers Picoult durch Hr. Johann und Sietz, am 28.01.1949“, 01.02.1949, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/770. Siehe außerdem den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch bei Herrn Dr. Wendenburg in Gelsenkirchen am 9.3.1954“, 12.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/794, I oder das maschinenschriftliche Protokoll zur Vorstandssitzung der „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 12.12.1966“, 11.01.1967, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1965–1974“.

1057 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk von Rheins „Besuch bei Herrn Pruss, Gelsenkirchen-Rothausen am 20.06.1940“, 22.06.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

Abb. 26.2: Plastik ‚Kniender Bergmann' von Karl Pruss, 1940

würdig hielt er jedoch die Hose, die „sehr plump und nicht genügend bearbeitet"[1058] worden sei (Abb. 26.2). Insgesamt hielt von Rhein die Schnitzereien aus Pflaumenholz für die Freizeitarbeit eines Bergmannes jedoch für sehr gelungen.

Die in der Abteilung 34 – ‚Entartete Kunst im Bergbau' respektive ‚Besondere Darstellungsart von Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven' – abgelegten Holzschnitte von Heinz Raasch, die Winkelmann in der Galerie Abels für je 5 RM erworben hatte, waren der Sammlungssystematik nach hingegen völlig indiskutabel. Die Objektbeschreibungen auf den Karteikarten geben Anhaltspunkte für die Gründe der entsprechenden Abteilungszuordnung. Dort heißt es beispielsweise für die in Abbildung 27.1 gezeigte Grafik: „Hohlwangiger, knochiger Bergmann, der fast das Aussehen des ‚Schnitters Tod' hat, in der hocherhobenen Rechten eine brennende Grubenlampe."[1059] Für das Ölgemälde von Willibald Mayerl (Abb. 27.2), welches die WBK 1942 geschenkt hatte, ist vermerkt: „Brustbild eines Steigers, von vorn gesehen, bekleidet mit Jacke, Halstuch und Lederkappe mit Schirm (Unfallverhütungskappe). Vorn auf der Brust Scheinwerferlampe. Unten links Name des Gestalters und Jahreszahl. Das ganze Bild ist sehr duster."[1060] Vergleichbare Interpretationsansätze oder Kommentare in Bezug auf

1058 Ebd.
1059 Karteikarte zu montan.dok 030003408000.
1060 Karteikarte zu montan.dok 030034011000.

Abb. 27.1: Druckgrafik ‚Die Ausfahrt‘ von Heinz Raasch, o. D.

die Farbgebung oder die Wirkung gibt es weder in den Objektbeschreibungen der Abteilung 33 noch in der Abteilung 32. Selbst bei den von Bergleuten gefertigten Plastiken, Gemälden und Grafiken beschränken sich die Beschreibungen auf wertfreie Deskriptionen des Sichtbaren. Auf die im Schriftverkehr geäußerten Kritikpunkte wird hingegen gänzlich verzichtet. Die Werke künstlerisch tätiger Bergleute (Abteilung 32) wurden der Sammlungssystematik nach nicht an den Maßstäben von Berufskünstler:innen gemessen (Abteilung 33) und trotz ihrer ‚Unvollkommenheit‘ gleichzeitig von anderen mangelhaften Objekten separiert (Abteilung 34). Dass diese Systematik in der Praxis nicht konsequent umgesetzt wurde, wird in den folgenden Kapiteln immer wieder deutlich werden.

Abb. 27.2: Gemälde ‚Steiger' von Willibald Mayerl, 1934

Zu erkennen ist, dass die Sammlung in den 1940er-Jahren eine deutliche Motivverweiterung erfährt und es eine größere Varianz bei den Bildträgern gibt. Neben der Bereitschaft, für Kunstgegenstände Beträge im dreistelligen Bereich auszugeben, fällt im Vergleich zu den 1930er-Jahren zudem eine inhaltliche Schwerpunktverschiebung von Darstellungen des Erz- zum Kohlenbergmann auf. Mag im Vorausgegangenen der Eindruck entstanden sein, dass die Sammlungsaktivitäten von Ausweichmanövern, guten Gelegenheiten und strategischen Zwängen bestimmt waren, gilt dennoch, dass weder die Menge der in den Kriegsjahren eingegangenen Objekte noch der Zeitpunkt, die inhaltliche Verschiebung oder die Etablierung einer sammlungssystematischen Wertskalierung von Kunst dem Zufall geschuldet waren. Vielmehr manifestierte sich in diesen gezielten Aktivitäten eine intensive Suche nach einer adäquaten Bergmannsdarstellung, die nicht nur gewünscht, sondern aus wirtschaftlichen Gründen seitens des RWM mit Nachdruck gefördert

wurde. Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, hilft es, sich die Funktion des Bergbaus für die Kriegswirtschaft und die Rolle des Bergbau-Museums als Werbeinstrument der Branche noch einmal in Erinnerung zu rufen: Ab 1939 gerieten die Steinkohlezechen, wie bereits erwähnt, erheblich unter Druck, weil sie auf Grund hoher Krankenstände und der zunehmenden Abwanderung von Arbeitnehmern in andere Berufsfelder den hohen Bedarf an Kohle für die rüstungs- und autarkiewirtschaftlichen Ziele im Rahmen des Vierjahresplanes nicht mehr decken konnten. Um mehr Männer für den Bergbau zu gewinnen, setzten die Zechen auf Sozialleistungen, Hermann Göring zusätzlich auf Lohnerhöhungen. Die gewünschten Erfolge blieben aber aus.[1061] Vor diesem Hintergrund versuchte die WBK, als finanziell von den durch die Fördermengen bestimmten Beitragszahlungen der Mitgliedszechen abhängige Bildungseinrichtung, das Sozialprestige der Bergleute mit werbenden Beiträgen in Tageszeitungen, Werks- und Fachzeitschriften, Filmen und im Rundfunk zu steigern.[1062] In diesem Zusammenhang bestand Winkelmanns Aufgabe, die er teilweise an seine Mitarbeiter Raub und von Rhein übertrug, in der Überprüfung von Radio-, Film- und Romanskripten und der Bereitstellung geeigneten Bildmaterials. Dass es um letzteres nicht gut bestellt war, offenbarte sich bei der Bebilderung von Bergrat BA Dr.-Ing. Karl Bax’ (geb. 1904) Aufsatz ‚Der deutsche Bergmann im Wandel der Geschichte‘[1063], den dieser im Auftrag des RWM

1061 Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Rückgriff ausländischer Arbeitskräfte ab 1939. Deren Anteil an den Belegschaftszahlen blieb trotz der Werbeaktionen in den besetzten, neutralen oder verbündeten Staaten zunächst gering, da sich die Zechen aus Imagegründen nur zögerlich auf die Rekrutierung ausländischer Zivilarbeiter einließen. Ab Mitte 1940 wurden aufgrund des gravierenden Arbeitskräftemangels dann die ersten Kriegsgefangenen aus Belgien und Frankreich zwangsverpflichtet. Mit dem Einsatz sowjetischer Kriegsgefangener ab 1942 stieg der Anteil ausländischer Zwangsarbeiter massiv an. Vgl. Ziegler: Kriegswirtschaft, Kriegsfolgenbewältigung, Kriegsvorbereitung, S. 145 ff. und Seidel, Hans-Christoph: „Ein buntes Völkergemisch hat eine Wanderung durch unsere Gruben gemacht“. Ausländereinsatz und Zwangsarbeit im Ruhrbergbau 1940 bis 1945. In: Tenfelde, Klaus/Seidel, Hans-Christoph (Hrsg.): Zwangsarbeit im Bergwerk. Der Arbeitseinsatz im Kohlenbergbau des Deutschen Reiches und der besetzten Gebiete im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Essen 2005 (= Veröffentlichungen des Instituts für Soziale Bewegungen : C, Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit im Bergbau), S. 75–159.

1062 Siehe dazu beispielsweise die Korrespondenz Winkelmanns mit der Deutschen Bergwerks-Zeitung, März 1939, sowie die Korrespondenz Winkelmanns mit Sogemeier bezüglich des Films ‚Glückauf‘, Juni/Juli 1939, in: montan.dok/BBA 112/753; den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts von 1940, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232; Winkelmann: Das Bergbau-Museum Bochum, 1941; das maschinenschriftliche Manuskript Heilfurth, Gerhard: Der Deutsche Bergmann und seine Kultur, 1942, in: montan.dok/BBA 120/2089 und Heilfurth, Gerhard: Die volkskundliche Erforschung des Bergbaues. In: Deutsche Bergwerks-Zeitung 49 (27.02.1944), S. 1 f.

1063 Bax skizziert die Erfolgsgeschichte des deutschen Bergbaus und reflektiert im Anschluss über die Gründe für den anhaltenden Arbeitskräftemangel. Verantwortlich dafür macht er in

erarbeitete. Um die gut 50 Seiten starke Ausführung ansprechender zu gestalten, hatte Ministerialrat Hagen den Museumsdirektor gebeten, Bax bei der Bebilderung zu unterstützen.[1064] Dieser Bitte kam Winkelmann umgehend nach.[1065] Allerdings meldete Bax alsbald zurück, dass der Ministerialrat mit der getroffenen Auswahl an Anschauungsmaterial nicht ganz einverstanden sei, da der Fokus zu stark auf dem Erzbergbau läge.[1066] Grundsätzlich begrüßte Winkelmann die erbetene Würdigung des Steinkohlenbergbaus. Indem er für die Präsentation desselben auf „einwandfreie Bilder“[1067] beharrte, machte er auf das bestehende Desiderat aufmerksam. Dieses betraf seiner Meinung nach nicht nur die museale Sammlung, sondern die bildende Kunst im Allgemeinen. Am prominentesten bringt er diese Position in der

erster Linie den Einfluss marxistischer Ideologie. Anstatt die ideellen Werte zu stärken, hätten die Gewerkschaften sich allein auf die Verbesserung der materiellen Situation der Bergleute konzentriert. Folglich hätten diese mit dem Verlust ihrer ständischen Privilegien auch den Kameradschaftsgeist sowie den Stolz auf und die Achtung vor ihrem Beruf verloren, was notwendigerweise zu Unzufriedenheit führe. Den ‚deutschen Bergmann‘ charakterisiert er – „in etwa im Geiste der damaligen Zeit“ wie Raub in den 1960er-Jahren euphemistisch formulierte – als körperlich robusten, kameradschaftlichen, widerstandsfähigen Kämpfer gegen die Naturgewalten, der mit Freude und Ausdauer zu allen Zeiten „den Wohlstand der Nation sichergestellt und die Waffen geschmiedet [habe], die das Reich schützen“. Nicht das Risiko, die kräftezehrende Arbeit oder die geringe Entlohnung seien Gründe für die geringe Begeisterung für den Bergbau, sondern mangelnde Aufklärung, falsche Annahmen und die Verkümmerung der ideellen Werte. Die Lösung liege seiner Ansicht nach darin, zum alten Berufsstolz zurückzukehren, das Schöpferische und die Bedeutung des Bergmanns für den Wohlstand und den Schutz der Nation wiederzuerkennen. Die Förderung der Gemeinschaft durch gemeinsame Freizeitaktivitäten und vertrauensvolle Verhältnisse im Dienst sowie das Tragen einer gemeinsamen ‚Tracht‘ hielt er in diesem Zusammenhang für zweckdienlich. Vgl. Bax, Karl: Der deutsche Bergmann im Wandel der Geschichte, seine Stellung in der Gegenwart und die Frage seines Berufnachwuchses. Berlin 1941, insbesondere S. 33–51 sowie den maschinenschriftlichen, von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Schwinn, 20.07.1960, in: montan.dok/BBA 112/824.

1064 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Dienstreise Berlin vom 30.9. bis 4.10.1940“, 08.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1065 Siehe dazu den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Bax, Oktober 1940, in: montan.dok/BBA 112/754 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk von Rheins zu den an Bax leihweise überlassenen Bildern, 27.11.1940, in: montan.dok/BBA 112/755.

1066 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Bax’ an Winkelmann, 16.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/754.

1067 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Bax, 24.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/754. Siehe dazu das maschinenschriftliche Redemanuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1875; den von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Burisch, 06.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/786 sowie Winkelmann, Heinrich: Der Bergbau in der Kunst. In: Presseamt der Stadt Bochum (Hrsg.): Der Bergmann und sein Werk. Erinnerungen an die Bochumer Kunstausstellung der Malerin Ria Picco-Rückert. Bochum 1947, S. 5–8, hier S. 8.

Einleitung des Sammelbandes ‚Der Bergbau in der Kunst‘ zum Ausdruck.[1068] Darin schreibt er die „kulturschöpferische Leistung des Bergbaus“ allein den Bergleuten des mitteleuropäischen Erzbergbaus zu. Dem zu diesem Zeitpunkt noch bedeutungslosen Ruhrbergbau spricht er eine vergleichbare kreative Produktivität hingegen expressis verbis ab. Zwar seien die „‚Kohlegräber, Köhler und Knechte‘“ an der Ruhr im 18. Jahrhundert den übrigen Bergleuten – mit sämtlichen ständischen Privilegien – gleichgestellt worden, doch habe sich ein analoger Traditionsreichtum nicht entfalten können. Begründet sieht er dies darin, dass mit dem aufstrebenden Kohlenbergbau zahlreiche ungelernte Kräfte ins Revier kamen, die weder mit der bergmännischen Arbeit und den Traditionen verbunden waren noch einen Sinn dafür entwickelt hätten. Zusätzlich hätten die Privatisierung des Bergbaus sowie die Industrialisierung mit ihrer zunehmenden Mechanisierung „Bedeutung und Ansehen des Bergmannsstandes und damit sein ehemals ausgeprägtes Selbstbewußtsein“ geschmälert, was sich auf seine kulturelle Schöpfungskraft habe auswirken müssen.[1069]

Etwa zeitgleich zur Bebilderungsanfrage hatte Winkelmann bei seinem Besuch im RWM erfahren, dass Hagen eine neue bergmännische Uniform einführen wollte, für deren Präsentation er eine „Idealfigur eines Bergmannes“[1070] suchte. Wie Winkelmann begeisterte sich der Ministerialrat für die Plastiken Constantin Meuniers, insistierte aber für die Vorstellung der geplanten Uniform auf eine „deutsche Bergmannsfigur“[1071]. Ende 1941 teilte Hermann Nierhaus, WBK-Verwaltungschef und Assistent der Geschäftsführung, dem Ministerialrat deshalb mit, dass die Beschaffung einer Plastik, die dem Ansehen des ‚deutschen Bergmannes‘ auch gerecht würde, als vordringlichste Aufgabe an den Museumsdirektor weitergeleitet worden sei.[1072] Damit begann die WBK offiziell mit der Beseitigung eines Missstandes, den Winkelmann schon länger beklagte. Dass der Bergmann „als

1068 Vgl. Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 16.

1069 Vgl. ebd. Siehe auch Winkelmann: Worum es geht!; Lange-Kothe, Irmgard: Die soziale Schichtung der Ruhrbergleute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1952), S. 12–16; Winkelmann, Heinrich: Zur Volkskunde der schlesischen Bergleute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1953), S. 4–9, hier S. 6 und 9. Für eine wissenschaftliche Einordnung siehe Tenfelde, Klaus: Bergarbeiterkultur in Deutschland. Ein Überblick. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 1 (1979), S. 12–53.

1070 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns, 08.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1071 Ebd.

1072 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Nierhaus an Hagen, 23.12.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089.

Plastik herausgestellt zu werden“[1073] verdiene, stand für ihn schon lange außer Frage. Er beanstandete jedoch, dass dieser in zeitgenössischen Kunstwerken nicht so modelliert würde, „wie wir Bergleute ihn gerne sehen möchten“[1074]. Ein Hinweis auf Constantin Meunier genügte Winkelmann, um seinen nebulös formulierten Anspruch an die Künstler:innen zu konkretisieren. Etwas deutlicher wurde er in einem Schreiben an den Maler Felix Koller. In Vorbereitung auf dessen Studienaufenthalt auf der Zeche Engelsburg (Bochum) gab er Koller nämlich mit auf den Weg, den Ruhrbergmann unbedingt bei einer Tätigkeit darzustellen. Denn anders als bei den Erzbergleuten sei die berufliche Identität nicht über die Kleidung herzustellen:

> Wir haben es uns zur Aufgabe gestellt, bergmännische Motive zu schaffen, von denen von vornherein ersichtlich ist, dass es sich um bergmännische Dinge handelt. Dazu ist aber eine gewisse Komposition notwendig, denn auf den Plastiken, die uns bis jetzt vorgelegen haben, steht der Bergmann in einer Pose, die sehr unglücklich wirkt. Man merkt, dass der Künstler nicht recht gewusst hat, wo er die Arme des Bergmanns hintun soll. Hier aber die richtige Stellung zu finden, ist Sache des Künstlers. Wir denken uns die Sache so, dass der Kunstmaler die Motive schaffen muss, und dass später nach dem einen oder anderen Motiv der Bildhauer plastisch gestalten kann.[1075]

Die Ursache für die zahlreichen unbefriedigenden Bergmannsdarstellungen sah Winkelmann darin, dass sich die wenigsten Künstler:innen mit den Bergleuten und ihrer Arbeitswelt vertraut machten. Anstatt diese vor Ort aufzusuchen, sie kennenzulernen und in ihre Lebens- und Arbeitswelt einzutauchen, arbeiteten sie stattdessen vielfach lediglich nach Vorlagen und erfassten deshalb das „Wesen“ respektive die „Seele“ oder „Ethik“ des Bergmannes nicht.[1076] In dem Begleitheft

1073 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schacher, 02.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/763.

1074 Ebd.

1075 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Koller, 26.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/761.

1076 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Werner, 18.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/764 und an Krauß, 06.09.1940, in: montan.dok/BBA 112/961; den maschinenschriftlichen Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Schacher, September/Oktober 1941, in: montan.dok/BBA 112/763; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Norkus, 23.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/777; den maschinenschriftlichen, nicht versandten Brief Winkelmanns an Verbeyst, 02.05.1949, in: montan.dok/BBA 112/937; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Ruß, 02.05.1950, in: montan.dok/BBA 112/800; an Keinhorst, 02.05.1950, in: montan.dok/BBA 112/776; an Buddenborg, 14.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/781 und an Classen, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/782 sowie Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 4 f. In einem Aufsatz Anfang der 1950er-Jahre moniert Winkelmann, dass der Begriff ‚Berufsethos‘ mittlerweile inhaltlos sei: „Leider ist dieses sogenannte Berufsethos im allgemeinen [sic!] nur von derart vagen Vorstellungen begleitet, daß man meist geneigt ist, nur so etwas ähnliches wie ein

zur ersten Sonderausstellung im Museum setzt Winkelmann das Kunstschaffen mit der Schauspielerei in Beziehung. So wie Schauspieler:innen ihre Rollen nur „lebenswahr und echt“ spielen könnten, wenn sie sich in ihre Figuren vollständig hineingefühlt hätten, müssten Künstler:innen quasi selbst zu Bergleuten werden.[1077] Künstlerisch tätige Bergleute mussten sich wiederum an ästhetischen Maßstäben messen lassen. Als Freydank, sein freibeschäftigter Sachverständiger aus Halle, beispielsweise eröffnete, er habe in BA Wolf von Zglinicki (geb. 1904) einen begabten Künstler gefunden, der Mansfelder Bergleute modelliere,[1078] kam Winkelmann zu einem völlig anderen Urteil. Weil er es sich mit dem Bergassessor nicht „verderben“[1079] wollte, hatte er widersträubend ein ihm unaufgefordert zugeschicktes Relief Zglinickis gekauft.[1080] In Bezug auf die ihm angepriesene Plastik vertraute er allerdings seinem Hallenser Kollegen an, dass er den Bergassessor für keinen begnadeten Bildhauer hielt. Die Haltung des Abbauhammers sei nicht korrekt, die Figur ästhetisch nicht ansprechend und die gezeigte Arbeitsstellung weder typisch noch gelungen. „Wenn Sie diesen Bergmann als Denkmal aufstellen wollen“, so schloss er seine Bewertung ab, „so sehe ich da doch sehr schwarz.“[1081] Auch den zweiten Vorstoß Freydanks ließ der Museumsdirektor ins Leere laufen:

> Wegen des Mansfelder Bergmanns scheine ich Sie etwas enttäuscht zu haben, aber es ist tatsächlich so, dass wir bei allen Kunstgegenständen, die jetzt angefertigt werden, einen ausserordentlich scharfen Maßstab anlegen müssen und den Standpunkt nicht verlassen dürfen, dass das Beste gerade für den Bergmann gut genug ist. Wenn Holzschnitzer oder Bastler Figuren zustande bringen, die anatomisch oder bergmännisch nicht ganz einwandfrei sind, so kann man dieses immer noch vertreten, weil es sich um volkskundliche Dinge handelt. Wenn aber der Künstler eine Figur zustande bringt, so müssen wir diese außerordentlich

geschäftsmännisches fair-play darunter zu verstehen, im besten Falle noch ein gewissenhaftes und sauberes Arbeiten. Oder wer käme wohl heute noch auf den Gedanken und hätte das Glück, seine Arbeit und seinen Beruf als eine metaphysische Berufung zu begreifen?“. Winkelmann: Zur Volkskunde der schlesischen Bergleute, S. 8.

1077 Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1947, S. 8.

1078 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 16.02.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1079 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 02.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1080 Siehe dazu den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Zglinicki, Juni 1940 bis Januar 1941, in: montan.dok/BBA 112/764 und montan.dok 030003207000.

1081 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 23.02.1940, in: montan.dok/BBA 112/966. An seiner Haltung änderte Winkelmann auch später nichts, wenngleich er seine Absagen wie gewohnt diplomatisch formulierte. Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Kraus, Januar bis März 1960, in: montan.dok/BBA 112/811 sowie mit Millemann, März 1960, in: montan.dok/BBA 112/824.

> kritisch betrachten. Sie können sich denken, dass ich nach dieser Richtung hin schon verschiedentlich angeeckt bin, auf der anderen Seite aber auch durch die scharfe Kritik sehr gute Erfolge habe.[1082]

Bei Kritik allein blieb es augenscheinlich nicht in jedem Fall. Dem im benachbarten Herne ansässigen Künstler Fritz Eybel sprach er beispielsweise ebenfalls ab, Plastiken für das Bergbau-Museum schaffen zu können; doch damit nicht genug. Er echauffierte sich zudem darüber, wie Eybel es wagen könne, „Bergleuten so etwas vorzuführen“[1083] und schloss sein Schreiben drohend ab: „Darüber hinaus möchte ich Ihnen sagen, dass wir es uns nicht gefallen lassen, dass Sie in die Familien der Bergleute Bergmannsdarstellungen lancieren, wie Sie sie uns vorgeführt haben.“[1084] Dass der regulierende Eingriff auf das bergmännische Segment des Kunstmarktes nicht nur eine spontan geäußerte Drohgebärde eines in seinem Berufsstolz Gekränkten war, wird in den Überlieferungen verschiedentlich deutlich. Als Winkelmann beispielsweise 1939 feststellte, dass die Meißner Porzellan-Manufaktur wegen mangelnder Nachfrage keine bergmännischen Porzellane mehr produzierte, stellte er in Aussicht, den Markt dafür schaffen zu können. Bedingung sei allerdings, dass die Künstler:innen „streng“ nach seinen Vorgaben arbeiteten. „Die Manufaktur“, schloss er seinen Bericht an die WBK-Geschäftsführung ab, „muss dazu gebracht werden, wirklich gute Künstler an bergmännische Modelle zu stellen. Diese Modelle müssen uns vor endgültigem Brand vorliegen und jedes einzelne Stück von uns genehmigt werden.“[1085] Es scheint so, als ob Winkelmann für diesen hegemonialen Deutungsanspruch Rückendeckung aus dem Reichswirtschafts- und Bildungsministerium erhielt. So gab er in einer Gesprächsnotiz an, Ministerialrat Hagen begrüße es sehr, dass es im Bergbau-Museum eine Stelle geben werde, „die den Künstlern, die sich mit dem Bergmann beschäftigen, zeigt,

1082 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/966. Die Vermittlung von Zglinickis Kunst blieb bis in die 1960er-Jahre erfolglos. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Millemann, 09.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/824.

1083 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Eybel, 22.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/758. Siehe für ähnliche Beurteilungen den maschinenschriftlichen Bericht Winkelmanns „Besprechung mit Herrn Dr. Sogemeier vom Bergbau-Verein“, 20.02.1939, in: montan.dok/BBA 112/753; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Gierlichs, 05.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/923 sowie Kapitel 4.2 „[Ü]ber dem Durchschnitt des alltäglichen Geschmacks“ – Die Ästhetik uniformierter Bergleute.

1084 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Eybel, 22.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/758.

1085 Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939. Siehe auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch bei Herrn Bartelmäs am 16.8.1948“, 18.08.1948, in: montan.dok/BBA 112/769.

wie weit Meunier schon nach dieser Richtung vorgearbeitet hat.“[1086] Mit Ministerialrat Lüsebrink erörterte er darüber hinaus Strategien – etwa über einen ministeriellen Erlass oder die Anzeige einzelner Werke beim Reichskulturministerium –, um den „bergmännischen Kitsch wirksam bekämpfen“[1087] zu können. Wenngleich das offizielle Vorgehen gegen Künstler:innen, die „häßliche Bergbaumotive“[1088] fabrizierten, schließlich auf die Zeit nach dem Krieg verschoben wurde und es auch keine Kunstkonfiszierungen gegeben zu haben schien, ist die Parallele zu den staatlich installierten ‚Kitsch-Kommissionen‘ bei den Industrie- und Handelskammern zum ‚Schutz nationaler Symbole‘ kaum zu übersehen.[1089] Nun ist Kitsch, wie Uli Gyr formuliert, „zunächst einfach das, was man als solchen einstuft“[1090] und die normative Bekämpfung ‚schlechten Geschmacks‘ deutlich älter als die nationalsozialistischen ‚Säuberungsaktionen‘.[1091] Wie Winkelmann ‚Kitsch‘ verstanden wissen

1086 Maschinenschriftliche „Niederschrift über die Besprechung mit Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen am 26.1.1942 in Berlin“, 12.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1087 Maschinenschriftlicher Bericht „Dienstreise nach Halle und Berlin in der Zeit vom 1.–12.12.1942“, 16.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303. Siehe zudem den maschinenschriftlichen Aktenvermerk über die „Besprechungen während der Reise nach Berlin, vom 13.05-30.05.1941“, 16.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1088 Maschinenschriftlicher Bericht „Dienstreise nach Berlin am 23. u. 24. Februar 1943“, 02.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1089 Siehe Hitler, Adolf/Goebbels, Joseph/Frick, Wilhelm: Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole vom 19. Mai 1933. In: Reichsgesetzblatt 29 (1933), S. 285 f.; Gottschick, Konrad: Nationaler Kitsch. In: Ministerialblatt für Wirtschaft und Arbeit 12 (1934), S. 237–239 und Ronge, Tobias: Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich. Münster 2010, S. 61–76.

1090 Gyr, Ueli: Kitschbilder? Bilderkitsch? Gedanken zur Bildsteuerung im Kitsch. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 357–365, hier S. 357.

1091 Siehe dazu Pazaurek, Gustav: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart/Berlin 1912; Pazaurek, Gustav: Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer dieser Abteilung im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart. Stuttgart ^{3}1919. Pazaurek bedient sich in seinen Ausführungen einer ähnlich aggressiven Kampfrhetorik wie Willrich in seiner 1937 erschienen Agitationsschrift zur ‚Säuberung des Kunsttempels‘. Ein gravierender Unterschied ist aber, dass Pazaurek weder davon ausgeht, seine Ausführungen seien vollständig noch, dass es bei Fragen die Ästhetik betreffend eine „absolute, zwingende Geltung“ gäbe. Aus diesem Grund lehnt er einen „zu engmaschigen Katechismus“ ab und will seine Schriften als Leitfäden verstanden wissen. Indem er sich auf bedenkenswerte Aspekte in Bezug auf Material, Farbe, Funktionalität und Stilfragen konzentriert, bleibt er bei den Merkmalen „tadelnswerte[r] Gegenstände“. Willrich konzentriert sich hingegen auf die Kunstschaffenden. Die „Säuberung des Kunsttempels“ ist in seiner Wahrnehmung ein vornehmlich politischer Kampf gegen „Kunstbolschewismus und Kunstanarchie“. Vgl. Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. Berlin 1937. Siehe auch Kliche, Dieter: Kitsch. In:

wollte, ist an keiner Stelle formuliert. Verwendet wird der Begriff als „Abwertung, Abgrenzung [und] Abweisung des als nicht zugehörig Empfundenen“[1092]. Stilisierende, nicht mimetische Darstellungen in der bildenden wie angewandten Kunst gehörten augenscheinlich nicht zur Ikonografie von Bergleuten. Diese wurden geradezu als Bedrohung des bergmännischen Ansehens aufgefasst. ‚Landstreicher‘, ‚Bettler‘ oder ‚Nachtwächter‘ ließen sich nach Winkelmanns Dafürhalten ‚grotesk‘ darstellen, Bergleute hatten aber in jedem Fall „anatomisch einwandfrei“ zu sein.[1093] Was von staatlicher Seite für den ‚Führer‘ und nationale Symbole galt, schien analog für den Bergbau gültig zu sein. Gleich ob stilisierte Grubenlampe, der Bergmann als Briefbeschwerer, Leuchter oder ‚schlechte‘ Plastik, in allen Fällen sah Winkelmann sich bis zum Ende seiner Amtszeit berufen, ‚geschmackserzieherisch‘ tätig zu werden.[1094] Die Verbreitung bergmännischer Sujets gezielt zu steuern, bedeutete nicht nur, das Ansehen des Bergmanns zu heben, sondern – darauf wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein – den ‚Bergmannsstand‘ vor Verunglimpfungen zu schützen. Dass es auch unter Bergleuten keinen Konsens über die Bewertung von ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Bergmannsdarstellungen gab und Winkelmanns Einfluss als Gutachter in Fragen ‚Kitsch‘ zu diesem Zeitpunkt höchstens ein regionaler gewesen sein kann, offenbart das Titelblatt des genannten Aufsatzes von Karl Bax. Als Sonderdruck der Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen 1941 erschienen, ziert die Titelseite ausgerechnet Fritz Koelles ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ (Abb. 1). Anders als Winkelmann und Bergrat Köhler nahm Bax augenscheinlich keinerlei Anstoß am Körperbau und der Haltung dieser Bergmannsplastik. Vielmehr stellte der 1940 auf der GDK präsentierte Bergmann seines Erachtens

> in zeitloser Weise das ewige Antlitz des deutschen Bergmannes dar. Der rassische Typ ist gut gesehen, die Haltung der Gestalt ist posenlos, unromantisch und herb. Sie entspricht damit der sachlichen Einfachheit, dem Wirklichkeitssinn und dem geraden Wesen des deutschen Knappen. Die ruhige Gelassenheit, die dem Kommenden mit sachlich prüfendem Blick und

Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Harmonie – Material. Stuttgart/Weimar 2001 (= Ästhetische Grundbegriffe, 3), S. 272–288.

1092 Scharfe, Martin: Die Volkskunst und ihre Metamorphose. In: Zeitschrift für Volkskunde (1974), S. 215–245, hier S. 243.

1093 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Clauß, 03.12.1935, in: montan.dok/BBA 112/1749.

1094 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Brief o. A. an die Glückauf-Brauerei, 12.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/733; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Werner, 30.01.1936, in: montan.dok/BBA 112/1749 und an Werner, 18.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/764; an Wüster, 24.05.1952, in: montan.dok/BBA 112/789; an Lübbert, 27.04.1955, in: montan.dok/BBA 112/795 oder an Jesse, 02.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/910.

> tatbereitem Selbstvertrauen entgegensieht, ist das Merkmal entschlossenen Kämpfertums. Die Darstellung Koelles ist heroisch und wahr.[1095]

Welche Umstände dazu geführt hatten, dass Winkelmann nach anfänglicher Bewunderung diese Plastik als haarsträubende Verfehlung betrachtete, ist anhand der Quellen nicht nachvollziehbar. Belegt ist lediglich, dass der Museumsdirektor zwar auch in den 1940er-Jahren noch an Plastiken von Koelle interessiert war, sein einzig überliefertes positives Urteil über dessen künstlerische Leistung jedoch auf das Jahr 1935 zu datieren ist.[1096] Der Position, Koelle arbeite – anders als Meunier – in seinen Plastiken den „Proletarier“ heraus, stimmte der Museumsdirektor weder zu, noch hielt er etwas dagegen.[1097] Diplomatisch antwortete er der Ehefrau eines freien Mitarbeiters in Österreich, auch er sei der Meinung, der belgische Künstler habe im Vergleich zu Koelle die Bergleute „anders charakterisiert“, weshalb er es begrüßen würde, „wenn wir einmal einen deutschen Meunier hervorbrächten“.[1098] Woran er sich bei Koelles ‚Bergmann vor der Einfahrt‘ konkret zu stören schien, offenbart ein an Prof. Dr. rer. nat. Gottfried Kneuper (1928–1982), Geologe bei der Saarbergwerke AG, Ende 1950er-Jahre adressiertes Schreiben:

> Er [der Saarbergmann, A-M. H.] stand vor der Nationalgalerie in Berlin und wurde nach 1933 sehr in den Vordergrund gestellt. Ich habe diese Arbeit nicht für so sehr gut gehalten. Im Prinzip hat Koelle da einen Mann geschaffen, der die Hände in die Hosentaschen steckt und recht unintelligent – gelinde ausgedrückt – dreinschaut. Ich habe nicht den Eindruck, daß er hier den Typ des Saarbergmanns getroffen hat.[1099]

1095 Bax: Der deutsche Bergmann, S. 56.

1096 Interessanterweise verhandelte Winkelmann zwei Jahre später mit der Gemäldegalerie Abels um die Plastik ‚Der Bergmann‘, die ebenfalls auf der GDK gezeigt worden war. Zum Vertragsabschluss kam es wegen des hohen Preises nicht. Winkelmann wollte die Angelegenheit nach Ende des Krieges weiterverfolgen. Dazu scheint es allerdings nicht gekommen zu sein. Siehe den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und der Galerie Abels, Juni bis Oktober 1943, in: montan.dok/BBA 112/766. Erst unter Winkelmanns Nachfolger ging auf Initiative von Koelles Sohn 1977 der ‚Ärmelaufkrempelnde Bergmann‘ in die Sammlung ein. Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Fritz Koelle Junior und Kroker, Juli 1975 bis November 1976, in: montan.dok/BBA 112/868 sowie montan.dok 030000611001.

1097 Vgl. den handschriftlichen Brief Gretl Schnetzers an Winkelmann, 12.09.1942, in: montan.dok/BBA 112/953.

1098 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Gretl Schnetzer, 29.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/953.

1099 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kneuper, 09.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/812. Hinsichtlich eines ähnlichen Kommentars zum Gesichtsausdruck eines Bergmannes von Pierre Paulus (1881–1959) siehe im maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann

Dass Winkelmann trotz seiner kritischen Haltung gegenüber Koelles Darstellungsweise dennoch 1935 einen Ankauf plante, ist kein Zufall. Denn eine monumentale Freiplastik eines ‚Saarbergmanns' lässt sich als ein politisches Bekenntnis der WBK zur Angliederung des Saarlandes an das Deutsche Reich deuten. Die Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kontexts könnte auch eine Erklärung für die sich wandelnde Bewertung der Plastik liefern. Um dem Arbeitskräftemangel zu begegnen und auf den Einsatz ausländischer Kräfte weitgehend verzichten zu können, sollten Bergleute nämlich von vorübergehend stillgelegten Saar-Zechen ins Ruhrgebiet versetzt werden. Da diese Zwangsübersiedlung mehrheitlich keinen Zuspruch fand, trat ein Großteil der Betroffenen den Dienst gar nicht erst an. Andere drückten ihre Unzufriedenheit über Vertragsbrüche und unautorisierte Feierschichten aus, sodass den Saarbergleuten auf den Zechen im Ruhrrevier kein guter Ruf vorauseilte.[1100] Aus dieser Perspektive ließen sich die gelassen in den Hosentaschen vergrabenen Hände eines milde lächelnden und abwartenden Saarbergmannes auch als Ausdruck passiven Widerstandes interpretieren.[1101] Ob derartige Überlegungen bei der Bewertung eine Rolle spielten, lässt sich nicht belegen. Für die Gestaltung des Außenbereiches kamen Plastiken Koelles in den 1940er-Jahren jedenfalls nicht mehr in Frage.

Hoffnungen auf die Gestaltung der Postamente an der Freitreppe machte sich augenscheinlich Erich Schmidt[1102], der 1940 eine Porträtbüste auf der GDK

„Bericht über die Dienstreise nach Brüssel vom 3. bis 11. Mai 1941", 17.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303 und das dazugehörige Foto unter montan.dok 029000661000.

1100 Vgl. Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 182–185.

1101 Auffällig ist, dass bei den unter Winkelmann eingegangenen Werken lediglich die beiden Bronzeabgüsse von Fritz Heitsch und eine Holzschnitzerei von Karl-Heinz Uhlig den Bergmann mit in der Hosentasche vergrabener Hand zeigen. Eine abschätzige Bewertung ist diesbezüglich nicht zu finden. Im Falle Heitschs hatte Winkelmann sich sogar die Erlaubnis vom Künstler eingeholt, die Plastik in zweifacher Ausführung für das Museum abgießen zu dürfen. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Heitschs an Winkelmann, 21.10.1960, in: montan.dok/BBA 112/820 sowie montan.dok 030032048000, 030032049000 und 030032095000.

1102 Erich Schmidt(bochum) (1913–1999), Sohn eines Bergmanns, machte in Bochum eine Bildhauerlehre und besuchte im Anschluss die Kunstgewerbeschule in Dortmund (1930–1934). Im Anschluss zog es ihn nach Soest, wo er bei einem Bildhauer angestellt war und über den dortigen Kunstverein Hermann Kätelhön kennenlernte. 1937 erhielt er den Zuschlag von der Stadt Bochum für die Gestaltung der Ostermann-Büste. Durch die von der Stadt vermittelten Aufträge war Schmidt so erfolgreich, dass er sich ab 1938 in Bochum selbstständig machen konnte. Der Krieg unterbrach sein künstlerisches Schaffen. 1946 kehrte er aus der Gefangenschaft zurück und nahm seine Arbeit wieder auf. 1957 zog er nach Wolfenbüttel. Neben Porträtbüsten und Bergmannsplastiken schuf Schmidt Brunnenfiguren, Reliefs und Tierplastiken. Seine frühen Werke stehen in der Tradition von Meunier und Rodin. In den späteren Werken tritt der naturalistische Stil hinter kubische Formen zurück, sodass seine Skulpturen deutlich herber wirken als in der frühen Phase

hatte zeigen können.[1103] Winkelmanns Zustimmung für dessen Kunst hielt sich in Grenzen. Eine ihm angebotene Plastik hatte er gut zwei Jahre zuvor abgelehnt. Nun legte er die Entscheidung für den Ankauf eines weiteren Werkes – ganz gegen seine sonst zielstrebige Art – in die Hände der Geschäftsführung. Dass es Winkelmann diesbezüglich eher um eine politische denn künstlerische Entscheidung ging, demonstriert sein Hinweis auf die von Schmidt im Auftrag der Stadt Bochum geschaffene Büste von Heinrich Johann Friedrich Graf Ostermann.[1104] Mit dieser hatte Schmidt im Sommer 1937 seinen künstlerischen Durchbruch. Begeistert von der Büste des in Bochum geborenen Diplomaten[1105], wollte Stadtrat Stumpf den geplanten Umzug des Künstlers nach Norddeutschland verhindern, was ihm durch die Vermittlung von privaten und öffentlichen Aufträgen auch gelang.[1106] Die Wertschätzung der Stadtvertreter ging sogar soweit, dass man ihm antrug, „sich als Sohn der Stadt künftig ‚Schmidtbochum‘ zu nennen“[1107]. Eine Plastik von Schmidt 1939 nicht zu erwerben, hätte bedeutet, sich gegen den Protegé der Stadt zu stellen. Geschäftsführer Keyser ordnete deshalb einen Mittelweg an und forderte einen Preisnachlass. Für den sich den Schweiß von der Stirn wischenden Bergmann (Abb. 28), dessen Komposition der Thumas nicht unähnlich ist, erhielt Schmidt anstatt der ursprünglich veranschlagten 500 lediglich 300 RM.[1108] Im Gegenzug bat der Künstler darum, seine „künstlerische Entwicklung“[1109] weiter zu verfolgen und bei Aufträgen an ihn zu denken. Dazu kam es jedoch nicht, da Keyser die Gestaltung

seines Schaffens. In Bochum bekannte Arbeiten aus seiner Hand sind beispielsweise die überlebensgroßen Bergleute vor dem Knappschaftsgebäude oder der betende Bergmann auf dem Grab der Familie Eickhoff auf dem Hauptfriedhof. Vgl. Borchers, Walter: Erich Schmidtbochum. Osnabrück 1951; Mollenhauer, Heinz: Der Kunstbildhauer Erich Schmidtbochum. Braunschweig 1964.

1103 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Maria Noltes an Winkelmann, 15.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/762 sowie die Informationen auf der Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst zur GDK: http://www.gdk-research.de/de/obj19404912.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1104 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 20.02.1939, in: montan.dok/BBA 112/763.

1105 Vgl. Klueting, Harm: Ostermann, Andrej Ivanovic Graf von. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Nauwach – Pagel. Berlin 1999, S. 619 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118590472.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1106 Vgl. Mollenhauer: Der Kunstbildhauer Erich Schmidtbochum, S. 27.

1107 Ebd., S. 28.

1108 Siehe den maschinenschriftlichen, von Winkelmann diktierten und von Keyser unterschriebenen Durchschlag an Schmidt, 24.03.1943, in: montan.dok/BBA 112/763.

1109 Maschinenschriftlicher Brief Schmidts an Keyser, 04.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/763.

Abb. 28: Plastik ‚Bergmann' von Erich Schmidt(bochum), 1938

des Eingangsbereiches offiziell aufgrund des engen Budgetrahmens im Juli 1939 auf unbestimmte Zeit zurückstellte.[1110]

Entwürfe im Schriftverkehr zeigen aber, dass die Suche nach geeigneten Plastiken fortgesetzt wurde. Demnach waren für den Eingangsbereich überlebensgroße Plastiken rechts und links der Freitreppe vorgesehen. Ästhetisch wollte man augenscheinlich an die Ideen Kukuks anknüpfen und die „Wucht der in dem Museum vertretenen Schwerindustrie"[1111] mit einer „architektonisch wirkungs- und kraftvoll gehaltenen Front"[1112] präsentieren. Für die Plastik, „die nun wirklich den deutschen Bergmann verkörpern"[1113] sollte, regte Ministerialrat Hagen

1110 Siehe das maschinenschriftliche Schreiben Keysers an Timmermann, 26.07.1939, in: Stadtarchiv Bochum (StA Bo)/D Bau 33.

1111 Maschinenschriftliche Ideenskizze von Paul Kukuk „Das Bergbau-Museum zu Bochum", 1922, in: montan.dok/BBA 112/1407.

1112 Ebd.

1113 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Wandschneider, 30.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/764.

die Zusammenarbeit mit Wilhelm Wandschneider[1114] an.[1115] Der aus Plau am See (Mecklenburg) stammende Künstler war überzeugtes Parteimitglied der NSDAP. Künstlerisch hatte er sich dem Neoklassizismus verschrieben und war vor allem für Porträtbüsten bekannt. Bezüge zum Bergbau schien er hingegen keine gehabt zu haben. Warum der Ministerialrat auf einen Künstler zurückgreifen wollte, der den Zenit seiner künstlerischen Karriere schon längst überschritten hatte, bleibt offen. Möglicherweise lag es daran, dass Wandschneiders ‚Aphrodite‘, die 1940 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung zu sehen war, Hitler so gut gefiel, dass er sie für die Reichskanzlei erwarb und einen weiteren Abguss in Auftrag gab.[1116] Ein Abgleich der Biografien von Hagen und Wandschneider lässt zudem vermuten, dass man sich privat kannte. Geschäftsführer Keyser wollte sich auf die Kompetenz eines Einzelnen nur ungern verlassen. Deshalb wies er seinen Museumsdirektor an, die Zusammenarbeit mit Wandschneider in die Wege zu leiten, gleichzeitig aber die Suche nach einer repräsentativen Bergmannsplastik auf eine „breite Basis“[1117] zu stellen. Ihm schwebte eine Kooperation mit der Düsseldorfer Kunstakademie,

1114 Wilhelm Wandschneider (1866–1942) lernte bei seinem Vater, der Malermeister war, nach der Schulzeit das Malerhandwerk und eignete sich autodidaktisch die Bildhauerei an. 1885 zog er auf der Suche nach Aufträgen nach Berlin. Mit Stipendien finanzierte er ein Bildhauerei-Studium, das er 1894 abschloss. Im Anschluss war er Meisterschüler im Atelier Reinhold Begas. Diese Ausbildung brach er zugunsten einer Italienreise ab, die er mit einem gewonnenen Preisgeld finanzierte. Zwischen 1885 und 1925 war er auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens und feierte internationale Erfolge. Zu seinen großen Werken gehören u. a. das Bismarck-Denkmal (Dortmund, 1903) und das Schlutius-Mausoleum (Karow, 1916). Nach dem Ersten Weltkrieg waren seine neoklassizistischen Ausführungen nicht mehr populär, weshalb er überwiegend Aufträge für Kriegsdenkmale übernahm. Aufsehen erweckte er mit einem 1920 fertiggestellten Denkmal in Malchow, weil er dieses mit einem Hakenkreuz versah. Dies hatte für ihn weitreichende Konsequenzen. Denn das Organisationskomitee der Großen Berliner Kunstausstellung verweigerte ihm 1920 die Teilnahme an der Ausstellung und nahm ihm damit eine wichtige Werbeplattform. 1925 trat Wandschneider in den Ruhestand und zog in seinen Heimatort zurück. Dort erlangte er regionale Bekanntheit und erhielt verschiedene Aufträge durch die NSDAP, der er 1930 beigetreten war. Vgl. Ruchhöft, Bernd/Ruchhöft, Fred: Wilhelm Wandschneider. Leben und Werk eines Mecklenburger Bildhauers. Plau am See 1992.

1115 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Hagens an Winkelmann, 16.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/760 sowie die maschinenschriftliche „Niederschrift über meine Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen am 26.01.1942 in Berlin“, 12.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1116 Vgl. die Informationen auf der Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst zur GDK: http://www.gdk-research.de/de/obj19405164.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022) und Ruchhöft/Ruchhöft: Wilhelm Wandschneider, S. 48.

1117 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Wandschneider / Besprechung mit Herrn Oberbergrat Keyser“, 30.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/764.

namentlich Max Clarenbach[1118], sowie den Düsseldorfer und westfälischen Kunstszenen vor. Mit dem geplanten Preisausschreiben, der Einbeziehung Clarenbachs als Landesleiter in der Reichskammer für bildende Künste, der regionalen Künstlerschaft und der Beteiligung des Landeshauptmanns Kolbow wäre die WBK sicherlich nicht in Gefahr gelaufen, in einen vergleichbaren Skandal verwickelt zu werden, wie er sich 1937 in Düsseldorf ereignet hatte.[1119] Trotz linientreuer Künstler waren die dort für den Außenbereich der Ausstellung ‚Schaffendes Volk' angefertigten Plastiken derartig in die Kritik geraten, dass ein Großteil davon nachträglich vom Ausstellungsgelände entfernt wurde.[1120] Inwieweit Winkelmann tatsächlich den Kontakt zu Clarenbach suchte, ist nicht zu rekonstruieren. Offenkundig verlief die Angelegenheit im Sande. Auch zu einer Zusammenarbeit mit Wandschneider sollte es nicht kommen, denn dieser verstarb, noch ehe er seinen geplanten Besuch im Ruhrgebiet in die Tat umsetzen konnte.[1121]

1118 Max Clarenbach (1880–1952) war ein aus Neuss stammender Maler und Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie. In seinen Werken widmete er sich vorrangig der Landschaftsmalerei seiner Heimat. Ab 1937 war er auf der GDK vertreten, wurde 1939/40 zum Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste und erhielt Aufträge von der Wehrmacht und dem Luftfahrtministerium. Vgl. Hartwich, Viola: Max Clarenbach. Ein Rheinischer Landschaftsmaler (1880–1952). Münster/Hamburg 1992, S. 22 und 101.

1119 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Wandschneider / Besprechung mit Herrn Oberbergrat Keyser", 30.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/764 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 30.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/760.

1120 Der Leiter der Düsseldorfer Kunstakademie, Peter Grund (1892–1966), hatte im Alleingang durchgesetzt, dass der Eingangsbereich der Ausstellung ‚Schaffendes Volk' mit ‚Rosshaltern' von Edwin Scharff (1887–1955) gestaltet werden sollte. Aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten und der kurzfristigen Planung waren diese bei der Eröffnung am 8. Mai 1937 noch nicht fertiggestellt. Die Ausstellungsleitung versuchte, die Unvollständigkeit als Inszenierung des Ausstellungsthemas zu vermarkten, hatte damit aber keinen Erfolg. Eine derartige Umsetzung eines antiken Motives ohne jede Heroik passte nicht in die nationalsozialistische Idee heldenhafter Männer als Herrscher über die Natur. Fotos der beiden schmächtigen Rosshalter wurden wenig später in der Ausstellung ‚Entartete Kunst' gezeigt. Doch damit nicht genug. Der Skandal um die Plastiken erreichte einen neuen Höhepunkt als Scharff wegen seiner angeblich regimekritischen Vergangenheit aus dem Dienst der Düsseldorfer Kunstakademie entlassen werden sollte. Zusätzlich gerieten auch die ‚Zwölf Ständischen' in die Kritik, die von linientreuen Künstlern angefertigt als Freiplastiken die Wasserachse zierten. Einige Arbeiten erschienen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in der künstlerischen Ausführung derartig mangelhaft, dass alle Skulpturen einer erneuten Sichtung unterzogen und schließlich vor dem Ausstellungsbesuch Hitlers vom Gelände entfernt wurden. Vgl. Schäfers: Vom Werkbund zum Vierjahresplan, S. 193–216.

1121 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 15.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/760 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk von Rheins, 15.09.1942, in: montan.dok/BBA 112/771.

Als Ersatz hatte man den Bildhauer Robert Propf[1122] ins Auge gefasst, der für die Zeche Hibernia (Gelsenkirchen) tätig war und von Kätelhön als „der kommende Bildhauer für das Ruhrgebiet“[1123] bezeichnet worden sein soll.[1124] Seinen eigeninitiativ eingereichten Entwürfen aus dem Jahr 1943 nach plante Propf monumentale Doppelplastiken (Abb. 29.1 u. 29.2). Das linke Paar, mit Abbauhammer, Hacke und Grubenlampe ausgestattet, sollte den „deutschen Bergmann als Symbol deutscher Schaffenskraft + als Garant deutscher Leistung zur Sicherung der völkischen Existenz“[1125] darstellen. Das rechte Paar – die Grubenlampe am Gürtel des Rufenden stellt den Bergbaubezug her – zeigt sich noch kämpferischer. Hier ist der „deutsche Bergmann als Symbol völkischer Einheit im politischen Kampf zur Sicherung seiner Lebensrechte“[1126] zu sehen.

Einer undatierten und nicht signierten Pastellkreide-Skizze nach gab es augenscheinlich außerdem Überlegungen, dem Eingangsbereich einen völlig gegensätzlichen Duktus zu verleihen (Abb. 30). Demzufolge hätten singuläre, stark an

1122 Robert Propf (1910–1986), im anhaltinischen Köthen geboren, machte ab 1926 eine Holzbildhauerlehre in Dessau, wechselte zwei Jahre später an die Holzschnittfachschule in Warmbrunn (Schlesien) und besuchte im Anschluss die Kunstakademien in Weimar (1929), Wien (1930) und Dresden (1931–1936). Zwischen 1936 bis 1943 war er als freischaffender Künstler in Essen tätig. 1939 war sein ‚Bergarbeiterkopf‘ auf der GDK in München zu sehen. Wegen einer schwerwiegenden Kriegsverletzung wurde Propf 1940 aus der Wehrmacht entlassen. Im selben Jahr zog er auf die Margarethenhöhe (Essen), wo er dem dort ansässigen Künstlerkreis angehörte und Aufträge von der Bergbauindustrie erhielt. Nach der Bombardierung seines Ateliers 1943 zog er in seinen Geburtsort zurück, führte aber weiterhin Aufträge für die Bergbauindustrie aus. 1946 erkrankte er so schwer, dass er bis 1949 nur eingeschränkt tätig sein konnte. Später erhielt er Aufträge um Halle herum und arbeitete vielfach für die katholische Kirche. Vgl. Heise, Manfred: Deutscher Werkbund, Folkwang-Komplex und die Künstlerkolonie Margarethenhöhe. Essen 2018, S. 209 sowie den Eintrag in der Werk-Datenbank Bildende Kunst Sachsenanhalt unter https://werkdatenbank.bbk-sachsenanhalt.de/index.php?pn=person&id=26 (zuletzt eingesehen: 27.10.2022); Heimsoth, Axel: Der Künstlerkreis auf der Margarethenhöhe. Ein kulturpolitischer Aufbruch. Essen in der Weimarer Republik. In: Essener Beiträge 133 (2020), S. 238–273 sowie die Informationen auf der Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst zur GDK: http://www.gdk-research.de/de/obj19403185.html (zuletzt eingesehen 27.10.2022) und Pabstmann, Sven: Der Nachlass des Bildhauers Robert Propf: Umgang – Überlieferung – Dokumentation. In: Sachsen und Anhalt 34 (2022), S. 297–318.

1123 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk von Rheins, 15.09.1942, in: montan.dok/BBA 112/771.

1124 Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Hagen, Oktober 1942, in: montan.dok/BBA 112/771 sowie zwischen Winkelmann und Propf, Dezember 1942 bis Mai 1943, in: montan.dok/BBA 112/777.

1125 Handschriftliche Notiz Propfs zum ersten Entwurf ‚Arbeit‘, 1943, in: montan.dok/BBA 112/4005.

1126 Handschriftliche Notiz Propfs zum ersten Entwurf ‚Volkskörper‘, 1943, in: montan.dok/BBA 112/4005.

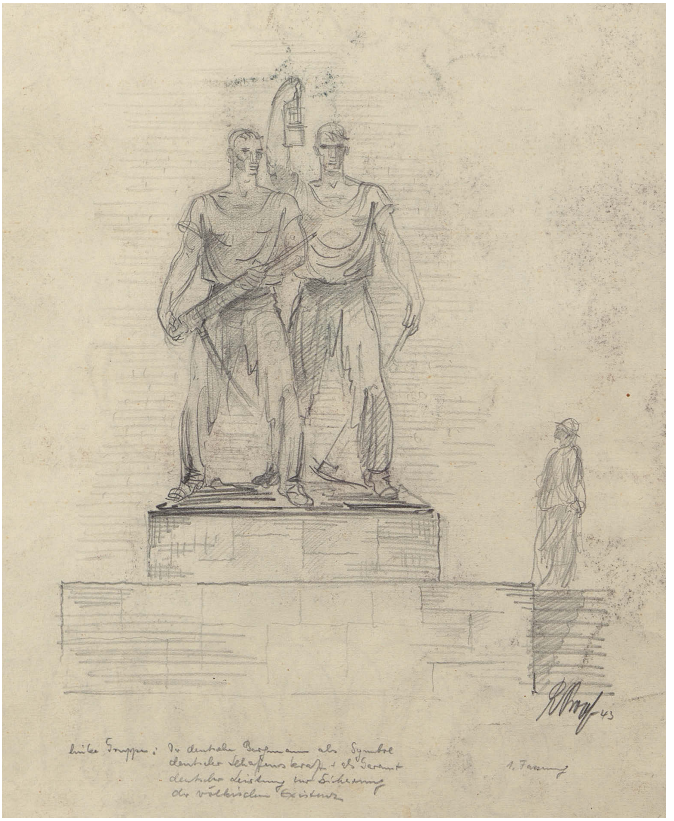


Abb. 29.1: Entwurf ‚Arbeit' von Robert Propf für das linke Postament an der Freitreppe des Museums, 1943

Meuniers Arbeiten erinnernde Plastiken die Postamente schmücken sollen. Anstatt Kampf- und Arbeitsbereitschaft hätten muskulöse Männer in entspannten Posen vor allem gelassene Ruhe und Selbstbewusstsein ausgestrahlt.[1127] Ob es an den sich zuspitzenden Kriegsereignissen oder an Diskrepanzen bezüglich der Gestaltung lag, dass das Projekt in der Planungs- und Entwurfsphase steckenblieb, ist anhand des Quellenmaterials nicht nachzuvollziehen.[1128] Unabhängig davon, warum die

1127 Siehe montan.dok/BBA 112/4006.

1128 Auch die Recherche im Bestand montan.dok/BBA 32: Bergwerksgesellschaft Hibernia AG,

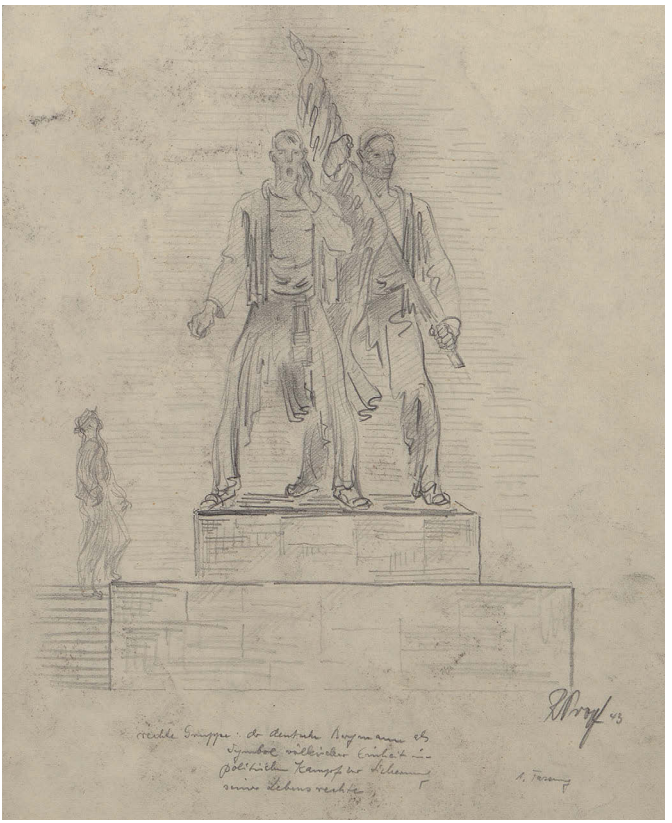


Abb. 29.2: Entwurf ‚Volkskörper‘ von Robert Propf für das rechte Postament an der Freitreppe des Museums, 1943

Planungen eingestellt wurden, sollte es auch später niemals bergmännische Plastiken im Eingangsbereich des Museums geben.

Herne und im Historischen Archiv Krupp (Essen) sowie die elektronische Anfrage im März 2021 beim Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Sachsen-Anhalt e. V., wo Propfs Nachlass verwahrt ist, und die elektronische Korrespondenz zwischen April und Juni 2021 mit Claudia Berger-Jenker, die 2001 eine Magisterarbeit über Propf geschrieben hat, lieferten keine neuen Erkenntnisse.

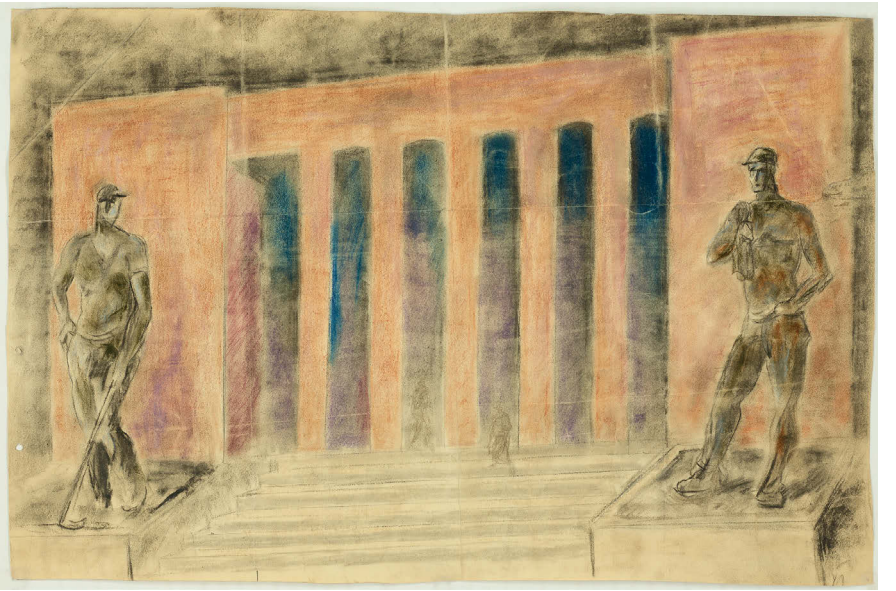


Abb. 30: Entwurf für die Gestaltung des Hauptportals ohne Urheber, o. D.

„[W]enn wir einmal einen deutschen Meunier hervorbrächten“ – der bergmännische Idealtypus

Parallel zu den Bemühungen um den ‚deutschen‘ Bergmann investierte der Museumsdirektor erstaunlich viel Zeit und Geld in die Beschaffung von Werken des bereits mehrfach genannten Belgiers Constantin Meunier[1129]. Wann und in

1129 Constantin Emile Meunier (1831–1905) stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Mit 14 Jahren begann er in Brüssel eine Bildhauerlehre und widmete sich im letzten Ausbildungsjahr der Malerei. In dieser Zeit knüpfte er Kontakte mit Künstlern, welche die akademische Lehre nach antikem Vorbild ablehnten und sich stattdessen dem Realismus verschrieben. Nach dem Studium konzentrierte sich Meunier vor allem auf die Malerei, in der sich dieser frühe Einfluss bereits bemerkbar machte. In den späten 1870er-Jahren entdeckte Meunier die Industrie- und Arbeitswelt für sich. Seitdem dominierte der körperlich arbeitende Mensch seine Bildsujets. Den Zugang zum Bergbau fand er über Camille Lemonnier, dessen Buch ‚La Belgique‘ er illustrierte. Auf gemeinsamen Reisen durch das Steinkohlerevier um Mons, die Borinage, studierte er Bergleute bei der Arbeit. Ab 1884 widmete er sich zunehmend der Bildhauerei. Drei Jahre später wurde Meunier Professor für Malerei an der Akademie der Schönen Künste in Löwen und feierte mit seinen Kunstwerken in den letzten Jahren seines Lebens internationale Erfolge. Vgl. Ernst Barlach Haus/Stiftung

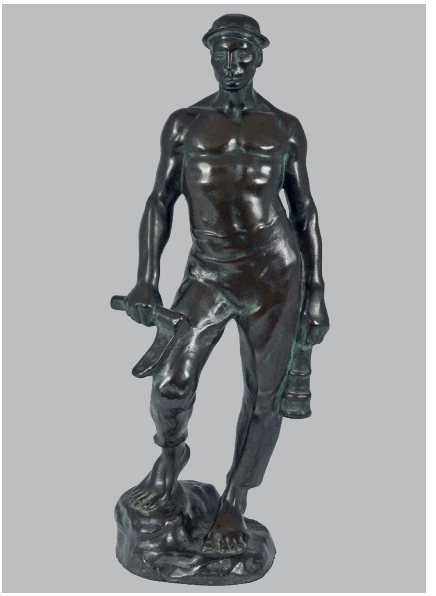


Abb. 31.1: Plastik ‚Bergmann mit Beil‘ von Constantin Meunier, Abguss frühes 20. Jh.

welchem Zusammenhang der Museumsdirektor auf diesen aufmerksam wurde, ist dem vorhandenen Material nicht zu entnehmen. Auffällig ist aber, dass die Bemühungen um dessen Kunst und die ersten beiden Objekteingänge auf Ende 1939 zu datieren sind.[1130] Für diese Plastiken, die über die Gemäldegalerie Abels (Köln) bezogen wurden, hatte die WBK insgesamt 3.650 RM ausgegeben. Die knapp 46 cm hohe Bronzeplastik ‚Bergmann mit Beil‘ (Abb. 31.1)[1131] erinnert an die Plastik von Friedrich Thuma. Auch hier steht ein jüngerer, barfüßiger Mann mit knöchellanger Hose, freiem, muskulösem Oberkörper und einem schmalkrempigen Hut, nach links verlagertem Gewicht und herausgeschobener Hüfte entspannt auf einem flachen Sockel. In der Rechten trägt er ein Beil, die Grubensicherheitslampe in der

Hermann F. Reemtsma (Hrsg.): Constantin Meunier (1831–1905). Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung im Ernst Barlach Haus (Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998). Hamburg 1998, S. 44–47. Für eine zeitgenössische Rezeption siehe Treu, Georg: Constantin Meunier. Dresden 1898.

1130 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Gemäldegalerie Abels, November/Dezember 1939, in: montan.dok/BBA 112/753 sowie montan.dok 030330611000 und 030330911000.

1131 Der in Abbildung 31.1 dargestellte ‚Bergmann mit Beil‘ zeigt eine 1941 erstandene Plastik (montan.dok 033301611000). Die 1939 eingegangene Plastik ist 1945 an die WBK verkauft worden. Siehe die Karteikarte zu montan.dok 030330911000.

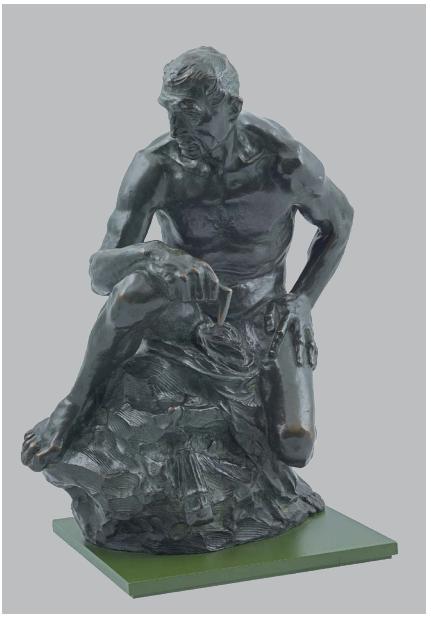


Abb. 31.2: Plastik ‚Der große Bergmann' von Constantin Meunier, Abguss frühes 20. Jh.

Linken weist ihn als Bergmann aus. ‚Der große Bergmann' (Abb. 31.2) gehört zu den wenigen Plastiken in der Winkelmann'schen Sammlung, die den Bergmann nicht in aufrechter Haltung zeigen. Auf einem Gebirgsstück kniet, fast sitzend, ein nackter Mann mittleren Alters. Die linke Hand hat er auf dem linken Oberschenkel abgelegt, der rechte Arm ruht auf dem rechten Knie. In der Rechten hält er ein Gezähe. Der Blick des muskulösen und breitschultrigen Mannes ist zu Boden gerichtet, lediglich die Lampe ist ein dezenter Hinweis auf die berufliche Identität. Beide Plastiken, erstere durch den Kontrapost, letztere durch die Aktdarstellung eines idealisierten Körpers, demonstrieren, dass Meunier sich von der akademischen Lehre nach antikem Vorbild noch nicht vollständig verabschiedet hatte.[1132] Diesbezüglich fügte sich seine Kunst formal also in die offiziell propagierte Ästhetik der späten 1930er-Jahre ein, zumal Meunier entindividualisierte Typen schuf, die

1132 Vgl. Imdahl, Max: Constantin Meunier. In: Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellung vom 17.10.1970 bis 17.01.1971. Bochum 1970, o. S.; Maaz, Bernard: „Bilder großen Menschentums". Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland. In: Ernst Barlach Haus/Stiftung Hermann F. Reemtsma (Hrsg.): Constantin Meunier (1831–1905). Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung im Ernst Barlach Haus (Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998). Hamburg 1998, S. 25–43, hier S. 37 und 41 sowie Dommer: Geschundener Mensch oder Held der Arbeit?, S. 14.

das Potential hatten, ein undifferenziertes Massenpublikum anzusprechen.[1133] Der freie Blick auf den gesunden Körper des Mannes, der mit einfachem Gerät allein durch seine Muskelkraft die Natur bezwingt, fügt sich ebenfalls harmonisch in die Bildsprache dieser Zeit, transportiert allerdings nicht die „monumentale ‚Fleischwerdung‘ von Stärke und Arbeitskraft“[1134]. Der ‚Bergmann mit Beil‘ verliert diese Wirkung durch seine fast laszive Haltung, der große Bergmann hingegen durch seine sichtliche Erschöpfung. Lediglich die definierte Muskulatur und die ernsten Mienen deuten körperliche Anstrengung und Mühsal an.

Weitere Werke Meuniers für das Museum zu erwerben, gestaltete sich für Winkelmann als schwierig, belasteten die Preise sein Budget doch erheblich. Außerdem fürchtete er, möglicherweise Fälschungen aufzusitzen.[1135] Mit selbigen „auf[zu]räumen“[1136] – gleich ob es sich um Bronzen, Elfenbeine, Zinne oder Porzellane handelte – war sein erklärtes Ziel,[1137] da er den gewinnsüchtigen Handel mit Nachbildungen als Affront interpretierte. „Während der Kunsthistoriker in dem Bild nur das falsche Objekt sieht“, schrieb er in seinem Bericht im Zusammenhang mit den Fälschungen von Gebrauchsporzellanen, „sind wir Bergleute dadurch gekränkt, dass man mit dem ehrwürdigen Kulturgut des Bergmannsstandes in übelster Weise Geschäftemacherei betreibt.“[1138] Etwa zeitgleich eröffnete sich eine Perspektive,

1133 Vgl. Damus, Martin: Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Magdalena/Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung, 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 119–140, hier S. 126.

1134 Schellenberg, Christian/Tünnemann, Christian: „Schmelzendes Eisen verlangt Männer von Stahl!“. In: Hägele, Ulrich/König, Gudrun (Hrsg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1990, S. 122–127, hier S. 123.

1135 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit dem Direktor des Folkwang-Museums, Herrn Dr. Köhn“, 25.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/757; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Jacques-Meunier, 27.09.1940, und den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach Belgien und Nordfrankreich in der Zeit vom 4.–14.02.1941“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1303; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Compagnie des Bronzes, 16.06.1941, und deren maschinenschriftliche Antwort, 21.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Förster, 15.09.1947, in: montan.dok/BBA 112/773.

1136 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Verbeyst, 23.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1137 In seiner Rede zur Gründungsversammlung der VFKK erklärte Winkelmann den „Kampf“ gegen Kunstfälschungen als eine zentrale Aufgabe der Vereinigung. Vgl. Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 5 f.

1138 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns „Dienstreise vom 30.09 bis 4.10.1940“, 08.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/1303.

dieses Problem in Hinblick auf die Plastiken Meuniers zu umgehen. Mit den Verbindungen des WBK-Geschäftsführers, der kurzzeitig in den Niederlanden stationiert war, dann aber als Leiter der Militärverwaltung nach Brüssel versetzt wurde,[1139] verband Winkelmann die Hoffnung, auf relativ unbürokratischem Wege und preisgünstig Objekte für das Museum zu erhalten.[1140] Ähnlich wie nach dem ‚Anschluss' Österreichs an das Deutsche Reich, der Besetzung der Sudetengebiete nach dem Münchner Abkommen sowie dem Überfall auf die Tschechoslowakei eine plötzliche Reisefreudigkeit und Sammelaktivität in diesen Gebieten festzustellen ist, plante Winkelmann seit Sommer 1940 auch die besetzten Gebiete in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg zu bereisen.[1141] Im September veranlasste Keyser

1139 Keyser bezeichnet die Militärverwaltung in seinen Memoiren als „Ministerialinstanz" im Stab des Oberkommandos des Heeres, dessen Aufgabe die Gesamtleitung der Militärverwaltung gewesen sei. In Zusammenarbeit mit ehemaligen Kollegen aus dem Reichswirtschaftsministerium habe er in Köln bis ins Frühjahr 1940 Verordnungen und Verwaltungsrichtlinien ausgearbeitet, die in den besetzten Gebieten eine Umstellung von der Friedens- auf die Kriegswirtschaft sicherstellen sollten. Nach dem Einfall deutscher Truppen in den Niederlanden wurde Keyser dort als stellvertretender Leiter der Wirtschaftsverwaltung eingesetzt. Aufgrund der unerwartet schnellen Besetzung Belgiens und des Mangels an qualifiziertem Personal sei er dann umgehend nach Brüssel versetzt worden. Ihm oblag dort der Aufbau der Militärverwaltung, wobei auch die Gruben des nordfranzösischen Nord und Pas-de-Calais der Brüsseler Verwaltung unterstanden. In der Rückblende erklärt Keyser, den Glauben an einen kurzen Krieg schon frühzeitig verloren gehabt zu haben. Von Anfang an habe er deshalb auf einen humanen und auf Kollaboration angelegten Umgang mit den Menschen in den besetzten Gebieten bestanden. Mit Hass und Erniedrigung, führt er weiter aus, hätte das Maximum aus der Wirtschaft Belgiens und später Jugoslawiens nicht herausgeholt werden können. Zum Jahreswechsel 1940/1941 wurde Keyser zunächst nach Bukarest, im Frühjahr nach Belgrad versetzt. Die letzten Kriegsmonate verbrachte er in Bratislava, ehe er sich Ostern 1945 nach Kremsmünster zurückzog. Auf einem Hof fand er zunächst Zuflucht und Schutz vor amerikanischen Soldaten, wurde dann aber denunziert und kam in Kriegsgefangenschaft, aus der er 1947 entlassen wurde. Sein Posten bei der WBK war zu diesem Zeitpunkt bereits anderweitig besetzt. Mit der Unterstützung von Heinrich Kost trat er im Oktober 1948 in den Dienst der Deutschen Kohlenbergbau-Leitung. Vgl. montan.dok/BBA 26/103. Zur Etablierung der Militärverwaltungen siehe zudem Herdeg, Walter: Grundzüge der deutschen Besatzungsverwaltung in den west- und norddeutschen Ländern während des Zweiten Weltkrieges. Tübingen 1953.

1140 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 31.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/760; an Geyer, 31.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/936 und an Jacob-Friesen, 29.01.1943, in: montan.dok/BBA 112/776 sowie den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach Belgien und Nordfrankreich in der Zeit von 04.–14.02.1941", o. D., in: montan.dok/BBA 112/1303.

1141 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 04.06.1940, in: montan.dok/BBA 112/761; außerdem den maschinenschriftlichen Durchschlag „Bericht über die Dienstreise nach Belgien und Nordfrankreich in der Zeit vom 4. bis 14.02.1941 von Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann", o. D., in: montan.dok/BBA 112/1303; den Schriftwechsel zu Österreich montan.dok/BBA 112/951–953 sowie dem Sudetenland, in: montan.dok/BBA 112/960 und 961. Für ähn-

schließlich die Einladung Winkelmanns nach Antwerpen und Brüssel.[1142] Seitdem hielt sich Winkelmann regelmäßig in Belgien auf. Während Kustos Raub für die Beschaffung prähistorischen Gezähes im Kohlenrevier Borinage eingesetzt wurde, kümmerte sich Winkelmann umgehend um die Beschaffung der Meuniers.[1143]

Das Meunier-Museum in Brüssel war dem Museumsdirektor von einem Besuch im August 1939 bereits bekannt.[1144] Da es ihm seitdem nicht gelungen war, den Kontakt in diese Richtung herzustellen und er im Dezember 1940 glaubte, „jetzt keine Zeit verlieren“[1145] zu dürfen, bat Winkelmann Bochums Oberbürgermeister Geyer um Unterstützung.[1146] Dieser war als Oberkriegsverwaltungsrat in Brüssel tätig und verfügte über die notwendigen Verbindungen, um ein persönliches Treffen mit den Erben Meuniers herzustellen.[1147] Ziel war es, diese für die Herstellung von Bronzeabgüssen der ausgestellten bergmännischen Plastiken zu gewinnen. Keysers Beziehungen in der Militärverwaltung, Geyers Unterstützung in Brüssel sowie Ministerialrat Hagens Verbindungen im RWM halfen Winkelmann tatsächlich, seine Pläne voranzutreiben.[1148] Allerdings gestaltete sich der Aufwand umfangreicher und nervenaufreibender als sich der Museumsdirektor dies ausgemalt hatte. Ein einfacher Besuch ohne jedwede Transaktion bedeutete neben der Genehmigung der Dienstreise durch die WBK jedes Mal die Freistellung bei der Wehrmacht, Devisen und die entsprechenden Passierscheine beantragen zu

liche Bestrebungen in den besetzten Ländern im östlichen Europa siehe den Schriftwechsel Winkelmanns mit Johow, Januar/Februar 1942, in: montan.dok/BBA 112/761.

1142 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag der Oberfeldkommandantur 672, Außenstelle Antwerpen, 17.09.1940, in: montan.dok/BBA 112/936.

1143 Siehe montan.dok/BBA 112/936 passim. Speziell zum prähistorischen Bergbau siehe den Schriftwechsel zwischen dem Bergbau-Museum und den Musées Royaux D’art et D’histoire, Oktober 1942 bis Mai 1943, in: montan.dok/BBA 112/936.

1144 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an den Leiter des Meunier-Museums, 09.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1145 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Geyer, 31.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Dienstreise Brüssel vom 13. bis 15.12.1940“, 20.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/936.

1146 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an das Meunier-Museum, 09.08.1939 und 03.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1147 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Geyers an Winkelmann, 28.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach Belgien und Nordfrankreich in der Zeit von 04.–14.02.1941“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1303.

1148 Siehe montan.dok/BBA 112/936 passim sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Fernmündliche Besprechung mit Herrn Ministerialrat Hagen“, 29.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/760.

müssen.[1149] Für den Ankauf von Objekten war zusätzlich ein Bankkonto in Brüssel einzurichten, auf das die aus Berlin genehmigten Devisen zu überweisen waren. Außerdem mussten Genehmigungen von den Reichsstellen für Waren verschiedener Art sowie für Papier- und Verpackungswesen eingeholt werden. Bei erfolgtem Kaufabschluss musste der Transport organisiert werden, was neben den logistischen Aspekten auch die Beschaffung devisenrechtlicher Nachweise und Unbedenklichkeitsbescheinigungen beinhaltete. Darüber hinaus waren nach Erhalt der Objekte enge Nachweisfristen bei den entsprechenden Reichsstellen einzuhalten. Die größte Hürde aber stellten die Abgüsse selbst dar.[1150]

Im Februar 1941 gelang es Winkelmann mit Geyers Hilfe, den Kontakt zu Meuniers Tochter Charlotte Jacques-Meunier herzustellen. Diese gab sich zunächst reserviert und verwies auf das durch die belgischen Behörden verhängte Verbot, Bronzeplastiken gießen zu lassen. Bei einem zweiten Versuch empfahl sie Geyer und Winkelmann jedoch zumindest den Besuch der Bronzegießerei Verbeyst. Die dort vermuteten bergmännischen Reliefs erhielten die beiden Bochumer nicht, doch war die ihnen bereits bekannte Frau des Geschäftsinhabers nach einem Telefonat mit Jacques-Meunier ebenfalls zugänglicher. Mit der entsprechenden Genehmigung der belgischen Behörden, so stellte sie in Aussicht, könnten die gewünschten Abgüsse angefertigt werden.[1151] Seine Kontakte in Berlin und Brüssel nutzend, leitete Winkelmann alles Notwendige in die Wege, erhielt im April vom Militärverwaltungschef allerdings einen Ablehnungsbescheid.[1152] Für die zwölf geplanten Abgüsse von Werken, „die den schaffenden Menschen vor seinem Arbeitspunkt so treffend wiedergeben, wie es bisher kaum von einem Künstler erreicht worden ist“[1153], war die belgische Militärverwaltung nicht bereit, 575 kg Kupfer, 575 kg Messing und 40 kg Zinn zu investieren.[1154] Winkelmann ließ sich davon nicht entmutigen. Anlässlich einer Dienstreise im Mai erfuhr er, dass die Gießerei La Compagnie des Bronzes, bei der er ebenfalls Kunde war, Bronzegüsse herstellen durfte. Also wandte er sich erneut an Geyer. Dieser sollte in Erfahrung bringen, ob sich diese Erlaubnis nicht auf die Gießerei Verbeyst ausdehnen ließe, wenn für

1149 Siehe dazu exemplarisch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Vollmar, 25.09.1940, in: montan.dok/BBA 112/936.

1150 Siehe montan.dok/BBA 112/936, 939 und 1307 passim.

1151 Vgl. den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach Belgien und Nordfrankreich in der Zeit von 4.–14.02.1941“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1303.

1152 Siehe den maschinenschriftlichen Brief des Militärverwaltungschefs in Belgien und Nordfrankreich an die WBK, 10.04.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1153 Maschinenschriftlicher Durchschlag Nierhaus und Winkelmann an den Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich, 29.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1154 Vgl. ebd.

die Abgüsse „Bronzeteile bezw. Plastiken nach Jugendstilart usw.“[1155] verwendet würden. Da es vorerst zu keiner Klärung kam, schlug Winkelmann Jacques-Meunier vor, Gipsabgüsse von den gewünschten Plastiken nehmen zu lassen und die Bronzegüsse später von Bochum aus in Auftrag zu geben. Diesen Vorschlag lehnte diese ab. Explizite Gründe dafür gab Winkelmann nicht zu Protokoll.[1156] Anzunehmen ist aber, dass sich die Tochter Meuniers moralisch wie vertraglich der Brüsseler Gießerei verpflichtet fühlte. Im 19. Jahrhundert war es gängige Praxis, dass Gießer Künstler unter Vertrag nahmen und sich so die Herstellungs- und Verkaufsrechte an den Werken sicherten.[1157] Im Falle der Firma Verbeyst waren die Verbindungen sogar noch enger. Verbeysts Vater hatte die Güsse Meuniers nicht nur exklusiv angefertigt. Er war außerdem einer seiner Schüler. Nach dem Tod des Meunier-Schülers setzte dessen Sohn die Arbeit in der Gießerei Verbeyst fort. Lediglich die von Meunier oder seinen Erben bei der Gießerei in Auftrag gegebenen Bronzen durften demnach als ‚echte‘ Meuniers gelten.[1158] Das Gegenangebot von Jacques-Meunier und Jean Verbeyst (1885–1958), aus den ihnen bekannten Privathaushalten Kleinplastiken zusammenzutragen, erschien Winkelmann wiederum wenig erfolgversprechend, zumal er für diese Plastiken deutlich mehr hätte zahlen müssen als für die neuen Abgüsse. Er teilte Geyer deshalb mit, dass er ohne die entsprechende Genehmigung das Vorhaben würde abbrechen müssen.[1159] Nun setzte dieser umgehend alles daran, die erforderlichen Zustimmungen einzuholen, was im Juli auch mit einem Teilerfolg beschieden war.[1160] Das Bildungsministerium

1155 Vgl. den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach Brüssel vom 3. bis 11. Mai 1941“, 17.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/936. Für weitere Belege für die kritische Position zum Jugendstil siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Dienstreise Dr.-Ing. Winkelmann nach Belgien und Frankreich in der Zeit vom 20. bis 26.11.1942“, 01.12.1942, sowie den maschinenschriftlichen Reisebericht Sietz’ über die „Dienstreise nach München in der Zeit vom 13. bis 16. Januar 1941“, vom 21.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1156 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Geyer, 04.04.1941 und 13.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1157 Klaus Türk gibt an, dass Gießereien je nach Auftragslage und Wünschen Abgüsse anfertigten. Den Künstlern sei es bei diesen Arrangements vor allem um die Sicherung ihres Lebensunterhalts, weniger um die Anerkennung ihres künstlerischen Talents gegangen. Türk erklärt so auch die Menge und Vielfalt von Salonbronzen sowie die häufige Anonymität der Urheber:innen. Vgl. Türk: Einführung, Arbeiterskulpturen, 2011, S. 10.

1158 Siehe die handschriftlichen bzw. maschinenschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 03.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie den Zeitungsartikel o A.: Une figure bruxelloise disparaît. La mort de M. Jean Verbeyst. In: La Dernieère Heure. 01.04.1958, o. S., in: montan.dok/BBA 112/938.

1159 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Geyer, 13.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/936.

1160 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Geyers an Winkelmann, 21.06.1941, und den maschi-

genehmigte zwar die Abgüsse, hatte damit allerdings keine Materialzuteilung verbunden.[1161]

Letztlich kam Winkelmann auf das Angebot des Gießers zurück, die Plastiken bei ihm bekannten Stellen zusammentragen zulassen. Er zahlte Verbeyst den für die Abgüsse geplanten Betrag aus.[1162] Dieser wiederum wollte sich um die sofortige Beschaffung der Plastiken kümmern und sicherstellen, dass alle Werke den Stempel der Firma Verbeyst aufwiesen und Jacques-Meunier die ‚Echtheit' selbiger attestierte.[1163] Güsse aus anderen Gießereien, so vereinbarten es Museumsdirektor und Gießer, sollten bei der Gelegenheit eindeutig als Fälschungen gekennzeichnet werden.[1164] Im Februar 1942 gingen in Bochum die ersten Bronzen für das Museum ein. Unter den Vollplastiken, Reliefs und Büsten waren teilweise bereits in den Sammlungen vorhandene Motive. Zu den Ergänzungen gehörte die ‚Bergarbeiterin' (Abb. 32). Diese Darstellung ist eine der wenigen, welche die ikonografisch ohnehin unterrepräsentierten Frauen im Bergbau nicht im Reproduktionszusammenhang zeigt. Mit knapp 73 cm gehört die Plastik zu den größeren Objekten in der Winkelmann'schen Sammlung. Die junge Frau trägt geschlossene Halbschuhe, eine knielange Hose, ein langärmliges, zugeknöpftes Hemd, dazu ein Hals- und ein Kopftuch. Mit leicht versetzten Beinen steht sie – die Linke in die Hüfte gestützt, in der Rechten eine Grubenlampe haltend – entspannt aber mit Körperspannung und selbstbewusst auf einem flachen Sockel. Damit hatte sich Winkelmann für eine Plastik entschieden, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung den bürgerlichen Idealen von Weiblichkeit aufgrund der Kleidung und der souveränen Haltung zuwiderlief[1165] und gleichzeitig kaum etwas über die Arbeitsbedingungen im Bergbau verriet. Wer dächte bei dieser Pose an die schweißtreibende und fordernde Arbeit, die Frauen

nenschriftlichen Aktenvermerk, 05.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Verbeyst, 26.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1161 Siehe die maschinenschriftliche Genehmigung des Bildungsministeriums, 15.07.1941, in: montan.dok/BBA 112/939.

1162 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag einer Rechnung von Verbeyst, 12.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/939.

1163 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch in Brüssel", 05.08.1941, sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Verbeyst, 23.10.1941 und 15.11.1941, die maschinenschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 27.11.1941, sowie die handschriftliche Erklärung Jacques-Meuniers, 03.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Verbeyst, 19.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1164 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Jacques-Meunier, 19.09.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1165 Vgl. Dommer, Olge: Mehr als richtige Kerle. Zur Darstellung der Bergarbeit in der bildenden Kunst. In: Kift, Dagmar/Schinkel, Eckhard/Berger, Stefan u. a. (Hrsg.): Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen. Essen 2018, S. 58–77, hier S. 63.

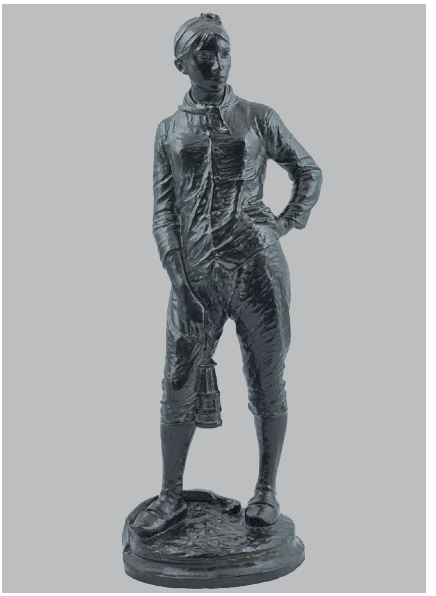


Abb. 32: Plastik ‚Bergarbeiterin‘ nach Constantin Meunier, Abguss 1941

in Belgien in bis zu 12-Stunden-Schichten – und bei schlechterer Bezahlung als ihre männlichen Kollegen beim Kohleschaufeln, der Wegeausbesserung, dem Wagenziehen oder am Bremsberg – unter Tage deutlich länger verrichteten als in anderen europäischen Ländern?[1166]

Ob die eingegangenen Objekte nun tatsächlich aus Antiquariaten und/oder dem Privatbesitz stammen und wohin das Geld floss, welches Winkelmann Verbeyst ausgezahlt hatte, ist über die Sammlungsdokumentation nicht aufzuklären. In seiner Eingangsbestätigung für die erste Lieferung bedankte sich Winkelmann „für die *Beschaffung*“[1167] sehr herzlich und strich heraus, dass Verbeyst „nicht nur

1166 Vgl. Vanja, Christina: Frauenarbeit im Bergbau – ein Überblick. In: Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45), S. 11–29, hier S. 20 sowie Kift, Dagmar: Die Männerwelt des Bergbaus. Essen 2011 (= Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets, 32), S. 7–14. Zur Darstellung von Frauen im Bergbau in der Kunst siehe Schröder, Anneliese: Darstellung von Bergarbeiterinnen in der Bildenden Kunst. In: Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45), S. 94–105.

1167 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Verbeyst, 04.02.1942, [Hervorhebung A-M. H.], in: montan.dok/BBA 112/1307.

unserem Museum, sondern auch darüberhinaus [sic!] dem Bergbau an sich mit dieser *Besorgung* einen großen Dienst erwiesen“[1168] habe. Dieser Brief sowie ein wenige Wochen später an den Militärbefehlshaber in Frankreich abgesandtes Schreiben, in dem Winkelmann auf die erfolgreiche Sammelaktion in Belgien aufmerksam machte, erwecken den Eindruck, als hätten sich Verbeyst und Jacques-Meunier tatsächlich ihrer privaten Netzwerke bedient.[1169] Die Karteikarten der 12 eingegangenen Plastiken weisen die Objekte allerdings als Abgüsse aus dem Jahr 1941 aus. Dass solche hergestellt worden waren – nicht nur für das Museum, sondern auch für Winkelmanns Unterstützer in dieser Angelegenheit sowie für seine Privatsammlung,[1170] deuten Briefe an, in denen Verbeyst mitteilt, dass er leihweise Modelle aus dem Museum erhalten habe, Plastiken ‚fertig‘ seien oder er

1168 Ebd. [Hervorhebung A-M. H.].

1169 In Hinblick auf Jacques-Meunier setzte sich der Museumsdirektor beim Militärbefehlshaber in Frankreich ein, damit diese im Auftrag des Museums „Umschau nach Werken ihres Vaters“ halten könne. Dazu führt er weiter aus: „In Belgien haben wir damit guten Erfolg gehabt. Neuerdings hörten wir nun, daß ein Teil der Familie der Madame Jacques-Meunier in Paris bezw. Frankreich wohnt und daß diese im Besitze von guten Meunierarbeiten sind bezw. Kenntnis davon haben, wo sich gute Originale des genannten Künstlers befinden. Jacques-Meunier hat sich bereiterklärt, in Paris Nachforschungen anzustellen nach den in Frage kommenden Kunstgegenständen, um uns diese dann zuzuleiten.“ Im November 1942 schrieb Winkelmann, die Meuniers, die er bei Verbeyst besichtigen wollte, seien „nun vorhanden“ und abholbereit. 1960 gab er zudem in einem Aktenvermerk an, dass er die Bergarbeiterin damals von Jacques-Meunier erworben habe. Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an den Militärbefehlshaber in Frankreich, 10.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/1307; maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Dienstreise Dr.-Ing. Winkelmann nach Belgien und Frankreich in der Zeit vom 20. bis 26.11.1942“, 01.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303 und den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besuch bei Madame Verbeyst in Brüssel“, 29.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/938. Zum Raub von Kulturgütern durch nationalsozialistische Organisationen, insbesondere den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, sowie den „militärischen Kunstschutz“ durch angehörige der Wehrmacht in Belgien und Nordfrankreich siehe Kott, Christian: „Den Schaden in Grenzen halten …“. Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944. In: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken. Akademie Verlag, Berlin 2008. S. 362–393 und Grimsted, Patricia: Reconstructing the record of Nazi cultural plunder: a survey of the dispersed archives of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). O. O. 2016. Unter: https://www.errproject.org/guide/ERR_Guide_Belgium.pdf (zuletzt eingesehen: 11.04.2023).

1170 Siehe die handschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 03.10.1941 und 09.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/936; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Verbeyst, 19.09.1941 und 09.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/1307 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Ministerialrat Dr.-Ing. Hagen, Berlin, am 01.11.1941“, 07.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

Metall benötige.[1171] Eine Materialzuteilung durch die Militärverwaltung liegt den Akten nicht bei. Da nicht zu allen im Schriftwechsel erwähnten Treffen in Brüssel Aktenvermerke existieren und zwei augenscheinlich zentrale Schreiben Winkelmanns fehlen, bleibt unklar, woher die Materialien für die Güsse stammen.[1172]

Weckt diese Häufung von Lücken schon leise Zweifel an einer vollständig lauteren Abwicklung der Geschäfte, irritiert die Antwort Verbeysts auf das in den Akten fehlende Schreiben Winkelmanns im Oktober 1941 vollends. Darin heißt es: „Pour la question des licences j'irai au 69 Rue de la Loi. Je leur expliquerai que c'était [sic!] des modèles que j'aurais chez moi avant la guerre et que vous avez acheté pour votre musée.“[1173] In der sich unmittelbar anschließenden Passage erklärt der Gießer allerdings, zunächst die Statuetten und Winkelmanns Relief fertigzustellen, weil das Meunier-Museum die Bronzemodelle zurückfordere. Dieser Brief deutet an, dass die als ‚Originale‘ in den Sammlungen verzeichneten Abgüsse nicht von den Gipsformen Meuniers zu stammen scheinen,[1174] was aus heutiger Perspektive selbst eine Klassifizierung als Replik fragwürdig erscheinen ließe. Für das Winkelmann'sche Objektverständnis, das wird bei den Porzellanen auch noch einmal deutlich werden, spielten solche kunsthistorischen Differenzierungen keine Rolle.

Insgesamt bleibt die Erwerbsgeschichte der Meunier-Objekte eine undurchsichtige. Von der angedeuteten Täuschung einer Verwaltungsstelle abgesehen,[1175] gibt es keinerlei Belege für fragwürdige Methoden der Aneignung. Den überlieferten Akten nach sind die an den Geschäften Beteiligten in keinerlei Form bedrängt worden. Ganz im Gegenteil, man schien sich seitens des Museums sogar zu bemühen, sich für die Kooperation erkenntlich zu zeigen und die Beziehun-

1171 Siehe die handschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 26.05.1941, 06.08.1941 und 16.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/939; die handschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 03.10.1941, 02.11.1941 und 09.11.1941, in: montan.dok/BBA 112/936 sowie die handschriftlichen Briefe Verbeysts an Winkelmann, 12.10.1941, 02.11.1941 und 12.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1172 Weder über die Königlichen Museen der Schönen Künste Belgiens noch über das belgische Staatsarchiv waren weitere Informationen zu erhalten.

1173 Handschriftlicher Brief Verbeysts an Winkelmann, 12.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1174 Das Grubenpferd bildet die einzige belegte Ausnahme. Selbiges wurde 1948 in der Düsseldorfer Kunstgießerei Gustav Schmäke aus dem Gipsmodell Meuniers in Bronze gegossen. Siehe montan.dok 033301416001 und 033302053001.

1175 Laut eines Schreibens des Militärbefehlshabers in Belgien und Nordfrankreich handelt es sich bei der angegebenen Adresse um den Sitz der Zentralstelle für Kontingente und Lizenzen. Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Koskas an Winkelmann, 01.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/936. Auffällig ist, dass auch in diesem Fall das Winkelmann'sche Schreiben fehlt, auf welches der Militärbefehlshaber Bezug nahm.

gen nach dem Krieg aufrechtzuerhalten.[1176] Auch die Aufhebung der Restitutionsansprüche spricht gegen eine unrechtmäßige Erwerbung.[1177] Dennoch bleibt festzustellen, dass Winkelmann sein politisches Netzwerk nutzte, um Kunst zu vorteilhaften Konditionen – er selbst gab an, für 10.000 RM eine Sammlung im Wert von 80.000 RM erworben zu haben –[1178] zur privaten wie institutionellen Bereicherung aus einem okkupierten Gebiet in das Land der Besatzer zu überführen. Seine Hartnäckigkeit demonstriert, wie sehr er die Werke des Belgiers schätzte. In einem Schreiben an Verbeyst führte er vier Jahre nach Kriegsende dazu aus:

> […] Sie wissen, dass ich die Arbeiten von Constantin Meunier sehr hoch schätze, und zwar weniger ihres allgemein künstlerischen Wertes wegen, sondern weil sie für die Bergleute etwas Besonderes darstellen. Ich bin der Ansicht, dass Constantin Meunier der einzige Künstler war, der die Seele des Bergmannes, seine Familie und seinen Arbeitsplatz so kannte wie kaum ein anderer. Er hat sich mit dem Bergmann beschäftigt wie es jeder Künstler tun müsste, um seinem Werk den inneren Gehalt zu geben. Sie wissen ja, dass wir kein Kunstmuseum sind und keinen Wert darauf legen [sic!], eine große Kunstabteilung anzugliedern. Wir beschäftigen uns aber mit dem bergmännischen Menschen, mit der Ethik seines Berufes und dem Ansehen seines Standes und sind der Ansicht, dass die Bedeutung eines Berufsstandes nicht nur an seinem wirtschaftlichen, sondern auch an seinem kulturellen Wert gemessen wird. Die Werke Meuniers sollte man den jungen Künstlern als Vorbild geben; es ist ganz gleich, ob der Bergmann in der Borinage, im Ruhrgebiet Deutschlands oder im englischen Rondetal lebt, eines haben sie alle gleich, das ist die Schwere, die Gefährlichkeit und die Eigenart ihres Berufes.[1179]

Auffällig ist, dass die genannten Charakteristika in den unter Winkelmann zusammengetragenen Objekten kaum zum Tragen kommen. Gezeigt werden weder arbeitende Menschen[1180] noch ausgemergelte Körper, stattdessen scheinbar in

---

1176 Raub versuchte beispielsweise als Dank für die Abgüsse prähistorischen Gezähes Öl und Aceton für Restaurierungsarbeiten sowie Genussmittel nach Belgien zu liefern. Vgl. den maschinenschriftlichen, von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Breuer, 04.01.1943, in: montan.dok/BBA 112/936. Winkelmann stand wiederum mit der Familie Verbeyst auch lange nach dem Krieg in Kontakt. Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Verbeyst, Mai 1953 und Juni 1956, in: montan.dok/BBA 112/937 sowie mit Frau Verbeyst, April 1958 bis April 1960, in: montan.dok/BBA 112/938.

1177 Siehe montan.dok/BBA 112/937.

1178 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Geyer, 02.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/936.

1179 Maschinenschriftlicher, nicht versandter Brief Winkelmanns an Verbeyst, 02.05.1949, in: montan.dok/BBA 112/937. Siehe dazu auch die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 02.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/966; an Schacher, 02.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/763 und an Maevert, 15.04.1942, in: montan.dok/BBA 112/762.

1180 Einzige Ausnahme ist die Rückenansicht des ‚Bergmanns vor der Ader'. Siehe montan.dok 033301418000.

sich ruhende, selbstbewusste ‚Typen‘. Die Bedeutung Meuniers wird auch in der gegenwärtigen Forschungsliteratur – mehr aus der kultur- denn kunsthistorischen Perspektive – auf seine sozialkritischen Bezüge zurückgeführt. Türk beispielsweise argumentiert, dass Meunier es auf einmalige Art und Weise verstand, die „widerstreitenden Strömungen des Idealismus und Realismus“[1181] miteinander zu verbinden und im Konflikt zwischen Unternehmern und Arbeitern Partei für die soziale Lage letzterer zu ergreifen. „Meunier“, so resümiert Türk, „vollzieht dabei eine Gratwanderung zwischen der Betonung von Arbeitsschwere und Arbeitsleid einerseits und der Heroisierung des Arbeiters andererseits.“[1182] Ähnlich argumentiert auch Olge Dommer. Der ‚Bergmann mit Beil‘ ist für sie ein Beispiel für den Bergarbeitertypus Meuniers, der über seine Körperhaltung „nicht nur die Schwere der Arbeit“, sondern auch die „eigene Stärke und Würde“ zum Ausdruck bringe.[1183] Gegen die Interpretation von Männern als ihr Leid ertragende Helden, laut Wolfgang Schmale ein dominierendes Männlichkeitskonzept seit dem 17. Jahrhundert,[1184] ist auch nichts einzuwenden. Was die Ausführungen von Dommer und Türk jedoch vermissen lassen, ist eine differenzierte Bewertung der Werke Meuniers. Dommer deutet die ambivalente Rezeption Meuniers zumindest an, indem sie dessen Kunst in den Zusammenhang von Émile Zolas (1840–1902) Roman ‚Germinal‘ (1885) stellt. Im Kontext der beschriebenen Elendszustände im französischen Bergbau habe das zeitgenössische Publikum in den Arbeitsdarstellungen Meuniers „eine Art schwarze Rächerarmee emporwachsen [sehen, A-M. H.], die bald die gewohnte Ordnung angreifen würde“[1185]. Diese mit den gesammelten Plastiken Winkelmanns kaum in Einklang zu bringende Bewertung erschließt sich, wenn die Gemälde und Graphiken Meuniers in die Analyse einbezogen werden. Max Imdahl hat auf diese Notwendigkeit in Hinblick auf die Werke des Künstlers bereits in den 1970er-Jahren verwiesen. Da die Plastik „ihrem Wesen nach affirmativ“ sei, biete sie sich für sozialkritische Milieudarstellungen nicht an. „Not und Misere der sozialen Wirklichkeit“ seien deshalb vor allem in Meuniers Gemälden und Graphiken zu suchen.[1186] Sich bei der Auswahl von Meunier-Werken auf die Plastiken zu konzentrieren – Gemälde und Grafiken sind für den Bergbau unter Winkelmann

1181 Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009, S. 9.

1182 Ebd., S. 13.

1183 Vgl. Dommer: Mehr als richtige Kerle, S. 60.

1184 Vgl. Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000). Köln/Weimar 2003, S. 120–131.

1185 Dommer: Mehr als richtige Kerle, S. 63. Siehe dazu auch Maaz: „Bilder großen Menschentums“, insbesondere S. 31–35.

1186 Vgl. Imdahl: Constantin Meunier. Darüber hinaus siehe Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellungskatalog. Berlin o. D. sowie Trier, Eduard: Der Bergbau

nicht eingegangen –[1187] bedeutete demnach, Bergleute nicht als „deformierte Opfer eines inhumanen Systems“[1188], sondern ausschließlich „selbstbewusst als Helden der Arbeit“[1189] zu präsentieren, die nicht nur Einzug ins Museum, sondern über Tauschbeziehungen und Geschenkegaben ebenfalls in die bürgerlichen Wohnzimmer erhielten.[1190]

Die Begeisterung Winkelmanns für die Arbeiten Meuniers riss mit dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Systems nicht ab. Gerade in den ersten Nachkriegsjahren ist festzustellen, dass die Ästhetik der frühen 1940er-Jahre fortlebte. Neben weiteren Zugängen von Blättern aus den Grafikmappen von Kätelhön und Schmidbauer dominierten in dieser Phase nach wie vor Plastiken und Reliefs von Meunier.[1191] Diese gab Winkelmann allerdings nicht mehr in Brüssel, sondern bei einer Düsseldorfer Firma in Auftrag. Ein besonders häufig reproduziertes Motiv ist ein Flachrelief mit dem Titel ‚Kopf eines Bergmanns‘, das Winkelmann erstmals 1940 über die Galerie Gurlitt erhalten hatte und 1948 in der Gießerei Schmäke in Düsseldorf reproduzieren ließ. In den 1950er-Jahren erstand er es dann auch wieder in Antiquariaten.[1192]

Das kleinformatige Relief zeigt das nach rechts gedrehte Profil eines Mannes mit Kopfbedeckung. Über der linken Schulter trägt er ein Gezähe, welches er mit der linken Hand umfasst. Im Hintergrund sind schemenhaft ein Industriegebäude und die Signatur des Künstlers zu erkennen. Ob das von Gurlitt erstandene Objekt von der Gießerei Verbeyst stammt, ist wegen des fehlenden Stempels nicht festzustellen. Von den variierenden Legierungen der eingegangenen Objekte abgesehen, fällt die unterschiedliche Ausarbeitung der Gesichtszüge sofort ins Auge. Die in den 1940er-Jahren erworbene Plakette betont die hohen Wangenknochen eines schlanken Bergmanns (Abb. 33.1). Die in den 1950er-Jahren aus einem Antiquariat erstandene Plakette lässt den Bergmann hingegen ausgemergelt und krank ausse-

---

im Bild des industriellen Zeitalters. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 325–444, hier S. 350–356.

1187 Siehe dazu auch „Kontrolle über Geschenk-, Austausch- u. Verkaufsgegenstände“, S. 79–87, in: montan.dok/BBA 112/6213.

1188 Neue Gesellschaft für bildende Kunst: Constantin Meunier, o. S.

1189 Ebd., o. S.

1190 Für den angedachten Tausch siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Verbeyst, 04.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/1307.

1191 In seiner Rede zur Gründungsversammlung der VFKK bezeichnete Winkelmann die Werke Meuniers, Kätelhöns und Kaltofens als „Werke von großer Vollendung“. Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 3.

1192 Siehe montan.dok 030330927000, 033301413000, 033302055000, 033302058000, 033302925000 und 033303011000.

hen (Abb. 33.2).[1193] Weshalb gerade ein derartig bergbauunspezifisches Motiv in Umlauf gebracht wurde, erklärt ein Passus aus Winkelmanns Eröffnungsrede zur Gründung der VFKK, der in dem abgedruckten Auszug im ‚Anschnitt‘ interessanterweise fehlt. Im Redeskript heißt es:

> Mit Erfolg habe ich vor allem gegen die Auffassung angekämpft, dass der Bergmann nicht ohne bergmännisches Emblem dargestellt werden kann. Der Bergbau formt seine Menschen so, dass sie auch ohne sie erkannt werden. Wenn ein Künstler es nicht fertigbringt, einen Bergmann ohne Gezähestücke, Grubenlampe oder Tracht so darzustellen, dass doch jeder Fachmann ihn sofort als Bergmann anspricht, dann hat dieser Künstler den Bergbau noch nicht richtig verstanden. Es geht auch nicht an, den Bergmann immer nur an seinen Feiertagen in Paradetracht zu zeigen. Es ist zwar erklärlich, dass die farbenfrohen Bilder eines Bergfestes oder einer Bergparade für den Künstler besonders anziehend sind. Die wirklich Grossen unter ihnen aber haben bewusst auf diese Dinge verzichtet, sie haben den Bergmann bei der Arbeit gezeigt.[1194]

Wer also bei der Identifizierung von Bergleuten in der Kunst auf Symbole angewiesen ist, offenbart demnach sein mangelndes Fachwissen. In dem hageren Gesicht mit starrem Blick und reglosen Gesichtszügen einen Bergmann, und nicht etwa einen Bau- oder Landarbeiter, zu erkennen, erhebt die Betrachtenden hingegen in den Kreis der bergmännischen Kunstkennerschaft. Vom Kauf dieses plakettenähnlichen Reliefs über andere Stellen als das Bergbau-Museum riet Winkelmann ab.[1195] Er begründete dies mit der Vielzahl an Kopien „durch unberufene Stellen“[1196], was durch die Nebeneinanderlegung der Reliefs plausibel erscheint. Dass er das Museum als ‚berufene Stelle‘ betrachtete, legt die Sammlungsdokumentation offen. Denn erstaunlicherweise sind die Abgüsse aus der Kunstgießerei Gustav Schmäke ebenfalls als ‚Originale‘ dokumentiert.

1193 Ein direkter Vergleich mit dem Objekt aus der Gießerei Schmäke (montan.dok 033302055000) war nicht möglich, weil das Objekt in den Sammlungen nicht aufzufinden ist, Stand 09.04.2021. Möglicherweise hat es im Rahmen des einleitend erwähnten Umzugs der Sammlungen auf einen Interimsstandort irrtümlich eine neue Inventarnummer erhalten.

1194 Maschinenschriftliches Skript Winkelmanns zur Gründungsversammlung der VFKK, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Siehe dazu auch: Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau oder die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Petsch, 14.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/800 und an Nowka, 03.03.1953, in: montan.dok/BBA 112/791.

1195 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Keyser, 23.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805 und an Aneta Gudzent, 13.02.1964, in: montan.dok/BBA 112/841.

1196 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 23.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805.

Abb. 33.1: Relief ‚Kopf eines Bergmanns' von Constantin Meunier aus der Galerie Gurlitt (Berlin)

Wie dies mit der in Brüssel getroffenen Übereinkunft der als ‚echt' definierten Objekte zu vereinbaren war, bleibt dabei ebenso offen wie die Frage nach den Modellen. Dass die Klassifizierung als ‚Original' eine bewusste Entscheidung gewesen zu sein scheint, deutet die Karteikarte zur ‚Rückkehr der Bergleute' an, da dieses Relief das einzige Objekt ist, welches von denselben Sachbearbeiter:innen als ‚Abguss' klassifiziert wurde.[1197] Erklären lässt sich dies mit dem umseitigen Vermerk auf der Karteikarte, nachdem für den Abguss ein aus Brüssel stammendes Objekt als Vorlage diente.[1198] Der Aktenvermerk des Sammlungsmitarbeiters Karl Block fügt sich jedoch nicht harmonisch in diese Deutung ein. Darin heißt es nämlich, dass mehrere Reliefs sowie eine Plastik in Düsseldorf abgegeben worden seien.[1199] Da Winkelmann die Verhandlungen mit Schmäke laut Sammlungsdokumentation persönlich führte, es in den vorhandenen Unterlagen keine Gesprächsnotizen gibt und auch die Kunstgießerei über keine Unterlagen aus dieser Zeit verfügt,[1200] kann diesem Sachverhalt an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. Denkbar wäre, dass Winkelmann

1197 Siehe die Karteikarte zu montan.dok 033302097000.

1198 Siehe beispielsweise den Vermerk ebd.

1199 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Blocks „Besuch bei der Kunstgießerei Schmäcke [sic!], Düsseldorf", 06.12.1947, in: montan.dok/BBA 112/773.

1200 Die Auskunft erteilte mir Tessa Schmäke-Eckmann, Geschäftsführerin der Gießerei, am 04.03.2021 per E-Mail.

Abb. 33.2: Relief ‚Kopf eines Bergmanns‘ von Constantin Meunier von Nethe und Venator, Buch- u. Kunst-Antiquariat (Köln)

mit Verbeyst – die Tochter Meuniers war 1942 verstorben –[1201] eine Regelung gefunden hatte, die dieses Vorgehen legitimierte. Unter Umständen genügte Winkelmann für den Geschenk- und Tauschzweck der einfache Beleg für die Werke Meuniers.[1202] So schenkte beziehungsweise verkaufte er beispielsweise auch unzählige Objektfotografien aus dem Meunier-Museum an Künstler:innen oder Zechenbesitzer.[1203] BA Hans Bamberg (geb. 1903), Bergwerksdirektor der Zeche Zollverein, war von den Fotografien sogar so beeindruckt, dass er mehrere Fotoalben anfertigen lassen wollte, die auf der Zeche ausgelegt werden sollten.[1204]

Neben der Popularisierung der Arbeiten Meuniers war mit der Gründung der VFKK auch die institutionelle Grundlage geschaffen, um direkten Einfluss auf die bergmännische Kunstproduktion zu nehmen. Dies sollte auf zwei Wegen geschehen: Einerseits sollten Bergleute gefördert werden, die sich in ihrer Freizeit künstlerisch betätigten, andererseits sollten Berufskünstler:innen dazu gebracht werden, sich

1201 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Aneta Gudzent, 13.02.1964, in: montan.dok/BBA 112/841.

1202 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Dienstreise Dr.-Ing. Winkelmann nach Belgien und Frankreich in der Zeit vom 20. bis 26.11.1942“, 01.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1203 Siehe montan.dok/BBA 112/6213.

1204 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Bambergs an Winkelmann, 28.01.1952, in: montan.dok/BBA 112/782.

stärker für das bergmännische Sujet zu interessieren.[1205] Auf diese Weise hoffte man, die „Kunst, die sich mit dem Bergmann beschäftigt, so zu fördern, wie es der Bergmann verdient“[1206]. Die Aufgabe der Vereinigung war es dabei, den Bergleuten in künstlerischer und den Künstler:innen in bergbautechnischer Hinsicht beiseitezustehen. Denn ohne die Zusammenführung beider Seiten müsse alles „Stückwerk ohne dauernden Erfolg“[1207] bleiben.

Bergmännische Kunst so fördern, „wie es der Bergmann verdient“ – Kulturförderung durch die VFKK

Bereits die hier mitschwingende Selbstherrlichkeit lässt daran zweifeln, dass die VFKK in den Zusammenhang einer Kulturbewegung „von unten“[1208] zu stellen ist. Die Selbstdarstellung der Vereinigung, insbesondere im ‚Anschnitt‘, mag diesen Eindruck erwecken. Die Sitzungsprotokolle und Vorstandsberichte machen allerdings deutlich, dass dieser keinen Bestand hat. So versuchte Winkelmann in einem Tätigkeitsbericht des Vorstandes Mitte der 1950er-Jahre am Beispiel des Bergbaus in der Steiermark zu verdeutlichen, welchen „praktischen Erfolg“ auch die von der VFKK angestrebten Ziele „zeitigen können“. Dazu führte er aus:

> Nach 1945 wurde mitten im schönsten Volkstumsgebiet Österreichs, im steierischen Salzkammergut, ein Gipsbau angeschlagen, der bald einen bedeutenden Umfang annahm. Arbeiter aus allen Teilen Österreichs und viele Flüchtlinge wurden eingestellt. In den Barackenlagern entstand ein richtiges Proletariat, das sich ungünstig auf das Volkstum der Landschaft auswirkte. In dieser Situation gelang es einigen einsichtigen Männern, geordnete Verhältnisse zu schaffen und die heterogene Masse der Arbeiter zur Einheit zu verschmelzen und sie brauchtümlich zu binden.[1209]

1205 Vgl. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Althin, 10.11.1948 und 03.05.1949, in: montan.dok/BBA 112/963 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag des Protokolls über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 03.03.1950“, 06.03.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1206 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Berger, 29.10.1947, in: montan.dok/BBA 112/768.

1207 Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 4.

1208 Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet, S. 127.

1209 Maschinenschriftliches Redeskript Winkelmanns „Tätigkeitsbericht des Vorstandes“, [1955], in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

Siedlungen, gemeinsame Andachten, Kapellen, Fahnen oder Barbarafeiern hätten zur Stärkung des Gemeinschaftsgefühls beigetragen. „An Stelle des früheren Chaos“, schloss er ab, „war durch zielbewußte volkskundliche Aufbauarbeit innerhalb weniger Jahre eine geordnete soziale Struktur geschaffen worden, die für alle derartigen bergmännischen Neugründungen als Beispiel dienen kann.“[1210] Auch wenn nicht bestritten werden soll, dass die kulturpolitischen Bemühungen der VFKK einen Beitrag dazu geleistet haben, den in der Nachkriegszeit zugezogenen Arbeitskräften das ‚Ankommen‘ im Ruhrgebiet zu erleichtern, so offenbart die zitierte Passage überdeutlich, dass es nie um eine gleichberechtigte Teilhabe der Bergleute ging, sondern um ein Ordnen, Gleichmachen und Binden einer heterogenen Gruppe ‚von oben‘.

Mit der Gründung der VFKK waren im Grunde genommen die Pläne der frühen 1940er-Jahre in die Tat umgesetzt worden. Ähnlich wie Ute Mohrmann dies für die Freizeitkunst in der DDR beschreibt, war die kulturelle Förderung im Ruhrgebiet eng an die Betriebe gebunden. Gelenkt und finanziert wurde sie allerdings nicht von staatlicher Seite.[1211] Sie lag in den Händen von Wirtschaftsfunktionären mit einer apodiktischen Agenda für die Kulturpolitik, deren Ziel es war, daran sei noch einmal erinnert, „so beratend zu arbeiten, daß die bergmännische Kunst und Kultur von jedem Kitsch frei“[1212] bleibt. Eine wichtige Strategie in diesem Zusammenhang war eine „systematische Betreuung oder irgendwie geartete ‚Lenkung‘“[1213] der in ihrer Freizeit künstlerisch tätigen Bergleute. Im Anschluss an eine Ausstellung auf der Zeche Unna-Königsborn 1947 war man auf das diffuse künstlerische Potential von Bergleuten auf den Zechen aufmerksam geworden. Die von Mitte Juni bis Mitte August 1949 im Bergbau-Museum gezeigte Ausstellung ‚Bergleute malen, zeichnen, modellieren‘ ist das Ergebnis des ersten Versuchs, das Terrain zu sondieren. Für diese Ausstellung wurde eine von der VFKK eingesetzte Kommission auf die Zechen Königsborn, Heinrich-Robert und Emscher-Lippe entsandt, um die Kunstwerke von Bergleuten in Augenschein zu nehmen und zu strukturieren. Vertreter des Bergbau-Museums trafen im zweiten Schritt die endgültige Auswahl, indem sie

1210 Ebd.

1211 Vgl. Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR. In: Sievers, Norbert/Föhl, Patrick/Knoblich, Tobias (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16. Transformatorische Kulturpolitik. Bielefeld 2016, S. 131–140, hier S. 132.

1212 Maschinenschriftliches Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der VFKK am 03.03.1950“, 06.03.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1213 Winkelmann, Heinrich: Bergmännische Kunst der Gegenwart im Ruhrrevier. In: Westfalenspiegel (1953), S. 7–10, hier S. 8.

Abb. 34: Blick in die Ausstellung ‚Bergleute malen, zeichnen, modellieren', 1949

lediglich diejenigen Werke aussonderten, „die ganz aus dem Rahmen"[1214] fielen. Nach der ersten Prüfung hatte Winkelmann unzufrieden festgestellt, dass sich die Bergleute mehrheitlich nicht mit bergmännischen Themen auseinandersetzten.[1215] Von den 2.000 eingegangenen Bewerbungen hatte man schließlich 200 Kunstschaffende mit insgesamt 525 Werken berücksichtigt.[1216] Die Wände schmückten Landschafts- und Industriegemälde, Genredarstellungen, Stillleben und (Tier-)Porträts. In (Tisch-)Vitrinen wurden außerdem ein Schachbrett, Schmuckkästchen, Kron- und Kerzenleuchter, Teller, Schalen, Brieföffner, Vasen, Aschenbecher und anderes mehr präsentiert (Abb. 34).[1217] Dezidiert bergmännische Motive gab es in der Tat wenig. Um diesem Manko zu begegnen und unter den Bergleuten „eine berufseigene Volkskunst zu wecken"[1218], hatte der als Kunstkritiker von der VFKK hinzu-

1214 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 8.10.1948", 09.10.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

1215 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 24. Januar 1949", o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

1216 Vgl. die maschinenschriftlichen Protokolle über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 24. Januar 1949", o. D., sowie „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 3.5.1949", 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

1217 Vgl. montan.dok 021000094001 und 021000094002.

1218 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 24. Januar 1949", o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

gezogene Große Perdekamp schon im Zuge der Vorbereitungen für die erste Ausstellung angeregt, dieses Präsentationsformat regelmäßig zu wiederholen. Dieses Konzept realisierte die VFKK bis 1959 durch eine jährlich organisierte Ausstellung; darüber hinaus fanden weitere kleinere dezentrale Ausstellungen auf den Zechen statt.[1219] Parallel dazu entstanden Arbeitskreise, in denen kunstinteressierte Bergleute von ausgebildeten Künstlern angeleitet wurden, ihre Fähigkeiten weiter auszubauen.[1220]

Eine besondere Bereicherung der Museumsbestände ergab sich aus dieser Initiative nicht, sind doch nur 17 Objekteingänge in der Kategorie ‚Arbeitertypus‘ zu verzeichnen.[1221] Ikonografisch fällt auf, dass die zuvor omnipräsenten nackten Oberkörper bei den Kunstwerken der Bergleute der 1950er-Jahre überhaupt nicht vorkommen. Gleich ob in der Bildhauerei oder Grafik, die Bergleute tragen überwiegend langärmlige Arbeitshemden oder Grubenkittel aus derberem Stoff, lange Hosen und schwere geschlossene Schuhe. Bei den Helmen dominieren nach wie vor die im Ruhrgebiet seit Ende der 1920er-Jahre sukzessiv eingeführten Lederkappen.[1222] Neben den Benzinsicherheitslampen sind nun auch die Mitte der 1920er-Jahre zunehmend eingeführten elektrischen Grubenlampen zu sehen. Der nach dem Ersten Weltkrieg einsetzende und in den 1950er-Jahren verschärfte Diskurs über den Arbeitsschutz repräsentiert sich demnach in der Kunst der direkt

1219 Siehe die maschinenschriftliche Aufstellung in: montan.dok/BBA 97/29.

1220 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 18.07.1950“, 20.07.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Für die ‚Innenperspektive‘ siehe z. B. Bergmann, Hans: Der Bergmann als Kunstschüler. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 5–7 und Felbrach-Schefels, Marianne: Von der Laienkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1952), S. 19.

1221 Erworben, sowohl geschenkt als auch gekauft, wurden zudem Kunstwerke ohne Bergbaubezug. Dazu gehören etwa eine geschnitzte Kutsche, Landschaftsdarstellungen, Ortsansichten, Stadtwappen oder Stillleben. Interessanterweise ist auch ein Gemälde einer Künstlerin in der Abteilung 32 ‚Bergmännische Feierabendgestaltung‘ abgelegt. Marianne Schefels-Felbrach, laut Karteikarte kaufmännische Angestellte bei der Friedrich-Heinrich AG und im Arbeitskreis von Kunstmaler Hans Bergmann aktiv, hatte ein Ölgemälde ‚Mann mit gelbem Hut‘ gemalt, das 1952 augenscheinlich durch die VFKK erstanden und als Leihgabe in der Sammlung dokumentiert wurde. 1966 hatte der VFKK-Vorstand beschlossen, das Objekt dem Museum zu schenken. Ob dies ein Einzelfall war oder Frauen fester Bestandteil der Arbeitskreise waren, ist näher zu untersuchen. Siehe die Karteikarte zu montan.dok 030032060001.

1222 Vgl. Poetter, Horst: Die Gestaltung von Schutzhelmen für den Bergbau. Ein Beitrag zur Grubensicherheit. Berlin 1957, S. 6. 1951 wurden die Lederhelme erstmalig normiert. Ab Mitte der 1950er-Jahre gab es die ersten Kunststoffhelme auf den Zechen, doch dominierte bis weit in die 1960er-Jahre hinein weiterhin die Lederkappe.

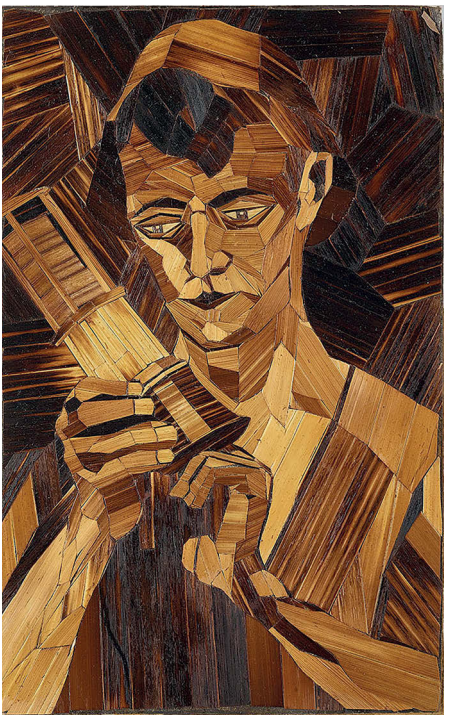


Abb. 35.1: Strohbild ‚Lehrhauer mit Grubenlampe' von Heinrich Hein, 1959

betroffenen Arbeiter.[1223] Was die Umsetzung angeht, fallen insbesondere Heinrich Heins ‚Lehrhauer mit Grubenlampe' und Charles De Poeuws ‚Alter Bergmann' auf (Abb. 35.1 u. 35.2). Sowohl die kolorierte Tuschezeichnung als auch die Strohbilder Heins sind in der Kategorie ‚Arbeitertypus' singuläre Techniken. De Poeuw, Bergmann bei der Rheinpreußen AG, Schacht IV, hatte das Schulterstück eines älteren Mannes mit schütterem Haar, verhältnismäßig großen Ohren, faltiger Stirn, wachem Blick, geröteten Wangen und eigenwillig geschwungenen Lippen auf einer Ausstellung am linken Niederrhein gezeigt. Nach dem Ausstellungsbesuch hatten

1223 Vgl. Kahleyß, Richard: Die Unfallschutzmittel des Bergmannes. In: Der Kompass 3 (1956), S. 28–33; Kahleyß, Richard: Die Unfallschutzmittel des Bergmannes (Fortsetzung). In: Der Kompass 4/5 (1956), S. 53–59 und Farrenkopf, Michael: „Dein Kopf ist nicht aus Gummi". Arbeitssicherheit, Unfallverhütung und Gesundheitsvorsorge. In: Kroker, Evelyn (Hrsg.): „Wer zahlt die Zeche?". Plakate und Flugblätter aus dem Bergbau-Archiv Bochum. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum 1995. Bochum 1995 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 6), S. 86–91.

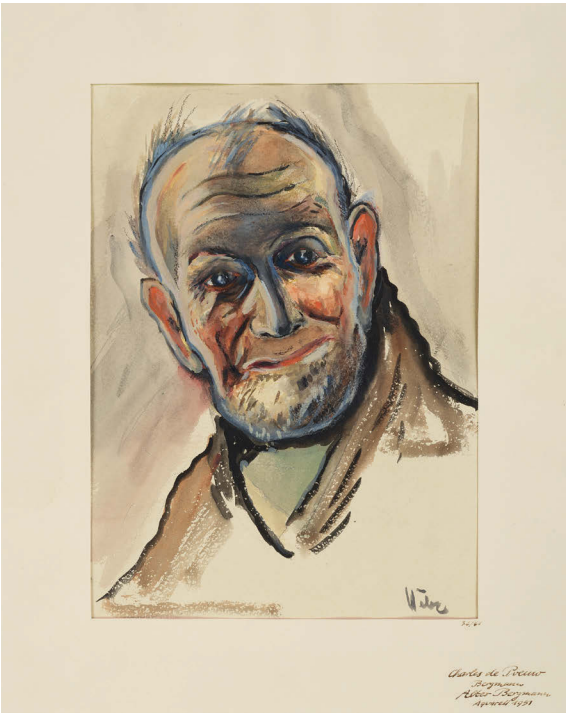


Abb. 35.2: Aquarell ‚Alter Bergmann‘ von Charles De Poeuw, 1951

Winkelmann und Große Perdekamp das fast clownesk wirkende Aquarell über die VFKK erworben und dem Museum als Leihgabe ausgehändigt.[1224] Der Gladbecker Bergmann Hein hatte dem Museum hingegen einen Besuch abgestattet und für seinen, an das Motiv Kätelhöns angelehnten ‚Lehrhauer mit Grubenlampe‘ 30 DM erhalten. Dass Objekte durch das proaktive Auftreten von Bergleuten in die Sammlung kamen, war selten. Üblicherweise war die Entdeckung eines Künstlers durch ein VFKK-Mitglied bei einem Ausstellungsbesuch mit anschließender Vermittlung an das Museum der gängigere Erwerbsweg.

Ein Novum hinsichtlich der Motive sind die Doppeldarstellungen von Bergleuten. Zu diesen zählen die Zeichnungen der Bergleute Friedrich Zablocki (Zeche Heinrich Robert) und Fritz Alex (Zeche Königsborn), denen im Anschluss an die Ausstellung (1949) einige Blätter abgekauft worden waren (Abb. 36.1 u. 36.2). Beide

1224 1966 ging das Aquarell durch den Beschluss des VFKK-Vorstands in den Besitz des Museums über. Siehe die Karteikarte zu montan.dok 030032061000.

Abb. 36.1: Zeichnung ‚Steiger und Kumpel im Gespräch' von Fritz Alex, 1948

Darstellungen zeigen jeweils zwei Männer in Arbeitskleidung im Gespräch. Der Steiger ist jeweils an dem um den Hals gehängten Blitzer und an dem Fahrstock eindeutig zu identifizieren. Während Alex den Hauer durch die ‚Pottlampe' – eine elektrische Mannschaftslampe – in der linken Hand kennzeichnet, ist diese Zuweisung bei Zablockis Zeichnung am ehesten über den Titel möglich. Über die berufliche Hierarchiestufe hinweg wird hier ein offenes, kommunikatives Miteinander präsentiert. Selbst in Zablockis Kreidezeichnung, die den sich verlegen im Nacken kratzenden Mann rechts im Bild augenscheinlich in einer Rechtfertigungssituation zeigt, trägt eher amüsierte denn strafende Züge. Die körperliche Präsenz des Steigers, die durch das lässig aufgestellte Bein und den leicht nach vorn gebeugten Oberkörper betont wird, kennzeichnet seine übergeordnete Stellung. Der leicht zur Seite gedrehte Kopf, der schielende Blick nach rechts und das angedeutete Lächeln nehmen der Situation hingegen die Schärfe. Verlegen, aber nicht eingeschüchtert

Abb. 36.2: Zeichnung ‚Mal überlegen, Steiger‘ von Friedrich Zablocki, 1948

oder verängstigt, begegnet der Hauer seinem Vorgesetzten. Von strenger Hierarchie und Grubenmilitarismus findet sich keine Spur.

Begeisterung rief Zablocki nicht nur mit seinen bergmännischen Zeichnungen, sondern auch mit seinen Radierungen von Zechen und Ortschaften hervor.[1225] „Es ist erstaunlich, was dieser Mann leistet“[1226], führte Winkelmann gegenüber BA Dr.-Ing. Friedrich Steiner (geb. 1902) in Bezug auf eine Stadtansicht aus. „Man sollte ein ganzes

1225 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Zablocki, 14.03.1955, in: montan.dok/BBA 112/805.

1226 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Steiner, 10.01.1951, in: montan.dok/BBA 112/788.

Teil seiner Arbeiten ankaufen, damit man einmal zeigen kann, was ein Bergmann leistet. Jedenfalls scheint mir Zablocki wohl der weit Beste im Revier zu sein.“[1227]

Investieren musste Winkelmann nicht, denn der Bergassessor schenkte dem Museum im darauffolgenden Jahr eine Mappe mit 71 postkartengroßen Radierungen seines Schützlings, die Landschaften, Industrieanlagen, Tiere und Milieustudien im Ruhrgebiet zeigt.[1228] Stilistisch erinnern die kleinformatigen Grafiken an Radierungen Kätelhöns. Insbesondere die Darstellungen von Ort- und Landschaften zeigen eine vorindustrielle Idylle. Weite Wiesen, Wasser- und Windmühlen, Fachwerkhäuser, Schlösser, schmale Wege und Flussläufe lassen weder einen vom Bergbau noch durch den Krieg zerstörten Landstrich auch nur erahnen. Selbst bei den Industrieanlagen lenken beispielsweise die eindrucksvolle Architektur oder die ins Bild gesetzten Garben von Schmutz, Lärm und rauem Industriecharme ab. Die zum Ausdruck gebrachte Begeisterung für die Kunst von Bergleuten – in diesem Fall zudem zu keinem dezidiert bergmännischen Motiv – ist für den Museumsdirektor ungewöhnlich. Diese scheinbare Diskrepanz löst sich auf, wird der pädagogische Aspekt der Kulturförderung durch die VFKK berücksichtigt. Sich in der Freizeit künstlerisch zu betätigen und die „Schönheit der eigenen Industriewelt“[1229] zu entdecken, wurde als heilendes Gegenprogramm zum „Prozeß seelischer Verkrustung und geistiger Blutarmut“[1230] propagiert. Malen, zeichnen, bildhauen, singen, dichten oder schauspielern, bedeutete demnach der „Vergnügungsindustrie“[1231] der Großstädte etwas ‚Sinnvolles‘ entgegenzusetzen.[1232] Die ‚Qualität‘ der entstehenden Werke, so wird es in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln jedenfalls kommuniziert, war dabei zweitrangig. So formulierte Winkelmann, eindeutig in Anlehnung an Große Perdekamp, es komme

1227 Ebd.

1228 Siehe montan.dok 030032054000 sowie die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Steiner, Januar bis Mai 1951, in: montan.dok/BBA 112/788.

1229 Große Perdekamp, Franz: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1950), S. 2–6, hier S. 3.

1230 Schön, G. (?): Den Pinsel zur Hand! Über den Sinn und Zweck der Laienkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1952), S. 3–5, hier S. 3.

1231 Ebd.

1232 Vgl. die maschinenschriftlichen Protokolle über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 24. Januar 1949“, o. D., sowie „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 3.5.1949“, 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“ sowie Kift: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet.

> in erster Linie auf den *Menschen* an, der diese Kunst ausübt, nicht aber oder erst in zweiter Linie auf das Werk, das dabei entsteht. Es liegt uns viel weniger am Können als *vielmehr an der Gesinnung*, die hinter solchem künstlerischen Tun steht.[1233]

Gönnerhaft erklärt er wenige Absätze später, dass im Zusammenhang mit der bergmännischen Kunst *„alle Fehler zu entschuldigen und alle Mängel zu verteidigen“* seien, solange erkennbar sei, dass es den Bergleuten „ernst um das ist, was sie tun.“[1234] Im VFKK-Kontext bedeutete dies, mit der künstlerischen Betätigung keine wirtschaftlichen Motive zu verknüpfen.[1235] Karl Pruss' Bestrebung, seinen Hauer-Beruf zugunsten einer Künstlerkarriere aufzugeben, hielt Winkelmann deshalb beispielsweise für ebenso „verfehlt“[1236] wie den Ehrgeiz, mit Freizeitkunst einen festen Nebenerwerb zu erzielen. Denn „von der lediglich des Erwerbs wegen gepflegten Volkskunst zum Kitsch“[1237], das habe man an der Entwicklung der erzgebirgischen Schnitzereien beobachten können, sei es „nur noch ein kleiner Schritt“[1238]. Über ‚Fehler‘ und ‚Mängel‘ hinwegzusehen, bedeutete keineswegs, für alle Formen des künstlerischen Ausdrucks offen zu sein. Winkelmann hielt es vielmehr für angebracht, die Bergleute immer wieder daran zu erinnern, „echt zu bleiben und nicht nach der freien Kunst zu schielen“[1239]. Die bergmännische Kunst,

---

1233 Winkelmann: Bergmännische Kunst der Gegenwart, S. 9 [Hervorhebung im Original]. Vgl. dazu Große Perdekamp: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“. In Bezug auf die Vorbereitungen der ersten Ausstellung im Jahr 1949 heißt es im Protokoll der Vereinigung, „dass bei der ersten Ausstellung vom Guten das Beste“ zu zeigen sei. Vgl. das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung von Kunst und Kultur im Bergbau am 13. April 1948“, 14.04.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „VFKK-Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1234 Vgl. Winkelmann: Bergmännische Kunst der Gegenwart, S. 9 f. [Hervorhebung im Original].

1235 Siehe z. B. das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung von Kunst und Kultur im Bergbau am 13. April 1948“, 14.04.1948, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „VFKK-Mitgliederversammlung 1947–1956“; Große Perdekamp: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“, S. 2; Schön: Den Pinsel zur Hand!, S. 5; Winkelmann, Heinrich: Schöpferischer Feierabend. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/6 (1953), S. 40 f. und o. A.: Steckenpferd mit Messer und Pinsel. In: Bochumer Zeitung, 10.11.1953, o. S.

1236 Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, am 3.5.1949“, 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „VFKK-Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1237 Ebd.

1238 Ebd. Siehe auch Große Perdekamp: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“, S. 2.

1239 Maschinenschriftlicher Durchschlag des Protokolls über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 03.03.1950“, 06.03.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

formulierte auch Große Perdekamp, habe „bei einer schlichten, wirklichkeitstreuen Gestaltung“ zu bleiben und müsse „sich so einfach halten, daß sie von allen Kameraden unmittelbar verstanden“ werde.[1240] Bei einer Vereinsversammlung im Frühjahr 1950 gab der Kunstkritiker zudem zu Protokoll,

> daß die Südseebewohner den Vorteil hatten, neben der Volkskunst keine freie Kunst zu besitzen, die sie verwirren könnte. Unsere Aufgabe [die der VFKK, A-M. H.] sähe er darin, dem Bergmann klar zu machen, daß die Mittel und der Geist der freien Kunst nicht seine Welt sind. Denn das sei die Welt einer Fragwürdigkeit, eine Welt, die noch geboren werden müßte, während es sich bei der des Volkskünstlers um eine Welt handelt, die an sich und in sich gesichert wäre und unter einem festen Gesetz stünde. Herr Große Perdekamp führte weiter aus, daß es natürlich sehr schwer sei, dem einfachen Menschen diese Gedanken klar zu machen; wesentlich leichter würde es, wenn man ihn isolieren könnte. Der Gegensatz zwischen freier- und Volkskunst müßte sehr stark gezogen werden. Beides könnte nur unter vollkommen verschiedenen Gesichtspunkten beurteilt werden.[1241]

Die hier präsentierte Vorstellung einer (bergmännischen) ‚Volkskunst‘[1242], die vom Standpunkt der Kunstschaffenden denkt, auf Allgemeinverständlichkeit setzt und

1240 Vgl. Große Perdekamp: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“, S. 6.

1241 Maschinenschriftlicher Durchschlag des Protokolls über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 03.03.1950“, 06.03.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Siehe dazu in ähnlicher Weise das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 24. Januar 1949“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1242 Obwohl der Begriff ‚Volkskunst‘, wie Ute Mohrmann formuliert, immer auch traditionalistische, missbräuchliche und antimoderne Tendenzen impliziert und in den 1970er-Jahren in der Volkskunde das ‚Ende der Volkskunst‘ erklärt wurde, hat er sich im Sprachgebrauch hartnäckig gehalten. Der oft synonym verwendete Begriff der Laienkunst, darauf hat Rolf Lindner aufmerksam gemacht, ist nicht weniger problematisch, da ihm „immer schon der Stempel des Minderwertigen aufgedrückt“ ist. In Anlehnung an Mohrmann wird im Folgenden dem Begriff ‚Freizeitkunst‘ der Vorzug gegeben. Eine Antwort auf die geführten Debatten um Begriffsbestimmung, -verwendung und Untersuchung der ‚Volkskunst‘ ist der Wechsel des Labels selbstverständlich nicht. Vgl. Mohrmann: Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR, S. 131 und Lindner: Konjunktur und Krise des Kulturkonzepts, S. 71. Zur Diskussion im Fach siehe u. a. Spamer, Adolf: Volkskunstforschung als akademisches Lehrfach. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde 1 (1941), S. 24–35; Kriss-Rettenbeck, Lenz: Was ist Volkskunst? In: Zeitschrift für Volkskunde (1972), S. 1–19; Scharfe: Die Volkskunst und ihre Metamorphose; Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde; Korff, Gottfried: Volkskunst heute? In: Korff, Gottfried (Hrsg.): Volkskunst heute? Vogelscheuchen, Hobby-Künstler, Vorgarten-Kunst, Fronleichnamsteppiche, Krippen, Graffiti, Motorrad-Tanks, Autobemalungen, Tätowierungen, Punk-Ästhetik. Tübingen 1986, S. 7–25. Obwohl

die „*eigenartige* Prägung“[1243] durch wirtschaftliche Interessen und Einflüsse einer ‚anderen Welt‘ gefährdet sieht, erinnert stark an die theoretischen Überlegungen Alois Riegls.[1244] Der konzeptionelle Unterschied besteht darin, dass Winkelmann die ‚bergmännische Volkskunst‘ – die im Schriftverkehr und in Publikationen synonym mit dem Begriff der ‚Laienkunst‘ verwendet wird – aufgrund des vergleichsweise jungen Bergbaus im Ruhrgebiet als ein neuartiges Phänomen betrachtete. Es handele sich dabei nicht um eine „Fortsetzung echter Volkskunst“, sondern um „etwas Neues“ mit „eigenen Gesetzen“.[1245] Aus diesem Blickwinkel, so lässt sich pointiert formulieren, bieten forcierte Freizeitprogramme und der normierende Eingriff durch den VFKK-Vorstand, Zechenbesitzer und Lehrkräfte in das Kunstschaffen keine Reibungsflächen an. Dies darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Erfindung ‚bergmännischer Volkskunst‘ durch die „systematische Betreuung oder irgendwie geartete ‚Lenkung‘“[1246] einer beruflich miteinander verbundenen Gruppe als sozialintegratives Element und gleichzeitig als Bollwerk gegen gesellschaftliche Entwicklungsprozesse und die Moderne in der Kunst diente.[1247]

Winkelmann in den 1950er-Jahren die Nähe zum Dresdener Volkskundeinstitut suchte, fand ein Austausch oder gar eine Kooperation zum Thema ‚Freizeitkunst‘ nicht statt. Ob dies im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Positionen von Vertreter:innen der Volkskunde in der BRD und DDR zusammenhängt – dem damals nach wie vor virulenten Konzept vom ‚gesunkenen Kulturgut‘ Hans Naumanns standen die schöpferischen Potentiale und Leistungen der Arbeiterklasse gegenüber – ist aus den Überlieferungen nicht zu entnehmen. Vgl. Braun, Karl: „Stand und politische Aufgabe der Volkskunde in der sowjetischen Besatzungszone“. Gerhard Heilfurths Expertise zur DDR-Volkskunde für das Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen 1957. In: Moser, Johannes/Götz, Irene/Ege, Moritz (Hrsg.): Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft zur Zeit des Kalten Krieges. Münster/New York 2015 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 43), S. 139–156, hier S. 142; Naumann, Hans: Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie. Jena 1921; Naumann, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig ^{2}1929 und Steinitz, Wolfgang: Die volkskundliche Arbeit in der Deutschen Demokratischen Republik. Vortrag gehalten auf der Volkskunde-Tagung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom 4. bis 6. September 1953. Leipzig ^{2}1955 (= Kleine Beiträge zur Volkskunstforschung, 1).

1243 Winkelmann: Bergmännische Kunst der Gegenwart, S. 9 [Hervorhebung im Original].

1244 Vgl. Riegl, Alois (Hrsg.): Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Mittenwald [1894] 1978.

1245 Vgl. Winkelmann: Bergmännische Kunst der Gegenwart, S. 10.

1246 Ebd., S. 8.

1247 Siehe dazu Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der ‚Volkskunst‘ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15 (1992), S. 23–49 und Korff, Gottfried: Volkskunst: ein mythomoteur? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2 (1996), S. 221–233. Unter: https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sav-001%3A1996%3A92%3A%3A253 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Was die Rolle und Bedeutung von Kunstwerken der Berufskünstler:innen anging, waren sich die Mitglieder der VFKK weniger einig: Die erste Ausstellung ‚Kunst und Bergbau' (1951) sollte einen Überblick über Kunstschaffende liefern, „die in der Lage seien, bergmännische Motive gut zu verwerten und zur Darstellung zu bringen"[1248] sowie „den Künstlern zu zeigen, was wir erwarten und gleichzeitig den Zechen, welche Künstler zu diesen Aufgaben befähigt sind"[1249]. Winkelmann schlug in diesem Zusammenhang vor, „sich nicht auf rein bergmännische Dinge zu beschränken"[1250], sondern Technikdarstellungen im Allgemeinen einzubeziehen. „Denn ein Maler, der einen Hochofen malen könne, würde bei entsprechender Anregung auch in der Lage sein, ein Schachtgerüst darzustellen."[1251] Große Perdekamp stand dem Vorhaben wohlwollend gegenüber. Prof. Dr. Karl Oberste-Brink (1885–1966), Professor für Markscheidekunde,[1252] hielt diese Maßnahme hingegen für völlig überflüssig und sprach sich für die konzentrierte Förderung der „Laienkunst" aus. Sollte die Ausstellung bildender Kunst tatsächlich umgesetzt werden, müsse sie sich seines Erachtens „unbedingt auf bergmännische Dinge beschränken"[1253]. Der Wittener Oberbürgermeister Albert Martmöller verwies wiederum auf den Namen der Vereinigung und leitete die Heranführung der „bildenden Künstler an den Bergbau"[1254] als zentrale Aufgabe ab. Oberste-Brink lenkte schließlich ein. Mit dem Hinweis sich, „nicht verzetteln" zu dürfen und „von der übrigen Technik nur ganz erstklassige Sachen" zu zeigen, ließ er es bewenden.[1255] Damit war seitens der VFKK die Ausstellung beschlossene Sache. Über 300 Werke von über 80 geladenen Künstler:innen waren im Vorfeld eingegangen, die von einer zwölfköpfigen Jury begutachtet wurden.[1256]

1248 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 3.5.1949", 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/ unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

1249 Ebd.

1250 Ebd.

1251 Ebd.

1252 Vgl. Kroker, Evelyn: Oberste-Brink, Karl. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Nauwach – Pagel. Berlin 1999, S. 399. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd117739588.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1253 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 3.5.1949", 09.05.1949, in: montan.dok/BBA 97/ unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956".

1254 Ebd.

1255 Vgl. ebd.

1256 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Verei-

Abb. 37: Blick in die Ausstellung ‚Bildende Kunst‘, 1951

Die Ankündigung zu ‚Kunst und Bergbau‘ erweckt zunächst den Anschein, als sollte in Hinblick auf die Berufskünstler:innen ebenfalls unmittelbar an die Ästhetik der vorangegangenen Jahrzehnte angeknüpft werden. So war der Auftakt der ersten Ausstellung Meunier – dem „Altmeister der dem Bergmann geltenden Kunst“[1257] – vorbehalten. Die wenigen noch erhaltenen Ausstellungsfotografien fördern diesen Eindruck, weil die Blicke unweigerlich an Wilhelm Wulffs und Prof. Joseph Enselings (1886–1957) Großplastiken halb entblößter, muskelbepackter Männer hängen bleiben (Abb. 37). Bei eingehender Betrachtung ist allerdings festzustellen, dass ganz rechts ein Gemälde von Richard Gessner und mittig, im Hintergrund, im Bild weitgehend verdeckt, ein Glasfensterentwurf von Ignatius Geitel zu erkennen sind. Gemeinsam ist den genannten Künstlern, dass sie durch die Vermittlung von Wohnraum, die Bereitstellung eines Arbeitsplatzes oder Aufträge auf die eine oder andere Weise mit der Bergbaubranche verbunden waren. Zusätzlich erhielten alle vier als Jury-Mitglieder für die Ausstellung Gelegenheit, ihre eigene Kunst in Großformaten zu bewerben.[1258] Wichtiger als die Bevorzu-

nigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 19.3.1951“, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

1257 O. A.: Der Meunier-Besitz des Bergbau-Museums. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 33.

1258 Siehe die Auflistung des Kuratoriums im maschinenschriftlichen Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 19.3.1951“, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Für die Unterstützung der Künstler durch die Industrie siehe LWL-Museumsamt für Westfalen (Hrsg.):

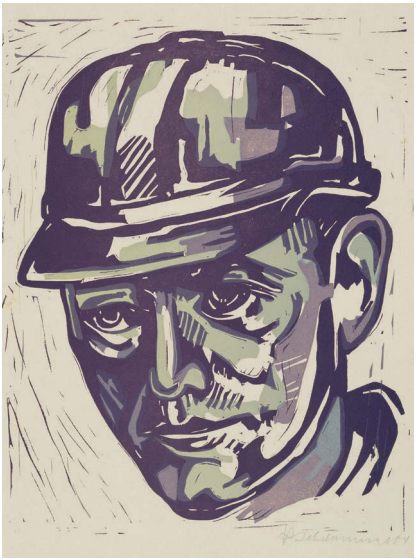


Abb. 38.1: Linolschnitt ‚Junger Bergmann' von Heinz Schildknecht, 1954

gung Einzelner ist in diesem Zusammenhang die ästhetische Öffnung in der Kunst. Insbesondere die Werke Geitels und Gessners deuten an, was sich bei der Durchsicht des Ausstellungsverzeichnisses und des VFKK-Periodikums, ‚Der Anschnitt', bis Ende der 1960er-Jahre sehr deutlich abzeichnet – nämlich, dass der von Fuhrmeister konstatierte Diskurs um die moderne Kunst bereits zu Beginn der 1950er-Jahre die VFKK erreicht hatte.[1259] Winkelmanns Einstellung zur Moderne wird Thema im Kapitel 4.4 sein. An dieser Stelle genügt es deshalb zunächst festzustellen, dass die Grafiken und Gemälde, die stilistisch dem ‚modernen Realismus' zuzuordnen sind, über VFKK-Zusammenhänge in die Sammlungen eingingen – gleich, ob es sich dabei beispielsweise um die Linolschnitte Heinz Schildknechts, die Radierungen Wolfgang Frägers oder das Ölgemälde von Alexej von Assaulenko handelt (Abb. 38.1–38.3).

Eine vergleichbare Entwicklung ist bei den Skulpturen nicht zu beobachten. In diesem Bereich bleiben die Werke sowohl in ihrer Materialität als auch ihren Motiven auffällig eintönig. Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die

Wilhelm Wulff (1891–1980). Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung des LWL-Museumsamtes für Westfalen und der Stadt Soest (20. März 2010 bis 23. September 2012). Münster 2010, S. 39 und 43; Heimsoth: Der Künstlerkreis auf der Margarethenhöhe; den maschinenschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns zur Interessenabfrage an einem Sammelband zu Gessners Ruhrgebietsdarstellungen, 09.06.1953, in: montan.dok/BBA 112/961, II sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Mieles, 22.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/806.

1259 Siehe die maschinenschriftliche Aufstellung in montan.dok/BBA 97/29.

Abb. 38.2: Radierung ‚Schichtwechsel‘ von Wolfgang Fräger, 1955

Abb. 38.3: Gemälde ‚An der Hängebank‘ von Alexej von Assaulenko, 1959

Plastik ‚Bergmann mit Abbauhammer' (1950) von Fritz Petsch[1260]. Kleidung, Alter, Gestaltung von Körper und Mimik oder Pose stechen aus dem bereits Bekannten nicht heraus (Abb. 39). Der ursprünglich aus der Ostprignitz stammende Künstler hatte im Frühjahr 1948 bei der Kunstgießerei Schmäke entdeckt, dass Winkelmann Abgüsse von Meunier-Plaketten zu vertreiben schien. Als „indirekter Schüler des großen belgischen Bildhauers"[1261] – sein Frankfurter Lehrer Julius Obst (geb. 1879) war Schüler Meuniers –, hatte er ein großes Interesse daran, seine durch einen Hausbrand verlorengegangene Bronzesammlung wieder aufzubauen.[1262] Winkelmann reagierte ausweichend und behauptete, die Reliefs seien lediglich bei der Gießerei in Reparatur. Die beauftragten Reproduktionen und den „Vertrieb dieser Arbeiten" leugnete er.[1263] Die indirekte Verbindung zu Meunier machte den Museumsdirektor immerhin neugierig. Und so besuchte Petsch im Sommer 1948 erstmals das Museum, um mit Kustos Raub Möglichkeiten einer Zusammenarbeit zu besprechen.[1264] Diese ergab sich nicht unmittelbar, da Winkelmann wegen der schwierigen Haushaltslage nicht in der Lage war, die überwiegend in Bronze ausgeführten Werke Petschs zu erwerben. Aus diesem Grund bat er Bergassessor Lange um Unterstützung.[1265] Dem gefiel die von Petsch präsentierte Skulptur so gut, dass er ihm diese sofort abkaufte und darüber hinaus auf der Zeche Hannover (Bochum) einen Arbeitsplatz für Studienzwecke anbot.[1266] Petsch zögerte nicht

1260 Biografische Informationen zu Fritz Petsch sind in den einschlägigen Kunstlexika nicht enthalten. Zeitungsartikeln ist zumindest zu entnehmen, dass Petsch 1893 geboren wurde, ursprünglich aus der Ostprignitz stammte und in Frankfurt am Main zum Bildhauer ausgebildet worden war. 1950 zog er ins Ruhrgebiet. Die Arbeit auf der Zeche soll ihm aufgrund seiner zweijährigen Gefangenschaft in einem Bergwerk Sibiriens nach 1945 vertraut gewesen sein. Bewundernd erwähnt wird, dass Petsch während seiner Zeit auf den Zechen Hannover und Hannibal regelmäßig mit den Bergleuten anfuhr. Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag einer Abschrift von Kurt Meyer-Rotermund „Einer von Meuniers Art im Lippischen. Der Plastiker Fritz Petsch", [1949], in: montan.dok/BBA 112/800; o. A.: Ein Künstlerleben für den Bergbau. Fritz Petsch feierte seinen 60. Geburtstag. In: Westfälische Rundschau, 02.02.1953, o. S. und o. A.: Künstler geht vor den Kohlenstoß. Berliner schafft in Hordel – Fritz Petsch fand Weg zum Bergmann. In: Bochumer Anzeiger, 04.06.1951, o. S.

1261 Handschriftlicher Brief Petschs an das Bergbau-Museum, 24.05.1948, in: montan.dok/BBA 112/777.

1262 Vgl. ebd.

1263 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Petsch, 23.06.1948, in: montan.dok/BBA 112/777.

1264 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch des Bildhauers Petsch", 26.08.1948, in: montan.dok/BBA 112/777.

1265 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Petsch, 31.05.1950, in: montan.dok/BBA 112/800 sowie an Lange, 30.01.1951 und 07.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/776.

1266 Siehe den handschriftlichen Brief Petschs an Winkelmann, 10.06.1950, in: montan.dok/BBA 112/800.

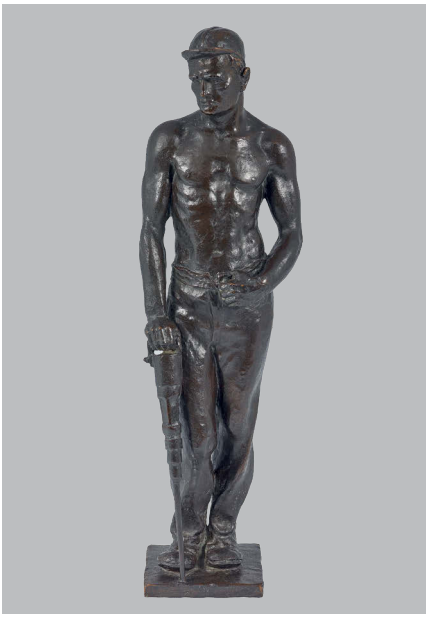


Abb. 39: Plastik ‚Bergmann mit Abbauhammer‘ von Fritz Petsch, 1950

lange und bezog alsbald seinen Arbeitsplatz in Bochum. In nur wenigen Wochen hatte er seinen „in jeder Weise großzügigen ‚Mäzenen‘“[1267] so sehr von sich und seiner Kunst überzeugt, dass sich daraus eine langjährige Zusammenarbeit entwickelte, von der auch das Museum profitierte.[1268] Mit Petsch hatte Winkelmann einen Künstler gefunden, der in der Presse in die Tradition von Meunier, Rodin und Kolbe gestellt wurde. „Verschmähend jede problematische Tiftelei [sic!], abhold allen geometrischen Gliederkonstruktionen, von denen sich noch immer manche allzu Modernen nicht trennen können“, so heißt es beispielsweise, „betont Petsch das Gattungsmäßige und überpersönliche [sic!] in seinen gestrafften männlichen Figuren, soweit sie in schlichter Wirkungsabsicht den zielbewussten Typus des Arbeitsmannes darstellen.“[1269]

1267 Handschriftlicher Brief Petschs an Winkelmann, 08.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/800.

1268 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Lange, 19.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/776; an Frau Wulff, 11.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/805 und an Mieles, 22.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/806.

1269 Maschinenschriftlicher Durchschlag einer Abschrift von Kurt Meyer-Rotermund „Einer von Meuniers Art im Lippischen. Der Plastiker Fritz Petsch“, [1949], [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/800.

Für das sächsische Pendant zu Meunier blieb ein derartiger Glücksgriff aus. Um Ernst Kaltofen „wieder einmal in Erinnerung zu bringen“[1270], widmete Winkelmann ihm deshalb 1958 den von der Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia Lünen herausgegebenen Jahreskalender. Parallel dazu organisierte er mit federführender Unterstützung der Bergakademie Freiberg eine Kaltofen-Ausstellung im Bergbau-Museum. Dass es Winkelmann schwerfiel, seine Vorliebe für die realistische Darstellung von Bergleuten zugunsten der Moderne aufzugeben, klingt im Schriftwechsel immer wieder an. Bei seinem Versuch, Bildhauer Walter Kruse (1912–1999) ein Atelier auf Zeche Centrum (Bochum) zu vermitteln, legte er Bergwerksdirektor Dr.-Ing. Wilhelm Mieles (geb. 1911) beispielsweise dar, dass er es sehr bedauern würde, wenn Kruse im „Bochumer Raum“ keine Unterstützung bekäme. Kruse war 1939, 1940 und 1944 mit Porträtbüsten auf der GDK zu sehen gewesen.[1271] Winkelmann hielt ihn „für einen unserer besten Nachwuchskünstler, der noch im Rahmen des Gegenständlichen arbeitet und nicht abstrakt ist, obwohl er nicht zu sehr herkömmlich komponiert.“[1272] Das 1962 geschaffene Kuhhirtendenkmal an der ‚Alten Apotheke‘ in Bochum ist wohl das bekannteste Zeugnis davon, dass Kruse, der schließlich auf der Zeche Constantin (Bochum) ein Atelier bezog, in der Stadt blieb.[1273]

Weniger erfolgreich war Helene Leven-Intze[1274]. Im Herbst 1952 trat der Generaldirektor der DKBL, Heinrich Kost, im Namen eines Bekannten aus dem Bundesministerium für Wirtschaft mit der Bitte an Winkelmann heran, die

1270 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 15.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/959. Siehe dazu auch die Kopie eines maschinenschriftlichen Briefs von Clauß an Schellhas, 26.04.1957, in: montan.dok/BBA 112/959.

1271 Siehe dazu die Informationen auf der Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst zur GDK: http://www.gdk-research.de/de/obj19402941.html; http://www.gdk-research.de/de/obj19404520.html und http://www.gdk-research.de/de/obj19440523.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1272 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Mieles, 22.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/806.

1273 Vgl. den Eintrag im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek unter http://d-nb.info/gnd/1132276578 (zuletzt eingesehen: 27.10.2022) sowie o. A.: Eine Frau schickt geweihte Medaillen zum Schutz für ausgeplünderten Künstler. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 27.05.1975, o. S. und W., R. (?): Kuhhirten-Schöpfer wird heute 65 Jahre alt. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 27.10.1977, o. S., in: StA Bochum.

1274 Über Helene Leven-Intze (geb. 1872) ist wenig überliefert. Dem Schriftwechsel ist zu entnehmen, dass sie mit Emil Kirdorf und dessen Ehefrau gut befreundet war und auch mit Gustav Knepper, Ernst Brandi und dem WBK-Vorstandsvorsitzenden Hans Eichler gut bekannt gewesen sein soll. Aufträge erhielt sie u. a. von den Vereinigten Stahlwerken. Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Beyschlag, 08.10.1937, in: montan.dok/BBA 112/1778.

Werke Leven-Intzes wieder in Erinnerung zu rufen.[1275] Einer Erinnerung oder gar Bekanntmachung mit der Tochter des Aachener Professors für Wasserbau,[1276] Otto Intze (1843–1904), bedurfte es bei Winkelmann nicht. Die Künstlerin war Winkelmann wegen eines Rechtsstreits um unautorisierte Bronzegüsse ihres ‚Harzer Bergmannes‘ in den 1930er-Jahren nämlich bestens bekannt.[1277] Ein Vergleich des überarbeiteten Briefentwurfs mit dem tatsächlich abgeschickten Brief zeigt, dass Winkelmann diese unerfreuliche Angelegenheit Kost gegenüber nicht thematisieren wollte. Dem Generaldirektor signalisierte er seine Bereitschaft, sich für die Künstlerin einsetzen zu wollen. Gleichzeitig meldete er zurück, dass er wenig Hoffnung habe, etwas zu erreichen. Denn erstens sei schon die Vermittlung von im Ruhrrevier ansässigen Künstler:innen schwierig. Zweitens erklärte er, sich in die Auftragsvergabe anderer nicht einmischen zu können.[1278] Sowohl Intzes Barbara- als auch die Bergmanns-Plastik waren für sein Empfinden „künstlerisch so wertvoll“[1279], dass sie für Geschenkzwecke genutzt werden könnten. Zu bedenken sei aber, dass Leven-Intzes künstlerisches Verständnis „nach einer

1275 Siehe die maschinenschriftliche Abschrift Classens an Kost, 17.10.1952, und den maschinenschriftlichen Brief Kosts an Winkelmann, 30.10.1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I.

1276 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Beyschlag, 08.10.1937, in: montan.dok/BBA 112/1778.

1277 Als in den 1930er-Jahren Modelle aus der Technischen Hochschule Berlin nach Bochum überführt wurden, fand man in einer Kiste Teile einer zerbrochenen Gipsfigur. Diese ließ Winkelmann in der Gießerei Bischoff (Düsseldorf) reparieren und drei Bronzegüsse anfertigen. Zwei davon gingen nach Berlin, die dritte erhielt Professor Herbst. Dass dabei Urheberrechte verletzt werden könnten, kam weder den Bochumern noch den Berlinern in den Sinn. Als Prof. Franz Beyschlag (1856–1935) aber entdeckte, dass sein Vorgänger Leven-Intze einen Auftrag für eine Bronzeplastik erteilt hatte, der Abguss aber des Materialmangels wegen nicht erfolgt war, setzte er sich mit der Künstlerin in Verbindung. Diese war mit dem Vorgehen keineswegs einverstanden und forderte eine hohe finanzielle Entschädigung. In langen und zahlreichen Schriftwechseln überlegten Winkelmann und Beyschlag, wie das Problem ohne Rechtsstreit am günstigsten zu lösen sei. Am Ende einigte man sich auf einen Vergleich. Zwei Güsse durften unentgeltlich im Besitz der Eigentümer bleiben. Für die dritte Plastik forderte die Künstlerin die Vermittlung eines Auftrages. Selbigen organisierte Winkelmann, indem er Leven-Intze Barbara-Skulpturen für die Hamborner Bergbau AG anfertigen ließ. Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Beyschlag, Februar/Oktober 1937, in: montan.dok/BBA 112/1778 und den maschinenschriftlichen Vermerk Winkelmanns, 10.03.1966, in: montan.dok/BBA 112/837.

1278 Vgl. den maschinenschriftlichen Briefentwurf mit handschriftlichen Notizen Winkelmanns, 13.11.1952, mit dem maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kost, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I.

1279 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kost, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I.

Auffassung“ sei, die „schon einige Zeit“ zurückläge.[1280] Verschiedentlich habe er versucht, die Plastik des Harzer Bergmanns zu vermitteln, „aber bisher noch nicht ein einziges Stück für die Künstlerin abgeben können.“[1281] Gegenüber dem Bekannten Kosts räumte Winkelmann vergleichsweise unverblümt ein, dass er Verständnis dafür habe, dass

> die Harzer Bergleute nicht so ganz von der Plastik Harzer Bergmann begeistert sind. In bester Absicht hat sicherlich die Künstlerin den Harzer Bergmann modelliert, wie er von der Schicht heimkehrt. Mir wurde aber immer wieder entgegengehalten, wenn ich diese Plastik vorführte, dass sie ein nicht sehr glückliches Motiv gewählt hätte.[1282]

Damit fiel das Urteil über Leven-Intzes Bergmann im Vergleich deutlich zurückhaltender aus als zu Friedrich Reuschs (1843–1906) ‚Eisenerz-Bergmann aus dem Siegerland‘. Die 1898 entstandene Plastik, die der in Abbildung 17.2 von Stark gezeigten nicht unähnlich ist, hielt Winkelmann für „eine Ausführung, wie sie vor 50 Jahren üblich war, die aber heute so stark antiquiert ist, daß man sie wohl nicht mehr empfehlen kann.“[1283] Die sehr unterschiedlich gestalteten Figuren teilen damit dasselbe Schicksal – beide waren nach Winkelmanns Auffassung aus der Mode gekommen. In den 1930er-Jahren hatte er den Bergmann mit hängenden Schultern, fehlender Körperspannung, starrem Blick und durch den Schnauzbart eigensinnig betonten Mund für „zweifellos die beste bergmännische Figur“[1284] gehalten, die er je gesehen habe (Abb. 40). Nun warf er Leven-Intze vor, sich nicht genügend mit „der Welt des Bergmanns und seinem Schicksal“[1285] auseinandergesetzt zu haben. In gewohnter Weise auf Meunier rekurrierend, sah er die einzige Möglichkeit, der Künstlerin zu helfen, in einer neuen Komposition, die ihm zur

1280 Vgl. ebd.

1281 Ebd. In einem Schreiben von 1951 teilte Winkelmann der Künstlerin allerdings mit, dass er in Hinblick auf den Bergmann lediglich einen Versuch bei einem Kollegen in Clausthal unternommen hätte, der dann allerdings verstarb. Darüber hinaus sei „in dieser Angelegenheit nichts geschehen“. Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Leven-Intze, 29.01.1951, in: montan.dok/BBA 112/1711.

1282 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Classen, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/782.

1283 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Dünnbier, 20.05.1955, in: montan.dok/BBA 112/795. Vgl. auch Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009, S. 158 f.

1284 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Beyschlag, 13.02.1937, in: montan.dok/BBA 112/1778.

1285 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Classen, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/782.

Abb. 40: Fotografie des Harzer Bergmanns von Helene Leven-Intze, 1936

Begutachtung vorgelegt werden sollte.[1286] Dazu kam es augenscheinlich nicht. Zumindest sind weder weitere Objekte in der Sammlung noch vorgelegte Entwürfe oder auch nur eine erneute Kontaktaufnahme mit der damals mittlerweile 80-Jährigen überliefert. Winkelmanns Taktik nicht als verschleiertes Ressentiment zu bewerten, fällt schwer, berücksichtigt man die Hingabe, mit der sich der Museumsdirektor Porzellanfiguren aus dem 18. Jahrhundert widmete. Denn obwohl er das mangelnde Interesse von Bergleuten an diesen Figuren bereits eineinhalb Jahrzehnte lang beklagte,[1287] beobachtete er auf diesem Gebiet den internationalen Kunstmarkt, nahm an Auktionen teil, vergab Aufträge an Porzellanmanufakturen und sorgte über Geschenke und Veröffentlichungen im ‚Anschnitt‘ dafür, die Porzellane wieder zu popularisieren.

1286 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Classen, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/782 sowie an Kost, 14.11.1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I.

1287 Vgl. Winkelmann: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet, 1939 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Ziervogel, 09.02.1955, in: montan.dok/BBA 112/804.

Besondere Bedeutung maß er den Figuren aus den Manufakturen in Meißen und Fürstenberg bei. Die Johann Joachim Kändler[1288] (Meißen) und Hans Simon Feilner[1289] (Fürstenberg) zugeschriebenen pittoresken Figurengruppen sind nicht im eigentlichen Sinne als Arbeiterskulpturen, sondern vielmehr als deren Vorläufer zu betrachten.[1290] Kändler, der sich an Christoph Weigels bergmännischem ‚Trachtenwerk' von 1721 orientiert haben soll, war für den Museumsdirektor in den 1950er-Jahren vor allem kostümgeschichtlich interessant. Denn die posierenden Bergbeamten und Musikanten gelten, trotz der zahlreichen Widersprüche zu der unterstellten Kleiderordnung,[1291] als Repräsentanten für die erste einheitliche Paradetracht der

1288 Johann Joachim Kändler (1706–1775) machte eine Bildhauerlehre. Bei der Gestaltung des Grünen Gewölbes wurde August der Starke auf seine Fähigkeiten aufmerksam und ernannte ihn 1730 zum Hofbildhauer. Schon im darauffolgenden Jahr wurde er an die königliche Porzellan-Manufaktur Meißen versetzt, weil er dem dortigen Modellmeister bei der Anfertigung lebensgroßer Porzellanplastiken behilflich sein sollte. 1733 rückte er als Modellmeister auf und übernahm später die plastische Abteilung. Neben Großplastiken und Gebrauchsporzellanen schuf er dekorative Kabinettstücke von Tieren, Hofnarren, Handwerker-, Kinder- und Damengruppen sowie religiöse Motive. Typisch für seine Figuren sind naturalistische, ausdrucksstarke Formen im barocken Stil. Vgl. Pietsch, Ulrich: Kaendler, Johann Joachim. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00094727/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1289 Johann Simon Feilner (1726–1798) machte eine Ausbildung zum Stuckateur und erwarb bei seinem Onkel keramische Kenntnisse. Im Anschluss arbeitete er an Großaufträgen des Hauses Nassau mit und reiste für Weiterbildungszwecke nach Paris. In der Höchster Porzellan-Manufaktur, in der er zwischen 1751 und 1753 als Blumenmaler tätig war, lernte er zu bossieren und schuf seine ersten Porzellanfiguren. 1753 wurde er Modellmeister bei der Fürstenberger Porzellanmanufaktur, wo er u. a. komödiantische Figuren und die ‚Große Bergbande' schuf. Auseinandersetzungen in der Manufaktur führten 1768 zu seiner Entlassung. Feilner wechselte als Inspektor an die Manufaktur Frankenthal, wo es ihm gelang, Brennvorgänge und Produktionsprozesse zu optimieren sowie neue Farbmaterialien zu entwickeln. Seine Leistungen wurden 1775 mit dem Direktorenposten der Manufaktur und der Ernennung zum Hofkammerrat gewürdigt. Vgl. Jarosch, Walter: Feilner, Johann Simon. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00071475/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1290 Vgl. Türk: Einführung, Arbeiterskulpturen, 2011, S. 11.

1291 Der Vergleich der Meißner und Fürstenberger Porzellane in allen ihren Abformungen mit den entsprechenden Kleiderordnungen wäre ein umfangreiches Forschungsprojekt wert. Wie akribisch Winkelmann seine Analysen diesbezüglich ausführte, deren Ergebnisse er bedauerlicherweise nicht veröffentlicht hat, ist im Schriftwechsel eindrücklich nachzuvollziehen. Siehe dazu z. B. den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Dennert, 11.11.1958, in: montan.dok/BBA 112/810; an Freydank, 05.05.1959, in: montan.dok/BBA 112/5671 oder an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen, 06.05.1964, in: montan.dok/BBA 112/958.

Abb. 41: Plastik ‚Zweimannbohrer‘ nach Johann Simon Feilner, Ausformung 1952

sächsischen Bergleute.[1292] Die ‚Große Bergbande‘[1293] zeigt hingegen arbeitende Bergleute in Bergkitteln, die Feilner in einem Harzer Bergwerk studiert und in Vorskizzen festgehalten haben soll.[1294] Von Interesse ist an dieser Stelle vor allem das Objektverständnis, welches bei den Meunier-Objekten bereits anklang, sich bei den Porzellanen aber aufgrund der profunderen Überlieferung deutlicher demonstrieren lässt.

1292 Vgl. Deutsches Bergbau-Museum Bochum: Kostbar wie Gold, S. 32–69 und Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihren gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Nürnberg 1721. Unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11121590?page=8,9 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1293 Feilners Nachfolger Lublau brachte 1772/73 die Figurengruppe in kleinerem Format heraus, die deshalb als ‚Kleine Bergbande‘ bezeichnet wird. Vgl. Raub, Julius: Porzellan mit Bergmotiven aus dem 18. Jahrhundert. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), S. 9–12, hier S. 11.

1294 Vgl. Wolff Metternich, Beatrix Freifrau von/Meinz, Manfred: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans, Bd. 1. München u. a. 2004, S. 60 f. und 104 sowie den maschinenschriftlichen Brief Ducrets an Winkelmann, 09.07.1962, in: montan.dok/BBA 112/964.

Als Beispiel dient dafür die Plastik ‚Zweimannbohrer' aus der ‚Großen Bergbande', die Winkelmann besonders schätzte, weil sie „die Zusammenarbeit im Bergbau"[1295] symbolisiere. Die siebte Plastik ist das einzige Doppelmotiv der insgesamt elfköpfigen Bergbande. In Abbildung 41 ist ein weißglasiertes Exemplar dieses Figurenpaares aus der Sammlung Winkelmanns zu sehen, dessen Entstehung auf das Jahr 1952 datiert ist. Rechts sitzt ein Mann auf einem Stein und hält mit beiden Händen einen Bohrer. Seinen Blick richtet er auf seinen Kollegen zur Linken. Dieser steht breitbeinig und mit vorgelehntem Oberkörper neben ihm. Zum Schlag ausholend hält er mit beiden Händen einen Fäustel. Sein Blick ist auf den Bohrer gerichtet. Das 1757/1758 entstandene Exemplar aus dem Grohmann Museum zeigt eine farbige Version des Paares.[1296] Diese Feststellung erscheint zunächst bedeutungslos, denn weiße und farbige Ausgaben existierten schon im 18. Jahrhundert. Auf die Bildaussage hat die Farbigkeit jedoch eine nicht unerhebliche Wirkung. Durch die Kolorierung – die goldenen Borten, Knöpfe, strahlend weiße Gamaschen und farbige Schachthüte – wird erst deutlich, dass die körperlich hart Arbeitenden in ihrer Paradekleidung gezeigt werden. Erklären lässt sich die für den Arbeitsalltag völlig ungeeignete Aufmachung der Bergleute mit der dekorativen Funktion, welche die Porzellanfiguren in Privathaushalten ursprünglich hatten.[1297] Des Weiteren fällt auf, dass insbesondere das Gesicht des Sitzenden aufgrund der Form und der Farbe der tiefroten Lippen, der stark nachgezeichneten Augen sowie der goldenen Augenbrauen und dem Goldstaub auf den Wangen an einen Harlekin erinnert. Während die weiß glasierte Ausgabe eine konzentrierte, fast sterile Arbeitsatmosphäre vermittelt, wirkt die farbige Version nahezu ‚verspielt'. Indem der Sitzende aus der Sammlung des Grohmann Museums seinen Kollegen bei der Arbeit nicht anschaut, sondern den Blick auf den Bohrer richtet, ergibt sich zwischen den beiden Plastiken zudem ein kompositioneller Unterschied, der in erster Linie Auswirkungen auf den Grad der kommunikativen Situation hat.

In Bezug auf Porzellanplastiken – oder im Falle der Meunier-Abgüsse – von ‚Originalen' zu sprechen, wie dies in der Sammlungsdokumentation des Bochumer Museums erfolgte, ist mit den heutigen kunsthistorischen Dokumentationsstandards nur schwer vereinbar,[1298] zumal die 1952 hergestellte Plastik als ‚Original

1295 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Bals, 13.01.1961, in: montan.dok/BBA 112/817.

1296 Siehe Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009, S. 168 f.

1297 Vgl. ebd., S. 174.

1298 Vgl. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, S. 304. Gudrun König u. a. weisen im Zusammenhang mit Modellen darauf hin, dass sich eine „puristische Auffassung des Originals" erst in den 1950er-Jahren durchzusetzen begann. Vgl. Haibl/König/Auer u. a.: Die Leidenschaften des Sammlers, S. 19.

von Simon Feilner‘ gekennzeichnet ist. Erstens ist lediglich das vom Künstler zur Abformung eingereichte Modell als ‚Original‘ zu bezeichnen, das laut Dr. Fritz Bäuml (1887–1969), Mitinhaber der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg und guter Bekannter Winkelmanns, beim Abformungsprozess zu 90 % verloren geht.[1299] Zweitens zeigen die unterschiedlichen Kompositionen, dass das 1952 geschaffene Exemplar nicht – wie die Karteikarte suggeriert – von derselben Negativform aus den Jahren 1757/1758 stammen kann. Nachbildung von Porzellanfiguren hat es aufgrund abgenutzter Formen im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gegeben, was die unterschiedlichen Nuancen bezüglich Farbgebung, Haltung und Ausformung von Gezähe erklärt.[1300] Dass Winkelmann in den 1930er-Jahren erfolglos versuchte, die begehrten Meißener und Fürstenberger Porzellanfiguren zu erstehen, dann aber in den 1950er-Jahren von einer Neuauflage von „Modelle[n] der alten Feilner-Gruppe“[1301] sprach, legt die begründete Vermutung nahe, dass das Modell der 1952 geschaffenen Figur aus dem 20. Jahrhundert stammt. Drittens hatte Feilner, der als berühmtester Modelleur Fürstenbergs lanciert wird,[1302] lediglich die Entwürfe geliefert. Die Modelle selbst stammten aber von seinem Onkel, Johann Georg Leimberger (1717–1798), dessen Mitwirken am künstlerischen Prozess durch die vorgenommene Art der Verzeichnung unsichtbar gemacht wird.[1303] Den dokumentierenden Mitarbeiter:innen lediglich mangelnde Sach- und Fachkenntnisse zu attestieren, würde in die Irre führen. Aus dem Schriftwechsel und dem ‚Anschnitt‘ geht hervor, dass in verschiedenen Zusammenhängen über ‚Originalität‘ beziehungsweise ‚Echtheit‘ von Objekten – gerade im Zusammenhang mit Porzellanen – nachgedacht wurde.[1304] Ähnlich wie im Falle der Meunier-Abgüsse zeichnet sich

1299 Vgl. Bäuml, Fritz: Über die Preisdifferenzen zwischen altem und neuem Porzellan. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1961), S. 23–25, hier S. 23.

1300 Vgl. ebd. Siehe dazu auch Deutsches Bergbau-Museum Bochum: Kostbar wie Gold, S. 32–69 und 150–175.

1301 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Goethe, 04.10.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1302 Vgl. Wolff Metternich/Meinz: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg, S. 102.

1303 Vgl. Deutsches Bergbau-Museum Bochum: Kostbar wie Gold, S. 151.

1304 Für Porzellanobjekte siehe u. a. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 02.01.1940, in: montan.dok/BBA 112/966; an Wiehage, 09.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/764; an Schnetzer, 26.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/953; an Manger, 17.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/961 und an Fritzsch, 23.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/959 sowie die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Köllmann, März/April 1955, in: montan.dok/BBA 112/910; den maschinenschriftlichen „Verwaltungsbericht 1941“, 18.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/2232 und die maschinenschriftlichen Aktenvermerke „Besuch bei der Firma Dom-Galerie, Inhaber Eduard Arthur Schmidt“, 03.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/757 und „Kunstfälschung im Bergbau“, 27.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/779. Für Zinnobjekte siehe

hier ab, dass die Kategorien ‚echt', ‚original' oder ‚authentisch' nicht zwangsläufig an die unmittelbare Beteiligung eines Künstlers oder einer Künstlerin geknüpft waren. Damit sind die Kunstobjekte – und das ist bei der Bewertung der Sammlung aus heutiger Perspektive zu berücksichtigen – nicht zwingend auch „Werke" im Sinne Thiemeyers. Sie sind „Exemplare", die als Belege der kulturträchtigen bergmännischen Vergangenheit fungieren.[1305] Diese sind nicht an die Ursprünglichkeit der Materialität, sondern an das *Motiv* und die ‚korrekte' Wiedergabe dessen durch eine (mutmaßlich) *autorisierte Stelle* gebunden. Nicht die Konservierung eines ‚auratischen' Objekts im Sinne Walter Benjamins,[1306] sondern bestimmte Vorstellungen, quasi ein Image von vergangener Wirklichkeit, soll für die Nachwelt konserviert werden. Namen wie Meunier und Feilner dienen vor allem der Authentifizierung[1307] und Beglaubigung der Bildaussage – nicht vornehmlich als

---

den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Jacob-Friesen, Landesmuseum Hannover", 02.07.1940, in: montan.dok/BBA 112/761; die maschinenschriftliche Notiz Winkelmanns an Schliephorst, 09.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/812; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann, Fichtner und Heintzmann, Juni/Juli 1957, in: montan.dok/BBA 112/809 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Maedebach, 10.02.1956, in: montan.dok/BBA 112/910; an Valjavec, 01.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/814; an Schellhas, 15.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/975 und an Mämpel, 27.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/818. Für die Elfenbeine siehe Kapitel 4.2 Geschaffene Fakten – Die Macht des geschriebenen Wortes in der Objektdokumentation.

1305 Thiemeyer führt aus, dass ‚Erscheinungsdinge' (Kunstobjekte) und ‚Repräsentanten' (natur- und (kultur-)historische Objekte) unterschiedliche Funktionslogiken haben. Während Erscheinungsdinge von Künstler:innen beglaubigte und deshalb bewahrens- und schützenswerte ‚Werke' sind, ist bei Repräsentanten zwischen ‚Zeugen' und ‚Exemplaren' zu unterscheiden. ‚Zeugen' sind demnach Erinnerungsstücke, die wegen ihrer physischen Präsenz an einem bestimmten Ereignis bedeutsam sind. Sie bezeugen die Vergangenheit. Bei ‚Exemplaren' spielt weder die Urheberschaft noch die Bezeugung von Vergangenheit eine Rolle. Wichtig ist vielmehr, dass die Objekte die wesentlichen Merkmale der zu repräsentierenden Spezies, Technik oder Materialität aufweisen. Vgl. Thiemeyer: Werk, Exemplar, Zeuge.

1306 Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin ^{4}2015, S. 15 ff.

1307 ‚Authentizität' ist, wie Wolfgang Seidenspinner formuliert, „ein schwieriges Wort", das in die Reihe von Schlagworten wie ‚Echtheit', ‚Originalität', ‚Wahrheit' und ‚Identität' gehört. Im Fach ist die Frage nach dem ‚Authentischen' unmittelbar mit der Folklorismus-Debatte der 1960er-Jahre verbunden. Der kulturpessimistischen Position Hans Mosers, der Folklorismus – eine durch Kulturpflege, vor allem aber durch die Tourismusbranche und Unterhaltungsindustrie vermarktete „Volkskultur aus zweiter Hand" – könne die ‚ursprüngliche Volkskultur' „überwucher[n] und erstick[en]" – begegnete insbesondere Hermann Bausinger kritisch, indem er die kategorische Differenzierung von Überlieferungen aus „erster und zweiter Hand" infrage stellte und die Untersuchung der „Funktionen folkloristischer Erscheinungen" forderte. Vgl. Moser, Johannes: Vom Folklorismus in unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde (1962), S. 177–209, hier S. 179 f. und 198 f. und

Kunst-, sondern als kulturhistorische Objekte. Ein solches Objektverständnis vorausgesetzt, erklärt, warum Kunstdrucke, Kalenderblätter und Buchseiten inventarisiert worden sind und Winkelmann erstaunlich viele Kunstobjekte eigens für das Museum produzieren ließ.[1308] In Hinblick auf die Feilner-Figuren, von denen Winkelmann in über 30 Jahren Sammelaktivität lediglich vier Exemplare aus dem 18. Jahrhundert hatte erwerben können, war die Neuauflage durch Fürstenberg zudem die Möglichkeit, die Serie in der Sammlung für einen erschwinglichen Preis zu vervollständigen und die Motive durch Geschenkegaben zu popularisieren.[1309]

In den Kontext der Geschenkegaben sind auch die Porzellanfiguren von Resl Schröder-Lechner[1310] zu stellen. Auf die Arbeiten der Künstlerin wurden Büro-

Bausinger, Hermann: Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: Bausinger, Hermann (Hrsg.): Populus Revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart. Tübingen 1966 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 14), S. 61–72, hier S. 63 und 66. Eine handbuchartige Definition des Begriffes gibt es nicht. Als Common Sense, gleich ob im Bereich der ethnologischen Feldforschung, musealer Sammlungen, Archive oder Denkmalpflege, gilt allerdings mittlerweile, dass ‚Authentizität‘ keine den Objekten, Menschen oder Orten inhärente Eigenschaft, sondern eine gesellschaftlich ausgehandelte und wandelbare Bedeutungszuschreibung ist. Vgl. Seidenspinner, Wolfgang: Authentizität. Kulturanthropologisch-erinnerungskundliche Annäherungen an ein zentrales Wissenschaftskonzept im Blick auf das Weltkulturerbe. In: Volkskunde in Rheinland-Pfalz (2006), S. 5–39; Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016; Farrenkopf, Michael/Ludwig, Andreas/Saupe, Achim (Hrsg.): Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen. Göttingen 2021 (= Wert der Vergangenheit, 2).

1308 Für die Technikobjekte schien der Fall anders zu liegen. So lehnte Winkelmann beispielsweise die Übernahme einer Maschine aus Unna ab, weil an ihr kaum noch etwas „aus der Zeit von 1799 stammt, was man also als Original bezeichnen könnte.“ Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Rave, 21.10.1949, in: montan.dok/BBA 112/1802.

1309 Zur unterschiedlichen Preisgestaltung der Porzellane siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Haack, 24.03.1955, in: montan.dok/BBA 112/795; an Goethe, 04.10.1957, in: montan.dok/BBA 112/809; an Reuter, 30.11.1962, in: montan.dok/BBA 112/823 sowie Bäuml: Über die Preisdifferenzen zwischen altem und neuem Porzellan.

1310 Therese Justina Schröder (1910–2000), geborene Lechner, wuchs in einem Vorort Salzburgs auf. 1929 begann sie eine Bildhauerlehre bei Josef Josephi, wechselte nach einem Jahr aber an die Wiener Akademie der Bildenden Künste. Da sie sich ihr Studium selbst finanzieren musste, arbeitete Schröder-Lechner in den Semesterferien für eine Keramikwerkstatt in Gmunden. Von 1936 bis 1938 studierte sie an der Münchner Akademie für bildende Künste. Durch die engagierte Vermittlung eines Professors war sie ab 1938 als freie Mitarbeiterin bei der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg tätig. Nach Kriegsende zog sie mit ihrer Familie nach Löhne-Gohfeld (Westfalen), blieb mit der Porzellanmanufaktur über Aufträge aber weiterhin verbunden. Typisch für Schröder-Lechners Arbeiten im Zusammenhang mit der Manufaktur sind Trachtenfiguren. Die Informationen stammen aus einem maschinenschriftlichen Schreiben der Künstlerin, 05.02.1986, welches mir die Porzellan Manufaktur Nymphenburg dankenswerterweise als Scan aus dem Archiv der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg per E-Mail am 05.03.2021 zukommen ließ.

vorsteher Johann und Kustos Raub bei einem Besuch in der Nymphenburger Porzellanmanufaktur aufmerksam.[1311] Nach den ersten Objekteingängen Ende der 1940er-Jahre – insbesondere der ‚Salzsäumer' fand bei Winkelmann Anklang –[1312] ließ der Museumsdirektor über Bäuml den Kontakt zu der mittlerweile in Gohfeld (Westfalen) lebenden Künstlerin herstellen.[1313] Mit ihr wollte er zu neuen Bergmannsplastiken finden, damit bei Geschenken nicht immer auf dieselben Motive zurückgegriffen werden müsse.[1314] Weder für den Direktor noch für die Künstlerin trug die Zusammenarbeit die erhofften Früchte. Nach dem Studium von Motiven unter Tage und der Begutachtung der Entwürfe durch Winkelmann begann Schröder-Lechner die Arbeit an Modellen – ein Prozess mit ungewissem Ausgang, der „gleich in die Tausende"[1315] ging. Neben der Wiederauflage des ‚Jungen Bergmanns' (1951, Modell 1940) entstand der ‚Bergmann in Arbeitstracht' (1957, Modell 1952) nach einer Vorlage aus dem Rost'schen ‚Trachtenwerk' (Abb. 42.1 u. 42.2).[1316]

Innovativ war weder das eine noch das andere Motiv. Der ‚Junge Bergmann' mag „weich und jugendlich gestaltet, noch nicht durch die harte Arbeit geprägt"[1317] sein, ikonografisch sind der entblößte Oberkörper, Gezähe und Lampe am Gürtel ebenso typisch wie der erzgebirgische ‚Bergmann in Arbeitstracht' in seinem Kittel, dem Bergleder und der Freiberger Blende. Unzufrieden waren Auftraggeber und Künstlerin aber nicht wegen des Motivs, sondern der Wirkung des Materials. Nach Angaben Winkelmanns sei die lebendige Bildaussage der von Schröder-Lechner geschaffenen Tonfigur zunächst durch das Gipsmodell und dann durch das kalte Weiß des Porzellans völlig verloren gegangen.[1318] Im Zusammenhang mit der Pro-

1311 Siehe den maschinenschriftlichen, von Johann diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an die Staatliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg, 03.01.1948, in: montan.dok/BBA 112/778.

1312 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schröder-Lechner, 30.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/802 sowie montan.dok 033302166000 und 033302167000.

1313 Siehe den maschinenschriftlichen Brief der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg an Winkelmann, 30.06.1949, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 13.07.1949, in: montan.dok/BBA 112/778.

1314 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 21.11.1949, in: montan.dok/BBA 112/778 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Schröder-Lechner, 30.03.1950, 13.06.1952 und 08.04.1953, in: montan.dok/BBA 112/802 sowie an Ziervogel, 09.02.1955, in: montan.dok/BBA 112/804.

1315 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Ziervogel, 24.07.1954, in: montan.dok/BBA 112/804.

1316 Siehe dazu Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954.

1317 Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2011, S. 156.

1318 Siehe die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Ziervogel, Juli/August 1954 und Februar 1955, in: montan.dok/BBA 112/804.

Abb. 42.1: Plastik ‚Junger Bergmann‘ von Resl Schröder-Lechner, 1949

Abb. 42.2: Plastik ‚Sächsischer Bergmann in Arbeitstracht‘ von Resl Schröder-Lechner, 1957

duktion von Barbara-Plastiken aus Porzellan war Winkelmann zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt. Von einem Besuch in der Hamburger Kunsthalle kehrte er mit dem Eindruck zurück, dass sich Porzellan eher „zur Darstellung einer Tänzerin oder sonst einer verspielten Figur“[1319] eignete. Für einen „ernsthaften Gegenstand“ beziehungsweise „eine ernsthafte Plastik“ böte sich das glänzende und oftmals kühl wirkende Material allerdings nicht an.[1320] Ideen, dem Problem durch farbiges Material, etwa Terrakotta oder Böttger-Porzellan, zu begegnen, wurden nicht umgesetzt.[1321] Dass eine Bemalung, wie sie Schröder-Lechner bei früheren Figuren von Bergleuten in Paradeuniform verwendet hatte, nicht in Frage kam, dürfte

1319 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns „Besuch der Kunsthalle Hamburg“, 13.09.1954, in: montan.dok/BBA 112/799.

1320 Vgl. ebd. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besprechung mit Herrn Dr. Sogemeier vom Bergbau-Verein“, 20.02.1939, in: montan.dok/BBA 112/753 sowie Nyssen, Leo: Zerbrechlicher Bergmann. Porzellanfiguren und -gruppen aus dem Bergbaumuseum Bochum. In: Ruhr-Nachrichten, 05.12.1953, o. S.

1321 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besuch der Kunsthalle

daran gelegen haben, dass Auftraggeber und Künstlerin diesbezüglich völlig verschiedene Ansichten hatten. Während Schröder-Lechner den Standpunkt vertrat, die Farbvorgaben von Vorlagen nicht „sklavisch übernehmen“[1322] zu können – „Porzellangerecht zu bleiben heißt, daß genügend Weiß vorhanden sein muß, um die Kostbarkeit des Materials noch sprechen zu lassen“[1323] – beharrte Winkelmann, insbesondere bei den bergmännischen Uniformen, auf eine detailgetreue Wiedergabe. Sowohl die Zusammenarbeit mit Schröder-Lechner als auch die Ansprüche an die künstlerische Umsetzung bergmännischer Uniformen werden im folgenden Kapitel noch einmal eine Rolle spielen. Für den dargelegten Zusammenhang ist zunächst wichtig, dass die bisherigen Kriterien ‚guter‘ bergmännischer Darstellungen – veristisch, bergmännisch respektive technisch wie anatomisch ‚korrekt‘, athletische Körper – durch die geeignete Materialität der Bildmedien zu ergänzen sind. Winkelmanns Anspruch an die Kunst war augenscheinlich in den 1960er-Jahren nicht mehr zeitgemäß. Für die Porzellane fehlte es ihm an Ansprechpartnern. Meunier, so beklagte er, sei in Belgien in Vergessenheit geraten und das ihm gewidmete Museum lediglich Publikumsmagnet für Delegationen aus sozialistischen Ländern.[1324] Eine „gute bergmännische Plastik“ blieb für sein Empfinden folglich auch in den 1960er-Jahren ein Desiderat.[1325]

An dieser Stelle lässt sich zusammenfassen, dass die Bemühungen um die Plastik des ‚deutschen Bergmanns‘ ein Krisensymptom der Bergbaubranche waren. Gesucht wurde die idealtypische Darstellung eines Bergmannes, mit der sich möglichst viele junge Männer identifizieren konnten.[1326] Die in den 1930er-Jahren vor allem aus dem Erzgebirge zusammengetragenen Schnitzereien boten sich für diesen Zweck kaum an. Nicht der geruhsame und fromme Erzbergmann im Bergkittel, sondern der vitale, dynamische, muskulöse und heroische Typus eines Kohlenbergmannes sollte, musste gar, als Identifikationsfigur dienen. Die bevorzugte Ästhetik und Formensprache ließ sich dabei vorteilhaft in die zeitgenössische Kunstpolitik und das von staatlicher Seite propagierte Menschenbild integrieren. Insbesondere was die bergmännischen Plastiken betrifft, blieben die

Hamburg“, 13.09.1954, in: montan.dok/BBA 112/799 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schröder-Lechner, 30.03.1950, in: montan.dok/BBA 112/802.

1322 Maschinenschriftliches Schreiben Schröder-Lechners, 05.02.1986, in: Archiv der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg.

1323 Ebd.

1324 Vgl. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch im Constantin-Meunier-Museum in Brüssel am 23.04.1960“, 02.05.1960, in: montan.dok/BBA 112/938.

1325 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Millemann, 09.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/824.

1326 Vgl. Damus: Plastik vor und nach 1945, S. 124–126.

Sammlungsaktivitäten auch in den Nachkriegsjahren von der Suche nach dem Idealtypus bestimmt. Selbst unter Berücksichtigung der nicht eingelösten Objektwünsche – belegt ist dies im Fall von Paul Vogelsanger (1880–1967), Franz Iffland (1862–1933) und Ernst Kaltofen –,[1327] fällt bei den zusammengetragenen Objekten eine stilistische wie thematische Verengung auf, welche die Bandbreite der plastischen Bergmannsdarstellungen nicht einmal ansatzweise abbildet. Es fehlen beispielsweise die von der Arbeit gekrümmten Bergleute Paul Kowalczewskis (1865–1910) oder der zum Anheben der Hacke scheinbar zu erschöpfte Bergmann Henry Louis Levasseurs (1853–1934). Der, gemeinsam mit Fritz Koelle, in dem genannten Brief an William Köhler getadelte Hans Gerwing (1893–1974)[1328] hatte mit seinem ängstlich zusammengekauerten Bergmann ebenso wenig Platz in der Sammlung wie Ernest Patris’ (1909–1981) Bruststück von einem Bergmann, dem Leid und Mühsal förmlich ins Gesicht geschrieben stehen. Unterrepräsentiert sind zudem die eigentlichen Arbeitsdarstellungen. Es fehlen beispielsweise Georges Petits (1856–1920) Bergmann, der auf allen Vieren eine am Lastenriemen befestigte Kiste mit Fördergut hinter sich herzieht beziehungsweise ein seitlich liegender, der in augenscheinlich beengten Verhältnisse mit einer Hacke zum Schlag ausholt. M. Gamboges Erzbergmann, der eine vollbeladene Schubkarre stemmt, hätte ebenso zur Motiverweiterung beitragen können, wie Jenö Grantners (1907–1983) Karrenzieher, Antonín Ivanskýs (1910–2000) Bergmann mit Abbauhammer vor Ort oder Josef Arnost Gauses (1910–1989) Bergmann, der trotz seines Abbauhammers sein ganzes Gewicht einsetzen muss, um das Gestein zu lösen.[1329] Sieht man von Meunier und Jonas ab, war in der Sammlung des ‚Weltinstituts‘ kein Platz für die Werke von Künstler:innen aus anderen Ländern, wie etwa Frankreich, Österreich, Tschechien oder Ungarn – erst recht nicht, wenn diese sozialkritische Züge trugen. Berücksichtigung fanden Berufskünstler:innen und künstlerisch tätige Bergleute, die mit ihrer Kunst das affirmative Bergbauimage förderten – und zwar nicht mit individualisierten Gebärden, sondern einstudierten Posen.[1330] Die Kriterien für gute bergmännische Darstellungen – allgemeinverständlich, zeitlos, heroisch, identitäts- wie gemeinschaftsstiftend und die Seele des ‚deutschen‘ Bergmannes

1327 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Bayerische Berg-, Hütten- und Salzwerke AG, 11.05.1957, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1328 Siehe S. 4.

1329 Vgl. Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2009, S. 122–179 und Milwaukee School of Engineering: Arbeiterskulpturen, 2011, S. 118–183.

1330 Vgl. Imdahl, Max: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 17–23, hier S. 17.

transportierend –[1331], Winkelmanns autoritärer ‚Kampf' gegen ‚Kitsch' und seine markigen Reden bei Besuchen der Gauleitung lassen die Sammlungspolitik als dezidiert ‚völkisch-national' geprägt erscheinen. Ein solch apodiktisches Urteil geht meines Erachtens dennoch zu weit: Winkelmann verstand sich Zeit seines Lebens als Bergmann mit Leib und Seele. Dass im Nationalsozialismus weiter am ‚Mythos Bergmann' aus den 1920er-Jahren gewirkt wurde,[1332] nutzte er aus meiner Sicht opportunistisch aus. Um seiner Berufsgruppe wieder zu mehr Ansehen zu verhelfen, versuchte Winkelmann anfänglich, an die ‚goldenen Jahre' des Erzbergbaus anzuknüpfen und das alte ‚Standesbewusstsein' zu reaktivieren. Als die Nachwuchsfrage im Steinkohlenbergbau ‚kriegswichtig' wurde, trat die Konstruktion einer langen bergmännischen Tradition in den Hintergrund. Denn diese sprach vor allem das ständische Bewusstsein von Bergleuten an, der heroische Bergmannstypus hingegen das für den Bergbau zu gewinnende Individuum. Das propagierte Männlichkeitskonzept eines selbstbewussten, athletischen, gesunden ‚Helden' ließ sich augenscheinlich mit Winkelmanns Vorstellung von einem ‚Bergmann' ebenso in Einklang bringen, wie die von staatlicher Seite vorgegebene Kunstpolitik mit seinem konservativen Kunstverständnis. Von schwerer Arbeit gezeichnete, verwundete, vernarbte, ausgemergelte oder verschwitzte Körper, zerschlissene oder dreckige Kleidung sowie gequälte Gesichter zu zeigen, hätte – in einem Haus, in dem Ausstellung und Depotflächen noch weitgehend ineinander fielen – der Bewerbung des Bergbaus entgegengestanden. In den 1950er-Jahren, in einer Phase wirtschaftlicher Stabilisierung, werden beide Werbestrategien miteinander verbunden, indem die Porzellane und Schnitzereien wieder gesammelt beziehungsweise als Geschenke in Umlauf gebracht wurden. Dass sich motivisch in dieser Zeit kaum eine Veränderung abzeichnet, ist aus meiner Sicht als Ausdruck des bergmännischen ‚Selbstverständnisses', weniger als Fortsetzung einer nationalsozialistischen Kunstideologie zu verstehen, was sich mit der zögerlichen Öffnung für die freie Kunst im Rahmen der VFKK-Tätigkeiten widerspiegelt. Dass Winkelmann sich in diesem Zusammenhang mit dem liberaleren Kunstgeschmack seiner Unterstützer zu arrangieren hatte, wird insbesondere bei den Porträts von Bergleuten noch einmal deutlich werden. Zunächst wird aber die bergmännische Festtags- und Paradekleidung, als ein wichtiges Element des bergmännischen ‚Standesbewusstseins', näher beleuchtet.

1331 Vgl. Berg van den: Abrichtung der Volksseele, S. 38 f.

1332 Vgl. Kift: Die Männerwelt des Bergbaus, S. 15–22 und Schirmbeck: Adel der Arbeit, S. 134. Allgemein zur „Militarisierung des Mannes" siehe Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa, insbesondere S. 199–203.

4.2 Kleider machen Leute – Das bergmännische „Ehrenkleid“ als symbolisches Kapital

Die Anfänge der bergmännischen Festtagskleidung liegen im Dunkeln.[1333] Als gesichert gilt allein, dass sich das repräsentative Festtagskleid, beispielsweise für den Kirchgang, aus der Arbeitskleidung der Bergleute entwickelte, was sich für den erzgebirgischen Raum über Schrift- und Bildquellen bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen lässt.[1334] Als Musterbeispiel für die Genese der bergmänni-

1333 Die Erforschung der bergmännischen Festtags- und Paradekleidung bedarf einer dringenden Aufarbeitung. Aufgrund der schier unzähligen, staats-, revier-, teilweise auch stadtspezifischen Bestimmungen, die sich im Zuge modischer Entwicklungen, Abgrenzungstendenzen einzelner Oberberghauptleute oder wechselnden Verwaltungszugehörigkeiten über die Jahre (in Details) immer wieder veränderten und dem bisher fehlenden Überblick über die Verordnungen in den einzelnen Revieren, gab und gibt es bisher kein zusammenhängendes Werk, das diese Thematik allumfassend untersucht. Vgl. Lommatzsch, Herbert: Zur Geschichte der Anreden, Ränge und Uniformen im landesherrlichen Harzer Bergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1978), S. 90–106, hier S. 93. Für revierspezifische Forschungsbeiträge bzw. Überblickstexte siehe z. B.: Fritzsch, Karl-Ewald/Sieber, Friedrich: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts im Erzgebirge und im Mansfeldischen. Berlin 1957 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, 12); Fritzsch, Karl-Ewald: Die Kleidung des erzgebirgischen Bergmannes im Urteil des 19. Jahrhunderts. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 12 (1966), S. 288–311; Schenk, Georg: Bergmannstracht, bergmännische Aufzüge und Bergparaden im Příbramer Erzbergbaurevier in Böhmen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In: Foltin, Hans/Greverus, Ina-Maria/Schwebe, Joachim (Hrsg.): Kontakte und Grenzen. Probleme der Volks-, Kultur- und Sozialforschung. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag. Göttingen 1969, S. 487–519; Ruth, Karl: Bergmannsuniformen an der Saar. Tradition und Wirklichkeit in der Geschichte des Saarbergbaus. Saarbrücken 1986; VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck (Hrsg.): Mansfelder Berg- und Hütten-Kleidung. Arbeits- und Festbekleidung der Mansfelder Berg- und Hüttenleute vom 12. bis 20. Jahrhundert. Naumburg o. D.; Fliegauf, Uwe: Zwischen Verordnung und Eigeninitiative. Vorüberlegungen zur Geschichte der Uniformen im württembergischen Berg- und Hüttenwesen des 19. Jahrhunderts. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 103–111; Freydank, Hanns: Die deutsche Bergmannstracht. Halle 1951 sowie die maschinenschriftliche, für Cunliffe ausgearbeitete Abhandlung Winkelmanns „Die Bergmannstracht im Wandel der Zeit“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1874.

1334 Vgl. das Vorwort Winkelmanns in: Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954, o. S.; Holzhausen, Walter: Die Blütezeit bergmännischer Kunst. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 113–248, hier S. 124; Winkelmann, Heinrich: Die Tracht des Bergmannes im Wandel der Zeit [Auszug aus „Rohr-Post“ (4/1957) in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 4296]. O. O. 1957; Haid, Wolfgang: Die weiße Bergmannstracht in der Darstellung Johann Max Tendlers. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1965), S. 25–29, hier S. 25 und Slotta, Rainer: Vom Arbeitskittel zur Bergmannsuniform. Das Kar-

schen Festtagskleidung sowie der späteren Parade- und Dienstuniformen wird in der Forschungsliteratur vorzugsweise das sächsische Erzgebirge herangezogen. Über die seit dem 17. Jahrhundert einsetzenden Kleiderordnungen für feierliche Anlässe,[1335] die im 18. Jahrhundert eingeführten bergmännischen Uniformverordnungen und vielfältige Bildquellen lässt sich die Entwicklung für dieses traditionsreiche Revier am besten nachvollziehen. Darüber hinaus waren die sächsischen Uniformen, für die zur hierarchischen Gliederung die Stoffe, Schnitte, Farben und Applikationen nach Rängen genau festlegten waren,[1336] für andere Reviere – wie etwa im Mansfeldischen oder Thüringischen Erzrevier – beispielgebend.[1337] Mit der Privatisierung des Bergbaus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verloren die bergmännischen Uniformen zunehmend an Bedeutung. Im nationalsozialistischen Deutschland wurde dann ab September 1933 das Tragen einer einheitlichen, bergmännischen Kleidung bei „feierlichen Anlässen“ in Anlehnung an die preußische Uniformenverordnung von 1890 hingegen wieder propagiert.[1338] Im Frühjahr 1934 setzte der Erlass des Ministers für Wirtschaft und Arbeit alle bis dahin existierenden Bestimmungen außer Kraft – fortan galt der sogenannte ‚Win-

tenspiel 1944 zeigt bergmännische Trachten und Uniformen. In: Saarbrücker Bergmannskalender (1994), S. 83–91, hier S. 83.

1335 Im 16. Jahrhundert, als der Bergbau für die Landesherren an wirtschaftlicher Bedeutung gewann, wurden bergbauliche Themen zunehmend in die Feierlichkeiten am Hof eingebunden. Anfänglich präsentierten Adlige bergmännische Kostüme, dann traten die Bergbeamten selbst auf, ehe mit den Bergparaden auch die Berg- und Hüttenleute an den Feierlichkeiten teilnahmen. Vgl. Kugler, Jens: Schätze aus dem Bergarchiv. Dokumente des Bergarchivs Freiberg zur Geschichte des Bergbaus in Sachsen. Halle 2008 (= Veröffentlichungen des sächsischen Staatsarchivs: Reihe A, Archivverzeichnisse, Editionen und Fachbeiträge, 9), S. 63. In Hinblick auf die erste Kleiderbestimmung wird in der Forschungsliteratur auf ein kurfürstliches Reskript von 1668 verwiesen, das Bergleuten vorschrieb, nur noch in schwarzem Kittel zum Gottesdienst zu erscheinen. Die genaue Quellenangabe fehlt allerdings. Als „Schöpfer der bergmännischen Staatstracht“ gilt Oberberghauptmann Abraham von Schönberg, der für das Merkuriusfest 1678 den Schnitt und die Gestaltung der Paradekleidung der Bergleute festlegte. Vgl. Slotta: Vom Arbeitskittel zur Bergmannsuniform, S. 84; Schellhas, Walter: Der kursächsische Oberberghauptmann Abraham von Schönberg. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1962), S. 20–29, hier S. 27 und Wilsdorf, Helmut: Zur Geschichte der erzgebirgischen Bergbrüderschaften und Bergknappschaften. Schneeberg 1986 (= Glückauf, Beiträge zur Folklorepflege, 23/24), S. 22.

1336 Vgl. Freydank: Die deutsche Bergmannstracht, S. 5.

1337 Vgl. Slotta: Vom Arbeitskittel zur Bergmannsuniform, S. 89 f.

1338 Vgl. die Erlasse des Ministers für Wirtschaft und Arbeit, betreffs der bergmännischen Kleidung vom 31. Juli 1933 und dem 19. September 1933, in: Zeitschrift für das Berg-, Hütten und Salinenwesen 81 (1933), A 46 f. mit o. A.: Die Uniformen der Beamten der Preußischen Staats-, Berg-, Hütten- und Salinenverwaltung zum allerhöchsten Erlaß vom 15. Januar 1890. In: Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen 14 (1890), S. 19–22.

nacker-Rock‘ – eine nach dem Oberberghauptamtsleiter benannte unprätentiöse, erschwingliche Uniform in Schwarz – als revierunabhängige bergmännische Kleidung, die auch von Kaufleuten und Bürokräften der privatwirtschaftlichen Zechen getragen werden sollte.[1339] Bei Festen und Beerdigungen war die schwarze Puffjacke – im Dienst der schwarze Bergkittel – vorgesehen, welche die hierarchische Stellung des Trägers an den Applikationen der jeweiligen Kragenspiegel erkennen ließ.[1340] Diese Bestimmungen sind nach dem Zweiten Weltkrieg in der späteren Bundesrepublik weder offiziell aufgehoben noch ersetzt worden. Bemühungen des Kleidungsausschusses der Deutschen Kohlenbergbau-Leitung, das Tragen der bergmännischen Festtagskleidung im Ruhrgebiet durch Empfehlungen für eine „berufliche Tracht“ – ein schwarzer Bergkittel ohne Rangabzeichen und „zeitbedingt[e]“ Applikationen –[1341] zu popularisieren, blieben weitgehend folgenlos.[1342] Wurde der Bergkittel überhaupt noch getragen, orientierten sich die Träger laut Winkelmann weitgehend am ‚Winnacker-Rock‘.[1343]

1339 Theobald Keyser erinnert sich an die Wiedereinführung der bergmännischen Uniform unter Winnackers Führung im Reichswirtschaftsministerium wie folgt: „In der ersten Winnacker-Zeit bewegte uns besonders eine reine Äußerlichkeit, die Wiedereinführung der sogenannten Bergmannsuniform. Im Grunde entsprang dieser Gedanke weitgehend reiner Eitelkeit. Aber in der damaligen Zeit war der Bergkittel sehr wichtig: wir hatten unser eigenes ‚Lametta‘ und liefen keine Gefahr, andere Uniformen oder das Braunhemd tragen zu müssen. Aber wie einfach Winnacker so etwas verwaltungsmäßig durchsetzte: Eine alte Uniformvorschrift aus dem vorigen Jahrhundert wurde einfach abgeschrieben, und wir erschienen so auch in einer Gala-Uniform, die vielleicht in die Feudalzeit Mitte des 19. Jahrhunderts paßte, aber überhaupt nicht mehr der damaligen Zeit angemessen war. In der alten Verordnung war auch vorgeschrieben, daß die Präsidenten der großen staatlichen Bergwerksdirektionen eine Uniform tragen sollten wie die Berghauptleute. Als Winnacker dann in dem Entwurf las, daß dieses Privileg nur für die Vorstände staatlicher Gesellschaften gelten sollte, setzte er kurzerhand in den Entwurf herein ‚und die Vorstände privater Gesellschaften‘. Es erschienen auf diese Weise noch so kleine Vorstandsmitglieder von irgendwelchen kleinen Bergwerksgesellschaften in der Berghauptmannsuniform und einige dieser ‚Emporkömmlinge‘ kamen sich, was viel schlimmer war, auch noch so vor.“ Maschinenschriftliches Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 42 f., in: montan.dok/BBA 26/103.

1340 Vgl. o. A.: Vorschriften des Ministers für Wirtschaft und Arbeit über die bergmännische Kleidung (5. März 1934). In: Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen (1933), A 83-A 87.

1341 Vgl. Deutsche Kohlenbergbau-Leitung (Hrsg.): Die Bergmannstracht. Essen 1953, o. S. [Hervorhebung im Original].

1342 Vgl. Heilfurth, Gerhard: Der Bergbau und seine Kultur. Eine Welt zwischen Dunkel und Licht. Zürich 1981, S. 112 f. Winkelmann stellte außerdem fest, dass selbst Mitarbeiter der DKBL von den Anregungen des Kleidungsausschusses nicht angetan waren, weil sie „nichts anderes sei als eine Nachbildung der Portiers-Tracht“. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 24.11.1953, in: montan.dok/BBA 112/792.

1343 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhöh, 02.03.1960, in: montan.dok/BBA 112/811. Siehe dazu auch die Firmenprospekte der Firma Carl Henkel (Bielefeld)

Diese „diskursive Relevanz“[1344] der Thematik ist eine Erklärung dafür, warum sich der Museumsdirektor seit der Aufnahme seiner Tätigkeit in Bochum für die bergmännische Kleidung interessierte.[1345] Weit wichtiger war aber, dass Winkelmann in der Festtagskleidung und den Uniformen das bergmännische Standesbewusstsein objektiviert sah, welches er nicht nur zu konservieren, sondern auch zu reaktivieren versuchte. Mit Bedauern stellte er in einer seiner Mitteilungen über das Bergbau-Museum fest, dass der „letzte, glänzende Aufzug der Bergleute“ 1905 anlässlich der Königshuldigung Friedrich August III. (1696–1763) in Freiberg stattgefunden habe.[1346] Die „Verhetzung durch die marxistischen Parteien“ hätte „die alte, stolze Tradition des Bergmannes“ gebrochen und den Bergmann selbst „zum Grubenarbeiter“ herabgewürdigt.[1347] Sein Museumspersonal nach geltenden Uniformenbestimmungen zu kleiden und bergmännische Festtagskleidung, wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, auf lebensgroßen Plastiken zu präsentieren,[1348] gehörte zu den Strategien, um dieser Entwicklung entgegenzuwirken.[1349] Neben den eigentlichen Kleidungsstücken sammelte der Museumsdirektor außerdem Kostümdarstellungen, die mit fast 530 Objekten die Anzahl der (isolierten) Arbeiterdarstellungen deutlich übersteigen. Für Winkelmann war „ein farbenfrohes Bild, eine Wiedergabe einer alten Bergmannstracht“[1350] eine Möglichkeit, die „Tradition unseres Bergmannsstandes“[1351] zu unterstreichen. Insgesamt gingen ab 1933 in der Ära Winkelmann 163 Grafiken sowie 172 Gemälde und darüber hinaus 193 bildhauerische Objekte aus Elfenbein, Holz, Porzellan oder Zinn in die Sammlung ein,[1352] welche die Festtagskleidung der Bergleute in den Fokus rücken.[1353]

---

mit Mustern zur „Parade-Bekleidung für Berg- und Hüttenleute“, o. D., in: montan.dok/BBA FP 510/1.

1344 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst.

1345 Winkelmann sammelte nicht erst seit den Erlassen von 1933 bergmännische Kleidung. Der älteste Beleg ist auf das Jahr 1929 zu datieren. Siehe die maschinenschriftlichen Entwürfe Winkelmanns an Rabener, Juni/Juli 1929, in: montan.dok/BBA 112/743.

1346 Vgl. das maschinenschriftliche Skript Winkelmanns „Mitteilungen des Bergbau-Museums zu Bochum“ [1939], S. 63 f., in: montan.dok/BBA 112/2222. Wo der Beitrag publiziert wurde, ist den Unterlagen nicht zu entnehmen.

1347 Vgl. ebd.

1348 Siehe S. 231 f.

1349 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Bergakademie Clausthal, 12.07.1950, in: montan.dok/BBA 112/780 sowie BT 16 im Anhang.

1350 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Norkus, 23.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/777.

1351 Ebd.

1352 Siehe G 5 im Anhang.

1353 Aufgrund der im Vergleich zu den Salinenleuten relativ hohen Anzahl hüttenmännischer

Die Gelegenheit beim Schopf gepackt – Ein „Trachtenkabinett“ im Technikmuseum

Wenngleich die ersten Kostümgrafiken[1354] schon 1933 ins Haus kamen, ist der gezielte Aufbau einer kostümkundlichen Sammlung mit Objekten der bildenden Kunst auf das Jahr 1935 zu datieren. Den Auftakt dafür bildete die Rechercheanfrage Hanns Freydanks im Dezember 1934. Im Auftrag Erich Winnackers, ab 1933 Oberberghauptmann und Sonderbeauftragter für Kohle im Reichswirtschaftsministerium, erarbeitete der Hallenser Montanhistoriker bereits seit einem guten Jahr „ein grundlegendes Uniformwerk“[1355], das die Entwicklung der bergmännischen Uniformen „für alle Hauptbergbaugewerbe Deutschlands“[1356] beschreiben und die bildliche Darstellung „in den Originalfarben“[1357] visualisieren sollte. Dazu fertigte Freydank aus bestehenden Verordnungen Vorlagen an oder nutzte bereits bestehende Darstellungen, die er von dem Kunstmaler Ernst-Sigmund von Sallwürk[1358] kopieren ließ. In diesem Zusammenhang bat Freydank Anfang Dezember 1934 bei der Bergschule Bochum um Akteneinsicht.[1359] Als er wenige Tage nach Eingang des Briefs erstmalig nach Bochum kam, machte er die Bekanntschaft mit dem Direktor

Uniformdarstellungen sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich darauf verwiesen, dass sich die oben genannten Mengenangaben ausschließlich auf die bergmännischen Objekte beziehen.

1354 Es handelt sich dabei um 18 kolorierte, etwa A4-formatige Druckgrafiken aus dem Werk G. E. Rosts, siehe montan.dok 033302551000. Das Eingangsdatum ist in den Dokumentationsmedien nicht vermerkt, kann aber über den Entwurf des Verwaltungsberichts rekonstruiert werden. Siehe den maschinenschriftlichen Entwurf „Verwaltungsbericht für das Geschichtliche Bergbau-Museum, 01.04.1933–31.03.1934“, o. D., in: montan.dok/BBA 120/630.

1355 Handschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch in Halle 0.13.9. [sic!] Dr. Freydank“, [August 1935], in: montan.dok/BBA 112/966. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761; die maschinenschriftliche Gliederung Freydanks „Die Tracht der deutschen Berg-, Hütten- und Salinenleute, ihre Entstehung und Entwicklung“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/3612 sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 06.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1356 Handschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch in Halle 0.13.9. [sic!] Dr. Freydank“, [August 1935], in: montan.dok/BBA 112/966.

1357 Ebd.

1358 Ernst-Sigmund von Sallwürk (1874–1944) studierte Kunst in Karlsruhe und München. Nach verschiedenen Zwischenstationen, an denen er als Grafiker und Illustrator tätig war, ließ er sich 1903 in Halle nieder. Dort verdiente er seinen Lebensunterhalt vor allem mit Auftragsporträts und als Zeichenlehrer. Vgl. Saure, Gabriele: Sallwürk, Sigmund. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Rovere – Samonà. Berlin/Boston 2018, S. 470 f.

1359 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an die Bergschule, 05.12.1934, in: montan.dok/BBA 112/966.

des Bergbau-Museums.[1360] Bei einem Gegenbesuch in Halle verschaffte sich dieser von Freydanks Arbeit persönlich einen Eindruck. Angetan von dem „fabelhafte[n] Material“[1361] forderte er für jede in Halle zukünftig in Auftrag gegebene Kopie eines Kostümbildes ein Exemplar für das Bergbau-Museum an. Ziel sollte es sein, „mit einer ganz genauen Übersicht über sämtliche Uniformen ein ganzes Cabinet ausstatten [zu] können.“[1362] Friedrich Herbst teilte die Begeisterung für dieses Projekt nicht. Da Winkelmann die bergmännischen Trachten und Uniformen in Hinblick auf die „Brauchtumsfrage“ für „grundlegend“ hielt, setzte er das „Trachtenkabinett“ dennoch durch.[1363] Die ersten Aquarelle dafür trafen schon im September 1935 ein, also wenige Wochen nach Winkelmanns Rückkehr aus Halle.[1364] Im Spätherbst 1936 erschien die Materialfülle ausreichend, um die Gestaltung des Kabinetts zu planen.[1365]

Die Bearbeitung des „Trachtenkabinetts“ fiel weitgehend in die Zuständigkeit Freydanks. Hin und wieder erkundigte sich Winkelmann zwar nach dem Bearbeitungsstand und betonte, dass der Schwerpunkt der Darstellungen auf den Bergleuten liegen müsse. Insgesamt verließ er sich aber darauf, dass Freydank „schon die richtige Auswahl treffen“[1366] und „im Laufe der Zeit einen Grundstock zusammenstellen werde[…], wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat.“[1367] Die Zusammenstellung des Materials orientierte sich dabei an Freydanks Forschungsinteresse, weniger an einem zuvor entwickelten Ausstellungsnarrativ. Festgelegt war lediglich, dass die in Auftrag gegebenen Kopien – für deren korrekte Ausführung nach

1360 Siehe den handschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.04.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

1361 Handschriftliche Aktennotiz Winkelmanns „Besuch in Halle 0.13.9. [sic!] Dr. Freydank“, [August 1935], in: montan.dok/BBA 112/966.

1362 Ebd.

1363 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966; an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761 sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 12.01.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

1364 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 21.09.1935, in: montan.dok/BBA 112/966.

1365 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 13.11.1936 und 03.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/966. Die für Ende des Jahres geplante Einrichtung des Kabinetts musste verschoben werden, da es Verzögerungen bei der Anlieferung der Bodenplatten in der vorgesehenen Halle gab. Siehe ebd. und G 6 im Anhang.

1366 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 03.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1367 Ebd. Darüber hinaus siehe z. B. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 24.01.1936, sowie die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 13.03.1936, 06.12.1936 und 14.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

den jeweiligen Verordnungen Freydank bürgte – größenstandardisiert, mit Passepartouts versehen und für die spätere Präsentation in der Ausstellung nach einem festgelegten Schema beschriftet wurden.[1368] Auch bei der Verzeichnungsarbeit – für die der Hallenser zur Unterstützung Möllmanns extra nach Bochum reiste –[1369] setzte der Museumsdirektor ganz auf Freydanks kostümkundliche Expertise, was sich in einem elaborierten Vokabular bei der Beschreibung von Gemälden und Grafiken niederschlug. Um das außerordentliche Engagement Freydanks zu honorieren, bestand Winkelmann auf einer Aufwandsentschädigung und förderte die Forschungsarbeit gelegentlich mit Reisekostenzuschüssen.[1370] Gleichzeitig band er den gut vernetzten, aus seiner wirtschaftlichen Not keinen Hehl machenden Wissenschaftler auch langfristig an das Museum.[1371] Denn bis 1942 gingen allein durch die Kooperation mit Sallwürk knapp 150 Aquarelle und kolorierte Zeichnungen von Berg-, Hütten- oder Salinenleuten aus Bayern, Hannover, Preußen, Sachsen, Thüringen und Westfalen ein. Zu den wohl bekanntesten Uniformenwerken des Berg- und Hüttenwesens gehören zum einen Christoph Weigels ‚Abbildungen und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit‘ (1721), zum anderen G. E. Rosts ‚Trachten der Berg- und Hüttenleute im Koenigreiche Sachsen‘ (1831).[1372] Die Seltenheit dieser Grafiken in den 1930er-Jahren sowie die damit verbundenen

1368 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 21.09.1935, 13.03.1936 und 25.09.1937, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 24.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/966. Mit schwarzer Tinte ist in lateinischer Schrift jeweils über dem Bild der Staat, darunter der Rang und die zeitliche Einordnung vermerkt. Zur Schreibanweisung siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 27.06.1940, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns, 05.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1369 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 15.11.1940 und 03.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/966 und vom 09.11.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

1370 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 10.12.1935, sowie die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 04.01.1936 und 18.08.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1371 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 07.04.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1372 Siehe dazu die von Winkelmann angeregten Neuauflagen: Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Lünen [1721] 1955 sowie Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954. Der in Eger geborene Christoph Weigel (1654–1725) absolvierte in Hof und Jena eine Ausbildung zum Goldschmied, ehe er sich in Augsburg zum Kupferstecher ausbilden ließ. Nach einigen Jahren in Wien und Frankfurt siedelte er sich schließlich in Nürnberg an, wo er erfolgreich als Verleger arbeitete. Vgl. Fritzsch, Karl-Ewald: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1956), S. 3–10, hier S. 3. Über Rost sind keine biografischen Informationen überliefert.

hohen Preise machten es Winkelmann schwer, beide Werke vollständig beziehungsweise im Laufe der Jahre zumindest Einzelblätter zu erwerben.[1373] Die Kooperation mit Freydank ermöglichte es ihm indessen, unkompliziert und kostengünstig, nämlich für 10 RM pro Blatt, farbige Kopien zu erhalten.[1374]

Zwischen Kunst und ‚Wirklichkeit' – Kostümbilder als Zeitdokumente

Dienten Grafiken dieser Art ursprünglich dazu, dem Landesherren eine Vorstellung von der ländlichen Bevölkerung zu vermitteln,[1375] entwickelten sich diese mit der Popularisierung von Vervielfältigungstechniken zur Verkaufsware und zu Illustrationsmedien in Zeitschriften.[1376] Die massenhafte Verbreitung dieser typologisierenden Darstellungen – im Falle der Werke Weigels und Rosts zusätzlich durch die Verwendung der Motive als Vorlagen für Kleinplastiken sowie in der angewandten Kunst – verfestigte die Vorstellung von einer regionspezifischen, ‚typischen' Art und Weise sich zu kleiden.[1377] Indem die genannten Werke für sich in Anspruch nehmen, „nicht nach der Phantasie"[1378], sondern „nach dem Leben"[1379] beziehungsweise „dem neuesten Reglement"[1380] entworfen worden zu sein, verstärken

1373 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Krauses an Winkelmann, 28.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/761. Auch in den 1950er-Jahren hatte sich an diesem Umstand nichts geändert. Die Stiche, namentlich genannt werden die Rost'schen, blieben selten und für den schmalen Geldbeutel kaum erschwinglich. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Hoffmann, 04.07.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, II sowie an Edzardi, 25.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I.

1374 Beide Werke ließ er in den 1950er-Jahren neu auflegen und gab Motive aus diesen Mappen bei Bildhauern und Porzellanmanufakturen zusätzlich in Auftrag. Siehe z. B. die Holzplastiken von Max Kresse (montan.dok 033301720000–033301727000) und die Porzellanplastik ‚Bergmann in Paradetracht' von Resl Schröder-Lechner (montan.dok 033303341000).

1375 Vgl. Brückner, Wolfgang: Trachtengraphik aus Südthüringen. Historische Einordnung und Quellenwert. In: Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Nachträge II. Würzburg 2010 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 88, 3), S. 352–358, hier S. 352 sowie Brückner, Wolfgang: Unterfränkische Trachtengraphik. Meinungen zur Tracht einst und jetzt. In: Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen. Würzburg 2000 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 84), S. 242–250, hier S. 243 ff.

1376 Vgl. Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 302.

1377 Vgl. ebd., S. 301 f.

1378 Weigel: Abbildungen und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten, 1955, Rückseite Blatt 3.

1379 Ebd.

1380 Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954, Titelblatt.

sie den Eindruck, als bildeten die einzelnen Blätter historische Wirklichkeit ab.[1381] Wohl auch aus diesem Grund wurde den Stichen Weigels und Rosts in der montanhistorischen Forschung ein besonderer kostümkundlicher Quellenwert zugeschrieben.[1382] Diese positivistische Lesart sowie die damit verbundene Bedeutungszuschreibung überraschen allerdings, da über die Entstehungskontexte beider Werke wenig bekannt ist. Die in Nürnberg offenbar ursprünglich gebundene Ausgabe Weigels umfasst ein achtseitiges Vorwort sowie je 25 in schwarz-weiß vorliegende Druckgrafiken von Berg- und Hüttenleuten, deren Rang und Funktion im Begleittext vorgestellt werden.[1383] Wer wann und warum die spätere Kolorierung anwies, ist unklar. Dem gut hundert Jahre später in Freiberg, zunächst in einer gebundenen Version, veröffentlichten Werk von Rost ist ebenfalls ein Vorwort beigegeben, an das sich insgesamt 25 kolorierte Druckgrafiken anschließen.[1384]

Weigels Grafiken galten lange Zeit als Quellen für die Festtagskleidung der Bergleute beim Saturnusfest von 1719.[1385] Das dem römischen Gott des Reichtums – und zugleich Schirmherr des Bergbaus – gewidmete Fest bildete den krönenden Abschluss der einen Monat lang andauernden Hochzeitsfeier des sächsischen Kron- und Kurprinzen, dessen Höhepunkt eine nächtliche Bergparade war.[1386] Um die Prosperität des sächsischen Bergbaus zu demonstrieren, veranlasste August

1381 Vgl. Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 306.

1382 Vgl. Fritzsch: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 8 und Winkelmann, Anne: Vorwort, in: Rost, G. (?): Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen. Ihre hervorragende Bedeutung für die Montangeschichte. Frankfurt am Main [1831] 1984, S. 5.

1383 Das Werk ist digital abrufbar unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11121590_00005.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1384 Das Werk ist digital abrufbar unter: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/16016/13/0/ (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1385 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671. Kostümgeschichtlich weit wichtiger, aber in der Ära Winkelmann auch in Bergbaukreisen weniger beworben, sind die Stiche von Carl Heinrich Jacob Fehling (1683–1753), der im Nachgang an das Saturnusfest den Auftrag erhielt, selbiges zeichnerisch festzuhalten. Winkelmann konnte die Stiche aufgrund des fehlenden Budgets nicht erwerben. Später versuchte er sukzessive einzelne Stiche anzukaufen und behalf sich zwischenzeitlich mit Fotografien. Vgl. Fritzsch/Sieber: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts, S. 32 ff.; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Krause, 11.03.1939 und 03.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/761; an Freydank, 03.05.1939 und 12.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie montan.dok 030330822000.

1386 Insgesamt gab es sieben Festakte, die jeweils einem Planeten respektive römischen Gott/einer römischen Göttin gewidmet waren. Neben der Bergparade wurden für die Hochzeitsgäste Opern, Theaterstücke, Turniere, Aufzüge und jahrmarktähnliche Feste inszeniert. Vgl. Winkelmann, Heinrich: Das Saturnusfest und der Berghäuerzug 1719. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/5 (1958), S. 3–10, hier S. 3. Siehe dazu auch S. 502, Abb. 86.

der Starke, dass alle Berg- und Hüttenleute in einer einheitlichen Paradekleidung aufzutreten hatten. Die Einkleidung von etwa 1.600 Paradeteilnehmern nach einer schriftlich fixierten Vorschrift hatte es in dieser Form noch nicht gegeben, weshalb das Saturnusfest im Plauenschen Grund in der Forschungsliteratur an den Anfang der Entwicklung bergmännischer Berufsuniformen gestellt wird.[1387] In Gänze umgesetzt wurden die Bestimmung aufgrund der fehlenden zeitlichen und finanziellen Ressourcen weder auf der Hochzeitsfeier noch später, doch blieben sie in Sachsen bis zur Kleidungsreform von 1768 bindend.[1388] Die Entdeckung von schriftlichen Überlieferungen des Kurfürsten in den 1950er-Jahren widerlegte jedoch die bisherige Auffassung, die Weigel'schen Stiche stünden mit dem Saturnusfest in Verbindung. Während die zu den Weigel-Blättern gehörende ‚Vorrede' den „Berg-Officianten vom höchsten biß zum niedrigsten" weiße, goldverzierte „Bergröcklein" zuschreibt,[1389] sah die Verordnung aus den „Original-Akten" laut Winkelmann lediglich für die obersten drei Ränge eine weiße, für alle anderen aber eine schwarze Puffjacke vor.[1390] Durch diese Unstimmigkeit ist bis dato ungeklärt, wer die ursprünglich in schwarz-weiß herausgegebenen Stiche zu welchem Anlass in Auftrag gab und welche Kleidungsvorschrift die Vorlage dafür lieferte.[1391] Konsens ist lediglich, dass die präsentierte Kleidung der Berg- und Hüttenleute vor das Jahr 1719 zu datieren und eindeutig dem Freiberger Revier zuzuordnen ist.[1392] Insgesamt bleiben die Ausführungen zur Gestaltung der Kleidung bei Weigel kurso-

1387 Vgl. Hackspiel-Mikosch, Elisabeth: Vorläufer der zivilen Uniformen im 18. Jahrhundert. Hofmonturen als Inszenierung fürstlicher Macht im höfischen Fest. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 47–79, hier S. 48 f. Ausführlicher zur Bergparade von 1719 siehe Winkelmann: Das Saturnusfest; Neubert, Eberhard: Ein sächsischer Bergaufzug im Jahre 1719. In: Wächtler, Eberhard/Neubert, Eberhard (Hrsg.): Die historische Bergparade anläßlich des Saturnusfestes im Jahre 1719. Essen 1983, S. 13–19.

1388 Vgl. Kugler: Schätze aus dem Bergarchiv, S. 64 f. sowie Felten, Sebastian: Mining culture, labour, and state in early modern Saxony. In: Renaissance Studies 1 (2020), S. 119–148. Unter: https://doi.org/10.1111/rest.12583 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022), hier S. 130–135.

1389 Vgl. Weigel: Abbildungen und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten, 1955, Vorderseite Blatt 4.

1390 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671. Die Quellen der vermutlich gemeinten Hofakten sind nachzulesen bei Hackspiel-Mikosch: Vorläufer der zivilen Uniformen.

1391 Vgl. Kirnbauer, Franz: Christoph Weigels ‚Häuer', ‚Hüttenmeister' und ‚Hüttenschreiber' (1721). Wien 1974 (= Leobener Grüne Hefte, 151), S. 21. Die von Walter Holzhausen skizzierte Entstehungsgeschichte erscheint im Vergleich zur übrigen Forschungsliteratur unsachgemäß simplifiziert. Siehe Holzhausen: Die Blütezeit bergmännischer Kunst, S. 119.

1392 Vgl. Winkelmanns Vorwort in Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954, o. S.; Fritzsch:

risch. Deutlich im Fokus stehen hingegen die hierarchische Gliederung der Berufe und deren Funktionen.[1393] Dabei finden in bemerkenswerter Ausführlichkeit die unteren Ränge der Bergleute – wie Hauer, Haspelknecht, Wäscher, Scheidejunge oder Rutengänger – Berücksichtigung. Diese werden – und das sticht im Vergleich mit dem übrigen Analysematerial ebenfalls heraus – vorrangig an ihren Arbeitsplätzen oder in der Landschaft gezeigt. Bergbeamte stellen sich zudem in repräsentativen Amtsstuben, vor Gebäuden oder bergmännischen Künsten zur Schau. Für alle gilt, dass die prunkvolle Kleidung sowie die grazil-posierenden Figuren eine Arbeitsatmosphäre simulieren, die der körperlich zehrenden, schweißtreibenden und schmutzigen Arbeit der Bergleute offenkundig zuwiderläuft. Stattdessen entsteht der Eindruck, die Arbeit der Bergleute sei nicht nur mühelos zu erledigen, sondern würde – der Kleidung nach – großzügig entlohnt.

Die beiden Versionen des Weigel’schen Hauers – eine Kopie Sallwürks (Abb. 43.1) und eine von Winkelmann 1962 als ‚Original‘ ersteigerte Druckgrafik[1394] (Abb. 43.2) – zeigen einen jungen Mann mit Stutzperücke in einer hügeligen Landschaft, offensichtlich unweit einer Ortschaft. Er trägt weiße Kniestrümpfe, eine weiße Kniehose mit schwarzer Bordüre, eine bordeauxrote Weste, einen einreihig, teilweise zugeknöpften schwarzen Bergkittel mit schmalen, weißen Manschetten, dazu schwarze Spangenschuhe, schwarze Kniebügel, ein langes schwarzes (innenseitig braunes) Bergleder, eine weiße Halsbinde, Tscherpermesser und -tasche sowie einen ringsherum aufgeschlagenen schwarzen Schachthut, an dem stirnseitig Schlägel und Eisen sowie links eine Rosette in den Wappenfarben der Wettiner angebracht sind. Eher posierend als gehend, hat er über die linke Schulter eine verzierte Barte gelegt, die er mit der linken Hand stützt, während der rechte Arm leicht abgespreizt ist. Oberflächlich betrachtet, erscheint das von Sallwürk auf 13,1 × 20,5 cm vergrößerte Aquarell mit Passepartout tatsächlich kongruent mit dem ‚Original‘-Stich zu sein. Bei genauerer Analyse – und dies gilt für die Serie allgemein – gibt es leichte Abweichungen in der Staffage. So ist im obigen Beispiel der Stamm des kleineren Nadelbaums auf der Anhöhe nicht koloriert oder das dürre Bäumchen am linken Bildrand anders verästelt.[1395] Diese Details sind allerdings

Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 4 f. sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671.

1393 Vgl. Fritzsch: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 3.

1394 Winkelmann ersteigerte aus dem Werk Weigels dreizehn kolorierte Druckgrafiken mit ausschließlich bergmännischen Motiven für je 107,34 DM, siehe die Karteikarte zu montan.dok 033303765016.

1395 In anderen Fällen fehlt im Hintergrund ein Fluss oder die Vegetation im Gebirge (montan.dok 030330324022) beziehungsweise weichen die Struktur der Wandverkleidung (montan.dok 030330324004) oder die Kolorierung voneinander ab (montan.dok 030330324010, 030330324012).

Abb. 43.1: Kopie (vergrößert) des Weigel'schen Hauers von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

ebenso unscheinbar wie die leicht nach innen gedrehte Handfläche des Hauers in der Kopie Sallwürks. Fast genauso unmerklich wird der barocke Zeitbezug in der Kopie zurückgenommen, indem der Hauer statt eines gleichmäßig gepuderten Gesichtes ein kräftiges Inkarnat mit rosigen Wangen und blutroten Lippen erhält und die barocke Haarmode lediglich angedeutet wird. Der direkt ins Auge fallende Unterschied ist hingegen die Kolorierung. Die bei Sallwürk insgesamt kräftigeren Farben erhalten durch die silberne Lackfarbe der Applikationen einen noch stärkeren festlich-erhabenen Charakter als dies bei der matten Kolorierung der 1962 erworbenen Stiche der Fall ist.

Die Farben sind es schließlich auch, die auf die Unterschiede zwischen den Sallwürk-Kopien und denen als ‚Original' gekennzeichneten Blättern aufmerksam machen. Denn bei letzteren ist festzustellen, dass die oberen Ränge nicht mehr in weißen Puffjacken und grünen Schachthüten, sondern (bis auf den Oberberghauptmann) in schwarzen Jacken und Galahüten präsentiert werden. Karl-

Die Bleistiftanmerkungen Winkelmanns weisen darauf hin, dass er die meisten Unterschiede augenscheinlich für vertretbar hielt.

Abb. 43.2: ‚Original‘ eines nachkolorierten Kupferstichs des Weigel’schen Hauers, nach 1721

Ewald Fritzsch vom Dresdener Institut für Volkskunde stellte 1956 fest, dass bei den Weigel-Blättern zwischen einer weißen, grauen und schwarzen Kolorierung unterschieden werden müsse, wobei aufgrund der ‚Vorrede‘ die weiße Ausführung als das Original zu betrachten sei. Hinweise auf eine zweite Auflage gäbe es nicht, weshalb davon auszugehen sei, dass die graue wie schwarze Kolorierung später, nämlich nach dem Erlass August des Starken von 1719, erfolgt sein muss. Da sich die Korrektur der Kopfbedeckung aber augenscheinlich nicht in allen Fällen unproblematisch vornehmen ließ, scheinen diese übermalt worden zu sein; jedenfalls erklärt Fritzsch so die leichten Motivabweichungen, die im Wesentlichen die dekorativen Elemente betreffen.[1396] Über die Forschungsarbeit Fritzschs war Winkelmann nachweislich im Bilde.[1397] Dennoch ließ er bei der Kontrolle der Karteikarten die abweichend kolorierten Stiche uneingeschränkt als ‚Originale‘ in die Sammlungsgeschichte eingehen. Selbst der kolorierte Stich des Oberberghautmannes, dessen weiße Jacke und schwarzer Galahut eine Vermischung der Farben aus der

1396 Vgl. Fritzsch: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 5 ff.

1397 Den Kontakt zu Fritzsch als Experte auf dem Gebiet der „bergmännischen Tracht“ hatte Walter Schellhas 1955 hergestellt. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 05.05.1955, in: montan.dok/BBA 112/958 sowie den maschinenschriftlichen Brief Fritzschs an Winkelmann, 11.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

Weigel'schen Vorrede mit den Bestimmungen August des Starken darstellt, wurde nicht differenzierter bewertet. Ob es dafür besondere Beweggründe gab oder es sich lediglich um eine unachtsame Abnahme der Verzeichnungsarbeit handelt, ist unklar. Auffällig ist aber, dass die Dokumentation – nämlich der auf „vor 1719" datierte Zeitbezug, der Erwerb durch Ersteigerung, der Preis von 107,34 DM pro Blatt, der umseitige Verweis auf die Neuauflage des Werkes und die Begutachtung der Verzeichnungsinhalte durch Conrad, Raub und Winkelmann – den Eindruck verstärken, es handele sich hier um einwandfreie Originalblätter.

Ein ähnlicher ‚Beglaubigungseffekt' ist auch für die Neuherausgabe der Weigel'schen Drucke durch die Eisenhütte Westfalia Lünen festzustellen. Im Vorwort führt Winkelmann aus, dass die Blätter „nach den unkolorierten Stichen eines tadellosen Exemplars der Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia gedruckt und in der ursprünglichen Weise von Hand koloriert [wurden]. Als Muster dafür dienten die Kopien des verstorbenen Hallenser Künstlers Ernst Siegmund von Sallwürk [sic!], die dieser im Auftrag des Bergbau-Museums Bochum unter Beratung durch Herrn Dr. Freydank, Halle, schuf."[1398] Mit dem Verweis auf die Mitwirkung von Walter Schellhas (Bergakademie Freiberg), Oberbergrat Sarfert (Freiberg) und Fritzsch (Volkskunde-Institut Dresden) wird zudem die Vorstellung verfestigt, die Neuauflage sei inhaltlich durch verschiedene Experten abgesegnet worden.[1399] Auf welche Verordnung sich der anonyme Künstler des 18. Jahrhunderts bei der Kolorierung stützte, ist, wie bereits erwähnt, nicht bekannt. Da die ohnehin spärlichen Angaben zu Farben der Bekleidung außerdem weit davon entfernt sind, eindeutige Farbwerte vorzugeben, bleibt unklar, wie sich Sallwürk und Freydank für beziehungsweise gegen bestimmte Farbnuancen bei der Kolorierung entschieden. Dennoch suggeriert das Vorwort der Neuausgabe, die für die breite Öffentlichkeit verfügbare Variante, sei die einzig denkbare – fehlerfrei, ohne „farbliche Vermengung"[1400]. Ein Vergleich der Neuauflage mit einem nicht kolorierten Originalexemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek offenbart allerdings, dass die ‚tadellose' Vorlage der Eisenhütte augenscheinlich eine überarbeitete Version war.

In der ursprünglichen Ausgabe stützt sich der oberste Bergbeamte mit dem rechten Ellenbogen auf einem Postament ab, auf dem (vermutlich) eine Erzprobe sowie ein Dokument mit der Aufschrift „Gott segne das Bergwerck" liegen. Das linke

1398 Vorwort Winkelmanns in Weigel: Abbildungen und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten, 1955, o. S.

1399 Siehe ebd. sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 31.05.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

1400 Vorwort Winkelmanns in Weigel: Abbildungen und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten, 1955, o. S.

Bein auf Gestein abgestellt, hält er lässig mit drei Fingern die Barte in der rechten Hand. Die Linke ist in die Hüfte gestützt. In der Neuauflage führt der Oberberghauptmann in einer gebirgigen Landschaft eine Bergparade an. Die linke Hand stützt er in die Hüfte, in der Rechten hält er die Barte mit festem Griff herrschaftlich in die Höhe gestreckt. Die Allonge-Perücke, in dieser Zeit ein Symbol „absoluter Macht, Würde und Autorität“[1401], ist im Vergleich zur älteren Version etwas länger, die goldenen Applikationen an der Puffjacke ausladender und der schlichte Hut mit hochgeschlagener Krempe und Rosette durch einen Dreimaster mit Feder ersetzt (Abb. 44.1 u. 44.2). Wann und warum die Motive ausgetauscht worden sind, ist ungeklärt. Fritzsch geht davon aus, dass der höchste Bergbeamte seinem Amt entsprechend auf Wunsch – wessen ist unklar – repräsentativer dargestellt werden sollte als dies in der unscheinbaren Erstversion der Fall war.[1402] In Hinblick auf die vielfältige Expertise bei der Bearbeitung der Neuauflage überrascht diese Leerstelle im Vorwort Winkelmanns. Zudem bleibt die geänderte Anordnung der Berg- vor die Hüttenleute unkommentiert. Wie einleitend ausgeführt,[1403] legt der Zeilenumbruch auf der letzten Seite des Weigel’schen Vorwortes nahe, dass die Hütten- vor die Bergleute gehören. Über Hans Bathe, der bei der Westfalia Lünen für die Herausgabe des Werkes verantwortlich war, von Rechtsanwalt Müseler auf diese Unstimmigkeit hingewiesen, holte Winkelmann Informationen bei Fritzsch ein.[1404] In seinem Antwortschreiben an Bathe führte Winkelmann aus, Fritzsch hielte es für wahrscheinlich, dass an die Vorrede die Serie der Hüttenleute anschließen müsste. Da aber beide Serien 1721 erschienen seien und es andere Exemplare in umgekehrter Reihung gäbe, sei die vorliegende Bindung nicht eindeutig falsch. Als Antwort für den Anwalt schlug Winkelmann deshalb vor:

> Herrn Müseler antworten Sie am besten, daß uns bekannt gewesen ist, daß man ursprünglich beabsichtigt haben kann, die Vorrede vor die Hüttenleute zu stellen und dann die Bergleute erscheinen zu lassen, daß aber die meisten uns vorliegenden Exemplare so gebunden sind, wie wir unser Werk herausgegeben haben, und da wir im Rahmen der bergmännischen Tradition die Bearbeitung vorgenommen haben, es uns sinnvoller erschienen sei, die Bergleute voranzustellen.[1405]

1401 Jedding-Gesterling, Maria: Barock (um 1620–1715). In: Jedding-Gesterling, Maria/Brutscher, Georg (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988, S. 97–118, hier S. 113.

1402 Vgl. Fritzsch: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 8.

1403 Siehe S. 38 f.

1404 Siehe die Kopie eines maschinenschriftlichen Schreibens Müselers an Westfalia Lünen, 29.12.1956, und die dazugehörige maschinenschriftliche Notiz an Bathe, o. D., sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Bathe, 24.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1405 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Bathe, 24.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

Abb. 44.1: Original des Oberberghauptmanns aus dem Werk Weigels aus der Bayerischen Staatsbibliothek, 1721

Sich auf „verschiedene Experten“ stützend, gab Bathe Winkelmanns Antwort paraphrasiert an Müseler weiter.[1406] Von seiner Argumentation schien der Museumsdirektor hingegen selbst nicht vollständig überzeugt. Jedenfalls schrieb er wenige Wochen später an Ludwig Grote (1893–1974), damaliger Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, es sei eine „Genugtuung“ festzustellen, dass auch in Nürnberg eine Ausgabe in umgekehrter Reihenfolge vorliege.[1407] Insgesamt ist zu registrieren, dass Winkelmann in Hinblick auf die Stiche Weigels die angesprochenen zeitgenössischen Forschungslücken beziehungsweise -fragen überging und sowohl über die Sammlungsdokumentation als auch die Neuauflage Fakten schaffen ließ, die heute noch für die kuratorische Arbeit genutzt werden.

1406 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag der Westfalia Lünen an Winkelmann mit der Antwort an Müseler zur Kenntnis, 01.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1407 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Grote, 04.02.1957, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch bei Dr. Waetzolt beim Germanischen Museum in Nürnberg“, 04.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/909.

Abb. 44.2: Nachdruck des Oberberghauptmanns Weigels durch die Eisenhütte Westfalia Lünen, 1955

Finden die Blätter Weigels gerne für die Illustration der Anfänge bergmännischer Kleidungsverordnungen Verwendung, stehen die Rost’schen Stiche in der Regel für das Ende der prachtvollen Paradekleidung.[1408] In Bezug auf die Entstehungszusammenhänge führte Anne Winkelmann Mitte der 1980er-Jahre aus, dass es weder Informationen zum Künstler noch dem Auftraggeber oder dem konkreten Entstehungsdatum gäbe. Mit einiger Sicherheit ließe sich lediglich vermuten, dass sich Rost mit seiner Grafikmappe indirekt an den zeitgenössischen Diskussionen um die bergmännische Kleidung beteiligte beziehungsweise darauf Bezug nahm.[1409] 1768 hatte der sächsische Oberberghauptmann Friedrich Anton von Heynitz die letzte große Kleidungsreform erlassen. Das neu eingeführte „Berg-Parade-Habit“ sollte modischer, gleichzeitig für die unteren

1408 Vgl. Slotta: Vom Arbeitskittel zur Bergmannsuniform, S. 85 ff.
1409 Vgl. das Vorwort Anne Winkelmanns in Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen, 1984, S. 8 f.

Abb. 45.1: Aquarell ‚Berghauptmann aus Freiberg, um 1769' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

Abb. 45.2: Aquarell ‚Bergmeister aus Freiberg, um 1769' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

Ränge erschwinglicher werden, ohne an Eleganz zu verlieren.[1410] Charakteristisch für die Reform von 1768 ist die Gliederung der Bergleute in elf Klassen, die schwarze Puffjacke für alle Ränge vom Steiger aufwärts sowie die Kennzeichnung der Reviere anhand der Westenfarbe (Abb. 45.1–45.6).[1411] Die farbliche Angleichung beispielsweise bei den Jacken, Hosen oder Strümpfen, die Kenntlichmachung von Hierarchien über die Stoffqualität, Tressen oder die Anzahl und Breite der Borten sowie die Übernahme von Tschakos und Gamaschen verleihen der Kleidung militärischen Charakter.[1412] Die Einflüsse der Französischen Revolution führten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunächst zu einer Lockerung

1410 Vgl. Fritzsch/Sieber: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts, S. 37 f.
1411 Vgl. ebd. sowie das Vorwort Winkelmanns in Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute, 1954, o. S.
1412 Vgl. Fritzsch/Sieber: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts, S. 40.

Abb. 45.3: Aquarell ‚Schichtmeister aus Freiberg, um 1769‘ von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

Abb. 45.4: Aquarell ‚Bergmeister aus Eibenstock und Voigtsberg, um 1769‘ von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

der Kleiderordnung in ganz Europa. Die Bergämter versuchten jedoch, die wiederkehrende Affinität zu Uniformen im Zuge der Napoleonischen Herrschaft über große Teile Europas zu nutzen, um die strengen Kleidungsvorschriften gegen die Widerstände der Arbeiter durchzusetzen.[1413] Insbesondere Oberberghauptmann Friedrich Wilhelm von Trebra (1740–1819) forderte mit Bezug auf die Verordnung von 1768 im Jahr 1812 eine strenge Einhaltung der Vorgaben. Unter seinem Nachfolger Freiherr Siegmund August Wolfgang von Herder (1776–1838) verschärften sich die Reglementierungen. Sich auf kurfürstliche Reskripte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts berufend, stellte dieser 1827 Verstöße gegen die Kleiderordnung unter Strafe. Sukzessive wurde die Zivilkleidung durch die bereits 1793 unter Oberberghauptmann Carl Wilhelm Benno von Heynitz (1738–1801) zur Schonung der Paradekleidung eingeführte

1413 Vgl. Fritzsch: Die Kleidung des erzgebirgischen Bergmannes, S. 289 f.

Abb. 45.5: Aquarell ‚Bergmeister aus Schneeberg und Schwartzenberg, um 1769' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

Abb. 45.6: Aquarell ‚Bergmeister aus Neustadt, Henneberg und Thüringen, um 1769' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936

Interimsuniform, also eine im Dienst zu tragende Uniform, zurückgedrängt. Das Verbot zum Tragen der Zivilkleidung wurde aber erst 1836 von Johann Karl von Freiesleben (1774–1846) durchgesetzt.[1414] Rosts Kostümbilder, welche die Arbeitskleidung sowie die Parade- und Interimsuniformen der Berg- und Hüttenleute um 1830 zeigen und sich möglicherweise auf Herders Erlass von 1827 beziehen, lassen sich demnach als Kleidungsanleitung für die Bergleute interpretieren.[1415] Denn anders als bei Weigel wird bei der Vorstellung der einzelnen Berufe auch die Kleidung beschrieben. Dabei beginnt Rost – im Gegensatz zu

1414 Vgl. ebd., S. 291 ff. und 304.
1415 Vgl. das Vorwort Anne Winkelmanns in Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen, 1984, S. 8 f.

Weigel – in umgekehrter Reihenfolge, indem er den Oberberghauptmann an das Ende stellt. Außerdem separiert er die Hüttenleute nicht von den Bergleuten. Die geringere Anzahl der Blätter führt notwendigerweise zu einer weniger ausdifferenzierten Beschreibung der beruflichen Hierarchie. So geht Rost einleitend auf die unter Heynitz eingeführten elf Klassen ein, doch nimmt er auf diese im Folgenden keinen Bezug mehr. Auf die Abbildungen der untersten Klasse – nämlich die der Gruben-, Hütten-, Poch- und Wäschejungen – verzichtete er sogar gänzlich. Ein vergleichbares Ungleichgewicht stellt Anne Winkelmann bei der künstlerischen Umsetzung der Abbildungen fest:

> Kraftvoll und plastisch, Arme und Beine in einem natürlichen Wechselspiel aus dem Körperumriß heraustretend, präsentieren sich die oberen Ränge vom Schwefelhüttenarbeiter an […] vor einer abwechslungsreich gestalteten Landschaft. Anders sind die untersten Ränge gezeichnet: Mit kleinen Köpfen, breiten Schultern und unproportionierten, ungelenken Armen stehen sie klein und unscheinbar vor einem streifenförmig angelegten Hintergrund.[1416]

Diese unterschiedliche Präsentation ist durch die Bearbeitung der Rost’schen Blätter durch zwei Zeichner zu erklären. Während die oberen Ränge von Ferdinand Hartmann (1774–1842), Direktor der Kunstakademie und Meißner Zeichenschule, angefertigt wurden, stammen die Blätter der unproportionierteren Uniformträger aus der Feder von Hennersdorf, über den keine weiteren Informationen vorliegen. Gestochen wurden alle Blätter von Gustav Wunderlich, einem Schüler Hartmanns.[1417]

Genau wie bei den Weigel’schen Kopien legte Winkelmann bei den Rost’schen Stichen großen Wert auf eine detailgenaue Wiedergabe. Diesen Anspruch konnte Sallwürk offenbar nicht erfüllen, denn mit einigen Kopien der Rost’schen Blätter war der Museumsdirektor nicht „ganz zufrieden“[1418]. Um welche es sich dabei genau handelte beziehungsweise welchen Grund es dafür gab, legte er nicht dar. Ein Vergleich der Sallwürk’schen Ausführungen mit Nachdrucken aus den 1950er-Jahren lässt mutmaßen, es könnte an der Kolorierung der Kleidung, den durchscheinenden Bleistiftskizzen oder an der Gestaltung der Hintergründe gelegen haben. Anders als bei Weigel werden die Bergleute bei Rost nicht in ihrer Arbeitsumgebung, sondern vor Ortschaften beziehungsweise vor Berg- und Hüttengebäuden

1416 Ebd., S. 17.
1417 Vgl. ebd.
1418 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 05.05.1955, in: montan.dok/BBA 112/958.

Abb. 46.1: Aquarell ‚Annaberger Bergwardein' nach Rost von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1937

Abb. 46.2: Druck ‚Annaberger Bergwardein' in der Neuauflage der Eisenhütte Westfalia Lünen, 1955

gezeigt. Diese dienten nicht nur als dekorative Staffage, sondern waren durch ihre charakteristische Gestaltung für Kenner:innen wichtige geografische Anhaltspunkte.[1419] Dass Sallwürk diese stark stilisierte oder, wie im Falle des ‚Annaberger Bergwardeins',[1420] völlig darauf verzichtete (Abb. 46.1 u. 46.2), dürfte wohl deshalb ein naheliegender Grund für Winkelmanns Unzufriedenheit gewesen sein.

In der Körperhaltung weniger variierend als bei den Weigel'schen Stichen (Abb. 43 u. 44), gleichzeitig weniger schablonenhaft als bei den Kopien nach den Vorlagen der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft (Abb. 45.1–45.6),

1419 Vgl. Anne Winkelmanns Vorwort in: Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen, 1984, S. 15 f. und 18. Anne Winkelmann weist darauf hin, dass ein Großteil der Gebäude heute nicht mehr erhalten ist.

1420 Siehe montan.dok 030330413021 und den maschinenschriftlichen Brief Fritzschs an Winkelmann, 21.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/959. Der Bergwardein war ein Bergbeamter, der den Metallgehalt von Erzstufen prüfte.

stehen die Uniformenträger bei Rost „wie zur Schau gestellte Statuetten“[1421] in der Landschaft. Winkelmann schätzte diese Stiche, weil sie seiner Meinung nach die bergmännischen Attribute deutlicher visualisierten als Uniformendarstellungen der 1820er-Jahre.[1422] In seinem abbildungsreichen Beitrag in der ‚Rohr-Post‘ über die ‚Tracht des Bergmannes im Wandel der Zeit‘ kritisiert er am Beispiel der von einem unbekannten Künstler mit den Initialen A. S. (J.) angefertigten Kostümbilder einen durch die Befreiungskriege bedingten „militärische[n] Zuschnitt“ der Kleidung, welche die bergmännischen Attribute vermissen ließe.[1423] Die Paradetracht um 1830 sei hingegen vom „zweiten Rokoko“ beeinflusst und in den Rost’schen Stichen „hervorragend überliefert“.[1424]

Der festgestellte modische Einfluss des Rokokos auf die Rost’schen Stiche ist allerdings fraglich. Denn erstens wird der Beginn des „Zweiten Rokokos“ kostümgeschichtlich frühestens auf die 1840er-Jahre datiert. Zweitens betraf die Rückbesinnung auf die farbenfrohe, ausladende Mode nach höfischem Vorbild die Damenmode. Die Herrenmode wurde hingegen im Schnitt und in den Farben schlichter.[1425] Insgesamt unterscheiden sich die Schnitte und Applikationen der 1827 publizierten Gruppendarstellungen nicht wesentlich von denen Rosts (Abb. 47.1 u. 47.2). Im Vergleich zu den Weigel’schen Stichen liegen die langen weißen Hosen eng am Körper. Körperbetont geschnitten sind auch die tressenbesetzten schwarzen Jacken mit Stehkragen. Die Kniestiefel beziehungsweise die Gamaschen bei dem Wardein in den Abbildungen 46.1 und 46.2 sind ebenso wie die Tschakos beziehungsweise der Zweispitz der militärischen Kleidung entlehnt.[1426] Während bei den Abbildungen der 1820er-Jahre eine optische Streckung der Körper über die Tschakos, die engen, kurzen und lediglich über der Brust geschlossenen Jacken sowie die körperbetonte Beinbekleidung mit hohem Bund erfolgt,[1427] wird das zeitgenössische Männlichkeits-

1421 Vorwort Anne Winkelmanns in: Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen, 1984, S. 16.

1422 Vgl. Winkelmann: Tracht des Bergmannes im Wandel der Zeit, o. S.

1423 Vgl. ebd. Siehe dazu auch o. A.: Geschichte und Beschreibung des sächsischen Bergbaues. Nebst 22 colorirten Abbildungen der sächsischen Berg- und Hüttenleute in ihren neuesten Staatstrachten. Zwickau [1827] 2005. Unter: https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10705877 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1424 Vgl. ebd.

1425 Vgl. Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig ^{9}2010, S. 309–332.

1426 Vgl. Fritzsch/Sieber: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts, S. 40. Siehe dazu auch o. A.: Geschichte und Beschreibung des sächsischen Bergbaues.

1427 Vgl. Hackspiel-Mikosch, Elisabeth: Stärke, Macht und Eleganz. Die Uniform als Symbol eines neuen Ideals von Männlichkeit. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und

Abb. 47.1: Aquarell mit Uniformen von Bergbeamten um 1821 nach Lithografien aus der Lipperheidschen Kostümbibliothek von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1937

ideal – hochgewachsen, schlank, schmale Hüfte und kräftige Brust –[1428] bei Rost durch die schwarzen Kniebügel und eine geringere Körperspannung zurückgenommen. Außerdem vermitteln die überwiegend breit aufgestellten, durchgestreckten Beine, der Stand in der senkrechten Körperachse und die durch die Positionierung

Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 15–27, hier S. 16 f.

1428 Vgl. Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan: Ziviluniformen als Medium symbolischer Kommunikation. Geschichte und Theorie der Erforschung einer Bekleidungsform an der Schnittstelle von Politik, Gesellschaft und Kultur. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 13–46, hier S. 30 f. Für einen Überblick über Theorien über Uniformen als Medien zur Konstruktion von Männlichkeit siehe Hackspiel-Mikosch/Haas: Ziviluniformen, S. 27–34; weiterführend auch Gaugele, Elke: Uni-Formen des Begehrens. Uniformen, Fetischismus und die textile Konstruktion moderner Genderidentitäten. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 269–284, hier S. 269–273.

Abb. 47.2: Aquarell mit Uniformen von Freiberger Bergakademisten um 1821 nach Vorlagen von A. S. J. von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1937

der Armlöcher erzwungene aufrechte Körperhaltung in den Gruppenkonstellationen Kraft und Standhaftigkeit, was als symbolischer Verweis auf militärische Tugenden gedeutet werden kann.[1429] Was den Rost'schen Blättern zusätzlich die (militärische) Strenge und Uniformität nimmt, ist einerseits die Platzierung der Uniformierten in eine ländlich wirkende Szenerie, andererseits deren porträtartige Gesichter.[1430] Insgesamt rührt der „militärische Zuschnitt“[1431] weniger von gravierenden Neuerungen in der Kleidung selbst, denn vielmehr von der Gestaltung von Körpertypus, -haltung und -spannung sowie vom Detailreichtum von Hintergrün-

1429 Vgl. Hackspiel-Mikosch: Stärke, Macht und Eleganz, S. 20 f.; Flintrop, Kerstin: Die Disziplinierung des männlichen Körpers. Uniformen im historischen Vergleich von Schnittführung und Verarbeitung. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 28–32, hier S. 32 sowie Brändli, Sabina: „Der herrlich biedere Mann“. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert. Zürich 1998, S. 111 und 120.
1430 Im genannten Beispiel handelt es sich um Oberberghauptmann Herder. Vgl. das Vorwort von Anne Winkelmann in Rost: Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen, 1984, S. 8.
1431 Winkelmann: Tracht des Bergmannes im Wandel der Zeit, o. S.

den und Gesichtern her. In Bezug auf die bergmännischen Attribute ordnen das Häckel, die Kniebügel sowie Tscherpertasche und -messer den Bergwardein in der Tat eindeutiger dem Bergbau zu als die unscheinbareren Paradewaffen und das bergmännische Symbol am Koppelschloss des in der Mitte platzierten Freiberger Akademikers (Abb. 47.2). Allerdings ist das Bergleder, welches Winkelmann in den Darstellungen der 1820er-Jahre „nicht deutlich genug“[1432] herausgestellt sieht, bei den Rost'schen Stichen ebenfalls allerhöchstens zu erahnen.

Die Relevanz der Attribute sowie die Zurückweisung militärischer Einflüsse auf die bergmännische Uniform – darauf wird noch einzugehen sein – ist charakteristisch für die 1950er-Jahre. In den 1930er-Jahren, in denen der Bergmann aufgrund der Schwere und des hohen Risikos unter Tage als „Frontsoldat der Arbeit“[1433] gefeiert wurde, sah Winkelmann diesbezüglich augenscheinlich noch keinen Handlungsbedarf. Jedenfalls legte er in dieser Zeit noch keinen Wert darauf, ausschließlich von bergmännischen „Trachten“ zu sprechen.[1434] Außerdem ließ er Freydank unwidersprochen Kostümbilder anfertigen, denen die bergmännischen Bezüge – von den Berufsbezeichnungen auf den Passepartouts abgesehen – augenscheinlich völlig abgingen.[1435] Dazu gehören beispielsweise die 15 Kostümbilder des Kurfürstentums Braunschweig-Lüneburg um 1780 – in der Sammlungsdokumentation und auf den Passepartouts als Kurfürstentum Hannover bezeichnet – und die sechs Aquarelle für das Königreich Westfalen zwischen 1809 bis 1813 (Abb. 48.1 u. 48.2). Für Freydank waren diese Darstellungen von besonderem wissenschaftlichen Wert. In Ermangelung bildlicher Überlieferungen hatte er nämlich ab September 1937 begonnen, Uniformen anhand von Aktenmaterial zu rekonst-

1432 Ebd.

1433 Amt für „Schönheit der Arbeit“ (Hrsg.): Schönheit der Arbeit im Bergbau. Berlin 1936, S. 1.

1434 Siehe dazu auch den Aufsatz von Raub, in dem er den militärischen Bezug selbst herstellt: Raub, Julius: Etwas vom Werden und Wesen der bergmännischen Uniform. In: Frische Wetter – Werkzeitschrift der Bergbau AG Ewald-König Ludwig 6 (1944), S. 63–65.

1435 Interessanterweise änderte auch die Anweisung der Geschäftsführung, ein inhaltliches Konzept und einen Finanzplan für das „Trachtenkabinett“ vorzulegen, nichts an diesem Umstand. Der Eingriff der Geschäftsführung führte dazu, dass 1937 im Vergleich zum vorangegangenen Jahr etwa 65 % weniger Kostümdarstellungen eingingen und Winkelmann seinen Hallenser Kollegen für die neuen Verwaltungsabläufe zu sensibilisieren versuchte. Insgesamt trieb Freydank – der sich wohl auch aufgrund des zusätzlichen Einkommens sehr für das Projekt engagierte – die Arbeiten am „Trachtenkabinett“ nach eigenem Gutdünken weiter voran und baute seinen Expertenstatus auf diesem Gebiet aus. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 09.12.1937 und 08.08.1938, sowie die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 27.11.1936 und 01.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966 und den handschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.04.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

Abb. 48.1: Aquarell ‚Berghauptmann des Kurfürstentums Hannover‘ nach Entwürfen Hanns Freydanks von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1938

Abb. 48.2: Aquarell ‚Berghauptmann des Königreichs Westfalen‘ nach Entwürfen Hanns Freydanks von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1938

ruieren.[1436] Die in Kooperation mit Sallwürk gestalteten Serien seien deshalb nicht nur für „die Geschichte der Bergmannstracht von großer Wichtigkeit“[1437], sondern sicherten dem Museum zudem ein Alleinstellungsmerkmal.[1438] Insgesamt hatte Freydank mit seinen Vorlagen 26 Aquarelle beigesteuert, die im Zuge der Umstellung auf die elektronische Datenverarbeitung heute in vier Serien zusammengefasst vorliegen.[1439]

1436 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 06.12.1936 und 19.01.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

1437 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 19.01.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

1438 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 13.12.1937 und 19.01.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

1439 Siehe montan.dok 030330498000, 030330500000, 030330518000 und 030330533000.

Der Hannoversche Berghauptmann trägt beispielsweise eine weiße Kniehose, weiße Strümpfe und schwarze Spangenschuhe. Die Regentschaft Georg III. (1738–1820) – König von Großbritannien und Irland, ab 1814 zugleich Kurfürst von Braunschweig-Lüneburg –[1440] spiegelt sich farblich im frackartig zugeschnittenen Tuchrock wider.[1441] Die Reverse, die Epauletten, der Degen, die Stutzperücke und der Dreispitz verweisen erneut auf den Einfluss militärischer Uniformen auf die Mode. Die weißen Rüschenmanschetten, das -jabot, die Kniehose, der den Körper umspielende Rock, die Spangenschuhe, die weißgepuderte Perücke und der Degen deuten an, dass sich die bürgerliche Mode von den höfischen Vorbildern noch nicht vollständig emanzipiert hat.[1442] Die Uniform des Berghauptmanns aus dem Königreich Westfalen – welchem das Kurfürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel sowie der südliche Teil Hannovers in der auf dem Passepartout vermerkten Zeitspanne angehörten –[1443] ist der eben beschriebenen nicht unähnlich. Der durch die weißen Haare augenscheinlich betagtere, durch den engen Schnitt der Kleidung und die lange weiße Hose schlanker wirkende westfälische Berghauptmann trägt ebenfalls schwarze Spangenschuhe, eine weiße (aber gerade abschließende) Weste, einen Degen sowie einen federbesetzten Zweispitz. Die weiße Halsbinde, der enge Schnitt des Fracks mit hohem Stehkragen, die lange Hose und das natürliche Haupthaar verdeutlichen die bürgerliche Dominanz in der Mode, wobei die goldenen Applikationen und Knöpfe ebenso wie der Federschmuck an der Kopfbedeckung als höfisch-militärische Relikte zu deuten sind. Das Blau des Fracks sowie die an Napoléon Bonaparte (1769–1821) erinnernde Darstellung – ein nach links gedrehter Kontrapost und die in den Frack geschobene rechte Hand –[1444] weisen außerdem symbolisch auf die französische Herrschaft Jérôme Bonapartes (1784–1860) über Westfalen hin.[1445] Was Freydank veranlasste, die Berghauptleute in unterschiedli-

1440 Vgl. Kalthoff, Edgar: Georg III. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biografie. Gaál – Grasmann, Bd. 6. Berlin 1964, S. 212 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118716913.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1441 Vgl. Thiel: Geschichte des Kostüms, S. 260 f.

1442 Vgl. ebd., S. 260–264 sowie Jedding-Gesterling, Maria: Régence, Rokoko und Louis XVI (1715–1789). In: Jedding-Gesterling, Maria/Brutscher, Georg (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988, S. 119–148.

1443 Vgl. Berding, Helmut: Napoleonische Herrschafts- und Gesellschaftspolitik im Königreich Westfalen 1807–1813. Göttingen 1973 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 7), S. 19.

1444 Siehe dazu z. B. die Abbildung in Thiel: Geschichte des Kostüms, S. 288. Abbildungen von Postkarten, Grafiken und Skulpturen Napoleons in dieser Pose sind außerdem über die Datenbank der Deutschen Digitalen Bibliothek abrufbar. Zur politischen Symbolik dieser Geste siehe Fleckner, Uwe: Hand in der Weste. In: Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Abdankung bis Huldigung, Bd. 1. München 2011, S. 451–457.

1445 Siehe dazu Berding: Napoleonische Herrschafts- und Gesellschaftspolitik.

chen Posen zu zeigen, wie detailliert die Angaben zu Farben, Schnitten, Stoffen und Applikationen in den von ihm nicht näher spezifizierten Unterlagen tatsächlich waren oder welche kostümkundlichen Quellen er noch zurate zog, um sich einen Eindruck von der zeitgenössischen Mode zu machen, ist unklar. Den Stichen von Weigel und Rost wird aufgrund ihrer künstlerischen Gestaltung, ihres Alters und der damit verbundenen Beglaubigung der Quellen durch Zeitzeugen ein Sonderstatus zugeschrieben. An von Freydank entworfenen Darstellungen lässt sich aber eindrücklich nachvollziehen, dass Kostümbilder grundsätzlich Ergebnisse eines nicht nachvollziehbaren Interpretationsprozesses sind. Winkelmanns Versuch, diesen soweit wie möglich zu kontrollieren, spiegelt sich in der exklusiven Vergabe von Aufträgen an Künstler wider, die entweder bereits mit „bergmännischen Dingen Fühlung“[1446] gehabt hatten oder zumindest eng mit Freydank kooperierten.

Letzteres kam dem Hallenser Montanhistoriker insofern entgegen, als dass er bei der Entwicklung des ‚Trachtenkabinettes‘ frühzeitig Kooperationen mit anderen Künstlern anstrebte.[1447] Treibendes Motiv war dabei weniger, verschiedene Malstile zu präsentieren oder regionale Künstler zu fördern. Weit wichtiger waren die zügige Anfertigung von Kopien sowie die Reduktion von Kosten.[1448] Der ab 1936 von Freydank beauftragte Wilhelm Weise[1449] fertigte die Kostümbilder im Vergleich zu Sallwürk nicht nur zum halben Preis an. Als Zeichner im Baubüro der Mansfeld AG schrieben Winkelmann und Freydank ihm auch eine Vertrautheit mit der bergmännischen Materie zu.[1450] Seine Aquarelle zu den Mansfelder Uniformen anlässlich des zur Thronbesteigung Friedrich August I. von Sachsen stattfindenden Huldigungszuges (1769) hatten die Erwartungen Winkelmanns „ganz erheblich übertroffen“[1451], sodass er darüber nachdachte, weitere Kopien für Geschenkzwecke anfertigen zu lassen. Da diese Aquarelle in den Musealen Sammlungen derzeit nicht aufzufinden sind, kann die Begeisterung Winkelmanns heute

1446 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761.

1447 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 04.01.1936, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Keyser, 15.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

1448 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 04.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1449 Biografische Informationen zu Wilhelm Weise liegen nicht vor.

1450 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 04.09.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1451 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.08.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

nicht nachvollzogen werden.[1452] Die übrigen von Weise eingegangenen Blätter verdeutlichen aber, dass die Aquarelle aus dem Mansfelder Revier nicht nur kostümgeschichtlich, sondern auch stilistisch mit den bisherigen Darstellungsformen brechen. Das zusammengefasste Konvolut mit drei Blättern zeigt einen Fahrsteiger, Schieferhauer und Bergschüler des Mansfelder Reviers an der Schwelle des 20. Jahrhunderts.[1453] Bei dem Schieferhauer fallen als erstes die weite und vollständig schwarze Kleidung, die individualisierten Gesichtszüge sowie die fehlende Körperspannung auf. Der weitgeschnittene, samtbesetzte Uniformkittel des Schieferhauers, das glanzlose Bergleder, die in klobigen Stiefeln steckende weite Hose sowie der schlichte Krempenhut haben nichts mehr von dem Glanz der Uniformen der vorangegangenen Jahrhunderte. Neu sind zudem die Attribute. Während die Ölflasche und die brennende Kopflampe auf den Arbeitskontext hindeuten, verweist die Pfeife symbolisch auf Genuss und Genügsamkeit (Abb. 49).

Eine ikonografische Erweiterung zeichnet sich auch bei den Kostümbildern Otto Spitzbarths[1454] ab. Der jahrelang als Bergmann tätige Maler, Kalligraph und Grafiker unterstützte die Arbeiten Freydanks ab 1939, weil Sallwürk wegen anderer Aufträge den Kostümbildern nicht mehr genügend Zeit widmen konnte.[1455] Spitzbarth trug insgesamt 27 Arbeiten bei, die er ebenfalls nach Vorlagen kopierte, nach Freydanks Rekonstruktionen umsetzte oder – wie im Falle der Burgker Uniformen – bei Besuchen einzelner Bergleute nach den Kleidungsstücken direkt

1452 Es handelt sich um eine Serie mit 23 Blättern, siehe montan.dok 030330466000, Stand: November 2020.

1453 Siehe montan.dok 030330492001–030330492003.

1454 Otto Spitzbarth (1904–1978) begann seine berufliche Karriere mit einer Ausbildung zum Dekorateur. Finanzielle Schwierigkeiten führten dazu, dass er 1922 als Schlepper bei der Mansfeld AG tätig wurde. In dieser Zeit hielt er Eindrücke aus dem Bergbau zeichnerisch fest. Später nahm er bei einem Kunstmaler Privatunterricht und arbeitete zeitweise als Maler bei einem Theater. Aus nicht geklärten Gründen kehrte er zur Mansfeld AG zurück. Ab 1933 wurde er als technischer Zeichner in der Markscheiderei eingesetzt und betätigte sich in seiner Freizeit weiterhin künstlerisch. 1943 wurde er eingezogen. Als er 1947 aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrte, konnte er nahtlos an seine Arbeit bei der Mansfeld AG anknüpfen. Aufgrund seiner grafischen und kalligrafischen Fähigkeiten wurde er in die zum Betrieb gehörige Grafikwerkstatt versetzt, die er ab 1952 leitete. Bis zu seinem Ausscheiden aus dem Berufsleben 1961 widmete er sich intensiv der bergmännischen Kleidung. Darüber hinaus schrieb er Texte für Zeitungen und Zeitschriften und hielt Vorträge, in denen er sich schriftstellerisch mit seiner Heimat, dem Mansfelder Land, auseinandersetzte. Vgl. Mirsch, Rudolf: Otto Spitzbarth und seine Zeichnungen Mansfelder Berg- und Hüttenleute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (2003), S. 243 f. Siehe außerdem VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck: Mansfelder Berg- und Hütten-Kleidung.

1455 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 17.10.1939 und 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

Abb. 49: Aquarell ‚Schieferhauer‘ nach einem Entwurf von Hanns Freydank von Wilhelm Weise, 1936

anfertigte.[1456] Allen eingegangenen Aquarellen ist gemein, dass sie militärischen Kontexten entstammen, aber auf den ersten Blick keinerlei bergmännische Bezüge herstellen. Doch auch diese Aquarelle, größtenteils Darstellungen preußischer Mineure in Uniformen des 18. Jahrhunderts, nahm Winkelmann begeistert auf.[1457] So zeigt Abbildung 50.1 einen Unteroffizier von 1813, der auf der dazugehörigen Karteikarte wie folgt beschrieben wird:

> Unteroffizier in strammer Haltung, in der Rechten einen Karabiner mit aufgepflanztem Seitengewehr, seitlich an dem geschulterten Tornister ein Degen, eingerollte Decke über der Schulter, links seitlich eine Tasche.
> Kleidung: Tintenblauer, kurzer Uniformrock mit schwarzem, weiß abgesetztem Stehbort, rote Achselstücke und rote Halsbinde, graue Stiefelhose mit roten Biesen, weiße Gamaschen, als Kopfbedeckung sehr hohe, schwarze Mütze mit Schirm.[1458]

1456 Siehe den handschriftlichen Nachtrag Freydanks vom 09.04.1941 auf seinem maschinenschriftlichen Brief an Winkelmann, 07.04.1941, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie montan.dok 030330453000.

1457 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1458 Karteikarte zum Objekt montan.dok 030330563000.

Abb. 50.1: Aquarell ‚Preußischer Pionier-Unteroffizier' von Otto Spitzbarth, 1941

Umseitig verweist die Karteikarte „unter Vorbehalt" auf eine Vorlage aus Adolf Tierschs ‚Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6'[1459]. Weises Pionier aus dem Mansfelder Revier (Abb. 50.2) ist nach Skizzen Freydanks gezeichnet worden. Das Aquarell zeigt einen Mansfelder Soldaten mit aufgepflanztem Seitengewehr, kurzem Degen und in einem an die schwarze Puffjacke erinnernden Uniformrock. Das Tschako mit Mauerkranz, Federbusch und dem Schlägel-und-Eisen-Symbol vor Kopf stellen den vollständig in Schwarz Uniformierten zumindest andeutungsweise in den Bergbaukontext.

1459 Vgl. Tiersch, Adolf: Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6. Leipzig 1904. Die Abbildung auf Seite 22 könnte dem Aquarell Weises als Vorlage gedient haben. Für Spitzbarths Pionier-Unteroffizier könnte die Abbildungstafel zwischen den Seiten 48 und 49 Pate gestanden haben.

Abb. 50.2: Aquarell ‚Mansfelder Pionier‘ nach einem Entwurf Hanns Freydanks von Wilhelm Weise, 1941

Historischer Hintergrund dieser Darstellungen ist die Beteiligung der eigentlich vom Militärdienst befreiten Mansfelder Bergleute an kriegerischen Auseinandersetzungen. Bereits im Ersten Schlesischen Krieg (1740–1741) gehörten Bergleute aus dem Harz einem Pionierregiment an, das 1741 die Festung Neiße eroberte. Aufgabe der Bergleute war in erster Linie der Aufbau von Verteidigungsanlagen.[1460] Im Zuge der Napoleonischen Kriege fiel das ursprünglich zu Preußen gehörende Mansfelder Revier mehrheitlich dem unter französischer Kontrolle stehenden Königreich Westfalen zu. Als die Bevölkerung unter den damit verbundenen Abgabeforderungen merklich zu leiden begann, bildete sich unter Oberberghauptmann Franz Wilhelm Werner von Veltheim (1785–1839) im Befreiungskrieg von 1813/1814 ein Pioniercorps aus Mansfelder Bergleuten.[1461] Prädestiniert seien

1460 Vgl. Tiersch: Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6, S. 11.

1461 Vgl. VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck: Mansfelder Berg- und Hütten-Kleidung, S. 38; Tiersch: Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6, S. 16–22; Gümbel, Wilhelm: Veltheim, Franz Wilhelm Werner von. In: Historische Comission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biographie. Van der Aa – Baldamus, Bd. 39. Leipzig 1895, S. 586 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119178087.html#adbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

die Bergleute laut Adolf Tiersch wegen ihres berufsbedingten Gespürs für Subordination und Kameradschaft gewesen. Gleichzeitig zahlte sich aus, dass die Bergleute aufgrund ihrer Paradekleidung nicht extra mit Uniformen ausgestattet werden mussten und sie sich ihrer Kenntnisse wegen beispielsweise als Mineure eigneten.[1462] Ein ähnlich latenter Einfluss der bergmännischen Kleidung auf andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens ist bei den Spitzbarth'schen Aquarellen der Mansfelder Schützengilde festzustellen. Diese soll aus den sich im Zuge der Märzrevolution 1848/1849 gegründeten Bürgerwehren entstanden sein. Als diese Bürgerwehren aufgelöst wurden, schlossen sich Berg- und Hüttenleute zu Bergmanns-Schützen-Gesellschaften zusammen,[1463] was sich in der Kleidung niederschlug. Im ausgewählten Beispiel (Abb. 50.3) trägt der Schütze zu seiner weißen, locker an den Beinen herabfallenden Hose einen schwarzen Bergkittel mit goldenen Knöpfen, schwarzen Fransen, Samtpatten und breitem Schulterkragen. Der Kopf wird von einer Schirmmütze mit roter Bordierung bedeckt. In der rechten Hand hält er ein Bierglas, in der linken ein Gewehr. Erwähnenswert sind diese Aquarelle nicht allein aufgrund der historischen Referenz. Die Darstellung bergmännischer Uniformenelemente in einem, wenn auch nur angedeuteten, Freizeitkontext besitzt zudem in der Ära Winkelmann einen Seltenheitswert.[1464]

Die produktive Arbeit an den Kopien für das „Trachtenkabinett" geriet ab 1940 ins Stocken.[1465] Sallwürks fehlendes Zeitkontingent, die drohende Einberufung Spitzbarths und Freydanks, die verlangsamte Abwicklung der Aufträge durch die neuen Verwaltungsrichtlinien, die sich abzeichnende Papierknappheit und die Rückforderungen entliehener Materialien durch Archive veranlassten Freydank, sich auf den Abschluss der bereits begonnenen Arbeiten zu konzentrieren.[1466] Auch für Winkelmann trat das Projekt in den Hintergrund. Im Dezember 1940 sagte er schließlich einen geplanten Besuch von Freydank in Bochum ab, weil er personalseitig „so gedrängt" sei, dass an dem „Trachtenkabinett" im Moment nicht weitergearbeitet werden könne.[1467]

1462 Vgl. Tiersch: Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6, S. 20 f.

1463 Vgl. VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck: Mansfelder Berg- und Hütten-Kleidung, S. 58.

1464 Siehe dazu auch den an einer Felsstufe sitzenden Bergakademisten, montan.dok 033303900001.

1465 Siehe G 6 im Anhang.

1466 Siehe die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 17.10.1939 und 28.05.1940, sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 11.10.1939 und 20.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie den maschinenschriftlichen beziehungsweise handschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 20.05.1958 und 31.03.1958, in: montan.dok/BBA 112/5671.

1467 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 05.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

Abb. 50.3: Aquarell ‚Mansfelder Bergmanns-Schützengilde, Schütze‘ nach einem Entwurf Hanns Freydanks von Otto Spitzbarth, 1941

Verändert hatte sich auch das Verhältnis zwischen Freydank und Winkelmann. Die erste Verstimmung gab es bereits im Sommer 1938. Um die Honorarhöhe für Freydank festlegen zu können, forderte Keyser als Geschäftsführer der WBK von dem Hallenser einen Bericht, in dem er seine Arbeiten für das Museum darstellen sollte.[1468] Freydank reagierte gekränkt auf diese Forderung, erst recht als er erfuhr, dass Winkelmann der eigentliche Initiator dieser Angelegenheit war.[1469] Der Museumsdirektor hatte den Umweg über die Geschäftsführung für eine elegante Lösung gehalten, um Freydanks steigenden Honoraranforderungen zu regulieren und

1468 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 01.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.
1469 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 13.03.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

seinen Kollegen gleichzeitig erneut für die neuen Verwaltungsabläufe zu sensibilisieren.[1470] Neben Freydanks finanziellen Forderungen und Alleingängen sorgten wenig später seine Beziehungen zum Bergbau-Verein für Unmut. Winkelmann war zu Ohren gekommen, dass sein freier Mitarbeiter verschiedentlich mit der Konkurrenz kooperierte.[1471] Um Interessenskonflikte aufgrund sich überschneidender Arbeitsfelder zu vermeiden, regte Winkelmann deshalb an, den Kontakt dahingehend einzuschränken und das Museum gegebenenfalls „bei dem Verkehr mit dem Bergbau-Verein ein[zu]schalten".[1472] Freydank lehnte diese Bevormundung wie Verwicklung in den bestehenden Konflikt zwischen Bergbau-Verein und WBK grundsätzlich ab. Gleichzeitig ließ er Winkelmann wissen, dass dessen – in den Quellen nicht näher benannte – „Gewährsmann anscheinend die bekannte Mücke nicht nur zu einem Elefanten gemacht, sondern wohl schon in eine ganze Elefantenherde verwandelt"[1473] habe. Die Beziehungen zum Bergbau-Verein seien nicht nur älter als die zum Museum, sondern zudem ausschließlich persönlicher Natur. Aus der Korrespondenz der 1950er-Jahre geht allerdings hervor, dass Winkelmanns Bedenken nicht unbegründet waren. Denn mit Ausbruch des Krieges, so schilderte Freydank 1958 rückblickend, habe sich abgezeichnet, dass er seine Arbeit aufgrund der angeordneten Papiereinschränkungen nicht wie geplant in der ‚Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen' würde veröffentlichen können.[1474] Dem Historiker war deshalb daran gelegen, eine neue Publikationsmöglichkeit für seine Forschungsergebnisse zu finden und diese entsprechend zu bewerben.[1475] In Kooperation mit dem Verein deutscher Bergleute und dem Verlag Glückauf in Essen bergmännische Kostümbilder als Weihnachtsgabe herauszugeben, erschien ihm dafür zweckdienlich. Die Reaktion aus Bochum war jedoch verhalten. Winkelmann urteilte, er habe „wieder mal einen Schrecken bekommen" und die Blätter mit „wehmütigem Herzen" zur Kenntnis genommen. Qualitativ seien diese mangelhaft und zeugten von „Ideenarmut" des Vereins. Vor allem befürchtete er aber, dass der Wert des eigenen Kabinetts geschmälert werde, „je

1470 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 01.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/966.

1471 Zum Verhältnis von WBK und Bergbau-Verein siehe S. 97 f.

1472 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/966. Siehe auch den maschinenschriftlichen Bericht „Dienstreise nach München, Salzburg und Halle in der Zeit vom 20.9–1.10.1941", 06.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1473 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 12.03.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1474 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 20.05.1958, in: montan.dok/BBA 112/5671.

1475 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

mehr mit diesen Bildern unternommen“ würde.[1476] Freydank teilte die Einschätzung Winkelmanns in keiner Weise. Ganz im Gegenteil: Er begriff sein Vorgehen auch als Werbestrategie für das Bochumer Kabinett. Am Beispiel der Sixtinischen Madonna in der Dresdener Gemäldegalerie legte er dar, dass der Wert des Originals durch variantenreiche Reproduktionen nicht herabgemindert worden sei, sondern dessen Popularität gesteigert habe.[1477] Winkelmann wollte sich auf diese Argumentation nicht einlassen. In seiner Antwort hielt er fest, dass seine Verwaltung von der Verfahrensweise unangenehm berührt und es ihm selbst „etwas peinlich“ sei, über die bestehenden Pläne nicht informiert worden zu sein, zumal die Popularisierung von Kunstobjekten keineswegs das Ziel wäre. Bei den Kostümbildern handele es sich um „eine eigenartige Zusammenfassung von bisher unbekannten oder wenigstens in dem Zusammenhang unbekannten Dingen, die ja in ihrer einmaligen Eigenart für sich wirkten“; ja um „Volkskunst, die vom rein künstlerischen Standpunkt aus gesehen nun nicht die Popularität verlangt“.[1478] Grundsätzlich spreche nichts gegen eine gelegentliche Veröffentlichung von Kostümbildern. Dass dies nun „ausgerechnet mit dem V[erein] D[eutscher] B[ergleute] und dem Glückauf-Verlag in dem Maße“[1479] gemacht worden sei, stünde seinen Interessen aber entgegen. Um seine Monopolstellung zu sichern, versuchte er vergleichbare Forschungsprojekte zu unterbinden. Dementsprechend restriktiv zeigte er sich bei der Herausgabe von Kostümbildern.[1480] Selbst von Freydank, dessen Bildrechte er nach eigenen Angaben nicht erworben hatte, ließ er sich „jedes einzelne Bild abringen“[1481], obwohl ihm bewusst war, dass „die ganze Arbeit ja sein [Freydanks, A-M. H.] geistiges Eigentum“[1482] sei. Das distanzierte Verhalten Freydanks erklärte Winkelmann seinem Vorgesetzten gegenüber mit dem Konflikt um das Honorar. Er

1476 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1477 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1478 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1479 Ebd.

1480 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 20.01.1939, und den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 05.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Brose und Seng, 26.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/765 und an Schantz, 04.07.1951, in: montan.dok/BBA 112/802 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Meine Arbeit in der ‚Rohrpost‘“, 18.03.1957, in: montan.dok/BBA 112/813.

1481 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761.

1482 Ebd.

habe den Kollegen diesbezüglich „etwas scharf anpacken“ müssen, weshalb dieser die Nähe zum Bergbau-Verein suche. „Ich hoffe aber“, führte der Direktor weiter aus, „daß ich ihn ganz wieder auf unsere Seite bekomme, und er auch weiter an unserem Kabinett arbeitet. Freydank ist eben ein freier Wissenschaftler, der sich in keiner Weise binden will.“[1483]

Die fachliche Abhängigkeit Winkelmanns führte trotz der bestehenden Differenzen in der Tat nicht dazu, dass sich der Museumsdirektor Freydanks entledigte, wenngleich sich die Möglichkeit dazu bot. Denn Keyser hatte seinen Museumsdirektor angewiesen, sich wegen einer etwaigen Beschäftigung von einem gewissen Professor Casberg,[1484] eine Koryphäe auf dem Gebiet der Uniformmalerei, mit Leutnant Hans Norkus in Verbindung zu setzen.[1485] Letzterer vertrat den Standpunkt, es gäbe zwar historisch wertvolle Stiche, aber keine „künstlerischen Darstellungen der Entwicklung gerade der besonders originellen und farbenfreudigen Bergmannsuniformen“[1486]. Winkelmann stimmte dieser Einschätzung prinzipiell zu, betonte aber auch in diesem Zusammenhang, dass der künstlerische Anspruch bei der Gestaltung des Kabinettes zweitrangig sei.[1487] Im Vordergrund stand die historisch korrekte Wiedergabe der Uniformen, die – wie er an anderer Stelle ausführte – eine etwaige Wiederanfertigung ermöglichen müsste.[1488] Keyser gegenüber äußerte Winkelmann Bedenken, Casberg lediglich aufgrund seiner Reputation oder prestigeträchtigen Staatsaufträgen in den Dienst des Museums zu stellen. Der Professor habe „bisher in keiner Weise mit bergmännischen Dingen Fühlung“[1489] gehabt. Ohne die „entsprechenden Vorbereitungen und wissenschaftlichen Grundlagen“[1490] ginge es seiner Ansicht nach aber nicht.[1491] In dieser Posi-

1483 Ebd.

1484 Gemeint sein könnte Paul Casberg alias Paul Julius Krause (1883–1945), Illustrator, Grafiker und Militärmaler. Siehe dazu den Eintrag im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek unter http://d-nb.info/gnd/1017203873 (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

1485 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Norkus, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/762 sowie den maschinenschriftlichen Brief Norkus’ an Winkelmann, 25.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/777.

1486 Maschinenschriftlicher Brief Norkus’ an Winkelmann, 26.07.1942, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/777.

1487 Vgl. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Norkus, 13.10.1942 und 23.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/777.

1488 Vgl. ebd. sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kallab, 19.08.1942, in: montan.dok/BBA 112/952.

1489 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761.

1490 Ebd.

tion ließ er sich bei einem Besuch in Halle von Freydank bestärken und formulierte in seinem Dienstreisebericht:

> Herr Freydank ist der Ansicht, daß gerade bei den Uniformbildern es außerordentlich wichtig ist, die technischen Einzelheiten genau zu beachten, denn der Künstler verunstaltet durch seine besondere künstlerische Ausgestaltung die Uniform ganz erheblich. Er hat in den verschiedensten Fällen erlebt, daß die Künstler, um ein Uniformbild besonders dekorativ zu gestalten, eigenmächtig Änderungen vorgenommen haben, z.B. haben sie, wenn es 5 Knöpfe sein mußten, nur 2 vorgesehen, oder es wurden wichtige Abzeichen an den Kragen, an den Spiegeln oder sonst an der Uniform weggelassen. In keinem einzigen Falle ist es ihm vorgekommen, daß der Künstler die wirklichen Grundlagen beachtet und diese als Anhalt für seine Gestaltung nahm. Wenn Professor Casberg absolut nach der Uniformvorschrift arbeiten will, so sieht er darin natürlich einen Vorteil, denn es können nicht genug Künstler mit diesen Fragen beschäftigt werden. Bisher sei Herr von Sallwürk der einzige, der sich auf dem Gebiete des bergmännischen Trachtenwesens ein Verdienst erworben habe und für sich in Anspruch nehmen könne, einwandfreie Uniformenbilder geschaffen zu haben.[1492]

Was sich in der Analyse der bisherigen Objekte bereits abzeichnete, wird hier explizit formuliert. Winkelmann betrachtete die Aquarelle nicht vorrangig als Objekte der Kunst. Sich vollständig auf die wissenschaftliche Expertise Freydanks verlassend, interpretierte er die eingegangenen Blätter als Belege für eine vestimentäre Entwicklung, die er über eine möglichst vollständige Sammlung nachzuvollziehen suchte. Dass er bereit war, für jeden Auftrag zwischen 5 und 10 RM zu zahlen und Fotokopien guter Vorlagen ebenso ablehnte[1493] wie die unkontrollierte Reproduktion und Verbreitung der Aquarelle, offenbart aber auch, dass den farbenfrohen Aquarellen der Status ästhetisch wirkender „Erscheinungsdinge“[1494] nicht vollständig abgesprochen wurde. Stattdessen hatten Uniformendarstellungen – ähnlich wie die Arbeiterdarstellungen – auch künstlerischen Ansprüchen zu genügen, die neben der korrekt wiedergegebenen Uniform auch die ästhetische Erscheinung der Bergleute einbezog.

1491 Für eine ähnliche Argumentation siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Grille, 05.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/814.

1492 Siehe den maschinenschriftlichen „Bericht über meine Dienstreise nach Halle und Berlin in der Zeit vom 1.–12.12.1942/Besprechung mit Herrn Dr-phil. Freydank, Halle/Saale, Krukenbergstr. 12“, 16.12.1942, in: montan.dok/BBA 112/1303.

1493 Siehe den maschinenschriftlichen, von Winkelmann diktierten und von Keyser und Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Freydank, 23.11.1938, sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 06.12.1938, in: montan.dok/BBA 112/966. G 7 im Anhang zeigt, dass im Bereich der Uniform-Darstellungen Objekte insgesamt mehrheitlich angekauft wurden.

1494 Siehe Anmerkung 93.

„[Ü]ber dem Durchschnitt des alltäglichen Geschmacks“ – Die Ästhetik uniformierter Bergleute

Dass der künstlerisch-ästhetische Anspruch nicht gleichgültig war, lässt sich verschiedentlich auch im Schriftwechsel nachvollziehen. So ernteten Freydank und Sallwürk für die Kopien der kursächsischen Festtagskleidung von 1719 Winkelmanns Kritik. Diese Serie hielt Winkelmann für „recht primitiv“[1495]. Wohlwissend, dass Sallwürk nach Vorlagen gearbeitet hatte, fragte er bei Freydank an, „ob man diese plumpen Figuren nicht doch etwas modernisiert“[1496]. Denn insbesondere im Vergleich zu den Rost’schen Stichen offenbare sich der „kolossale[…] Unterschied“[1497] deutlich. Abbildung 51.1 zeigt einen Geschworenen aus dieser Serie, dessen Gestaltung sich in Hinblick auf die detaillierte Ausführung der Gesichtszüge, der Körpergröße und -haltung sowie der Figur von den Darstellungen Rost unterscheidet. Der kleinere, untersetzte Mann mittleren Alters trägt eine enge weiße Kniehose, weiße Strümpfe, schwarze Kniebügel und Spangenschuhe. Die goldbortierte Puffjacke in Weiß ist lediglich über der Brust verschlossen und lässt ein rotes Wams sowie eine Tscherpertasche und einen Degen sichtbar werden. Um den Hals ist ein weißes Tuch geschlungen, der Kopf wird von einem grünen Schachthut mit mauerkranzartiger, nach oben geschlagener Krempe und gelber Rosette bedeckt. In der rechten Hand hält der fast tänzelnde Geschworene ein Häckel, in der rechten eine Erzprobe. Freydank konnte die Kritik an den Darstellungen nicht nachvollziehen und wollte an der Wiedergabe nach den Vorlagen festhalten. Denn seiner Meinung nach lieferten diese

> nicht nur von der Uniform, sondern auch von der künstlerischen Technik jener Zeit einen Eindruck. Herr v. S[allwürk, A-M. H.] und ich haben diese Fragen mehrfach sorgfältig und gründlich durchgesprochen, und wir sind zu dem Ergebnis gekommen, daß Herr v. S[allwürk, A-M. H.] die Vorlagen möglichst originalgetreu darstellen will. Lediglich Fehler in der Erhaltung, d.h. Veränderungen durch Stockflecken, Oxydation von Bleiweiß u.a., werden stillschweigend verbessert, d.h. so gebracht, wie sie auf der Vorlage ursprünglich waren. Jedoch bleibt das Bild sonst so, wie es ist, also gewisse Plumpheiten in der Anlage oder Ausführung der Vorlagen werden nicht verbessert. So haben wir es bisher gehandhabt und auch Ihr stillschweigendes Einverständnis gefunden; denn die Thüringer Serie (aus Saalfeld) [siehe dazu Abb. 51.2, A-M. H.] ist noch viel primitiver als die beiden Bilder Ihrer letzten Sendung.

1495 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.
1496 Ebd.
1497 Ebd.

Abb. 51.1: Aquarell ‚Geschworener‘ nach einem Original im Besitz des Berg- und Hüttenmännischen Vereins/Berlin von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

Abb. 51.2: Aquarell ‚Bergmusiker‘ nach einem Original im Bergamt Saalfeld von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1935

> Nicht jeder der alten Zeichner kann ein Künstler von der Qualität des G. E. Rost sein. Vielfach hat man Markscheide [sic!] oder biedere Handwerker, die man gerade greifbar hatte, hinzugezogen. Bei den beiden Bildern, die Sie mir zurückschickten, kommt noch hinzu, daß die Vorbilder sehr alt sind – ich möchte sie an das Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts setzen – ein gewisses archaisches Gepräge tragen, das uns heute etwas plump anmutet. Sie stellen doch im Bergbaumuseum neben den köstlichen Meißner Porzellanen und den Elfenbeinschnitzereien auch die einfach gearbeiteten und primitiv bemalten Holzschnitzereien aus, die im Vergleich zu den eleganten Figuren erster Künstler auch plump und schwerfällig wirken, die wir aber keinesfalls missen wollen. Infolgedessen möchte ich Ihnen vorschlagen, die Sache so zu lassen, wie wir sie bisher gehandhabt haben.[1498]

1498 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

Überarbeiten ließ Winkelmann die Kopien tatsächlich nicht. In seinem Antwortschreiben unterstützte er Freydanks Position.[1499] Allerdings deutet seine Bleistiftnotiz an den zuletzt zitierten Ausführungen Freydanks an, dass er mit dieser Darstellungsform nicht gänzlich einverstanden war.[1500]

Hinweise auf eine angemessene Darstellung im Sinne Winkelmanns dürfte der Kalender der Westfalia Lünen von 1968 geben.[1501] Zum Bedauern des Museumsdirektors sei der Ruhrkohlenbergbau „hinsichtlich seiner Bergmannstracht traditionslos“, sodass der Ruhrbergmann ein „allgemeines Tragen einer Tracht“ gar nicht kenne.[1502] Die Überlegungen, die bergmännische Festtagskleidung über Kalenderblätter bei den Bergleuten bekanntzumachen beziehungsweise in Erinnerung zu rufen, reichen dabei mindestens bis ins Jahr 1962 zurück. Aus dem Schriftwechsel mit Alexander von Reitzenstein (1904–1986) vom Bayerischen Nationalmuseum geht hervor, dass Winkelmann diesen Gedanken in Ermangelung des passenden Bildmaterials nicht habe umsetzen können. Seiner Ansicht nach fehlten „die lebendigen Bewegungen der einzelnen Gruppen, die ja auch den Bildspiegel richtig füllen müssen. Man kann schlecht nur eine starre Figur hinstellen.“[1503] Der später herausgegebene Kalender verzichtet in der Tat auf ‚starre Figuren‘. Gezeigt werden ausschließlich Gruppen von Bergleuten, teilweise auch mit Hüttenleuten und Blaufarbenwerkern, die sich in Bewegung oder im Austausch miteinander befinden. Zeitlich liegt der Fokus auf der Kleidung des 19. Jahrhunderts, nur wenige Blätter beziehen sich auf das ausgehende 18. Jahrhundert. Auffällig ist zudem, dass die zwölf Darstellungen nicht verschiedene Reviere adressieren und auch nicht die Vielfalt an künstlerischer Umsetzung des Themas zeigen. Weder die als „plump“ beschriebenen Umsetzungen noch die schablonenhaften Darstellungen[1504] oder

1499 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1500 „Dann eben mit einer entsprechenden Bemerkung versehen“. Bleistift Notiz Winkelmanns auf dem maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1501 Siehe montan.dok 037000199000.

1502 Vgl. den maschinenschriftlichen von Lange verfassten, von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag als Anlage zu einem Anschreiben an Anne Weinberg, 03.08.1948, in: montan.dok/BBA 112/779. Siehe auch den maschinenschriftlichen, von Baader diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Cramer, 07.09.1957, in: montan.dok/BBA 112/806. Tenfelde erklärt das Fehlen einer Uniform im Ruhrgebiet mit der „explosive[n] Belegschaftsentwicklung“, die „jeden Uniformenzwang illusorisch“ gemacht habe. Vgl. Tenfelde: Bergarbeiterkultur in Deutschland, S. 40.

1503 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Reitzenstein, 22.12.1962, in: montan.dok/BBA 112/912.

1504 Siehe montan.dok 030330379000 und 033303173000.

Abb. 51.3: Fotokopie eines Haspelknechts aus Keudels ‚Muster-Bilder und Regulativ der Bergmännischen Parade Uniform in der Grafschaft Manßfeld Chur Sächs‘

die anatomisch verdreht wirkenden Präsentationen der Mansfelder Bergleute[1505] werden berücksichtigt. Insbesondere die Musterbilder der Grafschaft Mansfeld von 1769, die in der Ära Winkelmann zunächst als Fotografien und dann als Drucke eingingen, transportierten über die unterschiedliche Gestaltung von Körperhaltung, Mimik und Kleidung das soziale Gefälle zwischen Bergbeamten und Arbeitern (Abb. 51.3).[1506] Die für Geschenkzwecke angefertigten Kalender vermitteln durch die pittoresken Abbildungen hingegen ein kollegiales Miteinander über Hierarchiegrenzen hinweg. Gleich ob Beamter oder Knappe, gefördert wird die Vorstellung hochgewachsener, schlanker und gut situierter Männer, wofür auch die vorgestellten und von Winkelmann als zu wenig ‚bergmännisch‘ kritisierten Abbildungen

1505 Vgl. Keudel, Friedrich: Muster-Bilder und Regulativ der Bergmännischen Parade Uniform in der Grafschaft Manßfeld Chur Sächs [Abschrift in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 1329]. O. O. [1769]. Ursprünglich als Teil der Kunstsammlung unter 33/176 abgelegt.
1506 Vgl. Fritzsch/Sieber: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts, S. 41.

genutzt wurden.[1507] Wer die Motive für die Kalenderblätter im Vergleich zu den Vorlagen augenscheinlich mit leichten Variationen kopierte, ist nicht belegt.[1508]

Noch deutlicher wird Winkelmanns künstlerischer Anspruch bei den plastischen Arbeiten. Bergmännische Paraden, die er kunstgattungs- und materialübergreifend sammelte, sollten beispielsweise „nicht auf flachen Brettern ausgeschnitten, sondern aus Holz nach der Körperfigur gearbeitet“[1509] sein. Von der Sächsischen Porzellanfabrik zu Potschappel hätte er 1939 gerne eine Parade nach Rost'schen Motiven erstanden.[1510] Für Geschenkzwecke suchte er seit Ende der 1930er-Jahre zudem „kleinere Schnitzereien“[1511]. An Eduard Meyer von der Spielzeugschachtel Augustusburg schrieb er, dass diese einen „individuellen Charakter“[1512] haben und nicht „serienmässig [sic!] hergestellt“[1513] sein sollten. Für die ihm wenig später zur Ansicht zugeschickten Figuren aus einer Freiberger Parade fand er nur Verachtung (Abb. 52). Er freue sich grundsätzlich über die Pflege des „Brauchtums“, von der Ausführung dieser Figuren sei er allerdings „ganz erschüttert“:

> Diese Figuren haben aber einen derartig steifen und häßlichen Gesichtsausdruck, daß es nur schade ist um die Mühe, die man sich damit gemacht hat. Genau so gut [sic!] wie man solch blöd aussehende Gesichter und so steife Haltungen zeigt, wäre es doch auch möglich, die Sache etwas geschmackvoller hinzubringen, so daß man Freude an der Sache haben könnte. Ich weiß, daß Sie diese Ausführung nicht zu vertreten haben, aber genau so [sic!] gut wie man

1507 Völlig aus dem Rahmen fällt das Kalenderblatt für Januar. Dem Titel nach zeigt es tanzende Bergleute unter musikalischer Begleitung eines Berghautboisten-Corps (1792). Das Motiv, dessen Urheberschaft ungeklärt ist, zeigt eine tanzende Menschenmenge, in der auch Kinder und Frauen präsentiert werden. Siehe den Jahreskalender 1968 der Westfalia Lünen, montan.dok 037000199000.

1508 Im Schriftwechsel wird Winkelmann Ernst Paul Rattelmüller für die Gestaltung empfohlen. Ob sich der Museumsdirektor tatsächlich mit diesem in Verbindung gesetzt hatte und für das Projekt gewinnen konnte, ist nicht nachzuvollziehen. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Reitzensteins an Winkelmann, 04.01.1963, in: montan.dok/BBA 112/912. Vgl. z. B. das Kalenderblatt von Februar 1968 (montan.dok 037000199000) mit dem Kupferstich Carl Beichlings (Tafel VII) in Hoffmann, Carl: Der belehrende Bergmann. Ein fassliches Lese- und Bildungsbuch von einem Bergwerksbeflissenen, ehemaligen Zögling der Königl. Sächs. Bergakademie zu Freiberg. Essen [1830] 1981.

1509 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Ullmann [sic!], 27.01.1934, in: montan.dok/BBA 112/730.

1510 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Sächsische Porzellanfabrik zu Potschappel, 16.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/961.

1511 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Meyer, 08.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/961.

1512 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Meyer, 07.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/961.

1513 Ebd.

Abb. 52: Ansichtssendung einer Paradefigur aus der Spielzeugschachtel Augustusburg

> Ihnen ein solches Material bringt, könnte man es doch auch anders machen. Die Künstler müßten sich von einem guten Zeichner die Modelle erst vorzeichnen lassen, dann würden sicher bessere Motive dabei erstehen [sic!] und auch allerseits mehr Freude an diesen Dingen sein. Diese Bergparade kann ich leider in meinem Museum nicht ausstellen und sende sie Ihnen aus diesem Grunde wieder zu.[1514]

Ähnlich erging es Franz Pettan, dem Winkelmann auf seine Ansichtssendung ebenfalls mitteilte, „die Ausstellung einer derartigen Parade“ in seinem Museum sei undenkbar. „Sie können sicher verstehen“, suggerierte er, „dass es notwendig ist, wenn man eine Uniformengruppe zeigt, dass auch die Figuren soweit anatomisch richtig sind, dass sie den gedachten Zweck erfüllen.“[1515] Gegenüber dem Fabrikanten Krauß räumte er ein, dass den Schnitzern nicht zugemutet werden könne, „nach ethischen Gesichtspunkten einwandfrei[e]“[1516] Kompositionen zu liefern.

1514 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Meyer, 25.06.1940, in: montan.dok/BBA 112/961.

1515 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Pettan, 10.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/961.

1516 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Krauß, 06.09.1940, in: montan.dok/BBA 112/961. Es wird an dieser Stelle nicht klar, ob Winkelmann tatsächlich die bergmännische Ethik meint. Diese wollte er, wie bereits erwähnt, sehr wohl in der Kunst repräsentiert sehen. Möglich wäre aber auch, dass ‚ästhetische‘ Gesichtspunkte gemeint waren.

Aber auch in diesem Fall bekräftigte er seine Position, dass sich auch Schnitzvereine als Vorlagen „zuerst mal gute Entwürfe von einem ausgezeichneten Zeichner“ anfertigen lassen sollten. „Ich glaube“, führte Winkelmann weiter aus, „es würde allen Teilen dadurch geholfen sein, der Schnitzer würde mehr Freude an der Arbeit haben, und wir Bergleute sähen nicht solche Mißgestalten, die nun noch den Bergmann in seiner Tracht darstellen sollen“[1517].

Nach langer Suche – „mindestens 20 verschiedene Schnitzer“[1518] habe man durchprobiert – sei man auf Empfehlung auf den Düsseldorfer Bildhauer Max Kresse aufmerksam geworden. Diesen hielt Winkelmann für einen „einwandfreien Figuristen“[1519]. Nicht nur die bereits angeführten Figuren für Modelle und Kleiderpuppen im Maßstab 1:1,[1520] sondern auch singuläre Salonfiguren nach den Rost’schen Stichen und eine fast 3,5 m lange Bergparade mit 80 Figuren ließ er von ihm anfertigen. Letztere wurde zusammen mit Kostümbildern Sallwürks erstmalig 1937 in den Räumen des ersten Bauabschnittes ausgestellt.[1521]

Die Bergparade zeigt eine Gruppe uniformierter Männer, deren berufliche Identität über die aufwändig gestaltete Paradekleidung in den Fokus gerückt wird. Angeführt von einem Paukenschläger – respektive Paukenträgern – marschieren die knapp 23 cm hohen Berg- und Hüttenleute in berufsbezogenen Formationen im Gleichschritt an einem imaginierten Publikum vorbei.[1522] Die musikalische Untermalung,[1523] die vorangetragene Fahne, die lineare Bewegung sowie die Berit-

1517 Ebd.

1518 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Vossen, 03.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/923.

1519 Ebd.

1520 Siehe S. 231 ff.

1521 Siehe den handschriftlichen Briefentwurf Nelles sowie den dazugehörigen maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Harpener Bergbau-AG, Dortmund, 15.02.1937, in: montan.dok/BBA 112/1751 und den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts 1936, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232. Weiterführend siehe Heide, Anna-Magdalena: Es geht bunt zu: Eine sächsische Bergparade im Deutschen Bergbau-Museum Bochum (01.12.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/es-geht-bunt-zu-eine-saechsische-bergparade (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

1522 Für die Zuordnung einzelner Berufsgruppen eignen sich beschriftete Bilderbögen besonders gut. Siehe z. B. montan.dok 030330144000, 033301483000 und 033303514000. Wie bei den plastischen Paraden legte Winkelmann auch hier Wert auf eine ‚korrekte‘ Kolorierung. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Fritzschs an Winkelmann, 16.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/959 und für Zinnskulpturen zusätzlich den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Väterlein, 02.07.1937, in: montan.dok/BBA 112/1760 sowie die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank, Dezember 1939 bis Januar 1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1523 Zu sehen sind auch die Russischen Hörner, die Oberberghauptmann von Herder im sächsi-

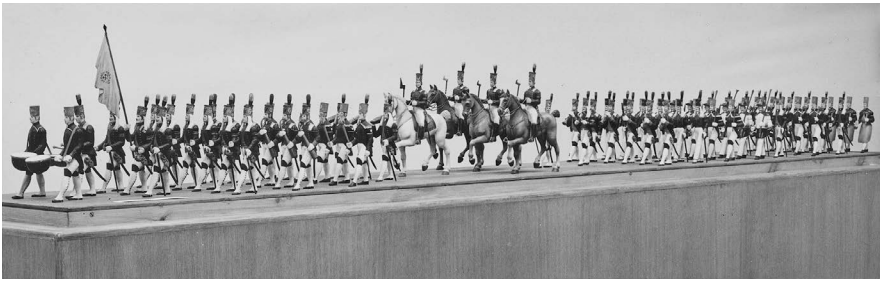


Abb. 53: Freiberger Parade (um 1830), deren Figuren in den 1930er-Jahren von Max Kresse hergestellt wurden

tenen unterstützen dabei die Assoziation mit militärischen Paraden.[1524] Umringt von seinem ‚Bergvolk‘ trägt der Oberberghauptmann zu Pferde die wirtschaftliche Prosperität des Bergbaus zur Schau, die durch die Pracht des feierlichen Zuges sowie die gefüllten Erztröge symbolisch zum Ausdruck kommt. Winkelmann betrachtete die bergmännischen Paraden als weiteren Beleg für eine jahrhundertalte Tradition und den sich darin spiegelnden Berufsstolz. Die in Abbildung 53 dargestellte Parade, die kostümgeschichtlich erneut indirekt auf G. E. Rost Bezug nimmt, erinnert demnach an die als glanzvoll interpretierte Zeit des sächsischen

schen Bergbau eingeführt haben soll. Vgl. Blechschmidt, Manfred: Russische Hörner im Bergbau des Sächsischen Erzgebirges. Wien 1973 (= Leobener Grüne Hefte, 143), S. 10.

1524 Vgl. Windmüller, Sonja: Volksparaden. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Militärische im Festzug. In: Bimmer, Andreas (Hrsg.): Das Militärische im Volksleben. Marburg 2001 (= Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 36), S. 11–38, hier S. 25 f. Eindeutige Belege für den Einfluss des Militärs auf die Festumzüge der Bergleute gibt es allerdings nicht. Helmut Jacobs benennt in einer Untersuchung aus den späten 1960er-Jahren die strenge hierarchische Gliederung, die Trennung von leitenden und ausführenden Funktionen, die Bedeutung von Titeln, den bereits mehrfach thematisierten Befehlston, das Statusbewusstsein in der Führungsebene und die farbliche Markierung der Reviere als Parallelen zum Militär. Eine Erklärung dafür sieht er in der notwendigen Koordinierung großer Menschenmengen in gefährlichen Situationen, wobei die Gepflogenheiten des Arbeitslebens augenscheinlich auf festliche Anlässe übertragen würden. Vgl. Jacobs, Helmut: Militärähnliche soziale Erscheinungsformen und Verhaltensweisen im deutschen Bergbau. Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an der Grundschule und Hauptschule. Essen 1969. Die bei Wolfgang Schmale in Anlehnung an Ute Frevert aufgeführten Ziele bei der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht – das Militär als sozial-integrative Gruppe sowie Gefüge zur Ausbildung körperlich starker, disziplinierter, gehorsamer und opferbereiter Männer – ließen sich auf das propagierte Männlichkeitskonzept der Bergbau-Branche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts übertragen. Vgl. Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa, S. 195 f.

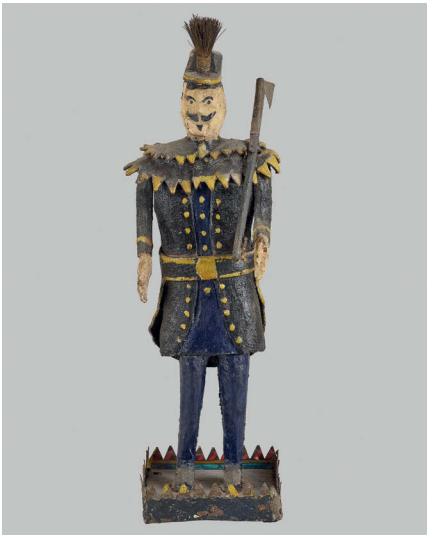


Abb. 54.1: Plastik ‚Böhmer Bergmann' als Kunstobjekt verzeichnet

Abb. 54.2: Plastik ‚Dreihackener Bergmann' als Kunstobjekt verzeichnet

Abb. 54.3: Plastik ‚Joachimsthaler Bergmann' als Freizeitarbeit verzeichnet

Abb. 54.4: Plastik ‚Freiberger Bergmann' als Freizeitarbeit verzeichnet

Abb. 55: Bergmannsplastik aus Biskuitporzellan in der Abteilung 34

Bergbaus, wenngleich dieser wirtschaftlich bereits massiv an Bedeutung eingebüßt hatte.[1525]

Während die handgeschnitzten und aufwändig bemalten Figuren Kresses augenscheinlich Winkelmanns Kunstverständnis eindrucksvoll zum Ausdruck bringen und ihre Eingliederung in die Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum‘ kaum verwundert, irritiert die sammlungssystematische Zuordnung einer 35-teiligen Serie von formalisierten, verwitterten Schnitzereien mit ungeklärter Urheberschaft in dieselbe Abteilung (Abb. 54.1 u. 54.2). Diese Ungereimtheit potenziert sich, bezieht man die übrigen Sammlungsabteilungen mit ein. So sind vergleichbare Figuren beispielsweise der Abteilung 32 ‚Bergmännische Feierabendgestaltung‘ zugeordnet (Abb. 54.3 u. 54.4). Eine 1956 käuflich erworbene Kleinplastik aus Biskuitporzellan (Abb. 55) mit sehr viel deutlicher ausgearbeiteten Gesichtszügen und Faltenwurf, anatomisch präziseren Proportionen und dynamischerer Körperhaltung fiel hingegen der Abteilung 34 ‚Besondere Darstellungsart

1525 Vgl. Roelevink, Eva-Maria: Deutschland und die bergbaulichen Rohstoffmärkte für Steinkohle, Eisenerz, Kupfer und Kali von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1930. In: Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3), S. 17–43, hier S. 26–32 oder Bartels, Christoph: Der Metallerzbergbau im Sächsischen Erzgebirge. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 59–64.

von Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven‘ zu. Was führte zu dieser unterschiedlichen Bewertung der Objekte? Für das zuletzt genannte Beispiel gibt die Karteikarte den entscheidenden Hinweis. In der Objektbeschreibung wird der Bergmann mit leicht nach rechts geneigtem Kopf und dem in die Ferne gerichteten Blick, die rechte Hand in die Hüfte gestützt, wie folgt beschrieben:

> An einen Felsenblock gelehnt, der als Sockel dient, ein Bergmann in theatralischer Haltung, in der Linken eine Doppelkeilhaue, bekleidet mit schwarzer, langer Hose, Arschleder und grünpaspeliertem, schwarzen Bergkittel, auf dem Schopf einen schwarzen Schachthut mit schwarzem Federstutz, grüner Tresse und Schlägel und Eisen in Gold.[1526]

Die ursprüngliche Bezeichnung der Abteilung 34 als ‚entartete Kunst‘ sowie die völlig atypische Bewertung der Körperhaltung lassen den Schluss zu, dass die Ausführung der Plastik insgesamt zu anspruchsvoll zu sein schien, um sie in die Abteilung 32 einzuordnen, aufgrund der als „theatralisch“ empfundenen Körperhaltung wiederum nicht ansprechend genug, um sie der ‚hohen‘ bergmännischen Kunst zuordnen zu können.

Für die 1939 beziehungsweise 1940 angekauften Holzschnitzereien liegt der Fall hingegen gänzlich anders. Der Grund für die unterschiedliche Zuordnung ist hier nicht in der künstlerischen Ausgestaltung zu suchen. Entscheidend ist die abgebende Stelle. Während der Freiberger und der Joachimsthaler Bergmann von Dienstreisen mitgebracht worden sind, gehören die Bergleute aus Böhmen zur kulturhistorischen Sammlung des Oberberghauptmannes Erich Winnacker[1527]. Dieser hatte Winkelmann bei einem Besuch in Berlin im Dezember 1938

1526 Karteikarte zu montan.dok 030034016000 [Hervorhebung A-M. H.].

1527 Erich Winnacker (1889–1944) studierte in Marburg und Berlin. Nach seinem bestandenen Assessorenexamen 1915 war er bis Mitte der 1920er-Jahre Bergwerksdirektor auf verschiedenen Zechen in Schlesien und Böhmen. 1925 kam er ins Ruhrgebiet. Dort war er zunächst als Vorsitzender der Bergwerksdirektion der August-Thyssen-Hütte-Gewerkschaft zu Hamborn tätig. Ein Jahr später wurde er Vorstandsmitglied der Vereinigten Stahlwerke zu Hamborn. Laut Henry Turner gab Winnacker seinen Direktorenposten bei den Vereinigten Stahlwerken 1933 zugunsten seiner Stelle im Reichswirtschaftsministerium auf. In diesem Zusammenhang legte er im Juni desselben Jahres außerdem seinen stellvertretenden Mitgliedsposten im Vorstand der WBK ab, den er seit 1926 bekleidete. Theobald Keyser führt in seinen Memoiren aus, Winnacker sei motiviert in seine neue Aufgabe gestartet, habe aber wenig Führungsgeschick bewiesen. Er beschreibt ihn als unsicheren Menschen, der sich in der Öffentlichkeit allerdings als herrisch-extrovertierter Lebemann präsentierte. Winnacker galt als überzeugter Nationalsozialist. Vgl. Serlo: Die preußischen Bergassessoren, S. 387 f.; Turner, Henry: Die Großunternehmer und der Aufstieg Hitlers. Berlin 1985, S. 289; siehe das maschinenschriftliche Skript „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 42 f., in: montan.dok/BBA 26/103; Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungs-

seine Holz-, Zinn-, Elfenbein- und Porzellan-Sammlungen gezeigt. Um die Porzellane und Elfenbeine besser „zur Geltung kommen“[1528] zu lassen, hatte Winkelmann dem Oberberghauptmann vorgeschlagen, ihm die Holz- und Zinnobjekte abzukaufen. Aus einem wenige Wochen später eingehenden Brief Winnackers geht hervor, dass dieser tatsächlich in Erwägung zog, seine „bisher erworbenen und die in Zukunft zu erwerbenden bergmännischen Altertümer“[1529] gegen Bezahlung sofort an das Bergbau-Museum abzugeben. In Hinblick auf die Porzellan- und Elfenbeinobjekte wollte er seine Erben außerdem verpflichten, bei etwaiger Veräußerung der Sammlung oder von Einzelstücken, zuerst dem Bergbau-Museum den Kauf anzubieten. Im Gegenzug forderte Winnacker, dass die Gegenstände „in einer geschlossenen Sammlung“[1530] und mit seinem Namen versehen im Bergbau-Museum präsentiert würden. Mitte März 1939 ging der erste Sammelankauf von knapp 100 Objekten ein, darunter Druckgrafiken und bildhauerische Werke aus Holz, Zinn, Porzellan und Elfenbein. Da dieser Ankauf mit den ursprünglich für den Erwerb der Spitzner-Sammlung vorgesehenen Geldern finanziert wurde,[1531] konnten größere Beträge verausgabt werden. Während die Holzschnitzereien aus der Winnacker-Sammlung für je 25 RM erworben wurden, erübrigte man für eine etwa 60 cm hohe Zinnreplik des Geisinger Bergmanns einen Betrag von 350 RM.[1532] Die Größe der Figuren, deren Materialität, der Grad detaillierter Ausarbeitung oder die Popularität des Motives liegen als Begründung für die unterschiedliche Preisfestsetzung nahe. Bei den Holzschnitzereien könnte neben Kaufkraftschwankungen aber auch das Verhandlungsgeschick der abgebenden Stellen ausschlaggebend gewesen sein. Der Oberberghauptmann erhielt für seine Schnitzereien eine deutlich höhere Summe als der Antiquar Bruchmüller für den Freiberger Bergmann (10 RM). Die Witwe Hanni Ritter, die

bericht für die Zeit vom 1. April 1933 bis 31. März 1934. Essen 1934, S. 5 sowie montan.dok/BBA 55/2833.

1528 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns „Besuch bei Herrn Oberberghauptmann Dr.-Ing. Winnacker, Dahlem, Rheinbabenallee 17“, 24.12.1938, in: montan.dok/BBA 112/1780. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Bericht Winkelmanns „Dienstreise nach Österreich im Juli 1938 zum Zweck der Kontaktaufnahme mit potentiellen Objektsponsoren“, 22.09.1938, in: montan.dok/BBA 112/1310.

1529 Maschinenschriftlicher Brief Winnackers an Winkelmann, 02.01.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780.

1530 Ebd. Auch bei anderen Sammelankäufen ist trotz der Charakterisierung als „primitive Holzschnitzerei“ eine Zuordnung in die Abteilung 33 erfolgt. Siehe z. B. montan.dok 033303715000 oder 033303723000.

1531 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Keyser an die Stadtverwaltung Bochum, 24.03.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780 sowie montan.dok/BBA 112/1781.

1532 Siehe montan.dok 033301836000.

den Joachimsthaler Bergmann aus Privatbesitz abgegeben hatte, erhielt hingegen lediglich 8 RM.[1533] Winkelmann, der den Objektpreis häufig verhandelte, war sich der dynamischen Preisentwicklung bewusst. Den Leiter eines Düsseldorfer Kupferstich-Kabinettes versuchte er zu einem Preisnachlass für zwei Elfenbeinobjekte zu bewegen, indem er ihm darlegte:

> Ein Stück wird von einem Privatsammler zu [sic!] Verkauf gegeben. Dabei ist es so, dass der Privatsammler keinen Schaden erleiden will. Im Gegenteil! Er möchte etwas mehr dafür haben, als er selbst dafür bezahlt hat und weiterhin will die Verkaufsstelle, das Antiquariat, auch noch daran verdienen. Wenn es damit genug wäre, dann wäre nichts dazu zu sagen. Wenn nun der Dritte die Figur wieder verkauft, so geht die Sache von vorne an. Er möchte mehr haben, als er dafür bezahlt hat, die Vermittlerstelle will wieder daran verdienen und der Sechste [sic!], der sie jetzt kauft, zahlt dann wieder einen höheren Preis und so geht die Sache weiter. So kommen wir auf die Dauer zu vollkommen unmöglichen Preisen.[1534]

Die Verhandlungen mit Winnacker erforderten allerdings mehr Fingerspitzengefühl, wie der Museumsdirektor alsbald deutlich zu spüren bekam. Sein forsches Vorgehen, die bis dahin lediglich losen Überlegungen juristisch fixieren zu lassen, führte fast dazu, dass der brüskierte Winnacker seine Kooperation mit dem Museum zurückzog.[1535] Denn er wollte sich nicht vorschreiben lassen, wie er seine „grosszügige einseitige Willensäußerung fassen“[1536] müsse. Keyser gelang es, Winnacker von einem Missverständnis zu überzeugen, allerdings führte dies zu einer Schwächung von Winkelmanns Position, musste dieser dem prominenten Gönner doch zugestehen, bei dem Erwerb von Porzellanen und Elfenbeinen gegebenenfalls beratend tätig zu sein, sich beim Ankauf selbiger aber zurückzuhalten.[1537] Damit riskierte Winkelmann einerseits, dass Objekte dieser Art gegebenenfalls endgültig in Privatbesitz übergingen. Andererseits gab er auch für diesen Sammlungsbereich – ähnlich wie bei den Kostümbildern – die inhaltliche Gestaltung an einen

1533 Siehe dazu die Karteikarten zu montan.dok 030003201000, 030003205000, 030330828000 und 030330842000.

1534 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Mittelstenscheid, 07.08.1940, in: montan.dok/BBA 112/762.

1535 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besprechung mit Herrn Rechtsanwalt Dr. Pean in der Angelegenheit Dr.-Ing. Winnacker“, 28.03.1939, den handschriftlichen Brief Winnackers an Keyser, 04.05.1939, und den dazugehörigen maschinenschriftlichen Durchschlag Keyser an Winnacker, 06.05.1939, sowie den maschinenschriftlichen Entwurf „Gemeinschaftliches Testament der Eheleute Dr. Ing. Erich Winnacker“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1780.

1536 Handschriftlicher Brief Winnackers an Keyser, 04.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780.

1537 Siehe die maschinenschriftliche Aktennotiz Raubs, 17.03.1939, den handschriftlichen Brief Winnackers an Winkelmann, 04.05.1939, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Winnacker, 09.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780.

externen Kooperationspartner ab. Die Zusammenarbeit währte allerdings nicht lang, da Winnacker im August 1944 verstarb. Im Dezember 1945 und März 1946 gelang es Winkelmann nach zähen Verhandlungen mit dem Nachlassverwalter, den durch Plünderungen stark dezimierten Nachlass ins Museum zu überführen.[1538] Umseitig auf den Karteikarten kennzeichnen Stempel die in die Abteilung 33 aufgenommenen Objekte als Teil der ‚Winnacker Sammlung‘.

Geschaffene Fakten – Die Macht des geschriebenen Wortes in der Objektdokumentation

Während Skulpturen aus Holz und Porzellan kontinuierlich in die musealen Sammlungen aufgenommen wurden, ist die Sammlung der überwiegend kleinformatigen Elfenbeinschnitzereien und Reliefs – unter Umständen der Kosten wegen – in den darauffolgenden Jahren lediglich sporadisch ergänzt worden. Reiterskulpturen sind hingegen mehrfach eingegangen. Während Winkelmann die Berittenen aus Zinn zu den „scheusslichsten unter den ‚Neuschöpfungen‘“[1539] zählte, war er bereit, für die Elfenbeinschnitzereien trotz ungeklärter Urheberschaft, Datierung und Provenienzgeschichte höhere dreistellige Beträge auszugeben.[1540]

Der schmächtige Reiter in Paradekleidung in Abbildung 56 sitzt auf einem gesattelten Pferd. In der Rechten mit angewinkeltem Arm eine Barte, in der Linken die Zügel haltend, reitet er auf gepflastertem Untergrund. Das Wappen am mit Holz umfassten Sockel weist die Plastik dem Erzgebirge zu und stellt den Zeitbezug zum 18. Jahrhundert her. Wie andere Objekte der Elfenbeinsammlung hatte auch die Reiterskulptur unter den kriegsbedingten Transporten gelitten. Filigrane Teile – wie die Beine oder der Schweif des Pferdes, die Zügel, der Säbel oder der Federbusch – waren gebrochen, die Sockelverkleidung beschädigt und das Wappen löste sich.[1541] Für die Reparaturen von Elfenbeinobjekten nahm Winkelmann Anfang

1538 Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann, Langecker, Kraushaar und Kiessling, Dezember 1945 und März 1946, in: montan.dok/BBA 112/1781 und darüber hinaus den maschinenschriftlichen „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum, Januar 1947“, 06.02.1947, in: montan.dok/BBA 112/2232. Zur allgemeinen Einordnung der britischen Kulturpolitik siehe Davies: German Initiatives and British Interventions.

1539 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Mämpel, 27.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/818 sowie maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann, Fichtner und Heintzmann, Juni/Juli 1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1540 Siehe montan.dok 033302496000, 033303496000, 033303497000 und 033303737000.

1541 Siehe die maschinenschriftliche „Übersicht über die beschädigten Elfenbein-Schnitzereien“, 22.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/1823 sowie die Karteikarte zu montan.dok 033302018000.

Abb. 56: Berittener Bergbeamter aus Elfenbein aus der ‚Sammlung Winnacker'

1951 den Kontakt nach Erbach im Odenwald auf.[1542] Als der Elfenbeinbildhauer Hans-Helmuth Kletetschka (geb. 1907) 1952 die notwendigen Reparaturen durchführte, ersetzte er in Rücksprache mit dem Museum auch den Kunststoffsockel durch Elfenbein.[1543] Dieser konservatorisch nicht zwingend notwendige Eingriff in die Materialität eines musealen Objektes wirkt nach heutigen Museumsstandards befremdlich. Rückgebunden an den zeithistorischen Kontext erschließt sich diese Maßnahme allerdings ebenso wenig. Bereits 1950 hatte Winkelmann die auf das 18. Jahrhundert datierte Skulptur in einem Beitrag im ‚Anschnitt' als ‚Fälschung' deklariert. Diese definiert er wie folgt:

> Wird ein Kunstwerk z. B. in älterem Stil angefertigt und als Stilimitation angeboten und verkauft, so kann es nicht als Fälschung angesehen werden. Anders ist das, wenn es absichtlich

1542 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wegel, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 112/1823.

1543 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns, 18.09.1951, in: montan.dok/BBA 112/1822.

> in altem Stil angefertigt oder auf alt gemacht wird, um es dann in betrügerischer Weise als Original zu verkaufen. Nur dann liegen einwandfreie Merkmale einer Fälschung vor.[1544]

Der verwendete Galalith-Kunststoff[1545] im Sockel und der Abgleich mit einem über die Motiv- und Technikgeschichte eindeutig als fehlerhaft datierten Objekt aus derselben Werkstatt belegten nach Winkelmanns Einschätzung den absichtsvollen Täuschungsversuch und brandmarkten das Objekt als „Fälschung“.[1546] Mit denselben Argumenten konfrontierte Winkelmann wenig später den Elfenbeinschnitzer Rudolf Räder (1895–1966), der auf einer von ihm angefertigten Lampe die Jahreszahl 1836 angebracht hatte. Räder erwiderte, dass er Jahreszahlen gern als dekorative Elemente einsetze und sich so zudem Zeitbezüge herstellen ließen. Da er seine Werke signiere, sei eine absichtsvolle Täuschung in Bezug auf das Alter seiner

1544 Winkelmann, Heinrich: Bergbau und Kunstfälschungen. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1950), S. 7–10, hier S. 8 sowie die maschinenschriftliche Aktennotiz „Besuch bei der Firma Max Räder & Co“, 06.09.1939, in: montan.dok/BBA 112/762; den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch des Bildhauers Petsch“, 26.08.1948, in: montan.dok/BBA 112/777 und die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Seidel, Juli bis Oktober 1953, in: montan.dok/BBA 112/907.

1545 Galalith ist der Markenname eines aus Milcheiweis hergestellten Kunsthorns, das 1897 erstmalig auf den Markt kam, sich aber wegen seiner aufwändigen Herstellung nicht als konkurrenzfähig erwies. Die Blütezeit des Galaliths war deshalb Mitte des 20. Jahrhunderts bereits wieder vorbei. Vermutlich hatte Günther Schiedlausky, der den Karteikarten nach für die zeitliche Bestimmung zu Rate gezogen worden war, die entsprechende Materialanalyse vorgenommen. Siehe dazu auch die von ihm später abgegebene Einschätzung zu einem Objekt aus dem Schneeberger Heimatmuseum in dem von Schiedlausky diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an das Heimatmuseum Schneeberg, 20.07.1953, in: montan.dok/BBA 112/907 und Braun, Dietrich: Kleine Geschichte der Kunststoffe. München ^{2}2017, S. 211–226.

1546 Winkelmann: Bergbau und Kunstfälschungen, S. 8 f. Winkelmanns Definition von ‚Fälschungen‘ deckt sich weitgehend mit späteren kunsthistorischen Positionen. Demnach ist die – schwer nachzuweisende – absichtsvolle Täuschung das Hauptcharakteristikum von ‚Fälschungen‘ in der bildenden Kunst. Vgl. Museum Folkwang Essen/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Hrsg.): Fälschung und Forschung. Katalog einer Ausstellung im Museum Folkwang (Essen, Oktober 1976 bis Januar 1977) und in der Skulpturengalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Berlin, Januar bis März 1977). Essen 1976 oder Koller, Manfred: Original – Kopie – Replik – Verfälschung – Fälschung: Zum Spektrum des Originalproblems in der Kunst. In: Reichelt, Gerte (Hrsg.): Original und Fälschung im Spannungsfeld von Persönlichkeitsschutz, Urheber-, Marken- und Wettbewerbsrecht. Symposium Wien, 12. Mai 2006. Wien 2007 (= Schriftenreihe des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Europarecht), S. 51–60; Doll, Martin: Fälschungen und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin 2015, S. 22–24 sowie Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne. In: Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, S. 44–61.

Werke ausgeschlossen.[1547] Winkelmann gab sich mit dieser Erklärung allerdings nicht zufrieden.[1548] Er selbst nähme derartige Jahreszahlen nicht ernst, „die meisten Käufer, ganz gleich ob es sich um private Interessenten oder Leiter von Öffentlichen Sammlungen“[1549] handele, datierten seiner Meinung nach jedoch über diese Zahlen ihre Objekte. Die Lösung für die dadurch entstehenden „Verwirrungen“ sah Winkelmann im Verzicht der Jahreszahl.[1550] Der Austausch mit Räder führte zu keiner Neubewertung des Berittenen, der bis heute als ‚Fälschung‘ dokumentiert ist.[1551] Warum der Museumsdirektor diesbezüglich dennoch in eine Reparatur investierte und die (vermeintliche) Täuschung im Grunde durch den Materialaustausch perfektionierte, muss an dieser Stelle offenbleiben.[1552] Ungeklärt bleibt zudem, warum die Datierung der Elfenbeine, welche Kletetschka bei einem Besuch im Museum

1547 Hans-Helmuth Kletetschka, ein Schüler von Rudolf Räders Vater in Dresden, soll versichert haben, dass während seiner Lehr- und Arbeitszeit bei Räder keine Schnitzereien „künstlich ‚alt gemacht‘“ worden seien. In Erbach, wo er sich nach dem Krieg niederließ und seine Kunst viele Bewunderer fand, habe er allerdings bei zwei Objekten, darunter eines aus dem Bergbau-Museum, das Alter bestimmen lassen. Dabei habe er bei der Bochumer Plastik ein Signum Räders hinter einem Wappen und bei einer Deckelfigur ein „zur Abdichtung verwendetes Zeitungspapier der Gegenwart“ gefunden. Dadurch sei zwar der Tatbestand der Täuschung bewiesen, aber die Verantwortlichkeit nicht geklärt, da diese auch nachträglich vom Kunsthandel vorgenommen worden sein kann. Vgl. Richter, Willy: Die Elfenbeinschnitzer Dresdens [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 12081/1, 2]. Dresden o. D., S. 185 f. und 202 f. Carl Wiehage teilte Kustos Raub bei einem Besuch zur Begutachtung von Porzellanen mit, dass Räder ihm bei einem Besuch seiner Werkstatt gezeigt habe, mit welchen Mitteln er Elfenbeine „auf alt“ arbeite. Demnach habe Räder die Schnitzereien in erhitztem Kaffee oder in erhitzter Tabaklauge gelagert. Vgl. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Kunstfälschung im Bergbau“, 27.03.1950, in: montan.dok/BBA 122/779.

1548 Vgl. die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und Räder, März bis August 1950, in: montan.dok/BBA 112/969.

1549 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Räder, 25.08.1950, in: montan.dok/BBA 112/969.

1550 Vgl. ebd.

1551 Martin Doll empfindet die Benennung von Texten oder Gegenständen als ‚Fälschung‘ paradox. „Denn eine Fälschung ist nur so lange wirksam, wie sie nicht als solche deklariert wird. […] Eine Fälschung ist folglich nur in einer Zeitspanne virulent, in der sie fälschlicherweise als ‚Original‘ oder ‚authentisch‘ gilt. In ihrer Bezeichnung als Fälschung trägt sie *ex post* nur noch den Index ihrer Funktion.“ Was diese Fälschungen einmal ‚echt‘ erscheinen ließ und warum sie diesen Status verloren haben, sind für Doll die relevanten Fragestellungen. Vgl. Doll: Fälschungen und Fake, S. 21 [Hervorhebung im Original].

1552 Gleiches gilt für montan.dok 033301964000. Weiterführend zum Berittenen siehe Heide, Anna-Magdalena: Mit dem Latein am Ende – Wenn Provenienzforschung an ihre Grenzen stößt (01.04.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/latein-ende-provenienzforschung-grenzen (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Abb. 57: Eine ursprünglich von Josef Mark nach Elfenbein-Holz-Plastiken Anfang des 20. Jahrhunderts in der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg modellierte Kapelle

vornahm,[1553] lediglich bei den als ‚Fälschungen‘ deklarierten Objekten dokumentiert worden ist. Dass es bei der Altersbestimmung der Elfenbeinplastiken teilweise stark auseinandergehende Einschätzungen gab, es in diesem Punkt also nach wie vor Klärungsbedarf gibt, ist aus der Objektdokumentation nicht nachvollziehbar. Im Ergebnis, so lässt sich exemplarisch an einer Musikantengruppe nachvollziehen, gehen die auf den Karteikarten vermerkten Daten im Ausstellungskatalog über die ‚Meisterwerke bergmännischer Kunst‘ nun als ‚Fakten‘ in die Geschichte ein.[1554]

Eine deutlich gravierendere Eigendynamik ist bei einer – heute als ‚Böhmische Bergmannskapelle‘ bezeichneten – Figurengruppe aus Porzellan festzustellen (Abb. 57). Nach den Angaben Winkelmanns sei ihm diese fünfköpfige Gruppe – bestehend aus je einem Geiger, Kontrabassisten, Oboen-, Lauten- und Gitarrenspieler – erstmalig als Schnitzarbeit angeboten worden. Die Anschaffung habe er damals aber abgelehnt, weil ihm „die Art, Elfenbein und Ebenholz zusammenzubringen, nicht recht gefiel.“[1555] Die von der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg herausgegebene Gruppe entsprach hingegen seinen ästhetischen Präfe-

1553 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns, 18.09.1951, in: montan.dok/BBA 112/1822.

1554 Vgl. die Karteikarten zu montan.dok 033301988000, 0303301989000 sowie 033302007000–033302010000 und 033302039000 mit der Katalogbeschreibung dieser Objekte in Slotta, Rainer/Bartels, Christoph (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 359.

1555 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schiedlausky, 08.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

renzen. Seine Versuche, diese geschenkt zu bekommen, schlugen zunächst fehl.[1556] Dass eine Porzellanversion dieser Kapelle 1938 dennoch in die Sammlung kam, ist auf die Intervention der Geschäftsführung zurückzuführen. Keyser hatte seinen Museumsdirektor angewiesen, diese Gruppe für einen Förderer des Museums nach Möglichkeit zu einem „Vorzugspreis“[1557] zu erwerben. Die Staatliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg ließ sich auf einen Preisnachlass ein.[1558] Darüber hinaus kam sie schließlich auch Winkelmanns Bitte um eine Schenkung der Musikantengruppe für das Museum nach. „Da diese Figurengruppe ja nur Ausstellungszwecken dient“, schrieb Bäuml, „habe ich, um der Manufaktur die Stiftung zu erleichtern, Exemplare mit kleinen, unscheinbaren Fabrikationsfehlern gewählt, die in diesem Fall ja nicht störend wirken werden.“[1559] Sich für die Mühe und Großzügigkeit bedankend, ließ Winkelmann allerdings eine „Gruppe der Bergmusikanten von Droge [sic!]“, seiner Ansicht nach die käuflich erworbene, wegen vier fehlerhafter Figuren zurückschicken. Da „eine Marke der zweiten Wahl“ auf den Figuren nicht aufgetragen sei, müsse er die „Gruppe für erste Qualität“ halten und um einen Austausch der Figuren bitten.[1560] Ob Winkelmann Bäumls Schreiben nicht zur Kenntnis genommen hatte, beide Gruppen Fehler aufwiesen oder er einfach einen Versuch unternahm, über einen Umweg an einwandfreie Figuren zu kommen, ist unklar. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die materialbedingte Neubewertung der Gruppe „von einer etwas unheimlichen und fast gespenstischen Gruppe zu einer hübschen Musikkapelle“[1561] wie Erich Köllmann in ‚Der Bergbau in der Kunst‘ später schrieb. Die Porzellanfiguren lagen für Winkelmanns Empfinden „über dem Durchschnitt des alltäglichen Geschmacks“[1562], weshalb er dafür sorgen wollte, „die Nymphenburger Figuren in Bergmannskreisen“[1563] bekannt zu

1556 Siehe den maschinenschriftlichen „Bericht über die Dienstreise nach Österreich vom 10. bis 29.07.1918“, 22.09.1938, in: montan.dok/BBA 112/1310.

1557 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Nymphenburger Porzellanmanufaktur, 02.06.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

1558 Siehe den maschinenschriftlichen Brief der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg an das Bergbau-Museum, 19.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

1559 Maschinenschriftlicher Brief der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg an das Bergbau-Museum, 03.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

1560 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 14.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

1561 Köllmann, Erich: Bergbau und Porzellan. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 249–296, hier S. 274.

1562 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 13.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/763.

1563 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 08.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.

machen. Indem er diese Gruppe in den kommenden Jahren auf Vorrat ankaufte und weiterverschenkte – in der Nachkriegszeit sogar seine persönlich erworbenen Figuren abgab sowie sein Privatvermögen einsetzte, um die Produktionseinstellung der Kapellen wegen der komplizierten Geldtransaktionen in die amerikanische Besatzungszone zu vermeiden[1564] – verfolgte er dieses Vorhaben zielstrebig:

> Zwei Gruppen sind nun schon wieder fort. Die eine hat der Erzbischof von Canterbury bekommen und die zweite musste einem Herrn übergeben werden, der eine sehr hohe Stellung einnahm und jetzt ausgeschieden ist. Eine dritte wird nun schon wieder von mir gefordert. Demnach müsste ich bald wieder drei Gruppen haben, und da die West[fälische, A-M. H.] Berggewerkschaftskasse auch darum verlegen ist, könnte ich eigentlich fünf Gruppen gebrauchen. Wäre es möglich, diese fünf Gruppen in absehbarer Zeit zu erhalten?[1565]

Unter Berücksichtigung des Schriftwechsels mit Schiedlausky und Bäuml aus dieser Zeit überrascht die Verbreitung dieser Gruppe. Denn als Winkelmann die Figuren in den späten 1930er-Jahren erstmalig erwarb, hatte er über das Objekt keinerlei Kenntnisse, ja hatte sogar Zweifel daran, dass es sich um eine Bergmannskapelle handelte.[1566] Aus diesem Grund wandte er sich noch vor dem Eintreffen der Figuren in Bochum an Schiedlausky, der ihn auf die Figurengruppe aus Holz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, dem heutigen Bode-Museum, aufmerksam gemacht hatte. Dieser antwortete ihm, dass der von Winkelmann als Droge beziehungsweise Troge bezeichnete Künstler sicherlich „identisch“ mit dem in Berlin als „Troger“ geführten Urheber sei. Allerdings werde diese Holzgruppe mit Händen und Gesichtern aus Elfenbein dort nicht als Bergmanns- sondern Schäfflerkapelle, also Fassbinderkapelle, bezeichnet.[1567] Auf Nachfrage von Bergrat BA Helmuth

1564 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg“, 04.03.1946, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die WBK, 04.11.1946, in: montan.dok/BBA 112/778. Insgesamt machte sich Winkelmann dafür stark, dass die bergmännischen Figuren von ‚Simon Troger‘ und Johann Joachim Kändler wieder neu aufgelegt wurden. Siehe dazu die maschinenschriftliche Aktennotiz Winkelmanns, 07.03.1947, in: montan.dok/BBA 112/773 sowie die maschinenschriftlichen Aktenvermerke Winkelmanns „Besprechung mit Herrn Bergwerksdir. Bergrat Dr.-Ing. eh. Hast“, 05.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/805 und „Gespräch mit Herrn Bergassessor Ziervogel“, 24.02.1961, in: montan.dok/BBA 112/820.
1565 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 04.12.1948, in: montan.dok/BBA 112/778. Siehe auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 07.02.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I.
1566 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schiedlausky, 08.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763.
1567 Maschinenschriftlicher Brief Schiedlauskys an Winkelmann, 04.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/763. Dr. Hans-Ulrich Kessler, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Staatlichen Museen zu Berlin, bestätigte diese Angaben mit einem Verweis auf die Publikation von Christian Theuerkauff in einer

Heintzmann (geb. 1901), Empfänger der ersten Figurengruppe, teilte Winkelmann diesem die Informationen aus Berlin mit, stellte aber an den Anfang, dass es sich nach Angaben von Oberbergrat Josef Hörburger um eine böhmische Bergmannskapelle von Droge handele. Abschließend versprach er, dem Sachverhalt weiter auf den Grund gehen zu wollen,[1568] doch verliert sich die Spur an dieser Stelle. Auf den mindestens zwei Jahre später angelegten Karteikarten werden die Figuren als Nachbildung bergmännischer Musikanten von Troger aus der Zeit um 1750 vermerkt, Hinweise auf die beschriebene Unsicherheit beziehungsweise deren Auflösung gibt es hingegen nicht.[1569] In der Dokumentation der 1942 eingegangenen Figuren ist hingegen von Originalen Trogers die Rede, wobei das Modell auf die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert wird.[1570] Die variierenden Informationen deuten bereits an, dass die Objektgeschichte keineswegs geklärt war. Dennoch hatte Winkelmann diese Kapelle zu diesem Zeitpunkt bereits verschiedentlich als Geschenk verwendet. Dass er sich für diese ganz in ihr Spiel versunkenen Musikanten aus weißem Porzellan entschieden hatte – und sich nicht auf die farbenfrohe und eindeutig bergmännische Kapelle Johann Joachim Kändlers beschränkte –, lag sicherlich daran, dass die Figuren aus der Staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen für Winkelmann offensichtlich nur nach persönlichen Verhandlungen, auch dann allerdings nicht vollständig, sowie mit 80 RM pro Figur bis zu dreimal teurer waren als die weniger populären Nymphenburger Figuren.[1571] Möglicherweise sagte ihm aber auch bei den Figuren nach Kändler die künstlerische Freiheit bei der farbigen Gestaltung der Kleidung nicht zu.[1572]

Die Steigerung des Bekanntheitsgrades der Nymphenburger Kapelle führte allerdings augenscheinlich dazu, dass die Nachfragen diesbezüglich nicht nachließen. Denn 1946 wandte Winkelmann sich erneut an Bäuml. Über ein Künstlerlexi-

schriftlichen Antwort vom 21.10.2020. Siehe Theuerkauff, Christian: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts, Bd. 2. Berlin 1986.

1568 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heintzmann, 11.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/760 sowie den maschinenschriftlichen „Bericht über die Dienstreise nach Österreich vom 10. bis 29.07.1938“, 22.09.1938, in: montan.dok/BBA 112/1310.

1569 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 030330793000–030330797000.

1570 Siehe dazu die Karteikarten zu montan.dok 033301584000–033301588000 sowie 033301995001–033301995005.

1571 Siehe dazu z. B. die Karteikarten zu montan.dok 033301584000–033301588000, 033301995001–033301995005, 033301164000, 033301547000, 033301548000, 033301552000, 033301550000 und 033301999000.

1572 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie Winkelmann, Anne: Johann Joachim Kändlers Bergmannsfiguren und ihre Vorbilder in den Kupferstichen Christoph Weigels. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1966), S. 3–10, hier S. 6 f.

kon habe er biografische Informationen über Simon Troger einholen können, wer nun aber wann die Modelle der Porzellanabgüsse angefertigt habe, sei nach wie vor ungeklärt.[1573] Bäuml antwortete ihm, dass die Geschichte der Porzellanfiguren ihren Anfang um das Jahr 1905 nehme. Ein Münchner Antiquar habe seinen Vater gebeten, eine fünfköpfige Gruppe kaputter Schnitzereien von dem zur Manufaktur Nymphenburg gehörigen Bildhauer instand setzen zu lassen. Unter der Bedingung, diese Figuren in Porzellan ausführen zu dürfen, habe Bäuml senior diesem Vorhaben zugestimmt und die Gruppe in sein Sortiment aufgenommen. Bis etwa 1937/1938 sei der ursprüngliche Künstler dieser Gruppe nicht bekannt gewesen. Bäuml junior habe nach eigenen Angaben die hölzerne Figurengruppe zufällig im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin entdeckt, die dort Simon Troger zugeschrieben sei.[1574] Bezieht man die kunsthistorischen Informationen zu Simon Troger[1575] in die Analyse ein, gerät die scheinbar stimmige Objektgeschichte ins Wanken. Das Spezifische an den Troger’schen Arbeiten ist die Verbindung von Elfenbein mit anderen Materialien, wie zum Beispiel Holz, Glas oder Metall. Nach Eberhard von Cranach-Sichart ist dieser Stil vielfach nachgeahmt worden, allerdings mit dem Unterschied, „daß die Nachahmer, umgekehrt wie T[roger, A-M. H.] es tat, nur Elfenbeinplättchen als Fleischteile in Holzfiguren eingesetzt haben.“[1576] Ein Vergleich mit anderen Werken Trogers zeigt zudem, dass die zierlich-eleganten Musikanten stilistisch nicht zu den kräftigen, burschikos wirkenden Statuetten Trogers passen.[1577] Wenngleich Christian Theuerkauff Zweifel daran hat, dass die Kapelle aus dem ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum von Troger stammt, korrigierte er mit einem Verweis auf Rainer Slotta, dritter Direktor des Deutschen Bergbau-Museums in Bochum, die aus den 1920er-Jahren stammende Bezeichnung als Schäfflerkapelle.[1578] Auffällig ist, dass Theuerkauff sich den Literaturangaben nach fast ausschließlich auf Aufsätze aus dem ‚Anschnitt‘ und Ausstellungskataloge des

1573 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur München, 13.11.1946, in: montan.dok/BBA 112/778.

1574 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Bäumls an Winkelmann, 20.11.1946, in: montan.dok/BBA 112/778.

1575 Simon Troger (1693–1768) lernte die Schnitzkunst autodidaktisch und arbeitete zunächst in verschiedenen Werkstätten als Gehilfe in Meran, Innsbruck und München. Mit seinen Schnitzereien machte er Kurfürst Maximilian III. Joseph auf sich aufmerksam, der ihm beim Aufbau einer eigenen Werkstatt in Haidhausen half. Vgl. Cranach-Sichart, Eberhard von: Troger, Simon. In: Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Theodotos – Urlaub. Leipzig 1939, S. 420.

1576 Ebd. Siehe auch Philippovich, Eugen von: Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol. Innsbruck 1961.

1577 Vgl. Theuerkauff: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts, S. 267–283.

1578 Vgl. ebd., S. 281.

Bergbau-Museums bezieht, während Slotta eindeutig die Informationen auf den Karteikarten paraphrasiert und später Rückbezüge zu Theuerkauff herstellt.[1579] Wer wann auf welcher Quellenbasis die Deutungshoheit übernahm, bleibt ebenso offen wie Winkelmanns Frage nach der Vollständigkeit dieser Gruppe.[1580] Die bis 1938 in Bergmannskreisen relativ unbekannten Musikanten von Modelleur Josef Mark[1581] werden heute jedenfalls unhinterfragt als Troger'scher Bergmannskapelle bezeichnet, die mit fünf Personen als vollständig gilt. Die geschaffene Analogie zu den bergmännischen Figuren von Johann Joachim Kändler und Hans Simon Feilner[1582] ist allerdings das Ergebnis einer von Bochum aus gesteuerten Popularisierungsstrategie, die sich im Laufe der Jahrzehnte auf der Grundlage der dokumentierten wie nicht dokumentierten Objektinformationen verselbstständigt hat.

Soll's was gelten, mach es selten – Exklusivität bergmännischer Kunst

Die Popularisierung von bergmännischen Porzellanfiguren betraf nicht nur die Musikanten-Gruppe aus Nymphenburg. Auch die bergmännischen Figuren aus den Manufakturen in Meißen, Fürstenberg und Berlin sollten in Bergmannskreisen bekannter werden. Dabei, so schrieb Winkelmann 1939 werbend an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, ging es ihm nicht lediglich

> um eine rein museumsmäßige Erfassung der vorhandenen bergmännischen Porzellanfiguren, sondern wir beabsichtigen, die bisher auf diesem Gebiete geschaffenen Gegenstände, die einem gesunden Geschmack entsprechen, an die bergmännischen Besucher unseres Museums heranzubringen, damit die Freude an diesen Dingen geweckt wird.[1583]

1579 Vgl. Beutler, Christian: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 69–112, hier S. 92; Slotta, Rainer: Fünf Figuren einer Bergkapelle. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 316 f. sowie Slotta, Rainer/Lehmann, Gerhard/Pietsch, Ulrich: Ein fein bergmannig Porcelan. Abbilder vom Bergbau in ‚weißem Gold'. Essen 1999, S. 255 f.

1580 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Scholz, 14.12.1956, in: montan.dok/BBA 112/805.

1581 Vgl. Slotta: Fünf Figuren einer Bergkapelle, S. 316.

1582 Siehe dazu Raub: Porzellan mit Bergmotiven.

1583 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 13.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/763. Siehe dazu auch Julius Raubs Beitrag zu bergmännischen Plastiken im ‚Anschnitt', in dem er durch die ästhetische Bewertung von Figuren unterschiedlicher Manufakturen die Rezeption zu beeinflussen sucht. Vgl. Raub: Porzellan mit Bergmotiven.

Da ihm die Berliner Manufaktur bereits eine Absage erteilt hatte, versuchte er seiner Bitte um Unterstützung mehr Nachdruck zu verleihen. Dazu verwies er einerseits auf das gesteigerte Interesse des WBK-Geschäftsführers Keyser an „bergmännischen Menschen in der figürlichen Kunst“[1584] und betonte, dass dieser „in unserem Museum natürlich nur erste Geschmacksrichtung zulässt und auch nur diese fördert.“[1585] Andererseits ließ er mit einem Hinweis auf die Ministerialräte Hagen und Lüsebrink subtil durchblicken, dass er über Kontakte in Reichsministerien verfügte.[1586] Insbesondere Hagen hatte Winkelmann im Vorfeld mehrfach kontaktiert, um über dessen Einfluss Porzellanfiguren zu Vorzugspreisen zu erhalten beziehungsweise die Bereitschaft der Manufakturen für Neuauflagen zu steigern.[1587] Denn die Porzellane gehörten zu begehrten Geschenken in Bergbaukreisen, was sich aus dem Schriftverkehr und anhand der Geschenkkontrolle[1588] nachvollziehen lässt. Leo Nyssen begründet die Begeisterung für die Figuren mit der farbenfrohen Bemalung, die sich für dekorative Zwecke und die Repräsentationsvorlieben bürgerlicher Haushalte eignete. Der besondere Reiz dieser Figuren läge dabei im Spannungsverhältnis zwischen dem zerbrechlichen Material einerseits und dem Bildsujet der gefährlichen, körperlich fordernden und schmutzigen Arbeit andererseits.[1589] Auch die Mitarbeiter der WBK forderten die Figuren anlässlich von (Dienst-)Jubiläen, besonderen privaten Anlässen, der Ehrung für herausragende Verdienste oder als ein Erinnerungsstück für politisch wichtige Partner an.[1590] Hatte Winkelmann diese nicht auf Lager, bediente er sich aus den Sammlungen, ließ die Objekte aber zeitnah über die Manufakturen ersetzen und unter dergleichen Inventarnummer weiterlaufen. Diese Vorgehensweise zeigt erneut deutlich, dass es bei den bergmännischen Porzellanfiguren nicht allein um die Bewahrung von „Werken“ im Thiemeyer’schen Sinne ging. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits aufgezeigt, oszillieren die Porzellanobjekte zwischen „Werk“ und „Exemplar“.[1591] Für Winkelmann hatte der aus heutiger Sicht ungewöhnliche

1584 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 13.07.1939, in: montan.dok/BBA 112/763.

1585 Ebd.

1586 Vgl. ebd.

1587 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch bei Herrn Ministerialrat Hagen“, 24.12.1938, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Hagen, 11.01.1939, in: montan.dok/BBA 112/760.

1588 Siehe Anmerkung 135.

1589 Vgl. Nyssen, Leo: Zerbrechlicher Bergmann, o. S., in: montan.dok/BBA 112/2273.

1590 Siehe die aussortierten Karteikarten von Porzellanobjekten und die Geschenkkontrolle in: montan.dok/BBA 112/6213.

1591 Vgl. Thiemeyer: Werk, Exemplar, Zeuge.

Umgang mit Sammlungsgut zwei Vorteile. Erstens umging er auf diese Weise den im August 1939 ergangenen Erlass der Reichskanzlei, der die Abgabe von Objekten für Geschenkzwecke verbot.[1592] Zweitens ergab sich dadurch gelegentlich die Möglichkeit, angeschlagene Porzellane durch intakte zu ersetzen.[1593] Die ausführlichen Vermerke auf den Karteikarten und in der Geschenkkontrolle, wer wann zu welchem Anlass welches Objekt erhalten hatte, schützten die Museumsmitarbeiter:innen davor, häufig bedachte Personen – wie etwa Fritz Lange, Werner Haack oder Siegfried Maiweg – mit denselben Figuren mehrfach zu beschenken.[1594]

Dass über das Bergbau-Museum bergmännische Kunst zu erhalten war, hatte sich herumgesprochen. Während Winkelmann bei seinen Vorgesetzten und wichtigen Kontakten für das Museum unverzüglich die Beschaffung von Objekten in die Wege leitete,[1595] wollte er im Allgemeinen den Eindruck vermeiden, das Museum verfüge über eine offizielle „Verkaufsstelle“[1596]. Zwar strebte er die Popularisierung von Bergbaumotiven an, doch sollten seine Geschenke keine Aktionsware sein, weshalb er sie mit Bedacht auswählte. Besonders deutlich wird dies in der Zusammenarbeit mit der im vorangegangenen Kapitel bereits vorgestellten Künstlerin Resl Schröder-Lechner. Als nämlich die Eisenhütte Westfalia Lünen 1953 ebenfalls für Geschenkzwecke 1.000 Figuren des ‚Jungen Bergmanns‘ bei Nymphenburg bestellte, zog sich Winkelmann zurück. Für sein Empfinden war diese Plastik zur „Massenware“ geworden, was seine Geschenke an „eine ganze Reihe von einflußreichen Persönlichkeiten“[1597] entwerte. Da dieser Vorgang nicht rückgängig zu machen sei, müsse eine Figur geschaffen werden, „die uns allein zur Verfügung

1592 Vgl. Walz: Machtvakuum Museumswesen?

1593 Siehe dazu z. B. die Karteikarten zu montan.dok 033302001000 und 033303217000.

1594 Siehe dazu vor allem montan.dok/BBA 112/3611 und 6213. Die Geschenkkontrolle entband die Sammlungsmitarbeiter:innen nicht von einer gründlichen Durchsicht der Dokumentation. Denn die Kontrolle funktionierte nicht über eine Personenkartei, der auf einen Blick hätte entnommen werden können, welche Objekte eine Person bereits erhalten hatte. Um eine Doppelung zu vermeiden, war also zu prüfen, an wen das vorgesehene Objekt bereits verschenkt worden und ob die zu beschenkende Person darunter war.

1595 Siehe z. B. die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Weigelt, 10.02.1953, in: montan.dok/BBA 112/804; an Lübbert, 02.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/795; an Goethe, 04.10.1957, in: montan.dok/BBA 112/809; an Grunsven, 18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/947 sowie die maschinenschriftlichen Aktenvermerke, 18.06.1963, in: montan.dok/BBA 112/826 und vom 07.09.1964, in: montan.dok/BBA 112/825.

1596 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Meyer, 07.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/961.

1597 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schröder, 09.10.1953, in: montan.dok/BBA 112/803. Siehe dazu auch die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie an Philipp, 21.01.1952, in: montan.dok/BBA 112/962.

steht“[1598]. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist schließlich der Bergmann in Arbeitskleidung nach dem Motiv Rosts (Abb. 42.2, S. 325), der 1955 erstmalig von der Nymphenburger Porzellanmanufaktur für die Sammlung käuflich erworben wurde.[1599]

Der Drang nach Exklusivität schlägt sich nicht nur in der kontrollierten Distribution der Objekte nieder, deutlich wird er im selben Zusammenhang auch bei der Verarbeitung des Materials. Gegenüber Schröder-Lechners Ehemann, welcher die Geschäfte seiner Frau regelte, gab Winkelmann an, großen Wert auf erstklassige Qualität zu legen, da die Figuren „immer in die Hand von ersten Persönlichkeiten“ kämen, die zudem etwas von Porzellan verstünden.[1600] Mit den Ausführungen Nymphenburgs sei er allerdings schon seit Jahren nicht zufrieden. Immer wieder habe er Figuren wegen unterschiedlicher Farbnuancen, schwarzer Flugaschepünktchen oder Schleifstellen reklamieren müssen. Zu seinem Ärger sei auf die Qualitätskontrolle bei der Gewerkschaft Lünen verzichtet worden.[1601] „Ich kann es nicht dulden“, formulierte er weiter, „daß ich die Gegenstände, die ich den Damen der führenden Bergleute in die Vitrinen stelle, als zweite Wahl, oder wenn man es brutal sagen will, als Ausschuß ansehen lasse.“[1602] Seine Versuche, die Künstlerin an die Berliner Porzellanmanufaktur zu binden, schlugen allerdings fehl, da sich Schröder-Lechner der Nymphenburger Manufaktur, insbesondere Geschäftsführer Bäuml, verpflichtet fühlte.[1603]

1598 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schröder, 09.10.1953, in: montan.dok/BBA 112/803. Siehe für einen ähnlichen Konflikt in Bezug auf Zinnobjekte den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schreiner, 27.12.1960, in: montan.dok/BBA 112/847; in Hinblick auf die Fürstenberger Feilner-Figuren den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie den maschinenschriftlichen Brief Ziervogels an Winkelmann, 07.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/820.

1599 Siehe montan.dok 033303341000 sowie die maschinenschriftliche Objektbeschreibung „Bergmann in Paradetracht“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/5652.

1600 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schröder, 05.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/803.

1601 Vgl. ebd.

1602 Ebd. Winkelmann gibt in demselben Schreiben an, für Ware zweiter Wahl bereits kritisiert worden zu sein. Ob und von wem er diesbezüglich gemaßregelt worden war, ist nicht belegt. Siehe auch die Argumentation Landeskroeners im Streit um die Fabrikmarke von Klaus & Peter Müller, die zu einer Verwechselung mit der Fürstenberger Manufaktur führen könne. Siehe die maschinenschriftliche Abschrift einer Stellungnahme Landeskroeners, 17.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1603 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Schröders an Winkelmann, 23.12.1953, in: montan.dok/BBA 112/803.

Abb. 58.1: Uniform eines kursächsischen Oberbergamtsverwalters auf einer Baukachel von Josef Arens, 1943

Neben der technischen Qualität bestand Winkelmann außerdem darauf, dass das Material zu dem gewählten Sujet passte.[1604] Josef Arens[1605] schätzte er

1604 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fetscher, 20.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/819.

1605 Josef Arens (1901–1979) wurde im Sauerland geboren und wuchs in Gelsenkirchen auf. Nach der Schule machte er eine Ausbildung als Industriegrafiker bei Westfalia und den Flottmann-Werken. Außerdem besuchte er weitere Kunstlehrgänge. Sein bevorzugtes Sujet waren zunächst Industriedarstellungen beziehungsweise die Illustration technischer Arbeitsvorgänge. Zwischen 1921 und 1927 nahm er ein Kunststudium bei Wolfgang Zeller auf, in dem er die Radierung für sich entdeckte. 1927 kehrte er ins Ruhrgebiet zurück und wurde 1931 Mitbegründer der Künstlersiedlung Halfmannshof in Gelsenkirchen. Dominierten in den 1920er-Jahren impressionistische und expressionistische Züge seine Werke, bediente er sich in den 1930er-Jahren einer konventionelleren Bildsprache. Ab 1935 waren Waffen und Soldaten seine bevorzugten Sujets. Seine militärischen Grafikserien und Ölgemälde wurden von Vertretern des NS-Regimes sehr geschätzt, was ihm verschiedentlich Staatsaufträge bescherte. Zu seinem bekanntesten Werk gehört die Mappe ‚Männer und Waffen des Deutschen Heeres'. Nachdem sein Atelier 1943 von Bomben zerstört worden war, kehrte er dem Ruhrgebiet den Rücken und wurde in Unkel (Rheinland-Pfalz) heimisch. Arens schuf für verschiedene Großunternehmen, darunter Krupp, Klöckner, Mannesmann und Stinnes, sowie die Bergbaubranche verschiedene Mappenwerke. Vgl. Buskies, Reinhard: Zwei Halfmannshöfer – Josef Arens und Hubert Nietsch: Werkentwicklung und zeithistorischer Kontext. In: Germann,

Abb. 58.2: Uniform eines kursächsischen Oberbergamtsverwalters auf Kohlekeramik von Josef Arens, 1955

als Künstler sehr. Seine in Kooperation mit dem Bergbau-Verein geschaffenen Uniformmalereien auf Kacheln missfielen ihm allerdings, da das „Ehrenkleid“[1606] des Bergmannes seiner Meinung nach nicht auf eine gewöhnliche Baukachel gehörte.[1607] Die mit den Triplex-Werkstätten in den 1950er-Jahren herausgegebene Serie auf Kohlekeramikkacheln fand materialseitig seinen Zuspruch, sagte dem Museumsdirektor aber wiederum motivtechnisch nicht zu (Abb. 58.1 u. 58.2). An Arens schrieb er deshalb:

Holger/Goch, Stefan (Hrsg.): Künstler und Kunst im Nationalsozialismus. Eine Diskussion um die Gelsenkirchener Künstlersiedlung Halfmannshof. Essen 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für Stadtgeschichte: [...], Beiträge, 15), S. 49–77 sowie die maschinenschriftliche Zusammenstellung von Beiträgen und unveröffentlichten Manuskripten über Josef Arens, die in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 11959 abgelegt ist.

1606 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Fetscher, 11.07.1963, in: montan.dok/BBA 112/841.

1607 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fetscher, 20.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/819. Siehe eine ähnliche Kritik auch in den maschinenschriftlichen Durchschlägen Winkelmann an Keyser, 17.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/776; an Bertha Hülsemann, 06.02.1952, und an Haselhorst, 26.03.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I.

> Ich bin überzeugt, daß ich Ihnen meine Meinung über diese Arbeiten sagen darf und Sie mir ein offenes Wort nicht übel nehmen. So muß ich denn sagen, daß mir diese Art der Kacheln ganz und gar nicht gefallen hat. Der Werkstoff Kohle, Kohlekeramik, ist zweifellos für viele Zwecke Ausgangsstoff und man muß es der Zeche Hannover-Hannibal sehr hoch anrechnen, daß sie den Gedanken, aus diesem Werkstoff etwas Dauerhaftes zu machen, so zäh verfolgt und zu der gegenwärtigen Festigkeit gebracht hat. Wie man diesen Stoff jedoch künstlerisch gestaltet, muß man sich sicherlich wohl überlegen. In diesem Falle muß ich sagen, sollte man davon Abstand nehmen. Es ist überhaupt schwer, eine bergmännische Tracht auf eine Kachel zu bringen. Muß man nicht den Werkstoff mit der Technik der Darstellung der Tracht in Einklang bringen und kann man sich dabei eine freie künstlerische Gestaltung leisten? Meiner Ansicht nach müßte man ganz stilisieren oder haarscharf nach der Trachtenvorschrift wiedergeben, ebenso wie man heraldisch nicht frei gestalten darf, kann man das meiner Ansicht nach bei der Tracht auch nicht. Ich bin der Ansicht, daß man jeden Gedanken gestalten kann, daß man aber immerhin doch an Material und Thema gebunden ist.[1608]

Erfolgreich umgesetzt sah er dies bei den Meißner- und Delfter Kacheln.[1609] Ein für ihn befriedigendes Ergebnis in diese Richtung hatte Winkelmann bis zum Ende seiner Amtszeit weder erzielt noch konsequent verfolgt. Insgesamt ist für die bergmännische Festtagskleidung festzustellen, dass das aktive Zusammentragen von Objekten mit dem Sammlungszuwachs durch den Nachlass Winnackers zum Ende kam. In den darauffolgenden 20 Jahren sind überwiegend durch die Angebote von Antiquariaten und Buchhandlungen vereinzelt Druckgrafiken und Aquarelle, über Aufträge auch Porzellanfiguren eingegangen. In Hinblick auf Motive, Ausdrucksformen und Künstler:innen stagnierte die Sammlung allerdings. Auch die Entwicklungen der bergmännischen Uniformen in der DDR blieben unberücksichtigt.[1610] Vielmehr konzentrierte sich die Sammelaktivität weiterhin auf die Paradekleidung des Erzgebirges im 18. und 19. Jahrhundert.

1608 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Arens, 03.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/785. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Entwurf eines Schreibens von Sietz an Lange, 10.02.1956, in: montan.dok/BBA 112/797; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Triplex-Werkstätten, 24.02.1958, in: montan.dok/BBA 112/815 und den maschinenschriftlichen Brief der Triplex-Werkstätten an Winkelmann, o. D., in: montan.dok/BBA 112/805. Darüber hinaus siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Fetscher, August 1962, in: montan.dok/BBA 112/819 sowie Juni/Juli 1963, in: montan.dok/BBA 112/841.

1609 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Haselhorst, 26.03.1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I sowie an Fetscher, 20.08.1962, in: montan.dok/BBA 112/819.

1610 Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 10.11.1950, in: montan.dok/BBA 112/967. Als Schenkungen des VEB Mansfeld Kombinats Wilhelm Pieck gingen 1950 sechs Fotografien der neuen Mansfelder Uniformen beziehungsweise Rangabzeichen ein. Siehe montan.dok 028900200000.

Nichts als Wortklauberei? – Das Winkelmann’sche Verständnis von ‚Tracht‘

Gleichzeitig zeichnet sich im Schriftwechsel der 1950er-Jahre ab, dass sich der Umgang mit den gesammelten Objekten veränderte. Bis in die Mitte der 1940er-Jahre hinein wechselten der Museumsdirektor und sein Kustos willkürlich zwischen den Begriffen ‚Tracht‘ und ‚Uniform‘. Nach dem Krieg änderte sich dies. Zunächst war Winkelmann zu Ohren gekommen, dass die Militärregierung es „in einigen Fällen“[1611] abgelehnt habe, das Tragen der bergmännischen Paradekleidung zu gestatten. Deshalb lehnte er es im Interesse des Museums ein knappes Jahr nach Kriegsende ab, über die „bergmännische Tracht“ zu referieren und bat den Leiter des Hauses der Technik in Essen eindringlich, in der anstehenden Vortragsreihe auf diesen Aspekt gänzlich zu verzichten.[1612] Auch nach Abzug der Besatzungsmächte blieb die bergmännische Festtagskleidung ein sensibles Thema. 1944 hatte Winkelmann Freydanks Argumentation, am Beispiel der Sägelitze an der Jacke des preußischen Generals einen weiteren Beleg für den kontinuierlichen Einfluss der Militäruniform auf die bergmännische Ziviluniform gefunden zu haben,[1613] noch kommentarlos hingenommen. Nach 1945 lehnte er die Herstellung militärischer Bezüge allerdings ausnahmslos ab. An Freydank schrieb er in den späten 1950er-Jahren: „Das Wort Bergmannsuniform habe ich nicht mehr angewandt, sondern nur noch von Trachten gesprochen, um nicht den Feinden der Bergmannstracht neue Nahrung zu geben.“[1614] In anderen Fällen argumentierte er, die bergmännische Festtagskleidung sei ein „Ehrenkleid“[1615] oder älter als die Militäruniform[1616], weshalb der Begriff ‚Tracht‘ der adäquatere sei. Freydank versuchte er indessen davon zu überzeugen, dass es für die bergmännische Festtagskleidung schon für die Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg, also noch vor Einführung militärischer Uniformen, Belege gäbe.[1617] Dazu bezog er sich auf Kaspar Sternbergs

1611 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Reisner, 23.03.1946, in: montan.dok/BBA 112/772, I.

1612 Ebd.

1613 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 22.04.1944, in: montan.dok/BBA 112/966; Freydanks Stichpunkte unter „Ergebnisse der Untersuchung“ in seiner maschinenschriftlichen Gliederung zu „Die Tracht der deutschen Berg-, Hütten- und Salinenleute, ihre Entstehung und Entwicklung“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/3612 sowie montan.dok 033301683000 und 033301684000.

1614 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671.

1615 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Winkhaus, 31.08.1957, in: montan.dok/BBA 112/813.

1616 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Kirchenheimer, 24.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/962 und Maevert, 18.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/801.

1617 Freydank hatte in einer Publikation verlauten lassen, dass Bergleute von den übrigen Berufs-

‚Umrisse einer Geschichte der böhmischen Bergwerke'.[1618] Die Illustration im Vorsatz des Buches zeigt die Verleihung der Bergordnung für das Kuttenberger Bergwerk durch König Wenzel II. (um 1280). Daraus ginge laut Winkelmann hervor, dass die Bergleute einheitlich gekleidet und deutlich von den übrigen Personen zu unterscheiden seien.[1619] Gustav Eduard Benseler zitierend, führte er ein weiteres Beispiel aus Freiberg an:

> ‚So traf den 16. December 1557 der neuerwählte König von Dänemark Friedrich II. [...] hier ein, wo die ganze Bürgerschaft aufgeführt wurde und die Rathspersonen und Bergbediente in großer Anzahl sich nach Art der Bergleute mit weißen Bergkappen, weißen wollenen Bergröcklein und Bergleder bekleidet hatten und mit Grubenbeilen in den Händen der Herrschaft entgegen gingen.'
> Ich glaube, daß wir das Bestehen einer Sondertracht als Festgewand, wenigstens um diese Zeit, nicht mehr so eindeutig ablehnen dürfen, wie Sie es tun. Daß es sich bei der angeführten Kleidung um die Arbeitstracht der Bergleute gehandelt hat, ist nicht anzunehmen, da Benseler an der gleichen Stelle weiter noch anführt: ‚Es ereignete sich dabei der merkwürdige Umstand, daß der alte und neue Rath, weil sich der Einzug von 2 Uhr Nachmittags bis auf 5 Uhr Abends verzog, in dieser seiner Bergkleidung vor dem Petersthore zusammentrat und ein Bergurtheil sprach'. Daraus geht ganz offenbar hervor, daß die Bergkleidung angelegt war, um den Einzug der Fürstlichkeit besonders feierlich zu begehen. Selbst wenn man trotzdem annimmt, daß es sich bei den ‚weißen wollenen Bergröcklein' um die Arbeitskleidung der Bergleute gehandelt hat, geht aus Vorstehendem doch hervor, daß diese auch als Festgewand bei besonderen feierlichen Anlässen getragen wurde.[1620]

Beschrieben wird hier die in der historischen Forschung als ‚Maximilianische Bergmannstracht' bezeichnete Kleidung der Bergleute, bestehend aus einem weißen Kapuzenmantel mit Bergleder, Kniehosen, Strümpfen und Stiefeln. Sie gilt als die originäre Arbeitskleidung, die sich im Alpenraum bis in die Frühgeschichte zurückverfolgen lässt und von dort ihre Verbreitung bis nach Skandinavien fand.[1621] Eine Weiterentwicklung zur Festtagstracht setzte laut Wolfgang Haid mit der Verwen-

---

gruppen aufgrund ihrer bunten Kleidung kaum zu unterscheiden gewesen seien und lediglich Gugel und Bergleder als Erkennungsmerkmale dienten. Vgl. Freydank: Die deutsche Bergmannstracht, S. 4.

1618 Vgl. den bebilderten Vorsatz in Sternberg, Kaspar: Umrisse einer Geschichte der böhmischen Bergwerke, Bd. 1. Prag 1836.

1619 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1952, in: montan.dok/BBA 112/967.

1620 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1952, in: montan.dok/BBA 112/967 sowie Benseler, Gustav: Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. Freiberg 1853, S. 901. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Wisselmann, 23.07.1954, in: montan.dok/BBA 112/804.

1621 Vgl. Haid: Die weiße Bergmannstracht.

dung eines Bergmanns im Kapuzenmantel im Wappen Innerbergs (Eisenerz) Mitte des 15. Jahrhunderts ein. Erst diese Einführung in die Heraldik – und die durch einen Ortsbrand notwendig gewordene Erneuerung des Wappenbriefes durch Kaiser Maximilian im September 1500 – machte den Kapuzenmantel „hoffähig“. Als Festtagsgewand unterlag er fortan modischen Anpassungen, was beispielsweise für das Salzrevier im Berchtesgadener Land ebenfalls zu einem uniformartigen Zuschnitt im 18. Jahrhundert führte. In den meisten Bergbaurevieren ist die weiße Festtagskleidung später durch die schwarzen Kittel ersetzt worden.[1622]

Die von Winkelmann angegebene Textstelle bei Benseler gibt keine Auskunft über die Umstände der einheitlichen Festtagskleidung. War sie eine Anweisung des Dienstherrn? Oder ist die Kleidung als Ausdruck eines genuinen (ständischen) ‚Wir-Gefühls‘ zu deuten? Winkelmann stellte sich diese Frage offenkundig nicht. Ihm schienen die genannten Belege zu genügen, um seine Argumentation einer ‚bergmännischen Tracht‘ zu stützen. Aber was ist nun eine Tracht? Einer differenzierteren Bewertung bedurfte es seiner Ansicht nach offenbar nicht.[1623] Ursprünglich bezeichnete der vom Verb ‚tragen‘ abgeleitete Begriff ‚Tracht‘ lediglich „‚was als Kleidung, Kopfbedeckung und Schuhwerk am Körper getragen wird, [beziehungsweise die, A-M. H.] Art und Weise, seine Kleider zu tragen, sein Haar zu ordnen‘“[1624]. Im 19. Jahrhundert etablierte sich der Begriff zur Bezeichnung der Kleidung sozialer Gruppen, die sich beispielsweise aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen oder durch ein besonderes Traditionsbewusstsein insbesondere in ländlichen Regionen in Abgrenzung zur ‚Mode‘ durch eine scheinbare Dauerhaftigkeit auszeichnete.[1625] Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet der Trachten-Begriff hingegen die bewusste Pflege einer überlieferten und für bestimmte Gebiete als ‚typisch‘ charakterisierten Kleidungsweise.[1626] „Tracht demonstriert“, so führte Bausinger aus, „Tradition, und zwar auf möglichst malerische Weise.“[1627] Sowohl ‚Trachten‘ als auch ‚Uniformen‘ sind Formen

1622 Vgl. ebd. Für Illustrationen zum Salzbergmann Bayerns siehe montan.dok 030330597000 oder 033302167000.

1623 Siehe dazu auch das maschinenschriftliche Skript Raubs „Etwas vom Werden und Wesen der bergmännischen Uniform“, [frühe 1940er-Jahre], in: montan.dok/BBA 112/2213.

1624 ‚Tracht‘ in: Pfeifer, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, https://www.dwds.de/wb/etymwb/Tracht (zuletzt eingesehen: 27.10.2022). Außerdem: Bianchi-Königstein, Meike: Kleidungswirklichkeiten. Mode und Tracht zwischen 1780 und 1910 in Oberfranken. Regensburg 2019, S. 10–12 und Bausinger, Hermann: Zu den Funktionen der Mode. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde (1972), S. 22–32.

1625 Vgl. Bausinger: Zu den Funktionen der Mode, S. 23 f.

1626 Vgl. Keller-Drescher: Bilder lesen, S. 301 f.

1627 Bausinger: Zu den Funktionen der Mode, S. 24.

symbolischer Kommunikation, die Zugehörigkeit und damit das Bekenntnis zu einer Gruppe markieren.[1628] Der gravierende Unterschied besteht im Grad ihrer Verbindlichkeit. Sandro Wiggerich und Steven Kensy formulieren dies wie folgt:

> Sowohl die Beziehungen der Uniformträger zu ihrer Organisation und untereinander als auch die Beziehungen zu Außenstehenden lassen sich als Rechtsverhältnisse beschreiben, etwa das Beamtenverhältnis zwischen Polizist und Staat, das Vorgesetztenverhältnis zwischen Soldat und Untergebenem oder der Beherbergungsvertrag zwischen Gast und Hotel. Darin unterscheidet sich die Uniform von anderen Arten einheitlicher Kleidung. Anders als bloße ‚Uniformitäten', etwa Herrenanzüge in Geschäftsleben und Politik, Trikots von Fußballfans oder andere Moden bestimmter Subkulturen, die sich eher zufällig ergeben, wird die Uniform rechtsförmig gesetzt. Dies ermöglicht es, Abweichungen nicht bloß informell als Verstöße gegen gesellschaftliche Konventionen zu sanktionieren, sondern ein einheitliches Äußeres auch zwangsweise durchzusetzen. Die Intentionalität der Uniformierung erlaubt zudem Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Organisation.[1629]

Nun ließe sich argumentieren, dass der Diskurs um eine differenzierte Begriffsverwendung in den 1950er-Jahren kein Teil von Winkelmanns Lebenswelt war und er sich aufgrund der immer wieder erklärten Traditionspflege für den Trachten-Begriff aussprach. Die ausgeführte Zurückhaltung, die bergmännische Kleidung überhaupt zu thematisieren, die vehemente Zurückweisung militärischer Einflüsse auf die Festtagskleidung, sein Bemühen, den „Feinden der Bergmannstracht"[1630] keine Angriffsfläche bieten zu wollen, sowie die Zurechtweisung seiner Korrespondenzpartner legen hingegen eine absichtsvolle Sprachpolitik nahe. Im Nachgang des Zweiten Weltkrieges erscheint es plausibel, dass die unter Aufsicht der Militärregierung stehende und um Nachwuchs nach wie vor verlegene Bergbau-Branche eine positiv besetzte

1628 Vgl. Burckhardt-Seebass, Christine: Trachten als Embleme. Materialien zum Umgang mit Zeichen. In: Zeitschrift für Volkskunde (1981), S. 209–226, hier S. 210. Hackspiel-Mikosch/Haas: Zivil-uniformen, S. 21.

1629 Wiggerich, Sandro/Kensy, Steven: Einleitung. In: Wiggerich, Sandro/Kensy, Steven (Hrsg.): Staat, Macht, Uniform. Uniformen als Zeichen staatlicher Macht im Wandel? Stuttgart 2011 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 29), S. 9–15, hier S. 9 f. Siehe dazu auch Hain, Mathilde: Die Volkstracht. In: Stammler, Wolfgang (Hrsg.): Deutsche Philologie im Aufriss. Berlin 1957, S. 1930–1943, hier S. 1930; Ramming, Jochen: Kleider machen Bürger. Fallbeispiele zur Ziviluniformierung im Verlauf staatlicher und gesellschaftlicher Neuordnungsprozesse zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Göttsch-Elten, Silke (Hrsg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, 33. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Jena 2001. Münster u. a. 2003, S. 205–216, hier S. 205 sowie Gerndt, Helge: Kleidung als Indikator kultureller Prozesse. Eine Problemskizze. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 3/4 (1974), S. 82–92.

1630 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 21.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671.

Außendarstellung brauchte. Dazu passte weder die zuvor durch die Arbeitsfront propagierte Parallelisierung der bergmännischen Arbeit mit der von Soldaten noch die autoritäre und streng hierarchisch gegliederte Betriebsführung.[1631] Auf den Begriff der ‚Uniform‘ zu verzichten, bedeutete demnach, die im Zusammenhang mit der so genannten Re-Education gegebenenfalls als problematisch empfundenen Assoziationen – wie etwa Stolz, Willenskraft, Geschlossenheit, Stärke, Stand- und Wehrhaftigkeit –[1632] in Hinblick auf den Bergbau zu vermeiden. Die Verwendung des Trachtenbegriffs verschleiert zudem die konfliktbehaftete Durchsetzung der bergmännischen Kleiderverordnungen im 18. und 19. Jahrhundert[1633] und die strenge hierarchische Gliederung nach Rang und Funktion. Stattdessen betont sie die traditionsreiche Kultur der Bergleute und unterstellt ein intrinsisch motiviertes Gemeinschaftsgefühl. Diese Sprachregelung stand allerdings im Widerspruch zu Winkelmanns Umgang mit der bergmännischen Kleidung.

Wie bereits angeführt, beklagte der Museumsdirektor den Mangel an bergmännischer Tradition im Ruhrgebiet. Zusätzlich hatte er hinzunehmen, dass sich die zum Tragen des Bergkittels verpflichteten Bergschüler gegen ihr „Ehrenkleid“ stellten. So erhielt er aus der Bochumer Bergschule die Nachricht, dass die Schüler den Bergkittel „als ‚Maskerade‘ empfinden, und glauben, von ihren Frauen verlacht zu werden, wenn sie ‚in diesem Aufzug‘ zum Klassenabend gehen würden.“[1634] Gemeinsam mit den Bergassessoren Bernhard Florin (geb. 1905) und Erich Goethe (geb. 1890) griff Winkelmann deshalb die schon bereits mit Ministerialrat Hagen in den 1940er-Jahren angestellten Überlegungen wieder auf, die Festtagskleidung der Bergleute „würdiger“ zu gestalten.[1635] Wenngleich diese Bemühungen im Sande verliefen und der ‚Winnacker-Rock‘ zu Winkelmanns Bedauern weitgehend

1631 Vgl. Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, S. 57. Siehe dazu weiterführend die Studie von Andrea Geldmacher zur sich wandelnden Ausrichtung des Wachsenburg-Museums (Thüringen) von einem Kriegs- zum Heimatmuseum in Abhängigkeit von politischen Rahmenbedingungen sowie persönlichen Präferenzen und Animositäten: Geldmacher, Andrea: Die Wachsenburg-Sammlungen. Ein Museum für Heimat, Reich und Vaterland. Münster u. a. 2009 (= Studien zur Volkskunde in Thüringen, 1).

1632 Vgl. Hackspiel-Mikosch/Haas: Ziviluniformen, S. 20.

1633 Siehe dazu Fritzsch: Die Kleidung des erzgebirgischen Bergmannes; Lommatzsch: Zur Geschichte der Anreden, Ränge und Uniformen, S. 100 ff. sowie Ruth: Bergmannsuniformen, S. 51 und 58.

1634 Maschinenschriftlicher Brief Schantz’ an Leyendecker, 24.01.1951, in: montan.dok/BBA 112/802. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Krawehl, 29.10.1935, in: montan.dok/BBA 239/97 oder auch Heilfurth: Der Bergbau und seine Kultur, S. 112–114.

1635 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 08.10.1940, sowie „Besprechung mit Herrn Ministerialrat Hagen, 30.12.1940, in: montan.dok/BBA 112/760; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die Bergakademie Clausthal, 12.07.1950, in: montan.

erhalten blieb,[1636] demonstriert die angestrebte Neugestaltung – angelehnt an historische Vorbilder – nach institutionell festgelegten Regeln ein Begriffsverständnis des Ehrenkleides, das eher der ‚Uniform' als der ‚Tracht' zugeordnet werden muss.[1637] Ähnlich verhält es sich mit Winkelmanns Anspruch, über die Kleidung eine soziale wie hierarchische Distinktion zwischen den Besucher:innen und dem Museumspersonal in den Ausstellungshallen sichtbar zu machen. Wie bereits vor dem Krieg erhielten seine Mitarbeiter deshalb eine „Tracht", denn „auch die Aufseher müssen als Beamte erscheinen, sonst haben sie nicht den richtigen Abstand zu den Museumsbesuchern."[1638] Dabei legte er ebenfalls großen Wert auf die korrekte Kenntlichmachung der internen Berufshierarchie an den Kragenspiegeln[1639] sowie den historisch ‚korrekten' Umgang mit den bergmännischen Attributen. Einem Knappen beispielsweise zur bestandenen Prüfung ein Ehrenhäckel zu überreichen, war für Winkelmann undenkbar. Für den Museumsdirektor war das Häckel das „Befehls-Symbol"[1640] der Grubenbeamten. Es an die Knappen zu verteilen, interpretierte er als die Entweihung einer „jahrhundertalte[n] Übung, nur der Aufsichtsperson das Häckel zu geben."[1641] Winkelmann ging also von einer traditionell überlieferten Kleidung aus und tolerierte individuelle Anpassungen und Umdeutungen nicht. In seinem Verständnis war eine bergmännische Kleidung nur dann „echt", wenn sie nach einer Kleiderverordnung angefertigt worden war.[1642]

dok/BBA 112/780 sowie die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Florin, Januar/Februar 1952, in: montan.dok/BBA 112/789, I.

1636 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Haselhorst, 18.11.1963, in: montan.dok/BBA 112/820.

1637 Vgl. Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan: Vorwort. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 7–11, hier S. 7 sowie Hackspiel-Mikosch: Vorläufer der zivilen Uniformen, S. 72 und 74.

1638 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 26.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/967.

1639 Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 12.12.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

1640 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Wendt, 14.11.1960, in: montan.dok/BBA 112/827.

1641 Ebd.

1642 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an von Hülsen, 23.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/5671 und den maschinenschriftlichen Vermerk Winkelmanns „Gespräch mit Herrn Berghauptmann Wunderlich und Oberbergrat Dennert", 24.02.1961, in: montan.dok/BBA 112/822.

Sich dieses Verständnis zu vergegenwärtigen, ist deshalb relevant, weil Winkelmann in den 1950er-Jahren begann, die bis dahin gesammelten Objekte unter diesem Blickwinkel auszuwerten. Anfänglich tauschte er sich mit Freydank lediglich über die Objekteingänge aus.[1643] Zusammen mit Clara-Maria Schrepping, die ihm als Assistenz zur Seite stand, trat er ab Mitte der 1950er-Jahre an Museen, Archive, Bibliotheken, Bergämter, Kirchengemeinden und Privatpersonen in der Bundesrepublik, der Deutschen Demokratischen Republik, Österreich und in den französischen Grenzgebieten heran.[1644] Ziel war es, über Fotografien, Kataloge, Postkarten, Bekleidungsvorschriften und Literatur eine möglichst lückenlose Darstellung der „bergmännischen Trachten“ zu erarbeiten.[1645] Dazu wurden umfangreiche Sachregister angelegt, die das gesammelte Material zeitlich sowie nach Künstler:innen, Revieren und Rängen sortierten. Außerdem wurden ein Schlagwortregister mit Synonymen und eine Übersicht über die bereits kontaktierten Institutionen sowie die vorhandene und noch zu beschaffende Literatur gepflegt.[1646] Parallel dazu überprüfte Winkelmann die vorliegenden Kostümbilder auf ihre „Echtheit“[1647]. Für den Museumsdirektor

1643 Siehe dazu auch die Zusammenstellung von Kostümbildern im maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 09.11.1950, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.02.1954, in: montan.dok/BBA 112/967.

1644 Das Interesse an der französischen Grenzregion erklärt sich damit, dass Winkelmann versuchte, Heinrich Gross’ (wahlweise als Groff bezeichnet) Federzeichnungen vom Silberbergwerk Rote Grube Sankt Nikolaus bei La Croix-aux-Mines eindeutig zu datieren. Hätte er einen Beleg dafür finden können, dass diese Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden waren, dann wäre dies ein „Trachtennachweis, der weit älter ist als die bekannten sächsischen Trachtenanfänge“. Kopie eines maschinenschriftlichen Durchschlags von Winkelmann an Schmitt, 13.02.1958, in: montan.dok/BBA 112/5671. Ähnlich auch im maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Widerkehr, 04.04.1960, in: montan.dok/BBA 112/946. Zu einer eindeutigen Datierung schien es allerdings nicht gekommen zu sein. Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Peters an Winkelmann, 25.07.1960, oder den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an den Bürgermeister von Réding, 10.03.1961, in: montan.dok/BBA 112/5671. In seinen Ausführungen zum Leberthal hält Winkelmann fest, dass seine Forschung die Datierung der Federzeichnungen auf den Zeitraum von 1532 bis 1562 zuließe. Der „unbekannte Maler“ sollte hingegen als Heinrich Gross „fortleben“ bis „das Dunkel gelichtet“ sei. Vgl. Winkelmann, Heinrich: Bergbuch des Lebertals. Lünen 1962, S. 164. Heute gilt die Datierung auf das 16. Jahrhundert offenbar als gesichert. Vgl. Brugerolles, Emmanuelle/Bari, Hubert/Benoît, Paul u. a. (Hrsg.): La mine mode d’emploi. La rouge myne de Sainct Nicolas de la Croix dessinée par Heinrich Groff. Paris 1992 (= Découvertes Gallimard albums); Pierre, Francis/Gaxatte, Jean-Pierre (Hrsg.): Les dessins des mines d’argent de la Croix. Reproductions conservées à la Médiathèque de Saint-Dié-des-Vosges des dessins d’Heinrich Gross. La Croix-aux-Mines 2012.

1645 Siehe dazu den Schriftwechsel in: montan.dok/BBA 112/5670 und 5671.

1646 Siehe montan.dok/BBA 112/5653 und 5675–5678.

1647 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an von Hülsen, 23.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/5671.

bedeutete dies, festzustellen, „ob sie sich auf irgendwelche Vorschriften stützen oder ob es sich um Darstellungen ‚in künstlerischer Freiheit'"[1648] beziehungsweise um „Phantasiegebilde"[1649] handelte. Um sich Gewissheit zu verschaffen, verließ er sich nun nicht mehr ausschließlich auf Freydank, sondern streute seine Anfragen weiter.[1650] Diese Überprüfung betraf nun, anders als in den 1940er-Jahren, nicht mehr ausschließlich die bergmännischen Figurengruppen von Feilner und Kändler, bei denen vor allem die für die Verzeichnung notwendigen Informationen abgefragt wurden.[1651] Insbesondere die Aquarelle Sallwürks wurden einer kritischen Analyse unterzogen. Die Bleistiftanmerkungen Winkelmanns auf den Passepartouts sowie seine Rückfragen an Freydank in Hinblick auf die gewählte Kolorierung, die Anzahl von Knöpfen, fehlende Handschuhe oder Spangen am Schuh, Berufsbezeichnungen und Revierzuordnungen usw. zeigen, wie akribisch Winkelmann dabei vorging.[1652] Noch deutlicher als die formalen Anmerkungen demonstrieren die komplexen Fragestellungen an Freydank zudem, dass der Museumsdirektor seine fachliche Kompetenz im Vergleich zu den 1930er- und frühen 1940er-Jahren deutlich ausgebaut hatte. So bat er seinen Hallenser Kollegen beispielsweise, zu dessen Uniformentwürfen für das Kurfürstentum Hannover Stellung zu nehmen:

> Warum wohl wurden unsere Bilder auf Hannover lokalisiert, während es sich doch um Vorschläge zur Harz-Uniform handelt, demnach auch andere Gebiete umfassen müßten?
> Die Trebarschen Aufzeichnungen ‚Über das bergmännische Standeskleid' […] können der Bilderserie nicht zugrundegelegen haben. Als ein wesentlicher Unterschied zwischen den Richtlinien von 1779 und denen von 1783 sei z. B. erwähnt, daß die Bedienten von der Feder zunächst einen roten Rock tragen, später schwarze Puffjacken. Können Sie mir einen Anhaltspunkt

1648 Maschinenschriftlicher, von Schrepping getippter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Koch, 28.02.1958, in: montan.dok/BBA 112/5670.

1649 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Wunderlich, 02.09.1957, in: montan.dok/BBA 112/5671.

1650 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Brief Fritzsch' an Winkelmann, 21.09.1956, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 25.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/959; an Kneuper, 09.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/812 sowie montan.dok/BBA 112/5670 und 5671.

1651 Siehe dazu z. B. die maschinenschriftlichen, von Möllmann getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschläge an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 22.09.1942, an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen, 07.02.1948 und 11.02.1948, an die Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 05.11.1949, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Bäuml, 13.11.1946, in: montan.dok/BBA 112/778.

1652 Siehe dazu den umfangreichen Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Freydank in: montan.dok/BBA 112/5671. Darüber hinaus insbesondere den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Trachtenbilder der bayerischen Salzbergleute aus dem Jahre 1791", 21.03.1959, in: montan.dok/BBA 112/5670 und montan.dok 030330584000.

> geben, was es mit diesen beiden Richtlinien auf sich hat? Handelt es sich bei den Aufzeichnungen von 1779 tatsächlich nur um Vorschläge, die niemals verwirklicht worden sind, so daß wir unsere Bilder gewissermaßen nur als Illustrationen zu Plänen ansehen müssen? Für welches Gebiet mag die Beschreibung der Trachten von 1783 in Betracht kommen? Haben diese Richtlinien amtlichen Charakter? Ist dadurch, daß sie so wenige Jahre nach den ‚Vorschlägen‘ grundlegende Änderungen enthalten, der Beweis erbracht, daß die Vorschläge nicht angenommene Anregungen waren? Ist Ihnen bekannt, welche Regelung Gültigkeit hat, nachdem Hannover 1802 von Preußen okkupiert, 1806 an Preußen abgetreten worden war?[1653]

Die höflich formulierten Fragen erwecken den Eindruck, als würde Winkelmann Freydanks fachlichen Rat nach wie vor schätzen. Die Bemühungen des Museumsdirektors, die Zusammenarbeit mit den Dresdener Volkskundlern, insbesondere mit Karl-Ewald Fritzsch als „beste[n] Experte[n]“[1654] auf dem Gebiet der Paradekleidung, zu intensivieren, demonstrieren aber auch, dass Freydank seinen Expertenstatus eingebüßt hatte. Viele Anfragen blieben unbeantwortet, was Freydank mit gesundheitlichen Problemen begründete. Erhielt Winkelmann nach längerer Zeit doch eine Antwort, fällt auf, dass Freydank ausweichend reagierte oder die Verantwortung für Fehler von sich wies. Der große zeitliche Abstand, im Krieg verlorengegangene Unterlagen, Sallwürks eigeninitiatives Handeln oder die ihm fälschlich zugeschriebene Verantwortung für eine Serie, dienten ihm dazu beispielsweise als Rechtfertigung.[1655] Unter Berücksichtigung dessen ließe sich auch interpretieren, dass Winkelmann mit seinen Anfragen subtil zu verstehen gab, dass er mittlerweile fähig war, die Arbeiten Freydanks zu überprüfen und zu revidieren; also „geistiges Eigentum“[1656] akkumuliert hatte, was es ihm erlaubte, eine eigene Publikation über die bergmännische Festtagskleidung anzustreben. Dazu sollte es allerdings nicht kommen. Denn nach dem überraschenden Tod Winkelmanns ist das Thema weder vom Bergbau-Museum noch von der VFKK weiterverfolgt worden.

Das anfänglich passive und von Freydanks Forschungsinteresse bestimmte Zusammentragen von Kostümbildern zur Ergänzung des geplanten „Trachtenkabinetts“ hatte sich innerhalb von gut zwei Dekaden zu einem umfangreichen Forschungsprojekt entwickelt, das Winkelmann federführend vorantrieb. In den

1653 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.02.1958, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/5671.

1654 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kollrepp-Prengel, 08.04.1958, in: montan.dok/BBA 112/959. Siehe dazu den umfangreichen Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Fritzsch in: montan.dok/BBA 112/959.

1655 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank in: montan.dok/BBA 112/5671.

1656 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Keyser, 05.06.1942, in: montan.dok/BBA 112/761.

1930er- und 1940er-Jahren sollte eine möglichst umfangreiche Sammlung an Kostümbildern dem Museum ein Alleinstellungsmerkmal sichern.[1657] Darüber hinaus stand die Rückbesinnung auf die bergmännische Bekleidungstradition und die damit erhoffte Aufwertung des Bergmanns und seines Berufes im Vordergrund. Mitte der 1940er-Jahre war der aktive Sammlungsaufbau weitgehend abgeschlossen. Dafür rückte die Auswertung und Kontextualisierung der eingegangenen Materialien in den Fokus, die den Beleg für eine möglichst weit in die Vergangenheit zurückreichende Traditionslinie liefern sollten, was Winkelmann mit seiner Sprachpolitik zusätzlich flankierte.

Die Bestückung des „Trachtenkabinetts“ mit Kopien und Reproduktionen[1658] sowie die Veräußerung von Sammlungsgut veranschaulichen, dass diese Objekte ebenfalls nicht als einzigartige und deshalb besonders schützenswerte Kunstwerke betrachtet wurden. Wichtiger als ein namhafter Künstler und die künstlerische Umsetzung des Sujets waren eine figürliche, möglichst menschliche Präsentation der Dargestellten nach den ästhetischen Präferenzen des Museumsdirektors sowie die in allen Details vorschriftengenaue Wiedergabe der bergmännischen Bekleidung. Winkelmann begriff Kostümbilder nicht als künstlerisch umgesetzte Interpretationen von Verordnungen oder des ‚nach dem Leben‘ Beobachteten. Für ihn stellten sie Belege beziehungsweise Quellen für eine vestimentäre Entwicklung dar, deren ‚Echtheit‘ er an der (vermeintlich) korrekten Wiedergabe maß.

Über die Bekleidungsmode hinaus vermitteln die gesammelten Darstellungen in eine chronologische Abfolge gebracht zudem Vorstellungen von sich wandelnden Haarmoden, Körperidealen und Konzepten von Männlichkeit. Dabei überwiegt die Darstellung von Bergbeamten und Steigern aus dem erzgebirgischen Revier. Die Dominanz des Erzgebirges ist vermutlich wie bereits ausgeführt der Quellenlage geschuldet. Die Konzentration auf die oberen Ränge könnte an der prächtigeren und damit repräsentativeren Bekleidung liegen, die sich für dekorative Zwecke unter Umständen besonders eignete. Über die Popularisierung der Weigel’schen und Rost’schen Stiche durch Neuauflagen und die Verwendung dieser Motive in der angewandten Kunst, die Streuung von Kapellen über Geschenke sowie die Herausgabe eines Kalenders steuerte das Bergbau-Museum gezielt die Vorstellung einer erzgebirgischen Bergbau-Idylle des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Während in den Sammlungen die statisch wirkenden Kostümdarstellungen dominieren, fällt bei den in Umlauf gebrachten Präsentationen auf, dass diese die Kostümträger

1657 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag des Verwaltungsberichts, 1937, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2232.

1658 Für die Abgrenzung der Begriffe siehe Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, S. 304 f.

in Szenen einbetten oder zumindest in Bewegung zeigen. Diese beschaulichen Darstellungen zeigen weiße, schlanke Männer im arbeitsfähigen Alter, deren aufwendig gestaltete Kleidung Bezüge zur höfischen respektive bürgerlichen Mode, über die Attribute – wie Tscherpertasche und -messer, Kniebügel oder Bergleder – gleichzeitig aber auch zur bergmännischen Arbeit herstellt. Die Weiterentwicklung der Technik führte dazu, dass die aus der Arbeitskleidung entlehnten Attribute sukzessive auch als Elemente bei der Paradekleidung verloren gingen. Zu Winkelmanns Amtszeit gehörten diese für den Bergmann charakteristischen Elemente nicht mehr zur Ausstattung der Festtagskleidung.[1659] Der Rückgriff auf historische Vorbilder stand demnach sowohl im Spannungsverhältnis zu Winkelmanns Bestreben, neue Ausdrucksformen und Motive zu finden, als auch zu den bestehenden Bekleidungsnormen der Bergleute in der Ära Winkelmann. Auch im folgenden Kapitel spielt das „Ehrenkleid“ der Bergleute eine zentrale Rolle. Anders als bisher stehen bei den Porträts ‚berühmter Bergleute‘ der Abteilung 35 allein die schwarzen Puffjacken im Zentrum.

4.3 Individuelle Uniformität – Porträts von Bergleuten

Porträts haben eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition. Charakteristisches Merkmal dieser Gattung ist die zentralisierte Darstellung eines näher bestimmbaren Individuums oder einer Gruppe von Personen. Wichtig dabei ist die Wiedererkennbarkeit der Dargestellten, die allerdings nicht zwingend mit einer naturgetreuen Wiedergabe gleichzusetzen ist.[1660] Porträts können eine Stellvertreterfunktion für die Dargestellten übernehmen, als soziale Vorbilder fungieren, gesellschaftliche Stellungen markieren und Herrschaftsansprüche legitimieren.[1661]

1659 Vgl. das maschinenschriftliche Skript Raubs „Etwas vom Werden und Wesen der bergmännischen Uniform“, [frühe 1940er-Jahre], S. 6 f., in: montan.dok/BBA 112/2213.

1660 Vgl. Hauschild, Stephanie: Maler, Modelle, Mäzene. Geschichte und Symbolik der Porträtmalerei. Stuttgart 2008, S. 19 f. Siehe zu diesem Kapitel auch den verschriftlichten Tagungsbeitrag Heide, Anna-Magdalena/Vossenkuhl, Maren: Zum Gedenken? Porträts berühmter Bergleute. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 553–571.

1661 Vgl. Dolezych, Alexandra: Herrscherbilder. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (06.02.2007). Unter: http://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73218/herrscherbilder (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 101–103 und Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte. München 2012, S. 168.

Gerade in der Zeit des Nationalsozialismus' gelangten insbesondere die (Herrschafts-)Porträts zu neuer Blüte,[1662] sodass es kaum verwundern kann, dass auch unter Winkelmann eine Galerie von ‚Bergbauführern' angelegt wurde. In der ehemaligen Sammlungsabteilung 35 ‚Biographien berühmter Bergleute'[1663] sind im Betrachtungszeitraum im Bereich der bildenden Kunst 232 Porträts zusammengetragen worden.[1664] 150 Objekte stammen aus dem Bereich der Grafik, 51 aus der Malerei und 31 aus der Bildhauerei.[1665] Oberflächlich betrachtet, halten sie sich in

1662 Vgl. Ronge: Das Bild des Herrschers sowie Deicher, Susanne/Luckow, Dirk/Schulz, Michael: Frauenbild und Menschenbild im Porträt. In: Bushart, Magdalena/Deicher, Susanne/Güldner, Bettina u. a. (Hrsg.): Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur …" vom 8. Mai bis 3. Juli 1983. Berlin 1984, S. 117–139, hier S. 117.

1663 Ebenfalls fortlaufend gesammelt und in dieser Abteilung abgelegt wurden darüber hinaus Lebensbeschreibungen, Abschlussdiplome, Dankesadressen, Briefe, Bestallungsurkunden sowie Abbildungen von Geburtshäusern und Ruhestätten – kurzum biografische Informationen zu den Porträtierten, wodurch die Abteilung wohl zu ihrem Namen kam.

1664 In der Zählung nicht enthalten sind die Porträts, die der Abteilung ‚Grubenrettungswesen, Taucherei und erste Hilfe bei Unfällen' (Abteilung 20) sowie der Abteilung ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum' (Abteilung 33) zugewiesen wurden. Dabei handelt es sich um insgesamt neun Porträts. Der Abteilung 20 sind thematisch drei Vertreter des Grubenrettungswesens zugeordnet (siehe S. 466–469). In der Abteilung 33 sind je ein Elfenbeinporträt von August dem Starken (montan.dok 033301652000) und Carl Friedrich August Dathe von Burgk (1829–1872; montan.dok 033301653000), zwei Porträtgrafiken Adolf Hitlers (montan.dok 030330758000 und 030330759000) sowie zwei kleinformatige quadratische, gerahmte Brustgemälde zweier namenloser Bergbeamter (montan.dok 033301655000 und 033301656000) abgelegt. Während letztere wohl wegen ihrer Anonymität nicht den ‚Berühmten' zugeordnet werden konnten, ist bei August dem Starken und Dathe von Burgk davon auszugehen, dass die zur Sammlung Winnackers gehörigen Objekte als geschlossene Sammlung verzeichnet wurden. Beide Männer sind nicht in der Abteilung 35 vertreten. Bei den Hitler-Porträts handelt es sich um Arbeiten von Bergschülern, die Winkelmann für wenig gelungen hielt (siehe S. 420 f.).

1665 Siehe G 8 im Anhang. Daneben gibt es noch etwa 120 Fotografien von Grafiken, Gemälden und Plastiken, die vor allem in den Jahren 1933–1936, 1939–1941 und 1950–1954 als Schenkungen in die Sammlung eingegangen sind. Bei diesen Fotografien handelt es sich überwiegend um Bergbeamte und Montanindustrielle aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Interessant sind die Reproduktionen eines Glasfensterbildes des schlesischen Industriellen Karl Godulla (1781–1848) mit seiner Pflegetochter Johanna sowie das auf Pappe gezogene Brustbild von Julie von Diergardt (1802–1867), Ehefrau des Industriellen Friedrich Freiherr von Diergardt (1795–1869). Beide Darstellungen brechen mit den ansonsten ausschließlich männlichen Porträts und deuten ein Privatleben der Herren zumindest an. Das Porträt von Vater und Tochter verweist im weitesten Sinne zudem als einziges Doppelporträt auf Themen wie Generationsunterschiede und Fürsorge. Da beide Reproduktionen durch einen Sammelankauf bzw. eine größere Schenkung in das Museum kamen, ist davon auszugehen, dass sie nicht gezielt erworben, sondern beiläufig eingegangen sind. Siehe montan.dok 029100110006 sowie montan.dok 027200036000.

Bezug auf die Erwerbsarten – 107 Ankäufe stehen 118 Schenkungen gegenüber – fast die Waage.[1666] Allerdings ist im Bereich der Malerei durch Auftragskunst ganz bewusst mehr Zeit und Geld investiert worden als in anderen Bereichen. Denn während die bildhauerischen Werke überwiegend als Schenkungen eingingen und die kleinformatigen Druckgrafiken im A4-Format in der Regel ebenfalls geschenkt oder für einstellige Beträge erworben wurden, sind für die Gemälde Summen im drei- bis vierstelligen Bereich aufgebracht worden. Abzüglich der Dubletten und genreübergreifenden Motivdoppelungen waren am Ende der Winkelmann'schen Amtszeit 117 Personen vertreten, darunter mehrheitlich bergmännische Beamte, Ingenieure und Wissenschaftler, wie beispielsweise Geologen, Mathematiker oder Chemiker. Ein Abgleich der Namen mit dem von Walter Serlo 1937 herausgegebenen Nachschlagewerk ‚Männer des Bergbaus' zeigt, dass das zeitgenössische Standardwerk offensichtlich nicht die Grundlage für die Sammlungsabteilung bildete. Zum einen ist nur ein Bruchteil der bei Serlo genannten Personen in der Sammlung zu finden. Zum anderen ist mit der Aufnahme von Vertretern aus dem Kokerei-, Hütten- und Salinenwesen sowie (Lieder-)Dichtern, Theologen, Unternehmern und Staatsoberhäuptern für die Sammlung des Bergbau-Museums ein deutlich weiterer Begriff von ‚Bergleuten' angelegt worden als dies bei Serlo der Fall ist.[1667] Während dieser zudem mit dem Technikhistoriker Conrad Matschoß argumentiert, lediglich die bereits Verstorbenen in seinem Buch zu berücksichtigen, weil deren Schaffen unwiderruflich abgeschlossen sei,[1668] sind in der Abteilung 35 auch zeitgenössische Personen aus dem rheinisch-westfälischen Steinkohlerevier verewigt.

Von der Muse geküsst – Die erste Kunstausstellung im Bergbau-Museum

Erste Ideen, Bergleute in einer Ausstellung zu ehren, gab es lange bevor das Museum seine Tore öffnete. So heißt es im Ausstellungsentwurf von Paul Kukuk aus dem Jahr 1922, dass sich den Ausstellungskojen eine „**Ehrenhalle**, die das Andenken um den Ruhrbergbau verdienter Männer wachhalten soll"[1669], anschließen werde. Der bei der WBK angestellte Geologe hatte dieses Anliegen sechs Jahre später offensichtlich nicht aus den Augen verloren. Denn auf seine Empfehlung hin wandte sich der Verwalter

1666 Siehe G 10 im Anhang. Bei fünf Objekten ist die Art des Erwerbs in der Objektdokumentation nicht vermerkt und war auch durch das Hinzuziehen der Akten nicht zu rekonstruieren.
1667 Vgl. Serlo, Walter: Männer des Bergbaus. Berlin ^{4}1937, S. 3.
1668 Vgl. ebd., S. 4.
1669 „Erläuterung zu dem zeichnerischen Entwurf eines Bergbau-Museums", 10.02.1922, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/122.

des Rittergutes Weicha 1928 mit einem Schreiben an die Stadt Bochum. Er fragte an, ob die Stadt Interesse daran habe, für das entstehende Bergbau-Museum Ölgemälde von Friedrich Anton Heynitz (1725–1802)[1670] und dessen Familienangehörigen zu erwerben.[1671] Ein fehlender Eintrag in der Sammlungsdokumentation legt nahe, dass man sich damals gegen den Erwerb entschieden hatte, der allein für das Porträt des Oberberghauptmanns eine Investition im fünfstelligen Bereich bedeutet hätte. Der früheste für die Abteilung 35 vermerkte Zugang ist eine Grafik des Bergbaukundlers Ernst Heinrich von Dechen (1800–1889) im Bergkittel, welche dem Museum 1929 von einem Mitarbeiter der WBK geschenkt wurde.[1672] In den kommenden Jahren änderte sich weder die Gattung noch die Art des Erwerbs grundlegend. Denn bis Ende 1932 sind neben einer Bronzebüste des Montanindustriellen Emil Kirdorf insgesamt lediglich zwölf geschenkte Druckgrafiken belegt, bei denen es sich mehrheitlich um die bereits erwähnten Porträts von Hermann Kätelhön handelt.[1673]

Worauf die Sammlungsdokumentation nicht verweist, ist das Denkmal von Hermann Brassert, das 1931 als erstes Kunstobjekt im Museum zur Ausstellung kam.[1674] Die Replik des Denkmals zeigt eine Plakette des preußischen Berghauptmannes im Profil, welche an einem massiven Sockel angebracht ist. Wesentlich auffälliger als die Plakette ist die Plastik einer auf dem Sockel liegenden Frau, die im Schriftverkehr als ein Bildnis der Klio bezeichnet wird. Mit gesenktem Kopf stützt sie ihren entblößten Oberkörper auf den ausgestreckten linken Arm, während sie mit einem Schwamm in der rechten Hand ihre Schulter berührt. Ihr Unterleib ist mit einem knöchellangen Tuch bedeckt, das zusätzlich um den linken Unterarm gelegt ist. Bildhauer Hubert Netzer (1865–1939), der das Brassert-Denkmal in Bonn geschaffen hatte,[1675] wollte das Modell der Muse aus Platzgründen aus seinem Atelier entfernen. Deshalb bat er den Bergbau-Verein darum, ihm bei der Vermitt-

1670 Wenn nicht anders ausgewiesen, erfolgte die biografische Einordnung der Porträtierten über die Angaben des Webportals der Deutschen Biografie unter www.deutsche-biographie.de. Für weitere Informationen siehe z. B. Serlo, Walter: Bergmannsfamilien in Rheinland und Westfalen. Münster ^{3}1936; Serlo: Die preußischen Bergassessoren; Perlick, Alfons: Oberschlesische Berg- und Hüttenleute. Lebensbilder aus dem oberschlesischen Industrierevier. Kitzingen 1953.

1671 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief des Ritterguts Weicha an den Magistrat der Stadt Bochum, 11.01.1929, in: montan.dok/BBA 112/734.

1672 Siehe die Karteikarte zu montan.dok 030035085001.

1673 Siehe S. 85 f.

1674 Den ersten Beleg dafür liefert eine Abbildung im ersten Hallenführer. Vgl. Winkelmann, Heinrich: Die Sammlungen des Bochumer Geschichtlichen Bergbau-Museums. In: Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931, S. 4–32, hier S. 29.

1675 Siehe dazu: o. A.: Denkmal für Hermann Friedrich Wilhelm Brassert (2014). Unter: https://www.kuladig.de/Objektansicht/O-105521-20141013-2 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Abb. 59: Kopie des Bonner Brassert Denkmals, 1931

lung an eine passende Stelle behilflich zu sein. Der Verein wandte sich daraufhin an die Geschäftsführung der WBK, die schließlich der Museumsleitung auftrug, sich der Klio-Plastik anzunehmen.[1676] Um der Muse etwas Bergmännisches zu verleihen, ließ Winkelmann kurzerhand eine Replik des Bonner Modells von seinen Werkstattmitarbeitern anfertigen. Dazu wurde die Plastik Netzers zunächst in Muschelkalk getönt, was ihr ein „natürliches Aussehen“[1677] verleihen sollte, anschließend auf einen Sockel gesetzt und dieser schließlich mit dem Abguss der Originalplakette von Brassert versehen (Abb. 59).[1678] Winkelmann zeigte sich dem Künstler gegen-

1676 Heise leitete das an ihn gerichtete Schreiben an Winkelmann weiter. Dieser wiederum vermerkte handschriftlich die nächsten Arbeitsschritte darauf und verwies auf ein Telefongespräch mit Netzer. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Goethes an Heise, 07.07.1931, in: montan.dok/BBA 112/1749.

1677 Handschriftlicher Briefentwurf Winkelmanns, 20.07.1931, auf dem maschinenschriftlichen Brief Goethes an Heise, 07.07.1931, in: montan.dok/BBA 112/1749.

1678 Siehe den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Netzer, Juli bis September 1931, in: montan.dok/BBA 112/1749.

über mit dem Ergebnis zufrieden. Während er im Folgejahr Bronzeskulpturen von Klio und Urania ablehnte, weil sie nicht „unmittelbar den Bergbau“[1679] angingen, hielt er die vom Museum finanzierte Nachahmung des Brassert-Denkmals für eine „wesentliche Bereicherung“[1680].

Die Gunst der Stunde – Eine „Bergmännische Ahnengalerie“ für das Museum

Die von Schenkungen dominierten Erwerbungen sowie die durch eine Dienstanweisung erwirkte Aufnahme einer Muse erwecken zunächst den Eindruck, als sei lediglich eine passive Sammelstrategie verfolgt worden. Der allgemeine Schriftwechsel legt hingegen nahe, dass die Museumsmitarbeiter in den Anfangsjahren auch aktiv Porträts sammelten. So formulierte beispielsweise Weinert in einem handschriftlich verfassten Briefentwurf an die Schriftleitung der Werkszeitung der Harpener Bergbau Aktiengesellschaft im Mai 1933 Folgendes:

> Wir besitzen in unserem Geschichtlichen Bergbau-Museum eine große Anzahl von Bildern alter Bergleute und Industriepioniere, es ist mir aber bisher nicht gelungen eine Abbildung Harkort's [sic!] zu bekommen. Ich erlaube mir nun ergebenst anzufragen, ob das zur Reproduktion in Ihrer Werkszeitung benutzte Bild größeren Formats ist und Ihnen bekannt ist, ob und wo ein derartiges Bildnis zu erhalten ist. Die in unserem Museum befindlichen Bilder alter Industrie- und Wirtschaftsführer haben durchweg die Größe 25 × 40 cm und es wäre mir sehr erwünscht, eine Abbildung Harkort's [sic!] in der ungefähren Größe zu erhalten.[1681]

Die normierte Größenangabe verweist auf einen Ausstellungszusammenhang, doch ging es anfänglich nicht um die Erweiterung der musealen Kunstbestände. Vielmehr war geplant, einen Flur der Bergschule mit Porträts wichtiger Bergleute zu dekorieren.[1682] Dazu übertrug Herbst seinem Museumsleiter die Aufgabe, diesbezüglich

1679 Handschriftlicher Briefentwurf Winkelmanns an Neuhaus, 29.03.1932, in: montan.dok/BBA 112/1749.

1680 Handschriftlicher Briefentwurf Winkelmanns an Netzer, 28.09.1931, in: montan.dok/BBA 112/1749. Doch auch diese „Bereicherung“ fand keine dauerhafte Herberge im Museum. Im Zuge der Umbauarbeiten musste das Denkmal 1936 weichen, da Winkelmann in „absehbarer Zeit keine Möglichkeit einer Neuaufstellung“ sah und die begrenzten Lagermöglichkeiten des Museums nicht für die Einlagerung des Modells nutzen wollte. Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Netzer, 22.07.1936, in: montan.dok/BBA 112/1749.

1681 Handschriftlicher Briefentwurf Weinerts mit der Unterschrift Winkelmanns an die Schriftleitung der Werkszeitung Harpener Bergbau-Aktiengesellschaft, 09.05.1933, in: montan.dok/BBA 112/735.

1682 Siehe dazu auch die Ansichtszeichnung des Flures in montan.dok/BBA 112/1750.

Vorschläge zu machen und nach Rücksprache mit ihm die entsprechenden Bilder zu beschaffen.[1683] Deutlich bescheidener formulierte Winkelmann dann an die Oberbergämter in Bonn, Halle, Clausthal, München, Breslau, Freiberg und Freiburg[1684]:

> Wir beabsichtigen, in dem Nord-Süd-Flur unserer Bochumer Bergschule Bildnisse von hervorragenden Bergleuten aufzuhängen. Da wir aber nicht genügend Bilder besitzen, gestatten wir uns die ergebene Anfrage, ob das Oberbergamt uns aus seinen Beständen das eine oder andere Bild für diesen Zweck überlassen könnte.[1685]

Die Vorstellung über die auszustellenden Personen war allerdings durchaus konkreter als die offene Formulierung an die Oberbergämter glauben ließ. Denn auf einer handschriftlichen Liste sind insgesamt 25 Namen zeitgenössischer Vertreter aus dem Ruhrbergbau sowie überregionaler historischer Persönlichkeiten vermerkt, die sich in den Bereichen Wissenschaft, Verwaltung und Technik um den Bergbau verdient gemacht hatten.[1686] Die einzelnen Handschriften, Anmerkungen und Streichungen machen deutlich, dass neben Winkelmann und Herbst mindestens noch zwei weitere Museumsmitarbeiter, nämlich Weinert und Nelle, an der Zusammenstellung der Liste und der Beschaffung der Bilder arbeiteten. Dazu wurde der Rechercheradius in den Folgejahren erweitert, indem zusätzlich Staatsarchive und Privatpersonen angeschrieben wurden.[1687] Die eingegangenen Druckgrafiken für die Bergschule wurden vom Essener Fotografen W. Bosholm auf 24 × 30 cm großen Karton gezogen und mit den reproduzierten Unterschriften der Dargestellten versehen.[1688]

1683 Handschriftlicher Aktenvermerk Herbsts „Bildnisse hervorragender Bergleute“, 01.09.1933, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1684 Gemeint sein muss das 1922 gegründete Bergamt in Freiburg, da das Oberbergamt in Freiburg erst 1952 gegründet wurde. Siehe dazu: Nast, Klaus: Vom Bergregal zum Umweltschutz – 600 Jahre Bergbehörde. In: Stuckmann, Hans (Hrsg.): Baden-Württemberg als Bergbauland – seine Bodenschätze und seine untertägigen Ingenieurbauten. München 1982, S. 21–25.

1685 Handschriftlicher Entwurf Winkelmanns, 10.02.1934, sowie die dazugehörigen maschinenschriftlichen Abschriften Herbsts an die Oberbergämter, 10.02.1934, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1686 Handschriftliche Zusammenstellung von Namen, Datum unleserlich, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1687 Siehe montan.dok/BBA 122/1750.

1688 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an das Preußische Oberbergamt Halle, 01.04.1936, an Frau Baur, 23.07.1936, an W. Bosholm, 01.10.1936, an das Braunschweigische Staatsarchiv, 21.10.1936 sowie den handschriftlichen Vermerk Weinerts auf dem maschinenschriftlichen Brief von Schulz-Briesen, 24.08.1936, und den maschinenschriftlichen Brief des Preußischen Oberbergamts Dortmund an das Bergbau-Museum, 24.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750.

Im Winter 1936 nahm Winkelmann Kontakt zu Hanns Freydank auf. Neben den Uniformdarstellungen sollte er nun zusätzlich die um weitere 25 Personen angewachsene Liste mit Namen von Bergleuten aus dem Hallenser, Mansfelder und Siegerländer Bergbau ergänzen.[1689] Freydank, der seine Vorschläge wiederum an seinen Corpsbruder Berghauptmann Max Schulz-Briesen (1868–1940) weitergeleitet hatte, schickte schließlich eine Zusammenstellung, die neben weiteren Bergleuten auch Vertreter aus dem Salinenwesen vorsah. Freydank und Schulz-Briesen hatten zudem einzelne Namen kommentarlos gestrichen, bei anderen wiederum stellten sie den Bekanntheitsgrad oder die Zugehörigkeit zum Bergbau in Frage.[1690] Indem Winkelmann den Montanhistoriker konsultierte, bekam er also nicht nur Anregungen. Unabhängig davon, wie er zu den Anmerkungen gestanden haben mag,[1691] sicherte das Sechs-Augen-Prinzip die Auswahl inhaltlich ab und entband den Museumsdirektor zusätzlich von der alleinigen Verantwortung für die Zusammenstellung. Nach außen präsentierte Winkelmann seine Institution allerdings als *den* Ansprechpartner auf dem Gebiet, was sich insbesondere an der Kooperation zwischen dem Deutschen Museum und dem Bergbau-Museum wenige Jahre später verdeutlichen lässt. Die Münchner Kollegen sammelten bereits seit 1904 Porträts von Wissenschaftlern aus den Bereichen Industrie und Wirtschaft.[1692] Anfang der 1940er-Jahre sollte die Porträtsammlung um wichtige Bergleute ergänzt werden. Aufgrund des begrenzten Ausstellungsraumes konnten aber nur die „bedeutendsten Vertreter“[1693] aufgenommen werden. Winkelmann, der mit den Münchnern über eine Zusammenarbeit im Vorfeld mündlich verhandelt hatte, sagte zu, die ihm zugesandte Liste durchzusehen und Dubletten auszuhändigen bzw. Bilder für Reproduktionszwecke leih-

1689 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 06.02.1936, in: montan.dok/BBA 112/966.

1690 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann mit dazugehöriger Liste, 10.03.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1691 Der Abgleich der Listen mit der Sammlungsdokumentation zeigt, dass Winkelmann die Salinenleute beim Aufbau der Sammlung kaum berücksichtigte. Eine Ausnahme stellt ein Ölgemälde von Bergrat Johann Gottfried Borlach dar. Dieser verdiene es nach Angaben Freydanks „unbedingt, in den [sic!] Bergbaumuseum aufgehängt zu werden, denn er war in der Zeit nach dem 7 jährigen [sic!] Kriege der große Salinenfachmach Kursachsens und Mitteldeutschlands.“ Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 18.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie montan.dok 030350206001.

1692 Vgl. Huguenin, Fabienne: Gesichter der Wissenschaft (16.01.2013). Unter: http://www.deutsches-museum.de/blog/blog-post/2013/01/16/gesichter-der-wissenschaft/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022); Huguenin: Porträtgemälde.

1693 Maschinenschriftlicher Brief des Deutschen Museums an Winkelmann, 21.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/759.

weise zur Verfügung zu stellen. Damit leistete er in erster Linie einen kollegialen Dienst. Gleichzeitig implementierte er die im eigenen Haus als bedeutsam markierten Personen in der Ausstellung eines prominenten Hauses, was wiederum half, die eigenen Bedeutungszuschreibungen abzusichern.[1694] Indem er im weiteren Korrespondenzverlauf zusätzlich angab, von keinen Stellen zu wissen, „die Auskunft über Bergleute geben könnten, die wir nicht erteilen können“[1695], unterschlug er Freydanks montanwissenschaftlichen Sachverstand auf diesem Gebiet, strich aber den Hoheitsanspruch des Bergbau-Museums besonders heraus.

1937 verliert sich die Spur für die Ausgestaltung des Flures in der Bergschule, was unter Umständen mit dem Tod Herbsts und einer veränderten Priorisierung von Aufgaben durch den neuen Geschäftsführer, Theobald Keyser, zu erklären ist. Dennoch lassen Sammlungsdokumentation und die Korrespondenzakten den Schluss zu, dass Winkelmann aus dem Flur-Projekt einen Nutzen für das Museum zog. Denn die inhaltliche Arbeit an der Reihe ‚berühmter Bergleute‘ führte dazu, dass weitere Porträts en passant in die Sammlungen eingingen. Der erste sprunghafte Anstieg ist durch die Übernahme der Sammlungsbestände der Bergakademie der Technischen Hochschule Berlin im Jahr 1935 zu verzeichnen.[1696] Die weitere Aufnahme von Porträtgrafiken und -büsten diente dabei bereits der Vorbereitung für die Gestaltung von Räumen im geplanten Neubau. So teilte Winkelmann dem Vorsitzenden des Vereins für die bergbaulichen Interessen im Oberbergamtsbezirk Dortmund Ernst Brandi (1875–1937) mit, dass dessen Kopfbüste zusammen mit derjenigen Hans von und zu Loewensteins neben der Kirdorf-Büste zunächst in der Kunsthalle aufgestellt, später aber in den „Ehrenhof“ überführt werden solle.[1697] Die Genannten teilten nicht nur eine nationalistische Überzeugung, alle drei bekleideten auch einflussreiche Positionen und blickten auf erfolgreiche Karrieren im rheinisch-westfälischen Industriegebiet zurück.[1698] Die ihnen entgegen-

1694 Korrespondenz zwischen dem Bergbau-Museum und dem Deutschen Museum, August und Oktober 1941, in: montan.dok/BBA 112/759.

1695 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an das Deutsche Museum, 08.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/759.

1696 Siehe G 9 im Anhang. Die Zusammenstellung der Objektdatensätze bildet nicht die Fotografien aus dem Wartezimmer der Bergschule Bochum ab, welche die WBK dem Museum 1936 überlassen hatte. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag, 08.08.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750.

1697 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Brandi, 08.08.1935, in: montan.dok/BBA 112/1750. Die Formulierung vom ‚Ehren*hof*‘ ist im Schriftverkehr einmalig und taucht auch in den Bau- und Hallenplänen nicht auf. Es ist davon auszugehen, dass hier die ‚Ehren*halle*‘ gemeint ist.

1698 Vgl. Turner: Die Großunternehmer, insbesondere S. 112–115 sowie 229 ff.; Abelshauser, Wer-

gebrachte Wertschätzung zeichnete sich nicht allein in der Aufstellung von Büsten in einer dezidiert für diesen Zweck zu schaffenden Räumlichkeit ab. Die drei als Schenkungen eingegangenen Bronzeobjekte verweisen auch durch die Wahl einer in Material und Arbeitsaufwand kostspieligen Kunstgattung auf eine besondere Herausstellung der Präsentierten.[1699] Im Allgemeinen spielte die Materialität bei der Ausgestaltung der „Ehrenhalle“ – beziehungsweise der ursprünglich angelegten Biografie-Kabinette[1700] – offensichtlich eine übergeordnete Rolle. Denn nicht die gesammelten Druckgrafiken sollten die Wände dieser Halle(n) zieren. Vielmehr investierte Winkelmann während der Kriegsjahre Zeit und Geld in den Aufbau einer Bilderreihe ‚berühmter Bergleute‘ in Öl.

Ehre, wem Ehre gebührt? – Aushandlung und Anerkennung symbolischen Kapitals

Mit dem Fortschreiten des Neubaus wurden gestalterische Fragen dringlicher. Auf Anregung Freydanks hatte Winkelmann im Herbst 1939 in Berlin Gelegenheit, Porträts von Ernst-Sigmund von Sallwürk zu sehen.[1701] Bei einem Treffen mit dem Maler in Halle besprach man offensichtlich die Anfertigung eines Ölporträts von Theobald Keyser und weiterer Bergleute. Sich auf das Treffen beziehend, begrüßte Freydank die geplante Zusammenarbeit mit Sallwürk, dessen konservativen Stil er schätzte: „Seine Malweise ist mir sehr sympathisch, da er die modernen Experimente ablehnt und sich in der altüberlieferten Weise betätigt. Er selbst nennt Holbein seinen Lieblingsmaler und Lehrmeister.“[1702] Mit der Entscheidung, Führungspersönlichkeiten aus dem Bergbau in Anlehnung an die Bildtradition der Renaissance in Öl malen zu lassen, traf Winkelmann den Nerv der Zeit.[1703] Um auch

ner: Ruhrkohle und Politik. Ernst Brandi 1875–1937. Eine Biographie. Essen 2009, insbesondere Kapitel 7 und 8, sowie Seidel: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg, insbesondere Kapitel 2.2.

1699 Vgl. Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 77 f.

1700 Siehe BT 6.2 im Anhang.

1701 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 26.10.1939, in: montan.dok/BBA 112/966. Zu Sallwürk siehe Anmerkung 1358.

1702 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 14.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966. Winkelmann drückte seine Wertschätzung aus, indem er seine Tochter von Sallwürk porträtieren ließ. Vgl. maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 08.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1703 Siehe dazu Ronge: Das Bild des Herrschers. Auch im direkten Museumsumfeld spiegelt sich der Kult um die ‚Führer‘ in Wissenschaft, Wirtschaft und Technik wider. So empfahl Freydank dem Museumsdirektor beispielsweise einen Besuch im Haus der Technik in Essen, um die dortige „Galerie bedeutender Wirtschaftsführer des Ruhrgebietes“ in Augenschein zu nehmen. Winkelmann

Keyser die Idee einer Reihe ‚berühmter Bergleute' schmackhaft zu machen, wollte er zunächst seinen Vorgesetzten malen lassen. Dieser war dafür allerdings nicht sofort zu erwärmen. So teilte Winkelmann Freydank mit, Keyser habe „nicht zugestimmt, soweit ich es übersehen kann, auch nicht direkt abgelehnt."[1704] Wohlwissend „ihn noch sehr darum bitten" zu müssen, hoffe er dennoch, Keyser überzeugen zu können.[1705] Denn auf diese Weise hätte man direkt eine Abbildung „eines hohen Bergbeamten in der gegenwärtigen Uniform"[1706] sowie „von unserem Chef ein gutes Bild für alle Fälle"[1707]. Während Freydank anregte, Keyser nach Fotografien malen zu lassen,[1708] teilte Winkelmann diesen Pragmatismus nicht. Das erste Porträt für die Geschäftsführung zu reservieren, hatte weit komplexere Motive als lediglich durch eine schmeichelnde Geste zu überzeugen. Indem Museumsdirektor und Geschäftsführung dem Entstehungsprozess beiwohnten, argumentierte Winkelmann, ließen sich einerseits die Anforderungen an die Porträtdarstellungen genau formulieren.[1709] Andererseits müsse man sich im Vorfeld vor allem über den zeitlichen Aufwand sowie die Kostenfrage im Klaren sein, ja man müsse „ein regelrechtes Programm über die Probleme, die mit Herrn Sallwürk hier besprochen werden sollen, machen. Bei dieser Gelegenheit könnte man eine Reihe berühmter Bergleute heraussuchen und die hier vorhandenen Bilder als Grundlage nehmen und auf diese Weise eine Reihe von Oelgemälden anregen."[1710] Dem Museumsdirektor war es also wichtig, seinen Vorgesetzten in den Prozess einzubinden, im direkten Kontakt mit dem Künstler Erwartungshaltungen zu kommunizieren und

stufte die „Bergmannsköpfe in Oel" allerdings als „kitschige Angelegenheit" ein und sah darin keine ernstzunehmende Konkurrenz zur geplanten Galerie im Bergbau-Museum. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 02.10.1940, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 24.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966. Auch das Deutsche Museum vergab zwischen 1933 und 1945 Aufträge an Porträtmaler. Siehe dazu: Huguenin, Fabienne: Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. In: Huguenin, Fabienne (Hrsg.): Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018, S. 12–47, hier S. 15.

1704 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966.

1705 Vgl. ebd.

1706 Ebd.

1707 Ebd.

1708 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 14.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966.

1709 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966.

1710 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966.

die notwendigen zeitlichen und finanziellen Ressourcen zu planen, um seinen Chef schließlich durch ein gut vorbereitetes Gespräch von seinem Projekt zu überzeugen. Zu diesem Treffen kam es jedoch nicht, denn die Prophezeiung Winkelmanns, Keyser könne jederzeit eingezogen werden, erfüllte sich noch im selben Jahr.[1711] Zwar geht aus den Akten nicht hervor, wie die Geschäftsführung für das Projekt gewonnen werden konnte, doch belegt ein Schreiben Winkelmanns aus dem Mai 1940, in dem er der Fertigstellung des ersten Gemäldes entgegensah, seinen Erfolg.[1712] Im August ging schließlich das Gemälde von Oberberghauptmann Franz Wilhelm Werner von Veltheim (1785–1839) ein, der sich insbesondere um den Mansfelder Bergbau verdient gemacht und durch die Gründung des genannten Pioniercorps aus Mansfelder Bergleuten als treuer Staatsdiener erwiesen hatte.[1713] Dieser Auftakt für die Reihe berühmter Bergleute war ein Vorschlag Freydanks, der gerade an der Ausarbeitung eines Artikels zu Veltheim saß und diesem eine Bedeutung „für den ganzen deutschen Bergbau“ zuschrieb.[1714]

Auffällig ist, dass Winkelmann dem Montanhistoriker anfangs großzügige Handlungsspielräume einräumte, was die Auswahl der Personen, die Zusammenstellung der erforderlichen Vorlagen sowie die Reihenfolge der Anfertigung anging.[1715] Bereits im September 1940 waren acht weitere Porträts in Planung.[1716] Mit der Wahl Georg Agricolas (1494–1555) als Verfasser der ersten Bergbaukunde, Bergrat und Salinenfachmann Johann Gottfried Borlach (1687–1768), dem Förderer des Harzer Bergbaus Herzog Julius von Braunschweig (1528–1589), dem im schlesischen Bergbau als Bergmann und Geologen tätigen Rudolf Arwid Wilhelm von Carnall (1804–1874), dem sächsischen Berghauptmann Johann Karl von Freiesleben (1774–1846), Otto Ludwig Krug von Nidda (1810–1885) als wichtigem Ver-

1711 Siehe dazu das maschinenschriftliche Skript Keysers „Erinnerung von Theobald Keyser“, 1971, S. 68, in: montan.dok/BBA 26/103 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 22.11.1939, in: montan.dok/BBA 112/966. Keyser willigte erst im Oktober 1941 ein, sich von Sallwürk malen zu lassen. Dazu kam es jedoch nie, weil der Künstler verstarb. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1712 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 20.05.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1713 Vgl. Gümbel: Veltheim, Franz Wilhelm Werner von und S. 361 f.

1714 Maschinenschriftlicher Durchschlag Freydank an Winkelmann, 22.11.1939, [Hervorhebung im Original], in: montan.dok/BBA 112/966.

1715 Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 12.03.1940, den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 02.05.1941, sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 06.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1716 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 02.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

treter für die Reform des preußischen Bergbaus, dem Bergmannspfarrer von Joachimsthal Johann Mathesius (1504–1565) und dem Mineralogen Abraham Gottlob Werner (1749–1817) ist für die Reihe ‚berühmter Bergleute' ein zeitlich, fachlich und regional sehr weiter Rahmen gesteckt worden. Gemeinsamer Nenner ist die Darstellung historischer Personen, die durch wissenschaftliche, verwaltungstechnische, wirtschaftliche oder seelsorgerliche Leistungen mit dem Bergbau in Verbindung standen. Schon sehr bald machte Winkelmann allerdings deutlich, dass er mit der Schwerpunktsetzung nicht einverstanden war. Im Februar 1942 forderte er Freydank auf „in erster Linie westfälische Bergleute" malen zu lassen: „Sie können sich ja wohl denken, daß das für uns am nächsten liegt und diese Bilder bei uns am meisten benötigt werden."[1717] Wie weit die Meinungen über die Bedeutung einzelner Akteure für den Bergbau auseinandergingen, wird insbesondere an der Bewertung Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) deutlich. Ursprünglich war dieser nicht für die Reihe vorgesehen.[1718] Freydank sprach sich allerdings für die Aufnahme des Dichters und Naturwissenschaftlers aus, da dieser „ja auf alle Fälle mit zu den großen deutschen Bergleuten"[1719] zähle. Ein gutes Jahrzehnt später und nachdem man 1944 ein Ölgemälde Goethes für 250 RM angekauft hatte, hielt Winkelmann dagegen, dass er von den „grossen Verdiensten" Goethes für den Bergbau nicht überzeugt sei und Freydanks Einschätzung nicht teile:

> Zu Ihrer Arbeit ‚Goethe und der Bergbau' muss ich sagen, dass diese als Biographie für uns nicht tragbar ist. Uns interessiert nur, was Goethe für den Bergbau geleistet hat. Alles andere gehört nicht in unser Gebiet, und so gross ist die Bedeutung Goethes für den Bergbau nicht gewesen. Wir wollen uns doch klar darüber sein, dass Goethe als Bergmann kaum über örtliche Bedeutung hinausgekommen wäre, wenn er nicht eben schon als der grosse Dichter bekannt geworden wäre. Zudem war seine Tätigkeit doch fast auf den Illmenauer Bergbau, wenn man von einigen Besuchen in anderen Gebieten absieht, beschränkt und auch nicht frei von Irrtümern, die einem erfahrenen Bergmann so leicht nicht hätten unterlaufen dürfen. Auf der anderen Seite scheint er selbst nicht gerade optimistisch an die Arbeit gegangen zu sein, wenn er selbst nur 1 Kux von 1024 erwarb. Ihn scheint nach seinen eigenen Worten auch keineswegs Neigung und Liebe zum Bergbau getrieben zu haben, sondern das ‚Bedürfnis, dem Herzog bei seinen mancherlei Unternehmungen, Bauten, Anlagen praktische Ratschläge geben zu können'. - - [sic!] Die Umstände rechtfertigen es nach meiner Meinung nicht, von

1717 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 27.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1718 Vgl. die ergänzte Liste Winkelmanns mit der Abschrift von Freydanks Vorschlägen für die Ölgemälde, den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann mit angehängter Liste, 10.03.1936, in: montan.dok/BBA 112/1750 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag einer Namensliste, September 1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

1719 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 23.07.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

> grossen Verdiensten Goethes um den Bergbau zu sprechen, wenn wir seine Beschäftigung mit bergmännischen Fragen auch begrüssen und gern anerkennen.[1720]

Hier deutet sich an, dass die Porträtierten nicht als Individuen in all ihren Facetten gesehen, sondern auf ihre hervorragenden, fachlich einwandfreien Leistungen in Bezug auf den Bergbau reduziert wurden.[1721] Über den Grund, warum Winkelmann der Anfertigung des kostenaufwändigen Ölgemäldes trotz seiner inhaltlichen Vorbehalte zustimmte, können nur Vermutungen angestellt werden. Eine mögliche Erklärung wäre, dass sich „der grosse Dichter" nicht als kämpferischer „Führer des deutschen Volkes"[1722], jedoch als intellektuelle Größe mit Bergbaubezug in die zeitgenössische ‚Heldentradition' einfügte. Denn auch Martin Luther, Friedrich II., Paul von Hindenburg und Adolf Hitler fanden in Form von Grafiken, Reliefs und Büsten Eingang in die Abteilung 35.[1723]

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Porträts der politischen Machthaber mehrheitlich von Angestellten der WBK geschenkt bzw. vermittelt wurden. Trotz des sich daraus ergebenden Handlungszwangs nutzten die Museumsmitarbeiter sich bietende Handlungsspielräume, um sich zu widersetzen. So ordnete Herbst beispielsweise an, dass eine von einem Bergschüler angefertigte Zeichnung von Hitler, die „wegen des nicht recht gelungenen Kopfes" nicht verwendet werden könne, aus der Bergschule abzuholen und in die „anzulegende Sammlung derartiger Arbeiten aus den Kreisen der Bergleute und Beamten" (die spätere Abtei-

1720 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.05.1952, in: montan.dok/BBA 112/967. Siehe dazu auch: Freydank, Hanns: Goethe und seine Beziehungen zum Bergbau [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 974]. Halle 1949. Ähnlich verhielt es sich mit den Leistungen Freiherr vom und zum Steins. Sich auf die Ausführungen Raubs stützend, formulierte Winkelmann, dass die Reformen vom und zum Steins sich teilweise nicht bewährt, sondern dem Ruhrbergbau unter Umständen sogar geschadet hätten. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Haack, 13.07.1945, in: montan.dok/BBA 112/775, I.

1721 Deutlich wird dies auch bei der Biografie zu Alexander von Humboldt. Da dieser – ebenso wie Goethe – „genügend bekannt sei", sollte sich Freydank nicht auf „eingehende Lebensbeschreibungen", sondern auf dessen „Verdienste um den Bergbau" konzentrieren. „Diese brauchen wir, um nachweisen zu können, warum wir ihn unter die berühmten Bergleute einreihen." Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 26.02.1951, in: montan.dok/BBA 112/967.

1722 Ronge: Das Bild des Herrschers, S. 120.

1723 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 030035087001, 030350306001, 030350173000, 030350283000, 030350280000, 030035056001, 030035090001 und 030350308000. Für eine kritische Einordnung des Bergmannssohnes in die Genealogie „deutscher Führer" siehe Lehmann, Hartmut: Hans Preuß 1933 über „Luther und Hitler". In: Kirchliche Zeitgeschichte 1 (1999), S. 287–296.

lung 32) zu überführen sei.[1724] Ein handschriftlicher Vermerk Nelles, das Bild sei „vorläufig auf dem Boden untergebracht“[1725], sowie die Zuordnung in die Abteilung ‚Kunst und Brauchtum‘ (die spätere Abteilung 33) zeigen, dass diese Darstellung für Repräsentationszwecke ungeeignet erschien. Während man im Umgang mit der Geschäftsführung eine offene Auseinandersetzung vermied und durch passive Strategien Anordnungen umging, trat Winkelmann in Bezug auf Freydank auch in diesem Bereich zunehmend dominanter auf. Dies spiegelt sich neben der veränderten Schwerpunktsetzung auch darin wider, dass sich der Museumsdirektor im weiteren Prozess selbst um die Bereitstellung der Unterlagen kümmern und stärker auf die Bestände des Museums zurückgreifen wollte.[1726] Am Beispiel der von Freydank erstellten biografischen Notizen lässt sich besonders anschaulich nachvollziehen, dass Winkelmann beständig bemüht war, das Verhältnis von Nähe und Distanz auszutarieren. Er übertrug dem Montanhistoriker die Erarbeitung der Kurzbiografien in der Überzeugung, Freydank würde durch seine Forschungen auf Zusammenhänge stoßen, die man im Museum „erst nach mühevoller Arbeit erreichen“ könne.[1727] Trotz der fachlichen Anerkennung war es ihm wichtig zu betonen, dass diese Aufgabe für seine Mitarbeiter lediglich aus Zeitgründen nicht zu erledigen war. Freydank mit den Biografien zu betrauen, führte allerdings zu einem Interessenkonflikt, in dem sich Winkelmann ein weiteres Mal als selbstbewusster Verhandlungspartner präsentierte, der auch nicht davor zurückscheute, seine Machtposition auszuspielen:

> Ich habe Herrn Dr. Freydank gebeten, kleine Biographien auszuarbeiten über die Bilder, die durch Herrn von Sallwürk entstehen. Dieses hat Herr Dr. Freydank auch zugesagt, allerdings habe ich festgestellt, dass er nicht ganz davon entzückt war, denn er wollte allem Anschein nach eine zusammenhängende Biographie der Bergbauführer ausarbeiten, die wir nun im Laufe der Zeit anfertigen lassen. Allem Anschein nach beabsichtigt er, diese Biographie

1724 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Herbsts an Winkelmann, 07.01.1937, in: montan.dok/BBA 112/1408.

1725 Dass die mit politischem Kampf und Krieg assoziierten Herrscherbilder nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr zeitgemäß waren, zeigt sich nicht nur an der Vernichtung der Hitler-Porträts, sondern auch am Umgang mit einer Hindenburg-Büste. Diese überließ die WBK dem Museum im Jahr 1950, „mit der Bitte, sie in geeigneter Weise zur Verwendung zu bringen“. Doch Winkelmann hielt den Feldmarschall sowohl für Ausstellungszwecke als auch für die Ehrenhalle ungeeignet, weshalb sein Porträt „vorläufig ins Archiv“ übernommen wurde. Maschinenschriftliche Mitteilung der WBK, 26.01.1950, sowie maschinenschriftlicher Durchschlag an die WBK, 03.02.1950, in: montan.dok/BBA 112/391.

1726 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Freydank, 29.12.1941 und 31.03.1944, in: montan.dok/BBA 112/966.

1727 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 24.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

> nachher als Grundlage für die Bezeichnung der bei uns einzurichtenden Abteilung ‚Berühmte Bergleute' zu benutzen. Das geht natürlich nicht. Ich habe ihm das auch mitgeteilt und sofort die Beschreibung der einzelnen Bilder verlangt. Die ersten Beschreibungen, und zwar in kurzen Angaben, sind auch schon eingegangen.[1728]

Die eingegangenen Texte lobte Winkelmann wiederum überschwänglich. Im Gegensatz zu Schulz-Briesen habe Freydank aus den Biografien „herausgeholt, was wir wissen müssen".[1729] Trotz des versöhnlichen Zuspruches untergrub Winkelmann Freydanks Position weiter, indem er anfing, sich direkt mit Sallwürk in Verbindung zu setzten, seinen ursprünglichen Mittelsmann darüber aber nicht in Kenntnis setzte.[1730] Dennoch blieb Freydank unentbehrlich. Denn mit ihm hatte Winkelmann einen Vertreter vor Ort, der die Arbeiten des Künstlers nicht nur begleitete, sondern auch die korrekte Ausführung der bergmännischen Insignien kontrollierte.

Die Jahre 1941 und 1942 waren für die Erweiterung der Galerie von besonderer Bedeutung. Anlässlich des geplanten Jubiläums zum 400-jährigen Bestehen der WBK[1731] wollte Winkelmann möglichst viele Bilder von Sallwürk anfertigen lassen,

> denn es wird kaum wieder eine Möglichkeit geben, soviel prominente Herren in das Museum zu bringen, wie zu diesem Anlass. Der Eindruck, den wir dann machen, muss günstig sein.
> Es liegt mir nun aber sehr am Herzen, die Gewissheit zu haben, dass die Bilder von Herrn Sallwürk nun nicht etwa schnell gemalt werden, sondern dass sie auch ein künstlerisches Niveau haben. Sie kennen ja die Einstellung unseres Herrn Oberbergrat Keyser, der auf dem Standpunkt steht, dass für den Bergmann gerade das Beste gut genug ist. Das künstlerische Niveau der Bilder, die wir unseren Besuchern zeigen, muss eben so sein, dass es uns in die Lage versetzt, den lebenden Künstlern Beispiele zu geben und sie auf einen bestimmten Geschmack zu bringen.[1732]

1728 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung Dr. Freydank", 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1729 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 15.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1730 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 17.02.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1731 Siehe Anmerkung 374.

1732 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 10.04.1941, in: montan.dok/BBA 112/966. Wenige Monate später revidierte Winkelmann die Dringlichkeit. Da der Sammlungsaufbau so langsam vonstattenginge, „daß wir noch Jahre zu tun haben, bis die Sammlungen soweit ausgebaut sind, daß man von Museumstechnik reden" könne, werde das Museum wohl kaum in die Feierlichkeiten einbezogen. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 17.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

Die bergmännische Galerie sollte demnach mehrere Funktionen übernehmen: Sie hatte als ehrendes Andenken der Porträtierten zu fungieren, war darüber hinaus aber auch ein Medium für die Außendarstellung des Museums und zusätzlich ein Instrument, um den Kunstgeschmack der Besucher:innen und den Stil der die Ausstellung besuchenden Künstler:innen zu beeinflussen. Künstlerisch niveauvoll waren im Umkehrschluss diejenigen Werke, die in der Ausstellung des Bergbau-Museums präsentiert wurden. Sowohl die hegemoniale Gebärde Winkelmanns als auch das ursprünglich vorgesehene Auftakttreffen mit Sallwürk in Bochum machen deutlich, dass es im Rahmen der Porträts – anders als in einem Kunstmuseum – nicht um die Würdigung des Künstlers oder dessen individuelle Form des Kunstschaffens ging.[1733] Vielmehr bedeutete die Kooperation mit dem Bergbau-Museum für Sallwürk, sich den Interessen und Konventionen seiner Auftraggeber unterwerfen zu müssen. Andeutungen Freydanks, es habe Meinungsverschiedenheiten gegeben und die Ehefrau Sallwürks sei „noch weltfremder und hilfloser, als ihr Gatte es war“[1734], lassen den Schluss zu, dass die Zusammenarbeit nicht immer konfliktfrei verlief.

Auch wenn über die Arbeit im Atelier kaum etwas überliefert ist, lässt sich am Beispiel der Sallwürk'schen Reihe das Konzept Howard S. Beckers von ‚Art as collective action'[1735] fast mustergültig nachvollziehen. Der US-amerikanische Soziologe relativiert in seinem kunstsoziologischen Ansatz die autonome Schöpfungskraft des Kunstschaffenden, indem er das Handlungsnetzwerk und die notwendige Arbeitsteilung im Entstehungsprozess eines Kunstwerks in den Mittelpunkt rückt:

> Generally speaking, the necessary activities typically include conceiving the idea for the work, making the necessary physical artifacts, creating a conventional language of expression, training artistic personnel and audiences to use the conventional language to create and experience, and providing the necessary mixture of those ingredients for a particular work or performance.[1736]

Im Kontext des Bergbau-Museums gehören in das arbeitsteilige Netzwerk nicht nur die Auftraggeber und der Künstler: Neben Freydank als Experten auf dem Gebiet der Montangeschichte beeinflussen zum Beispiel die vorhandenen Vorlagen für die historischen Porträts, die Bereitschaft zeitgenössischer Personen Porträt zu sitzen,

1733 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 67.

1734 Handschriftlicher und maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 21.12.1944, in: montan.dok/BBA 112/966.

1735 Becker, Howard: Art as collective action. In: American Sociological Review 6 (1974), S. 767–776.

1736 Ebd., S. 768.

die verwendeten Farben, Malgründe und Pinsel, die Platzierung der Werke in der Ausstellung und vieles andere mehr den materiellen wie immateriellen Wert des ‚Kunstprodukts'.

Ein Maler kommt selten allein – Kunst als Produkt kollektiven Handelns

Als Winkelmann die Gemälde bei Sallwürk in Auftrag gab, war ihm die einheitliche Präsentation ein besonderes Anliegen. Die Gemälde sollten in normierter Größe und Rahmung ausgestellt und von nur *einem* Künstler gemalt werden.[1737] In Hinblick auf den Malstil, die Farbgebung, den Malgrund usw. wurde also eine Einheitlichkeit angestrebt, die vom Bildgegenstand möglichst wenig ablenkte. Von den 86 aufgeführten Personen der ursprünglichen Liste sollten nach den ersten Proben noch mindestens 50 weitere Bilder angefertigt werden, um die „Serie einigermassen [sic!] komplett"[1738] zu präsentieren.

Die ersten Bilder malte Sallwürk auf Pressholzplatten, die er in den Maßen 65 × 54 cm anzulegen pflegte. Damit hatte man sich für eine pragmatische Lösung entschieden, die es erlaubte, die materiellen Vorteile von Holz zu nutzen, das wegen seiner glatten Oberfläche als klassischer Malgrund in der Porträtmalerei galt, ohne die kostenaufwändigere und zeitintensive Anfertigung von Holzbohlen durch Ablagerung und notwendige Schleifarbeiten in Kauf nehmen zu müssen.[1739] Gerade der Malgrund entwickelte sich durch kriegsbedingte Engpässe und Materialzuteilungen durch die Reichskulturkammer bereits 1942 zu einem Problem. Trotz aller Bemühungen und Referenzschreiben Winkelmanns gelang es Sallwürk nicht, weitere Platten zu beziehen.[1740] Während Freydank Karton für „ebenso geeignet"[1741] hielt wie Holzplatten, regte Winkelmann in Rücksprache mit dem Kunsthändler Heymer die Fortsetzung der Reihe auf Leinwand an.[1742] Im Gegensatz zum Museumsdirek-

1737 Siehe z. B. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Bergwerksdirektor Kauert", 25.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/761 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 13.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1738 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 13.12.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1739 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 33 f.

1740 Siehe den Schriftwechsel Sallwürk und Winkelmann, Dezember 1941 und Januar 1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1741 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 08.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1742 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 14.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

tor, der sich auf einen Gewährsmann berief, präsentierte sich Freydank als deutlich kunstverständiger und lehnte das „Surrogat für Holz“[1743] ab. In der Tat ist Leinwand kein bevorzugter Malgrund in der Porträtmalerei. Zum einen verfälscht die raue Weboberfläche die Lichtreflexionen, zum anderen lassen sich Pinsel auf dem instabileren Malgrund weniger sicher führen.[1744] Entsprechend empört zeigte sich Sallwürk gegenüber Winkelmanns Vorschlag. Nicht nur, dass die Wertigkeit und Haltbarkeit von Pappe als Bildträger in Frage gestellt wurde, sondern auch der Umstand, dass es über die Hintergründe der Bezugsreglementierungen durch die Reichskammer der bildenden Künste keinerlei Vorstellung zu geben schien, erregten ihn.[1745] Selbst wenn es gelänge, Leinwand zu beziehen, so sei damit zu rechnen, dass die Qualität des Materials aufgrund der üblich gewordenen Ölgrundierung minderwertig sei. Seit rund 30 Jahren grundiere er seine Bildträger „mit einem Kreide-(Gips-)Leimgrund“ selbst, weshalb er die Anfertigung der Bilder auf Leinwand als „undurchführbar“ ablehne.[1746] Winkelmann schien die selbstbewusste Darstellung des Künstlers zu überzeugen, denn die Reihe ist schließlich auf Pappe fortgesetzt worden.

Diese Debatte hinterließ in der Objektdokumentation, die Teil des kollektiven Handelns ist, wenig Spuren, denn die Bildträger sind in den seltensten Fällen auf den Karteikarten vermerkt worden. Die eingeforderten Literaturangaben sowie Informationen zu den verwendeten Vorlagen demonstrieren,[1747] dass grundsätzlich eine möglichst detaillierte und genaue Dokumentation angestrebt wurde. Dennoch stieß Philippine Möllmann beim Ausfüllen der für technikhistorische Objekte entworfenen Karteikarten an Grenzen. Hinsichtlich der Sallwürk’schen Gemälde fällt dies vor allem bei der Klassifizierung der Kunstobjekte auf. Da auf den Karteikarten lediglich zwischen ‚Original‘ oder ‚Nachbildung‘ unterschieden wurde, vermerkte Möllmann auf der Rückseite zusätzlich, ob Sallwürk ein bereits bestehendes Motiv kopiert, aus unterschiedlichen Vorlagen ein neues entworfen oder jemand Porträt gesessen hatte. Obwohl Freydank die Gemälde durch seine Recherche über die Kleidungsvorschriften, Wappen und Orden wesentlich mitbestimmte und die fertigen Werke auf fachliche Richtigkeit überprüfte, blieb sein

1743 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 20.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1744 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 34.

1745 Vgl. den handschriftlichen Brief Sallwürks an Winkelmann, 26.11.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1746 Vgl. dazu ebd.

1747 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 14.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

Engagement – wie auch bei den Uniformen – in der Objektdokumentation unerwähnt.[1748] Stattdessen wurde das fertige Gemälde allein Sallwürk zugeschrieben.

Insgesamt fällt auf, dass bei der Dokumentation der Porträts auf kunsthistorische Einordnungen – wie etwa Epochenzuordnungen, Farbauftrag oder Kompositionen – verzichtet wurde, was sich exemplarisch am Karteikartentext für eine Lithografie von Oberberghauptmann Siegmund August Wolfgang Freiherr von Herder (1776–1838) demonstrieren lässt:

> Lithographie, schwarz-weiß.
> Kniebild eines hohen Bergbeamten mit zurückgekämmtem, langem Haar und Backenbart, mit Ordensscherpe [sic!] und 2 Orden auf der Brust geschmückt, ein weiterer Orden wird an einem Band um den Hals getragen, in der Rechten einen Schachthut, die Linke am Degen. Zu seiner Rechten, auf einer Tischkante, eine Barte, das Blatt mit dem Sächsischen [sic!] Wappen. Kleidung: Schwarze Puffjacke mit hohem Stehkragen, 2 Knopfreihen, reich mit Kordel besetzt, die Oberärmel mit Plisseepartie und 2 Reihen dicker, heller Fransen, schwarze Halsbinde, weißes, besticktes Capuchon, weiße Hose, Tscherpertasche mit 2 Messern. Unter der vorn abgeschrägten Puffjacke sind Weste und Leibriemen sichtbar, beides mit breiter Borte besetzt, das Koppelschloß mit Schlägel und Eisen. Schachthut mit doppeltem Mauerkranz und 2 Borten, vorn das Sächsische [sic!] Wappen, darüber heller Federstutz mit schwarzer Federrosette, seitlich Bandrosette.
> Als Hintergrund eine Landschaft.[1749]

Mit den gelieferten Informationen erfüllt der Text aus museologischer Sicht seinen Zweck, da sich das Objekt, auch ohne die Objektnummer, in der Sammlung eindeutig identifizieren ließe. Aus kunsthistorischer Perspektive fällt allerdings auf, dass die Beschreibung die Kleidung in den Mittelpunkt rückt, die übrigen Bildelemente aber vernachlässigt. Die ausführliche Benennung der kursächsischen Uniformelemente sowie das elaborierte Vokabular sind Hinweise darauf, dass Freydank, der nachweislich für die Inventarisierung von Uniformgemälden ins Museum kam,[1750]

1748 Freydank hielt seinen Einfluss bei der Entstehung der Bilder für bedeutsam genug, um die Nennung seines Namens als ‚Gestalter' auf den Karteikarten auf Nachfrage zumindest in Erwägung zu ziehen. Da er aber zögerte und erklärte, dass ihm nicht ganz klar sei, „was unter diesem mysteriösen Werte zu verstehen" sei, blieb das Dokumentationsfeld schließlich leer. Siehe dazu die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 31.03.1942 und 15.10.1942, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1749 Karteikarte zu montan.dok 030350139001. Die Interpretation einer „Tischkante" teilt die Verfasserin nicht. In Hinblick auf die Außenkulisse erscheint eine hüfthohe Mauer wahrscheinlicher.

1750 Vgl. die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 27.06.1940 und 15.11.1940, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Möllmanns, 05.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/966.

bei der Kartierung der Abteilung 35 behilflich gewesen sein könnte. Ebenso plausibel erscheint die Hypothese, dass bei der Verzeichnung keine kunsthistorisch geschulte Fachkraft zugegen war. Während die Bildausschnitte häufig benannt sind, wurden der Kopf- und Körperhaltung, den Gesichtszügen und -ausdrücken – als den eigentlichen Wiedererkennungsmerkmalen in Porträtdarstellungen[1751] – ebenso wenig Aufmerksamkeit geschenkt wie den Hintergründen. In Bezug auf die angeführte Lithografie wird beispielsweise weder Herders Präsentation im Dreiviertelprofil noch dessen ruhende, entspannt wirkende Position, der offene auf die Betrachtenden gerichtete Blick, die im Hintergrund liegende Ortschaft mit ihren Gebäuden, die unterschiedliche Vegetation von Bäumen, Büschen und Gräsern oder die sich auftürmenden Quellwolken benannt (Abb. 60).

Sallwürk konzentrierte sich in seinen Darstellungen ebenfalls auf die detaillierte Ausführung der Personen und schenkte den Hintergründen kein übergeordnetes Augenmerk. Diese stellen in der Porträtsammlung ohnehin eine Ausnahme dar und sind in Einzelfällen am ehesten bei den Grafiken des 18. und 19. Jahrhunderts zu finden. In der Regel sitzen oder stehen die Personen in diesen Darstellungen nach bürgerlicher Manier in der Natur oder einer angedeuteten (Studier-) Stube.[1752] Dass den Hintergründen in der Reihe ‚berühmter Bergleute' eine untergeordnete Bedeutung zukommt, kann am Beispiel des Goethe-Porträts veranschaulicht werden. Der schwarz-weiße Stich, laut Karteikarte das letzte Porträt zu dem Goethe Porträt saß,[1753] zeigt das Hüftbild eines Mannes im nach rechts gedrehten Dreiviertelprofil (Abb. 61.1). Die markigen Falten um die Mundpartie, die tiefen Augenringe, die hohe Stirn und das helle, wellig zurückgekämmte Haar markieren das Gesicht eines alten Mannes. Der in die Ferne gerichtete Blick sowie das reglose Gesicht, das durch die große Nase besonders prägnant wirkt, strahlen Ruhe aus. Er trägt einen dunklen, zweireihig geknöpften Rock mit einem breiten, tiefgeschnittenen Revers, dazu eine helle Chemisette, einen Kragenschoner und eine vorn geknotete Halsbinde. Über das rechte Handgelenk ist ein Tuch gelegt, welches zusätzlich um die Hüfte geschlungen ist. In der Rechten hält er einen Stift, in der Linken ein

1751 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 19. Die Bedeutsamkeit der Kleidung – und die Relativität von ‚Berühmtheit' – wird insbesondere im Zusammenhang mit dem Ölgemälde von Oberbergrat Carl Daniel Küper (1803–1879) deutlich, das Winkelmann 1956 zum Kauf angeboten wurde. Da Winkelmann nicht wusste, um wen es sich bei dem Gemälde handelte, bat er Freydank bei der Identifizierung um Hilfe. Auch diesem war das Gesicht des Dargestellten nicht vertraut. Stattdessen führten ihn die Kleidung und die angebrachten Orden auf die Spur eines höheren Bergbeamten, den er schließlich als Küper ausmachte. Vgl. den Schriftwechsel Winkelmann und Freydank, Dezember 1956 bis Januar 1957, in: montan.dok/BBA 112/841 sowie montan.dok 030350467001.
1752 Siehe z. B. montan.dok 030350163001, 030350179001, 030350394001 und 030350127001.
1753 Vgl. die Karteikarten zu montan.dok 030035026001 und 030350290001.

Abb. 60: Lithografie ‚Oberberghauptmann Siegmund August Freiherr von Herder' von Ludwig Zöllner, 1830

Notizbuch. Der linke Arm ist auf einem Sockel abgestützt, auf dem eine dunkle Kopfbedeckung sowie ein Paar dunkle Handschuhe liegen. Rechts im Hintergrund befindet sich vor einem wolkigen Himmel ein Laubbaum, an dem sich Efeu hinaufrankt, links ist eine Hecke abgebildet. Das von Sallwürk im Jahr 1943 angefertigte Ölgemälde zeigt dasselbe Motiv, welches durch die Farbgebung und veränderten Details anders wirkt. Durch das glatt zurückgekämmte Haar, die braunen Augen und den zur Linie geformten Mund wirkt Goethe streng bzw. weniger versonnen. Im Vergleich zur Vorlage sind außerdem die Hecke sowie der Sockel mit den platzierten Utensilien entfallen. Während der Baum sowie die Efeuranken lediglich angedeutet sind, ist in der linken oberen Ecke ein gekröntes Wappen in Blau mit zwei Sternen ergänzt worden (Abb. 61.2).

Abb. 61.1: Kupferstich ‚Johann Wolfgang von Goethe' von Carl August Schwerdgeburth, 1832

Abb. 61.2: Ölgemälde ‚Johann Wolfgang von Goethe' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1943

Obwohl sich die Reduktion von Details sicherlich auch mit den verbundenen Kosten erklären lässt,[1754] fällt auf, dass in der Reihe der Sallwürk'schen Gemälde lediglich die Porträts von Goethe und dem sächsischen Oberberghauptmann Friedrich Wilhelm Heinrich von Trebra (1740–1819)[1755] andeutungsweise Hintergründe aufweisen. Alle übrigen Bilder präsentieren die Dargestellten vor einem neutralen Hintergrund. Dabei dominieren nicht die zu den warmen Tönen der Haut kontrastierenden und deshalb in der Porträtmalerei gern verwendeten Blautöne.[1756] Verschiedene Grün-, Braun-, Grau- und Beigenuancen sorgen hingegen für eine farbliche Abwechslung, in der ansonsten monotonen, von Zeit und Raum losgelösten Präsentation. Durch die Tilgung bilderzählerischer Elemente entsteht eine neutrale Bildserie, bei der nichts von den Porträtierten ablenkt.[1757] Gleichzeitig werden die Dargestellten auf eine eigentümliche Weise anonymisiert und uniformiert, da es keinerlei Bildelemente gibt, die auf Handlungskontexte oder persönliche Interessen hindeuten.[1758] Dass Porträts grundsätzlich keine lebenswahren Abbildungen sind und selbst bei Fotografien lediglich festgehalten wird, was für den Bruchteil von Sekunden zu sehen war,[1759] ist mittlerweile Konsens. Der betriebene Rechercheaufwand bezüglich der Orden, Wappen und Uniformen, vor allem aber in Hinblick auf die Haut-, Augen- und Haarfarbe, verdeutlichen, dass das Porträtkonzept des Museums an die griechisch-römische Antike anknüpfte, also ein möglichst ‚naturwahres Abbild' der Dargestellten angestrebt wurde.[1760] Insbesondere die Gemälde der Bergbeamten Johann Carl Ludwig Gerhard (1768–1835) und Johann Heinrich Heintzmann (1778–1858) begeisterten Freydank, weil er diese als besonders „lebenswahr und packend"[1761] empfand. Bei beiden Porträts handelt es sich um nach rechts gedrehte Brustbilder im Dreiviertelprofil (Abb. 62.1 u. 62.2). Gezeigt werden ältere Herren in geöffneten schwarzen Puffjacken, hochgeschlossenen

1754 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank in Bezug auf die Bezahlung Sallwürks, Juni/Juli 1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1755 Siehe montan.dok 030350286001.

1756 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 101.

1757 Vgl. ebd., S. 36 und Ronge: Das Bild des Herrschers, S. 154 und 199.

1758 Vgl. Ronge: Das Bild des Herrschers, S. 207.

1759 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 18 f.

1760 Siehe dazu ebd., S. 21 sowie die maschinenschriftlichen Briefe Freydanks an Winkelmann, 05.03.1942, 09.09.1943 und 03.08.1944, in: montan.dok/BBA 112/966. Susanne Deicher u. a. weisen darauf hin, dass die mimetische Abbildung von Personen zu Beginn der 1930er-Jahre in der Kunst noch kontrovers diskutiert wurde. Vgl. Deicher/Luckow/Schulz: Frauenbild und Menschenbild im Porträt, S. 117.

1761 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 19.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

Abb. 62.1: Ölgemälde ‚Johann Carl Ludwig Gerhard' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1942

Abb. 62.2: Ölgemälde ‚Heinrich Heintzmann' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1942

Abb. 63: Lithografie ‚Heinrich Heintzmann' von Friedrich Boser, um 1850

grauen Westen, weißen Hemden mit hohem Kragen und schwarzen Halsbinden. Aufgelockert werden die gedeckten Farben lediglich durch goldene Knöpfe und farbenkräftige Orden bzw. Ehrenzeichen. Beide Beamte tragen einen Roten Adlerorden am weiß-roten Band. Gerhard schmücken zusätzlich ein Eisernes Kreuz und ein weiterer Ordensstern des Roten Adlerordens.[1762] Während Gerhard abwesend in die Ferne schaut, erhält Heintzmanns Gesicht durch die leicht angehobenen Augenbrauen sowie den auf die Betrachtenden gerichteten Blick müde, ernsthafte, fast sorgenvolle Züge.

Im Vergleich mit der Vorlage fällt auf, dass Heintzmann im Sallwürk-Porträt nicht mehr im bürgerlichen Anzug, sondern in einer bergmännischen Uniform dargestellt ist (Abb. 63). Zwar ließ der Herrenanzug wenig Spielraum für modi-

1762 Für einen allgemeinen Überblick in die Phaleristik siehe Herfurth, Dietrich: Was sind Orden und Ehrenzeichen? In: Henning, Eckart/Herfurth, Dietrich (Hrsg.): Orden und Ehrenzeichen. Handbuch der Phaleristik. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13–54.

sche Inszenierungen, doch konnte der Kleidung zumindest über Accessoires oder die Farb- bzw. Musterwahl bei Weste und Krawatte eine individuelle Note verliehen werden.[1763] Die Darstellung Heintzmanns in Uniform nimmt dem Dargestellten nicht nur das „individuelle Ausdrucksmittel des Selbst“[1764]. Heintzmann wird dadurch auch aus dem undifferenzierten bürgerlichen Kontext herausgelöst und in Abgrenzung dazu der Bergbauelite zugeordnet.[1765] Obwohl Sallwürk der „Monotonie wegen“[1766] anregte, nicht alle Porträts in Puffjacke malen zu lassen, entschied sich Winkelmann im Zweifelsfalle für die jeweils in der Amtszeit geltende Uniform.[1767]

Auch bei Personen, die nicht dem Bergmannsberuf zuzuordnen sind, legte Winkelmann den Schwerpunkt auf die berufliche Identität. So tragen Agricola und Mathesius jeweils einen schwarzen Talar und ein Barett. Die Beziehung zum Bergbau, die sich nicht über die Kleidung ergab, wurde hingegen durch bergmännische Symbole, wie etwa die Barte und wie im Falle Mathesius zusätzlich durch sein Werk ‚Sarepta oder Bergpostille‘ markiert (Abb. 64.1 u. 64.2). Oberberghauptmann Heynitz, Berghauptmann Friedrich Wilhelm Graf von Reden (1752–1815) und Bergrat Julius Philipp Heintzmann (1745–1794), deren Lebenszeit vor den Erlass der preußischen Uniformregelung von 1890 fällt, ziehen durch die für das 18. Jahrhundert typischen weißgepuderten Zopfperücken und die braunen, zweireihig geknöpfte Röcke mit goldenen Revers die Aufmerksamkeit auf sich.[1768] Die Zuordnung zum Bergbau erfolgt hier allein über das Schlägel- und Eisen-Motiv an den Knöpfen bzw. den Epauletten. Die gesellschaftliche Stellung der Uniformierten ergab sich hingegen über die schmückenden Orden und Ehrenzeichen, bei den preußischen Puffjacken ab 1890 zusätzlich durch goldbestickte Kragenspiegel (Abb. 65.1–65.3).[1769]

1763 Vgl. Teichert, Gesa: Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts. Berlin 2013, Kapitel 4 sowie Bausinger: Zu den Funktionen der Mode.

1764 Teichert: Mode. Macht. Männer, S. 32.

1765 Siehe dazu auch Muysers: Im Reich der Arbeit, der Faulheit und der Freiheit sowie Teichert: Mode. Macht. Männer, S. 118.

1766 Handschriftlicher Brief Sallwürks an Winkelmann, 06.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1767 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 14.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie das Ölporträt des Montanindustriellen Emil Krabler (1839–1909), montan.dok 030350285001.

1768 Vgl. Jedding-Gesterling: Régence, Rokoko und Louis XVI.

1769 Vgl. o. A.: Die Uniformen der Beamten, Januar 1890.

Abb. 64.1: Ölgemälde ‚Georg Agricola' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

Abb. 64.2: Ölgemälde ‚Johann Mathesius' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1943

Abb. 65.1: Ölgemälde ‚Friedrich Anton von Heynitz' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

Abb. 65.2: Ölgemälde ‚Friedrich Wilhelm Graf von Reden' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

Abb. 65.3: Ölgemälde ‚Julius Philipp Heintzmann' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

Besonders die sowohl zivilen als auch die militärischen Auszeichnungen bereiteten Freydank „gewisse Schwierigkeiten"[1770]. Zum einen gestaltete sich die Recherche in den Staatshandbüchern als schwierig, zum anderen monierte er die mangelnde Detailgenauigkeit Sallwürks bei der Übertragung der Orden von den Vorlagen auf die Gemälde:

> Herrn v.S. [sic!] fehlt leider der Sinn für diese Äußerlichkeiten vollständig, die ja im Grunde genommen belanglos erscheinen, deren Anbringung jedoch nötig ist, da sie das Bild farbig beleben; dann muß aber auch alles vorschriftsmäßig und richtig sein.[1771]

1770 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 05.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1771 Ebd. Auf der Suche nach einem adäquaten Ersatz für Sallwürk wusste Freydank, über zehn Jahre später, die Arbeit des Künstlers allerdings wieder sehr zu schätzen: „Er [Sallwürk, A-M. H.] war für uns eine wirklich einzigartige und unwiederbringliche Hilfe, denn er besaß für einen Künstler von seinem Range sehr seltene Eigenschaft [sic!], sich, wenn es nötig war, vollständig

Freydank reduzierte die Orden demnach auf rein dekorative Elemente. Die wertschätzenden Aspekte für Loyalität, Leistung oder herausragende militärische und/oder zivile Verdienste, die in Orden transportierten Wertesysteme und damit verbundenen Vorbildfunktionen sowie die gesellschaftliche Erhebung des Individuums in einen erlesenen Kreis oder die karrierefördernde Funktion werden hingegen profanisiert.[1772]

Auch bei den individuellen Merkmalen von Haar-, Haut- und Augenfarbe legte Freydank grundsätzlich Wert auf eine möglichst genaue Wiedergabe. Dafür scheute er nicht davor zurück, nach Verwandten oder zumindest Bekannten zu suchen bzw. suchen zu lassen, um verlässliche Informationen über das Aussehen der Verstorbenen zu erhalten.[1773] Im Falle historischer Persönlichkeiten, bei denen lediglich Vorlagen in Schwarz-Weiß existierten, es keine schriftlichen Überlieferungen gab und die Kontrolle durch Zeitzeugen unwahrscheinlich schien, zeigte er sich allerdings kulanter:

> Bei den alten Herren aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es ja nicht so schlimm, wenn die Haar- und Augenfarbe mal nicht ganz stimmt; denn es existieren keine Leute mehr, die die Porträtierten gekannt haben und über diese Details informiert sind. Bei Krabler ist das aber anders. Er ist erst 1909 gestorben und falsche Farben können da vielleicht unangenehme Kritiken zur Folge haben.[1774]

Winkelmann schlug in den Fällen, bei denen Recherchen ergebnislos blieben, vor, „Gesichts- und Augenfarbe normal zu wählen, denn die Ansichten darüber gehen so sehr auseinander, daß man damit wohl den richtigen Weg gewählt hat.“[1775] ‚Normal‘ bezog sich dabei auf eine vorgegebene Auswahl für das Inkarnat, bei dem Sallwürk eine Unterscheidung zwischen „stark rötlich, blaß (Zimmerfarbe)

---

an die Angaben des Auftraggebers zu halten, bzw. die vorliegenden Bilder (wie in unserem Falle die Uniformskizzen) bis in die kleinsten Einzelheiten zu kopieren, ohne etwas hinzuzufügen oder fortzulassen.“ Handschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 02.03.1954, in: montan.dok/BBA 112/967.

1772 Vgl. Sallach, Alexander: Die Orden und Ehrenzeichen unserer Republik. Konstanz ^{2}2004, S. 3 sowie 163–165. Zur Dekorierungspraxis preußischer Bergbeamter siehe Farrenkopf: Zwischen Bürgerlichkeit, Beamtenstatus und berufsständischer Orientierung, S. 18 f.

1773 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 09.09.1943, sowie die Notiz Winkelmanns an Möllmann auf dem handschriftlichen Brief Sallwürks an Winkelmann, 10.08.1944, in: montan.dok/BBA 112/966.

1774 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 19.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1775 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 26.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

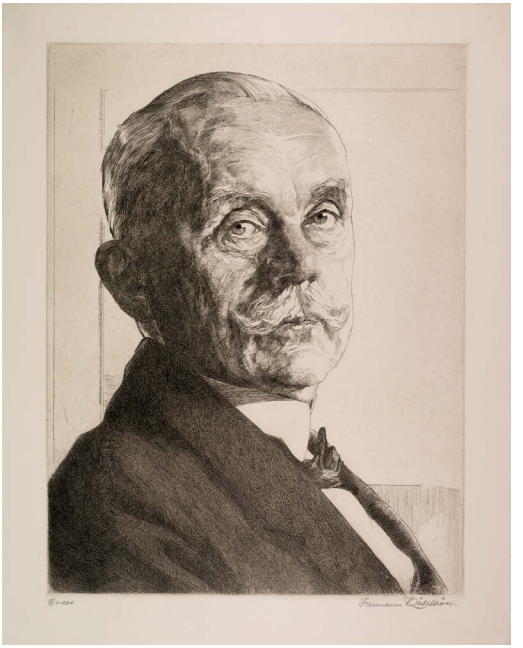


Abb. 66.1: Radierung ‚Fritz Heise' von Hermann Kätelhön, 1931

oder ‚normal'"[1776] machte. Damit wählte Winkelmann einen Mittelweg, von dem er offensichtlich annahm, keinen Anstoß zu erregen. Am Beispiel des Porträts von Fritz Heise lässt sich verdeutlichen, dass die positive Rezeption eines kritischen Publikums stets mitgedacht wurde. Das Gemälde des ehemaligen Geschäftsführers der WBK und seines Nachfolgers, Friedrich Herbst, stellen die einzigen zeitgenössischen Porträts in der Sallwürk'schen Reihe dar. In einem Schreiben an Sallwürk teilte der Museumsdirektor dem Künstler mit, dass weder ihm noch der Familie Heise die Kätelhön'sche Radierung zusage. „Aus dem Grunde wird eine persönliche Arbeit nach dem Leben unbedingt notwendig sein"[1777]. Obwohl Sallwürk tatsächlich nach Berlin fuhr, um sich dieser Aufgabe anzunehmen, sollte er die bereits existierenden Bildnisse von Heise bei seinem eigenen Entwurf berücksichtigen. Anders als seinem ehemaligen Vorgesetzten gefiel Winkelmann die Idee nicht, das Kätelhön'sche Motiv mit einem vor 40 Jahren angefertigten Ölgemälde Heises zusammenzuführen. Stattdessen sprach er sich dafür aus, die Radierung Kätelhöns

1776 Handschriftlicher Brief Sallwürks an Winkelmann, 20.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.
1777 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Sallwürk, 02.05.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

Abb. 66.2: Ölgemälde ‚Fritz Heise' von Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941

als Grundlage zu nutzen, aber auf „die vielen Lichtreflexe"[1778] zu verzichten. Die in den frühen 1930er-Jahren entstandene Radierung zeigt den 1941 bereits sehr betagten Professor in deutlich jüngeren Jahren. Das Brustbild präsentiert Heise mit leicht gehobenem Kinn im nach links gedrehten Dreiviertelprofil. Er trägt einen dunklen Anzug, ein weißes Hemd mit Stehkragen und eine dunkle Fliege. Das kurze, helle Haar ist aus der Stirn gekämmt, der Oberlippenbart an den Enden leicht gezwirbelt und das faltengegerbte Gesicht den Betrachtenden zugewandt. Durch die tiefen Augenringe wirkt der in die Ferne gerichtete Blick müde (Abb. 66.1).

Das Sallwürk'sche Gemälde präsentiert Heise ebenfalls im nach links gedrehten Dreiviertelprofil (Abb. 66.2). Anstatt des Anzuges trägt er allerdings eine schwarze, zweireihig geknöpfte Puffjacke mit weißem Stehkragen und schwarzem Stehbort. Letzteres weist umlaufend goldene Sägelitze und Eichenlaub sowie in den oberen Ecken des Kragenrandes jeweils Schlägel und Eisen mit einer Krone auf.[1779]

1778 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 03.06.1941, in: montan.dok/BBA 112/966. Siehe dazu ein ähnliches Vorgehen für die Büste Heises nach dessen Tod im maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns „Besprechung wegen der Heise-Plastik am 15.11.1951 bei Herrn Bildhauer Wulff, Soest", 16.11.1951, in: montan.dok/BBA 120/2056.

1779 Ursprünglich hatte Sallwürk sowohl Heise als auch Herbst im Bergkittel nach der Unifor-

Heise selbst wollte nicht mit einer Kopfbedeckung gezeigt werden, hatte aber in Bezug auf das entstehende Porträt keine „besonderen Wünsche“[1780]. Deshalb legte Winkelmann fest, ihn in einer Puffjacke zu zeigen, wohlwissend, dass Heise eine solche nie getragen hatte. Allerdings respektierte er den Wunsch seines Freundes und verzichtete auf den dazugehörigen Tschako.[1781] Der potentielle Effekt, ohne Kopfbedeckung den Schädel des Dargestellten stärker zu betonen, konnte allerdings nicht erzielt werden. Während die Brust deutlich dominiert, verliert sich der Kopf durch den gewählten Bildausschnitt im Bild. Zudem lenkt die auffällig aufrechte Körperhaltung des Professors von dessen Haupt ab. Möglicherweise ergab sich dies durch die mehrfachen Änderungswünsche.[1782] Vor dem Hintergrund, dass Winkelmann dem Maler allerdings für das Heise-Gemälde die entsprechende Puffjacke nach Halle schickte,[1783] ließe sich auch interpretieren, dass Sallwürk die körperdisziplinierende Wirkung der Uniformen ausdrucksvoll im Bild transportierte. Denn der „Rock aus schwarzem Tuch nach dem Schnitt des Militär-Ueberrocks“[1784], engtailliert und mit Stehkragen, zwang den Träger in eine aufrechte Haltung.[1785] Durch den vom Betrachtenden abgewendeten starren Blick wirkt Heise fast versteinert. Die Augenpartie des fast erblindeten Heises forderte Sallwürk heraus, da Winkelmann auch eine Nachbesserung der „recht entzündet“ dargestellten Augen verlangte.[1786] Trotz der vorgenommenen Anpassungen gelang es Sallwürk nicht, gänzlich zu überzeugen:

> Das Bild von Heise ist auch gut, nur findet man sich nicht ganz damit ab, wenn man das Kätelhön’sche Bild daneben sieht. Mir scheint der Ring um das rechte Auge des Herrn Heise sehr stark gezeichnet zu sein. Auch die rechte Backe scheint zu tief heruntergezogen. Ich will das Bild mal fotografieren lassen und mitnehmen, wenn ich zu Herrn Heise fahre. Vielleicht müsste man in diesem Falle doch später noch etwas unternehmen.[1787]

---

menregelung von 1934 gemalt. Da dieser zur Amtszeit Heises noch nicht in Gebrauch war, ordnete Winkelmann an, den Kittel wieder abzuwaschen. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung Dr. Freydank“, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966 sowie o. A.: Vorschriften des Ministers über bergmännische Kleidung, März 1934.

1780 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 03.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1781 Siehe ebd.

1782 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung Dr. Freydank“, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1783 Siehe ebd.

1784 O. A.: Die Uniformen der Beamten, Januar 1890, S. 20.

1785 Vgl. dazu auch Teichert: Mode. Macht. Männer, S. 48.

1786 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung Dr. Freydank“, 28.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1787 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 08.01.1942, in: montan.dok/

Für kein anderes Porträt sind vergleichbare Änderungswünsche oder gar kritische Beurteilungen seitens der Museumsdirektion belegt.[1788] In Bezug auf Heise, mit dem Winkelmann auch nach dessen Ausscheiden aus der WBK ein freundschaftliches Verhältnis verband, wird die ästhetische Idealisierung der Dargestellten besonders deutlich. Nicht ein 75-jähriger Greis mit altersbedingten Gebrechen sollte verewigt werden, sondern ein reifer, aber gesunder und Würde ausstrahlender Mann. Ein gattungsübergreifender Vergleich zeigt, dass die Abbildung von Männern in sehr jungen oder mittleren Jahren die Ausnahme ist.[1789] Die Präsentation betagter Herren war jedoch nicht in Winkelmanns Sinne. So formulierte er etwa im Zusammenhang mit Keysers Zögern, sich porträtieren zu lassen:

> Es ist ja schade, dass Herr Oberbergrat Keyser sich nicht dazu entschlossen hat, sich von Herrn Sallwürk malen zu lassen. Dass er für den Bergbau eine überragende Rolle spielt und in erheblichem Maße später noch spielen wird, ist uns allen klar. Warum wir immer die hervorragenden Bergleute als Mümmelgreise porträtieren lassen müssen, will mir einfach nicht in den Kopf.[1790]

Winkelmann, der im Schriftverkehr hin und wieder Wilhelm Busch zitierte, verwies mit dem ‚Mümmelgreis' auf ein von Busch geprägtes Wort sowie auf ein gleichnamiges Gedicht, dessen Thema der entwürdigende Zerfall des männlichen Körpers ist.[1791] Damit deutete er an, dass er mit dem Alter eine erniedrigende Phase

---

BBA 112/966. Änderungen nach dem Eingang ins Museum sind im Schriftverkehr und in der Sammlungsdokumentation nicht belegt.

1788 Die besondere Wertschätzung Heises drückt sich auch in Winkelmanns Bestreben aus, den Professor mit in die Neue Deutsche Bibliografie aufnehmen zu wollen. Obwohl Heise durch seine Lehrtätigkeit keine „reine Wirtschaftspersönlichkeit" darstellte, wollte Winkelmann „unter keinen Umständen darauf verzichten", da der Professor für Bergleute von übergeordneter Bedeutung war. Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Marianne Leber, 11.11.1959, in: montan.dok/BBA 97/62.

1789 In der Sallwürk'schen Reihe wird lediglich Alexander von Humboldt (1769–1859) in jungen Jahren gezeigt. Siehe montan.dok 030350288001.

1790 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 10.04.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1791 „Mümmelgreise, grau und kalt, / sind oft 70 Jahre alt. / Waschen selten sich mit Seife, / rauchen aus 'ner kalten Pfeife, / tragen meistens schäbige Hüte, / schnupfen aus der Tabakstüte. / Oft auch ist die Frau gestorben, / der Geschlechtstrieb ist verdorben, / und zum Wässern lediglich / dient der Schnibbeldiederich. / Zieht er dazu ihn heraus, / geht der Strahl nicht geradeaus, / und auch nicht im hohen Bogen / wirft er seine Wasserwogen. / Nein, ganz langsam, halb im Schlafe, / wie zum Ton der Äolsharfe, / und in größter Seelenruh' / wässert er sich auf die Schuh'." Dieses Gedicht ist online verfügbar unter: http://www.wilhelm-busch-seiten.de/werke/zitate2.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022). Busch beanspruchte die Wortschöpfung vom Mümmelgreis für sich. Diese leitete er vom plattdeutschen Wort „mümmeln" ab, was so viel wie kauen ohne Gebiss meint. Die

des Lebens verband, die einer würdigen Darstellung zuwiderlief. Insgesamt ist festzustellen, dass die Reihe ‚berühmter Bergleute' trotz der angestrebten ‚naturgetreuen' Wiedergabe idealisierte Vorstellungen vermitteln sollte. Was in Bezug auf das Heise-Porträt expressis verbis zu Papier gebracht wurde, spiegelt sich in den übrigen Werken indirekt wider. Denn die Gesichter in den Sallwürk'schen Porträts zeigen in der Regel einen makellosen Teint, der frei von Unreinheiten, Unebenheiten oder Pigmentstörungen ist. Idealisiert wird allerdings nicht nur auf der ästhetischen Ebene. Auch durch die Auswahl der Vorlagen bzw. die Synthese verschiedener Posen und Gesichtsausdrücke werden die Dargestellten ganz bewusst in Szene gesetzt.[1792]

Die Arbeit an der Reihe kam zu einem abrupten Ende als Sallwürk im Dezember 1944 einem Magen- und Darmkrebsleiden erlag.[1793] Freydank verhandelte mit der Witwe Sallwürks über die Herausgabe der letzten Werke und sandte die noch im Atelier lagernden Vorlagen und Puffjacken wieder nach Bochum zurück.[1794] Trotz aller Bemühungen, schnell einen Ersatz zu finden, zog sich die Suche nach einem neuen Künstler mehrere Jahre hin. Im Februar 1948 glaubte Freydank, einen Maler in Eisleben entdeckt zu haben, der „den unvergeßlichen Herrn v. Sallwürk"[1795] ersetzen könne. Winkelmann, der wegen einer „schweren Operation" befürchtete, eine derartige Reise „körperlich nicht leisten" zu können und zusätzlich annahm, keinen Interzonenpass zu bekommen, legte die Aufgabe vertrauensvoll in Freydanks Hände.[1796] Doch die Pläne zerschlugen sich, da der Künstler, dessen Name unerwähnt bleibt, aufgrund privater Verpflichtungen keine Zeit für das Bochumer Museum erübrigen wollte.[1797]

Verantwortung für das Gedicht lehnte er hingegen ab. Siehe dazu die Briefe von Wilhelm Busch an Artur Berent, Juli 1904, und an Carl Muth, 02.07.1902, in: Busch, Wilhelm: Sämtliche Werke 1832–1908. Kommentierte Ausgabe in zwei Bänden, herausgegeben von Friedrich Bohne, Bd. 2. Hannover 1968, Nr. 1367 und 1460.

1792 Vgl. Weigel, Sigrid: Das Angesicht. Von verschwundenen, bewegten und mechanischen Gesichtern. In: Weigel, Sigrid (Hrsg.): Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate. Göttingen 2017, S. 9–18.

1793 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 21.12.1944, in: montan.dok/BBA 112/966.

1794 Siehe ebd. sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 08.02.1945, in: montan.dok/BBA 112/966.

1795 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 03.02.1948, in: montan.dok/BBA 112/966.

1796 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 23.03.1948, in: montan.dok/BBA 112/966.

1797 Siehe die handschriftliche Karte Freydanks an Winkelmann, 17.04.1948, in: montan.dok/BBA 112/966.

Auf zu neuen Ufern? – Kontinuitäten und Brüche in den Porträts der 1950er-Jahre

Das erste Ölgemälde der Nachkriegszeit ging im Dezember 1949 in die Abteilung 35 ein und zeigt den Vorstandsvorsitzenden der Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Dr.-Ing. h. c. Gustav Knepper (1870–1951). Es handelt sich dabei um ein Werk des Düsseldorfer Kunstprofessors Franzjosef Klemm (1883–1959). Knepper hatte sich 1941 geweigert, von Sallwürk porträtiert zu werden.[1798] Deshalb interessierte sich Winkelmann bereits 1942 für das Knepper'sche Porträt von Klemm, welcher sich unter den Ruhrindustriellen bereits einen Namen als Porträtmaler gemacht hatte.[1799] Damals zögerte Winkelmann allerdings, da Klemm auf Leinwand malte und dessen Werke deutlich größer ausfielen als die Sallwürk'schen Gemälde. Freydank argumentierte, die Unterschiede in Material und Größe sicherlich durch die Hängung ausgleichen zu können.[1800] Durch die Zuspitzung der politischen Lage im Ruhrgebiet 1943 kam das Gemälde allerdings vorerst nicht ins Museum. Erst nach dem Krieg knüpfte Winkelmann an seine Korrespondenz mit Herbert Kauert (geb. 1890) an, mit dem er Anfang der 1940er-Jahre wegen der Schenkung des Knepper'schen Porträts in Kontakt gestanden hatte.[1801] Kauert bot sich als Vermittler nicht nur durch seinen Posten als Vorstandsmitglied der Gelsenkirchener Bergwerks-AG an. Genau wie Winkelmann war auch er Mitglied des bereits genannten Vereins zur Pflege der Kunst im rheinisch-westfälischen Industriebezirk e. V.[1802] Beide interessierten sich also nicht nur für Kunst, sondern engagierten sich in

1798 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Bergwerksdirektor Kauert", 25.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

1799 Vgl. Klemm, Franzjosef: Bildnisse und Studien. Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, vom 29.12.1929 bis 31.01.1930. Düsseldorf 1929. Winkelmann interessierte sich auch für ein Gemälde von Emil Kirdorf, welches aber dann im Krieg zerstört wurde. Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Bergwerksdirektor Kauert", 25.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/761; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 13.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966; die maschinenschriftlichen Schreiben Kauerts an Winkelmann, 20.11.1942 und 05.07.1943, in: montan.dok/BBA 112/776 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kauert, 19.07.1949, in: montan.dok/BBA 112/389.

1800 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 19.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/966.

1801 Siehe den Schriftwechsel zwischen Winkelmann und Kauert, Juli bis November 1949, in: montan.dok/BBA 112/389. Herbert Kauert war ein Neffe Emil Kirdorfs. Siehe dazu Turner: Die Großunternehmer, S. 231.

1802 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll „Niederschrift über die ordentliche Mitgliederversammlung des Vereins zur Pflege der Kunst im rheinisch-westfälischen Industriebezirk e. V. am 27. Juni 1938", 04.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/764.

Abb. 67: Ölgemälde ‚Gustav Knepper' von Franzjosef Klemm, um 1940

diesem Bereich zusätzlich in demselben Verein. Völlig unkompliziert ließ sich an die Pläne anknüpfen, sodass das Gemälde 1949 als Schenkung der Bergwerksgesellschaft in die Sammlung einging (Abb. 67).[1803]

Damit hatte man erstmalig ein auf Leinwand angefertigtes Gemälde aufgenommen, das mit 85 × 106 cm die Größe der bisherigen Reihe deutlich überschritt. Im Vergleich mit den Sallwürk-Bildern fallen zudem die sparsam eingesetzten Hell-Dunkel-Kontraste sowie die Verwendung stumpfer Farben auf, wodurch das Bild an Tiefe, Plastizität und Lebendigkeit verliert. Das Porträt zeigt das Kniestück eines älteren Herrn in Frontalansicht, steif auf einem bordeauxroten Polsterstuhl sitzend. Die linke Hand umfasst die Stuhllehne, mit den Fingerspitzen der rechten stützt er sich auf seinen Oberschenkel. Er trägt einen schwarzen Anzug mit schwarzer Weste, schwarzer Krawatte und weißem Hemd mit Umlegkragen. Eine hohe Stirnglatze dominiert das Gesicht, dessen Inkarnat fleckig wirkt. Der zu einer Linie verzogene Mund sowie der am Betrachtenden vorbeigehende Blick durch eine Brille verleihen dem Gesicht einen ernsten, abwesenden Ausdruck. Nicht nur in

1803 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kauert, 09.01.1950, in: montan.dok/BBA 112/776.

Hinblick auf das Material und die Größe, auch durch den Malstil, die Farbgebung und den gewählten Bildausschnitt brach das Klemm'sche Werk mit der Tradition Sallwürks und bildete den Auftakt für eine ästhetische Variationsvielfalt und inhaltliche Schwerpunktverschiebung, die charakteristisch für die Gemäldesammlung der 1950er-Jahre werden sollte.

Während Grafiken über die gesamte Amtszeit Winkelmanns kontinuierlich eingingen, konnte die Produktivität der Sallwürk-Ära nicht wieder erreicht werden. Die politischen Umbrüche erschwerten die gegenseitigen Besuche sowie den postalischen Austausch zwischen Halle und Bochum. Hinzu kam, dass Freydanks gesundheitlicher Zustand eine zuverlässige Zusammenarbeit kaum erlaubte und die beiden Männer im Laufe der Jahre zusätzlich immer wieder in Konflikt gerieten.[1804] Formal blieb der Montanhistoriker weiter in die Prozesse eingebunden. Indem Winkelmann aber in den 1950er-Jahren begann, selbst aktiv nach Künstlern zu suchen und Kontakte nach Sachsen aufbaute, reduzierte sich Freydanks Rolle für das Porträtprojekt wie bereits erwähnt schrittweise ins Bedeutungslose. Auch innerhalb des Museums änderte sich die Aufgabenverteilung. Die inhaltliche Betreuung, Recherchearbeiten und die Vorbereitung des Schriftverkehrs übernahm Julius Raub.[1805] Winkelmann blieb dem Thema durch die Arbeit an der NDB inhaltlich verbunden,[1806] nahm in Bezug auf die Sammlung aber vor allem repräsentative Aufgaben wahr und kümmerte sich um die Netzwerkpflege.

1804 Siehe dazu vor allem montan.dok/BBA 112/967.

1805 Besonders deutlich wird dies im Schriftwechsel zwischen Haack und Winkelmann in Bezug auf die Reproduktion von Bildnissen von Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757–1831). Raub hatte das Schreiben inhaltlich vorbereitet, indem er die nötigen Informationen zur Bedeutung des Freiherrn für den Ruhrbergbau unter Berufung auf den Wirtschaftsgeografen Hans Spethmann zusammengetragen hatte. Winkelmann kopierte den Text des Aktenvermerks fast wörtlich, ohne jedoch auf die Mitarbeit seiner Kollegen zu verweisen. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Haack, 13.07.1949, sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs, 03.06.1949, in: montan.dok/BBA 112/775.

1806 Winkelmann war Mitglied des Redaktionsausschusses und war im Rahmen seines Engagements für die VFKK für die Zusammenstellung von Namen „Bedeutender Männer des Bergbaus" zuständig. Dazu nahm er Kontakt zu Walter Schellhas (Historiker), Berghauptmann BA Hans Schwake (geb. 1904) und BA Wilhelm de la Sauce (1882–1955) auf, die weitere Anregungen lieferten oder Vorschläge der NDB-Kommission ablehnten. Auffällig ist, dass die von Vertretern verschiedener Disziplinen zusammengetragene Aufstellung deutlich von der des Museums aus den 1930er-Jahren abweicht. Der Titel der Liste „Bedeutende Männer des Bergbaus" ist offener formuliert als die des Museums. Darüber hinaus ist sie durch die Aufteilung – I Bergleute, II Nichtbergleute mit besonderem Einfluss auf den Bergbau, III Künstler, Gelehrte und andere Persönlichkeiten, die Bergleute waren oder sich mit dem Bergbau auseinandersetzten und IV Persönlichkeiten, die nicht den NDB-Richtlinien entsprechen oder anderen Wirtschaftszweigen zuzuordnen sind – deutlich

Von Klemms Arbeit nicht überzeugt, versuchte Winkelmann auf Anregung Freydanks die Reihe mit Kurt Marholz[1807] fortzusetzen, der für das Bergbau-Museum bereits eine Kopie des Annaberger Bergaltars angefertigt hatte. Für das Porträt des Berghauptmanns Otto Ludwig Krug von Nidda ließ Freydank den Hallenser Maler ein Motiv von Hermann von Hanstein (1809–1878) kopieren (Abb. 68).[1808] Die lithografische Vorlage zeigt das Kniestück eines älteren Herrn, der den Betrachtenden frontal zugewandt ist. Der Porträtierte steht vor einem Tisch, auf dem rechts ein dunkler Schachthut mit preußischem Adler auf einem geschlossenen Buch liegt. Er trägt eine schwarze Puffjacke, die lediglich am oberen Knopf geschlossen ist, eine dunkle Hose sowie eine helle Weste mit einer Ordensschärpe. Die linke Jackenseite schmücken ein Johanniter-Reichsritter-Orden sowie ein Stern zum Roten Adlerorden. Ein weiteres Ordenskreuz hängt um den Hals. Die rechte Hand umfasst ein Häckel, die linke hält helle Handschuhe. Das kurze, helle Haar steht über den Ohren ab. Der helle Oberlippenbart läuft rechts spitz zusammen, franst auf der linken Seite allerdings etwas aus. Die leicht in Falten gelegte Stirn und der bohrende Blick verleihen dem Dargestellten ein strenges Auftreten.

Wie auch Klemm malte Marholz auf Leinwand. Allerdings arbeitete er mit mattierten Farben, wodurch das Bild sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne an Glanz verliert. Der erzeugte ‚Grauschleier' lässt eine düstere Atmosphäre entstehen, die durch den grauen Hintergrund und den Gesichtsausdruck unterstrichen wird. Die durchdringenden blauen Augen, die durch das Spiel mit Licht und Schatten stärker in Falten gelegte Stirn, die erhobene Augenbraue auf der rechten

---

ausdifferenzierter. Die Arbeit an den Biografien schien allerdings keinen Einfluss auf die Sammlung ‚Berühmte Bergleute' zu haben, da die Porträts der zusätzlich aufgeführten Namen in der Ära Winkelmann nicht in die Sammlung ‚Berühmter Bergleute' eingingen und die sich deckenden Namen fast ausschließlich bereits vor der Arbeit an der NDB im Haus waren. Siehe dazu den Schriftwechsel Winkelmanns mit Schellhas, Februar und März 1956 sowie Januar 1958, in: montan.dok/BBA 112/959; die maschinenschriftlichen Aufstellungen „Bedeutende Männer des Bergbaus" in: montan.dok/BBA 97/62; das maschinenschriftliche Protokoll der Vorstandssitzung der VFKK, 04.06.1956, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956" sowie den Aufruf in o. A.: Bedeutende Männer des Bergbaus in der „Neuen Deutschen Biographie". In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 25.

1807 Kurt Marholz (geb. 1905) war ein aus Wien stammender Maler, Zeichner und Radierer, der nach seinem Kunststudium 1928 nach Halle (Saale) zog. Er malte überwiegend Landschaften, Tiere, Stillleben und Figuren in Aquarell oder Öl. Vgl. o. A.: Marholz, Kurt. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00063034/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022). Ausführlichere Informationen über sein künstlerisches Schaffen sind in den einschlägigen Lexika nicht enthalten.

1808 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 030350115001 und 030350319001.

Abb. 68: Lithografie ‚Otto Ludwig Krug von Nidda' von Georg Engelbach, um 1860

Seite, das leicht abstehende Haar, der unsymmetrische Oberlippenbart und der zur Linie verzogene Mund verleihen dem Porträt einen unzufriedenen, aggressiven Ausdruck. Verstärkt wird dieser durch das Häckel, welches als Herrschaftssymbol etwas höher angesetzt von einer behandschuhten Hand fest umschlossen wird. Da Marholz den Bildausschnitt verkleinerte, verschwinden die übrigen Bildelemente der Lithografie, rücken dafür aber die mit mehreren Orden versehene Brust in den Vordergrund (Abb. 69).

Mit seiner Interpretation der Vorlage konnte Marholz allerdings nicht überzeugen, denn sein „erstes dekoratives Bergmannsbild“[1809] traf Winkelmanns Geschmack keineswegs:

1809 Handschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 27.09.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

Abb. 69: Gemälde ‚Otto Ludwig Krug von Nidda' von Kurt Marholz, 1950

Abb. 70.1: Gemälde ‚Otto Krug von Nidda' von Ernst Demes, 1954

Abb. 70.2: Gemälde ‚Otto Krug von Nidda' von Karl Hoecken, 1958

Abb. 70.3: Gemälde ‚Otto Krug von Nidda' von Ernst Oldenburg, 1959

> Ganz und gar unbefriedigt bin ich allerdings von dem Gemälde Krug zu Nidda. Ich muss sogar sagen, so geht es leider nicht, und ich habe auch nicht den Eindruck, dass wir diese Sache mit Herrn Marholz weiterführen können. Ich bedaure dieses ganz ausserordentlich, denn ich hatte eigentlich vor, Herrn Marholz zu bitten, einige noch lebende Bergleute zu porträtieren. Der Unterschied zwischen der Arbeitsweise des Herrn von Sallwürk und der des Herrn Marholz ist aber so gross, dass ich nicht den Eindruck habe, dass wir auf einen Nenner kommen können.[1810]

Um dem Künstlerproblem zu begegnen, schlug Winkelmann Freydank vor, eine Arbeitsgemeinschaft zwischen seinen „Künstlerfreunde[n]“[1811] und dem Montanhistoriker ins Leben zu rufen. Er stellte sich vor, dass seine befreundeten Künstler nach Vorlagen weitere Skizzen anfertigten, die Freydank dann nach Halle geschickt würden, damit dieser die Uniformen, Wappen und Orden korrekt anbringen könne.[1812] Freydanks Reaktion ist diesbezüglich nicht belegt. Da das Motiv Krug von Niddas im Laufe der 1950er-Jahre aber noch drei weitere Mal von drei verschiedenen Künstlern aus dem Ruhrgebiet gemalt worden ist, kann davon ausgegangen werden, dass Freydank sich auf diese Unternehmung einließ. Alle drei Bilder sind ebenfalls Hüftstücke, deren Bildausschnitte ebenso geringfügig variieren wie die Bildelemente in Bezug auf die Anzahl der Orden, das Häckel oder das Wappen (Abb. 70.1–70.3). Die auffälligsten Abweichungen ergeben sich hingegen bei den Farben sowie den Gesichtsausdrücken. Der Gelsenkirchener Maler Ernst Demes arbeitete in seinem 1954 geschaffenen Werk dicht an der Vorlage, wählte aber ebenfalls matte Farben. Der wuchtige Oberkörper lenkt die Aufmerksamkeit vom Kopf ab und lässt in Kombination mit der kräftigen Hand das Häckel unproportioniert erscheinen. Das Gesicht hingegen wirkt weniger aggressiv als bei Marholz, verliert aber seine Strenge nicht. Farblich und atmosphärisch in starkem Kontrast dazu steht das Bild des Kunsthistorikers Karl Hoecken aus Castrop-Rauxel. Er verwendete 1958 in der Manier Sallwürks gesättigte Farben, die nicht nur dem Gesamtbild, sondern auch dem Porträtierten trotz des angestrengten Blickes etwas Freundliches verleihen. Verloren geht hingegen der herrschaftliche Aspekt, indem zum einen auf das Häckel, zum anderen auf eine gespannte Körperhaltung verzichtet wird. Einen wieder völlig anderen Duktus erhält das Bild des Künstlers Ernst Oldenburg[1813]. Dieses hat expressionistische Züge und erhält durch den dunklen

1810 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Freydank, 17.11.1950, in: montan.dok/BBA 112/967.

1811 Ebd.

1812 Vgl. ebd.

1813 Ernst Oldenburg (1914–1992) wurde in Danzig geboren. In seiner Geburtsstadt nahm er 1928 das Malereistudium auf und stellte 1932 gemeinsam mit Otto Dix seine Werke aus. Ab 1936 lebte er in Berlin. Auf Reisen in Frankreich begann er sich für moderne Kunstströmungen zu interes-

Hintergrund, die mattierten Farben, vor allem aber durch den Lichtkranz um den Kopf des Dargestellten etwas Gespenstisch-Bedrohliches.

Nach Angaben auf den Karteikarten sind für die Anfertigung der jeweiligen Bilder neben der genannten Lithografie auch die jeweils vorangegangene(n) Arbeit(en) als Vorlage verwendet worden.[1814] Wenngleich es keine schriftlichen Belege gibt, liegt es nahe, dass die Ölgemälde Krug von Niddas als Testreihe bei der Suche nach einem Künstlerersatz zu interpretieren sind. Zu einem zufriedenstellenden Ergebnis scheint man allerdings nicht gekommen zu sein, denn alle vier Künstler erhielten keine weiterführenden Aufträge, um die Reihe ‚berühmter Bergleute' zu vervollständigen.

In Hinblick auf die Arbeiten Hugo Figges[1815] verhielt sich der Sachverhalt hingegen anders. Dieser war mit fünf geschenkten Porträts in den Sammlungen vertreten, obwohl Winkelmann auch Figges Malweise wenig abgewinnen konnte.[1816] Am Beispiel des Porträts von Carl Friedrich Koepe (1835–1922) lassen sich zwei

---

sieren. 1945 floh der bei der Marine eingesetzte Künstler nach Stralsund, wo er an Entwürfen für Denkmale Gefallener arbeitete. 1949 zog er nach Ostberlin, verließ die DDR aber nach dem Aufstand im Juni 1953. Seinen Wohnsitz verlegte er nach Holstein, hatte aber gleichzeitig ein Atelier in Marl. 1964 ließ er sich in Unna nieder. Er bereiste die Welt, lebte zeitweise im Ausland und war mit seinen Ausstellungen auch international erfolgreich. 1988 erlitt er einen Schlaganfall, der sein künstlerisches Schaffen durch die Lähmung der rechten Hand stark einschränkte. In den ersten Jahren seines künstlerischen Schaffens konzentrierte sich Oldenburg auf die Porträtmalerei, die vom Expressionismus beeinflusst war. Später schuf er Wandmalereien für große Firmen, wie etwa Siemens. Nach 1945 widmete er sich der Landschaftsmalerei und dem Thema ‚Arbeit'. In dieser Zeit werden seine Formen abstrahierender. Zu seinem Spätwerk gehören Zeichnungen, Druckgrafiken und bildhauerische Werke. Vgl. Partsch, Susanna: Oldenburg, Ernst (1914). In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_7b3c90a0-1fc7-4b62-877a-489474678a02/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1814 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 030350423001, 030350486001 und 030350487001.

1815 Hugo Figge (geb. 1881) wuchs in Düsseldorf auf und zog 1904 nach Berlin, wo er bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges blieb. Nach 1945 verbrachte er vermutlich einige Zeit in Thüringen, ehe er wieder in Berlin lebte. Besonders erfolgreich war er mit Auftragsporträts, die anfänglich postimpressionistische Züge aufwiesen, später aber einer konservativeren Bildsprache wichen. Vgl. Volker, Frank: Figge, Hugo. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00012270/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1816 Dabei handelt es sich um die Porträts des Geschäftsführers der WBK, Werner Lieber (1892–1956), und deren Vorstandsvorsitzenden, Werner Haack (1895–1965), sowie die der Bergwerksdirektoren Carl Friedrich Koepe (1835–1922) und Fritz Lange (1899–1978). Siehe montan.dok 030350475001, 030350477001, 030350473001 und 030350509001. Das Porträt von Haack ist zweimal vorhanden. Das Gemälde von Fritz Lange ist laut Karteikarte im April 1968 an die Familie Lange gegangen, siehe die Karteikarte zu montan.dok 030350474000.

zentrale Aspekte für die Praktiken des Sammelns der 1950er-Jahre verdeutlichen. Erstens führte die Haushaltslage der WBK dazu, dass Winkelmann versuchte, den finanziellen Engpass durch Fundraising zu überbrücken. Zweitens wurde die Einheitlichkeit in der Darstellung trotz der daraus resultierenden Rollenverschiebung weiter forciert. In einem Schreiben an die Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG formulierte Raub, die Galerie ‚berühmter Bergleute' mit bekannten Technikern erweitern zu wollen. „Es soll sich dabei vor allem um Leute handeln, die im Ruhrgebiet geboren sind oder dort tätig waren. Dabei möchten wir auch den Erfinder der Koepe-Förderung ehren, Ihren ehemaligen Bergwerksdirektor Koepe."[1817] Der Verweis auf die Bedeutung Koepes für das eigene Unternehmen und den technischen Fortschritt einerseits, der Appell an die Heimatverbundenheit andererseits sollten den Vorstand für eine Gemälde-Schenkung interessieren. Hatte Winkelmann dem Deutschen Museum 1941 noch geschrieben, dass man sich in Bochum vorrangig um führende Bergleute kümmere, „deren Tätigkeit nicht nur allein für ein bestimmtes Gebiet, sondern für den Bergbau überhaupt von besonderer Bedeutung"[1818] war, machte er gegenüber der Steinkohlenbergwerk AG den regionalen Aspekt stark. Diesen hatte er bereits 1942 gegenüber Freydank kommuniziert, doch spiegelt sich die regionale Verengung in der Sammlung erst in den 1950er-Jahren in den Objekten wider. Zudem fällt auf, dass Winkelmann, ebenfalls im Kontrast zum Schreiben an das Deutsche Museum und zur Sallwürk'schen Reihe, in derselben Zeit verstärkt regionale Akteure des 20. Jahrhunderts porträtieren ließ. Was auf den ersten Blick nach Inkonsequenz und Konzeptlosigkeit klingt, ist bei näherer Betrachtung ein Beleg für eine feinsinnige Informationspolitik. In Bezug auf die Kommunikation mit dem Deutschen Museum war es sicherlich zielführend, die Bedeutsamkeit des Bergbau-Museums mit einem überregionalen Sammlungsinteresse zu unterstreichen, Freydanks eigenmächtiges Handeln hingegen durch eine regionale Schwerpunktsetzung außerhalb des Hallenser Aktionsradius' zu bremsen und für die Fremdfinanzierung von Gemälden wiederum die emotionale Verbundenheit Einzelner mit der Region, dem Unternehmen oder ihren Vorgängern zu nutzen. In Hinblick auf das Koepe-Porträt führte diese Strategie zunächst zu keinem Erfolg, denn eine Rückmeldung blieb aus. Gut vier Monate später aktivierte Winkelmann deshalb sein persönliches Netzwerk. Er wandte sich an seinen Freund Fritz Lange, der nicht nur als ehemaliger Direktor der Zechen Hannover

1817 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an die Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG, 24.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1818 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an das Deutsche Museum, 08.10.1941, in: montan.dok/BBA 112/759.

und Hannibal sowie als amtierender Vorstandsvorsitzender der Steinkohlenbergwerk AG, sondern auch als engagierter Mitbegründer der VFKK ein offenes Ohr für Winkelmanns Anliegen gehabt haben dürfte.[1819] Schließlich ging im März 1958 das Ölporträt Koepes ein. Von dem Angebot, bei der Wahl des Malers und des Rahmens behilflich zu sein, hatte man offensichtlich keinen Gebrauch gemacht und auch die Bitte, die vorgegebenen Maße zu verwenden, ignoriert.[1820] Auf einer Hartfaserplatte von 65 × 79,5 cm zeigt das Kniestück einen in einem Korbstuhl sitzenden Mann im nach links gedrehten Dreiviertelporträt, dessen Blick über die rechte Schulter in die Ferne schweift. Er trägt einen schwarzen Anzug mit schwarzer Weste, weißem Hemd und schwarzer Fliege. Obwohl er die Unterarme auf den Stuhllehnen abstützt, wirkt er durch die hängenden Schultern leicht zusammengesunken. Die überdimensionierten Hände liegen leicht ineinandergelegt auf seinem rechten Knie. Ein grauweißer Vollbart sowie eine hohe Stirnglatze dominieren das faltige Gesicht. Im Hintergrund des Gemäldes hängen zwei Wappen an der Wand (Abb. 71).

Für den unentgeltlichen Erwerb musste Winkelmann einen weiteren Bruch in der Einheitlichkeit des Gesammelten in Kauf nehmen. Hatte Freydank Sallwürk in den 1940er-Jahren „eine elegante und saubere Malweise“[1821] attestiert, die auch anspreche, weil sie nicht von den „wechselnden Modeströmungen berührt“[1822] werde, dürfte Figge diese Ansprüche nicht erfüllt haben. Denn die klare Linienführung und die naturalistische Malweise Sallwürks sind impressionistischen Gestaltungstendenzen gewichen. Besonders auffällige Abweichungen zeigen sich bei der Gestaltung des Inkarnats, das die Porträtierten erstarrt wirken lässt.[1823] Während die Dargestellten in den Porträts Sallwürks fast lebendig erscheinen, erinnern sie bei Figge an Wachsfiguren.[1824] Darüber hinaus handelt es sich ausschließlich um Kniestücke, welche die Personen in sitzenden Positionen zeigen. Zusätzlich verorten Kleidung, dekorative

1819 Siehe den maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Lange, 09.12.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1820 Siehe den maschinenschriftlichen, von Raub diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an die Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG, 24.07.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1821 Maschinenschriftlicher Brief Freydanks an Winkelmann, 31.01.1941, in: montan.dok/BBA 112/966.

1822 Ebd.

1823 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 105.

1824 Das eindrücklichste Beispiel hierfür ist das Porträt Werner Liebers, der in einer Puffjacke steif auf einem Stuhl sitzt. Siehe dazu montan.dok 030350475001. Werner Haack empfand seine Darstellung als so unglücklich, dass er sechs Jahre nach Eingang des Gemäldes ein weiteres Werk Figges stiftete, aber darum bat, die erste Schenkung vernichten zu lassen. Diesem Wunsch kam man allerdings nicht nach. Vgl. dazu den maschinenschriftlichen Brief Haacks an Winkelmann, 03.01.1963, in: montan.dok/BBA 112/842 sowie montan.dok 030350473001 und 030350509001.

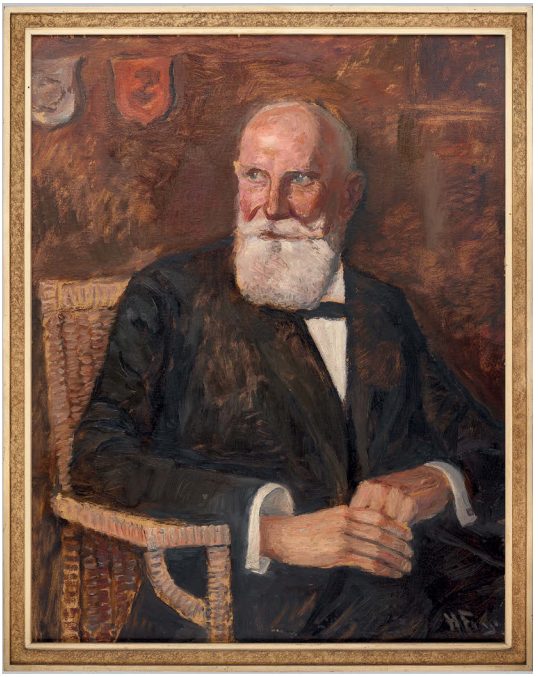


Abb. 71: Gemälde ‚Carl Friedrich Koepe' von Hugo Figge, 1957

Elemente an den Wänden, Sitzmöbel oder Beistelltische mit Dokumenten die Dargestellten in einem bürgerlichen (Arbeits-)Milieu. Auch von Figges Arbeit zeigte sich Winkelmann enttäuscht. Schwerer als die formalen Abweichungen wog für Winkelmann allerdings der Umstand, dass Figge, ebenso wie Klemm, die „Persönlichkeit" der Porträtierten nicht „richtig" wiederzugeben verstand.[1825]

Durch die Vermittlung von Winkelmanns Tochter, Studentin der Volkskunde und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin, ergab sich Ende der 1950er-Jahre eine weitere Möglichkeit, die Reihe der ‚berühmten Bergleute' fortzusetzen. Anne Winkelmann hatte auf einer Exkursion den aus der Ukraine stammenden Maler Alexej von Assaulenko[1826] kennengelernt und ihm von den Arbeiten an der

1825 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kost, 21.09.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

1826 Alexej von Assaulenko (1913–1989) wurde in der Ukraine geboren. Zwischen 1931 und 1937 studierte er in Kiew und anschließend bis 1941 in St. Petersburg. Nach dem Studium reiste er viel und ließ sich schließlich 1945 in Plön (Holstein) nieder. Porträtaufträge führten ihn u. a.

Porträt-Reihe im Bergbau-Museum erzählt. Der im westfälischen Rheine ansässige Maler trat deshalb an Winkelmann heran und bot ihm seine Dienste an.[1827] Winkelmann sagte der Stil zu, sodass er gegenüber seinem Vorgesetzten Otto argumentierte: „Nach meiner Auffassung ist die Malart von Herrn Assaulenko stark gegenständlich, so wie es uns vorschwebt. Er abstrahiert nur wenig und arbeitet scheinbar mit abgestimmten Farben.“[1828] Nachdem Assaulenko in Abstimmung mit dem Bergwerksdirektor Dr.-Ing. Wilhelm Mommertz (geb. 1895) auf Zechen der Bochumer Bergbau AG Probearbeiten angefertigt hatte und diese im April 1960 im Südwestflügel des Museums hatte ausstellen können, erteilte Winkelmann ihm schließlich den Auftrag für die Fortsetzung der Reihe.[1829] Die Porträts von Johann Heinrich Wilhelm Hochstrate (1863–1892) und Dr. h. c. Heinrich Pattberg (1862–1934) sollten die ersten Werke zur Erweiterung der bergmännischen Galerie sein. Dafür hatten Raub und Winkelmann bereits 1957 den Kontakt zur Rheinpreußischen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie gesucht. Damals legte Raub dar, dass beide Herren in den „Kreis hervorragender Bergtechniker“ gehörten, da diese „gemeinsam mit Franz Haniel die ersten Schächte Ihrer Gesellschaft [der Rheinpreußen AG, A-M. H.] abteuften und damit dem Bergbau ein großes, bedeutendes Gebiet erschlossen.“[1830] Genau wie bei dem Gemälde Koepes machte die Direktion den technischen Fortschritt und den wirtschaftlichen Gewinn für die Region stark und betonte, dass den vorgegebenen Maßen sowie der einheitlichen Rahmung eine besondere Bedeutung zukäme. Die Rheinpreußen AG stimmte dem Vorhaben zu und erklärte sich bereit, den Preis für die Ölgemälde zu tragen.[1831] Da Winkelmann

nach Schweden und in die Schweiz. Darüber hinaus widmete er sich in seinem Werk vorzugsweise Arbeitern sowie Landschaften. Vgl. Friedel, Roswitha: Assaulenko, Alexey von. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10095901/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1827 Siehe dazu den handschriftlichen Brief Assaulenkos an Winkelmann, o. D., in: montan.dok/BBA 112/808.

1828 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk Winkelmanns zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/808.

1829 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.06.1959, sowie die Korrespondenz Winkelmanns mit Assaulenko, Juli 1959, in: montan.dok/BBA 112/808 und den maschinenschriftlichen Durchschlag an die Direktion der WBK „Tätigkeitsbericht für das Bergbau-Museum, April 1960“, 04.05.1960, in: montan.dok/BBA 112/2233.

1830 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an die Rheinpreußen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie, 23.05.1957, in: montan.dok/BBA 112/823.

1831 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief der Rheinpreußen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie an Winkelmann, 11.06.1957, in: montan.dok/BBA 112/823.

1957 aber noch keinen geeigneten Künstler bei der Hand hatte, verlief die Angelegenheit im Sande, was sich drei Jahre später nachteilig auf die Verhandlungen auswirkte. Denn als Winkelmann sich 1960 auf die Zusage aus dem Jahr 1957 berief, sah sich die Rheinpreußen AG an dieses Angebot nicht mehr gebunden.[1832] Es gelang schließlich dennoch, die Gelder einzuwerben.[1833] Und so ließ Raub im Februar 1961 an die Rheinpreußen AG vermelden, dass Assaulenko nicht enttäuscht habe, da „das Gemälde des Herrn Hochstrate zu den besten Arbeiten in unserer Bilderreihe ‚Bedeutende Bergleute' gehört"[1834]. Auf diesem Erfolg aufbauend ließ man deshalb zu denselben Konditionen das Bild von Pattberg anfertigen.[1835] Formal knüpften die Werke an die Sallwürk'sche Reihe an: sie hatten die entsprechenden Maße und zeigten die abgebildeten Herren im Bruststück vor neutralem Hintergrund.[1836] Sind die Porträtierten bei Sallwürk überwiegend in Uniform dargestellt, tragen sie bei Assaulenko allerdings ausschließlich Anzüge. Der wohl auffälligste Unterschied ist jedoch die Malweise. Assaulenkos gestrichelter Farbauftrag, stumpfe Farben sowie das Spiel mit Licht und Schatten vermitteln eine unruhige Atmosphäre. Trotz dieser typischen Merkmale fällt auf, dass die Gemälde des Künstlers kaum einem einheitlichen Stil zuzuordnen sind. Christian Jenssen, der die Arbeit Assaulenkos 1960 im ‚Anschnitt' würdigte, hält dies für das Charakteristische an Assaulenkos Stil. „Was ihm [Assaulenko, A-M. H.] vorschwebt, ist das Ziel, für jedes Motiv das passendste, ihm unverwechselbar eigene Mittel und die einzig gemäße Form zu treffen."[1837] Winkelmann, der aus seiner konservativen Kunstauffassung keinen Hehl gemacht hatte, äußerte sich zu den Werken selbst nicht. Da er von Assaulenko lediglich eine Probearbeit[1838] kaufte und ansonsten Schenkungen bezog, entsteht der Eindruck, als wäre Winkelmann mit Assaulenko einen Kompromiss eingegangen.[1839] Immer noch der realistisch-gegenständlichen Malerei mit wenig

1832 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Bild des Bergverwalters Hochstrate, Anruf von Herrn Rittershaus, Rheinpreußen", 27.06.1960, in: montan.dok/BBA 112/823.

1833 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief der Rheinpreußen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie an Winkelmann, 17.08.1960, in: montan.dok/BBA 112/823.

1834 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an die Rheinpreußen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie, 21.02.1961, in: montan.dok/BBA 112/823.

1835 Siehe ebd.

1836 Das Gemälde Pattbergs ist nach einer Vorlage von Kätelhön gemalt. Das darauf angedeutete Gemälde ist im Werk Assaulenkos ausgespart worden. Vgl. montan.dok 030350635016 und 030350505001.

1837 Jenssen, Christian: Alexej von Assaulenko. Versuch einer Würdigung seines Schaffens. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1960), S. 21–27, hier S. 24.

1838 Siehe montan.dok 033303637001.

1839 Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank,

Abstraktion verhaftet, traf Assaulenko augenscheinlich den Geschmack in bürgerlichen Kreisen, zumindest ließen sich sowohl Unternehmen als auch Privatpersonen darauf ein, in seine Werke zu investieren. Um auch ein Bild von Heinrich Kost, dem amtierenden Generaldirektor von Rheinpreußen, zu erwerben, wandte sich Winkelmann an dessen Frau. Mit dem Hinweis, dass das Gemälde ihres Vaters, Heinrich Pattberg, nach Rheinpreußen geschickt worden sei, teilte er Martha Kost mit, dass er Änderungswünsche ihrerseits gerne an den Künstler vermitteln werde. Auf Klemm verweisend, der sich beim Porträt Kneppers „keine Lorbeeren" verdient habe, verwies Winkelmann auf einen „guten Maler", der auch ein Porträt ihres Mannes anfertigen könnte, da dieser in der „Sammlung ‚Bedeutender Bergleute'" nicht fehlen dürfe. Dazu bat er Frau Kost um Hilfe: „Wie fange ich es nun an, Herrn Dr. Kost's Genehmigung zu bekommen. [sic!] Aus diesem Grunde wende ich mich an Sie, mit dem festen Vertrauen, daß Sie mich dabei unterstützen."[1840] Wenige Tage später verkündete Kost, bezugnehmend auf das Schreiben an seine Frau, dass diese die von ihm durch Klemm angefertigten Porträts ablehne. „Unter diesen Umständen bleibt mir nichts anderes übrig, als mich für den genannten Zweck zur Verfügung zu stellen".[1841] Diese Anekdote belegt beispielhaft, dass Winkelmann über die beruflichen wie persönlichen Beziehungen im Ruhrgebiet bestens informiert war, dass er ein Gespür dafür hatte, was gerade gefiel und es verstand, Menschen bei ihren Eitelkeiten zu packen. Gleichzeitig zeigt sich, dass Winkelmann unter den geänderten Rahmenbedingungen vom selbstbewussten Auftraggeber in die Rolle eines Bittstellers geraten war, der die individuellen Wünsche seiner Geldgeber zu respektieren hatte.

Das Porträt Kosts zeigt ein Bruststück im nach links gedrehten Dreiviertelprofil. Der ältere Herr mit hoher Stirnglatze und Brille trägt eine dunkle Anzugjacke, an deren linken Revers eine rote Rose steckt, dazu ein helles Hemd und eine braune Krawatte mit Krawattennadel. In der rechten Hand hält er ein Dokument. Die leicht gerunzelte Stirn und der konzentriert in die Ferne gerichtete Blick lassen ihn gedankenverloren wirken. Assaulenko wählte für das Gemälde, für welches Kost Porträt saß, eine größere Leinwand und entschied sich für eine impressionistische Malweise mit langgezogenen Pinselstrichen. Lediglich der Kopf und die Hand sind durch feinere Pinselstriche einer realistischen Malweise zuzuordnen, die für eine

18.12.1961, in: montan.dok/BBA 112/957. Darin erklärte Winkelmann, dass er es bedauere, nicht mehr Porträts von Sallwürk zu haben, da er einen „gleichwertigen" Künstler bisher nicht habe finden können.

1840 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Martha Kost, 03.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

1841 Maschinenschriftlicher Brief Kosts an Winkelmann, 11.04.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

Abb. 72: Gemälde ‚Heinrich Kost' von Alexej von Assaulenko, 1962

Betonung des Gesichtes sorgt. Mit der roten Rose – Kosts Markenzeichen, das selbst in der ‚Spiegel'-Berichterstattung nicht unerwähnt blieb –[1842], erhielt der Generaldirektor zusätzlich als einziger in der Reihe ‚berühmter Bergleute' ein individuelles Attribut (Abb. 72).

Dass Winkelmann in die Arbeitsprozesse nicht mehr eingebunden war, wurde ihm bei der Bezahlung zum Verhängnis. Da Assaulenko nicht wie bei den anderen Porträts nach Vorlagen malte, forderte er für das Kost-Gemälde die dreifache Summe. Winkelmann hatte sich darauf verlassen, dass Assaulenko mit Kost über die Preisdifferenz gesprochen hatte. Umso überraschter war er, als die Rheinpreußen AG – wie bei den anderen Gemälden – lediglich 1.000 DM zu zahlen gewillt war.[1843]

1842 Vgl. o. A.: Haniel. Pistole auf der Brust. In: Der Spiegel 41 (1959), S. 38–40, hier S. 38; o. A.: Dr. Kost: Nie ohne Blume. In: Die Welt, 01.09.1953, o. S., in: montan.dok/BBA Z 441 sowie Kroker: Heinrich Kost, S. 316.

1843 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kost, 21.09.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

Dem Museumsdirektor gelang es, das Missverständnis aufzuklären und Kost dazu zu bewegen, die ausstehenden 2.000 DM aus privater Tasche zu zahlen.[1844] Um eine weitere „Meinungsverschiedenheit“[1845] mit der Geschäftsführung zu vermeiden, wollte er allerdings vorerst nicht mit weiteren Auftragsanfragen an Bergrat Otto herantreten.[1846] Und so war das Kost-Porträt das letzte Werk, das Winkelmann für die Reihe ‚berühmter Bergleute‘ in Öl anfertigen ließ.

Kunst kennt Grenzen – Arbeiten von Künstlern aus der DDR

Parallel zur Künstlersuche im Ruhrgebiet entwickelte sich über eine Anfrage des Oberbergamtes Dortmund die Möglichkeit, mit Künstlern aus der DDR zusammenzuarbeiten. 1956 wandte sich das Oberbergamt mit der Bitte an Winkelmann, bei der Anfertigung einer Kopie des Heynitz-Bildes aus dem Deutschen Museum behilflich zu sein. Winkelmann plädierte dafür, das Werk nach der ursprünglichen Vorlage kopieren zu lassen, welches in der Bergakademie Freiberg hing.[1847] Dem amtierenden Bibliotheksdirektor der Bergakademie, Walter Schellhas, trug er deshalb sein Anliegen vor und bat um die Bereitstellung des Bildes für die Kopierzwecke. Zusätzlich kam er auf Schellhas’ Angebot zurück, den Kontakt zum Chefrestaurator der Staatlichen Museen in Berlin herzustellen, um auf diesem Wege einen geeigneten Künstler für die Herstellung einer Kopie ausfindig zu machen.[1848] Der Bibliothekar setzte sich allerdings mit Fritz Löffler (1899–1988), dem Leiter des Denkmalpflegeamtes in Dresden, in Verbindung. Dieser schlug vor, für das Heynitz-Gemälde auf Otto Kühn zurückzugreifen, da er diesen schon „seit Jahren durch seine vorzüglichen Wiederherstellungsarbeiten in Rammenau, Neschwitz, dem Marcolinie-Palais und der Dresdner Galerie“[1849] kenne. Nach einem Besuch bei Löffler und Kühn in Dresden war Winkelmann schließlich überzeugt, sodass die

1844 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Kosts an Winkelmann, 26.09.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

1845 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Assaulenko, 09.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

1846 Siehe ebd.

1847 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 03.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/959. Laut Karteikarte ist auch das Freiberger Gemälde nicht das Original. Siehe die Karteikarte zu montan.dok 030350483001.

1848 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 03.04.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

1849 Kopie eines maschinenschriftlichen Dokuments von Löffler an Schellhas, 07.05.1956, in: montan.dok/BBA 112/975.

Zusammenarbeit in die Wege geleitet wurde. Der Leiter des Denkmalamtes übertrug Karl-Ewald Fritzsch, einem wissenschaftlichen Mitarbeiter des im selben Haus ansässigen Instituts für Volkskunde und Bekannter Winkelmanns, die „Vorbereitung für die beabsichtigte Arbeit“[1850]. Dazu gehörte die Kontaktaufnahme mit dem Künstler, die Preisverhandlung, die Verständigung über die notwendigen Materialien sowie die Erledigung aller bürokratischen Anforderungen, die bei Geschäftsbeziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR erforderlich waren.[1851] Ähnlich wie Freydank behielt sich Fritzsch außerdem vor, den „Fortgang der Arbeit von Zeit zu Zeit zu beobachten“[1852]. Soweit sollte es allerdings nicht kommen, denn Kühn verstarb im Oktober 1956 noch ehe er mit der Arbeit begonnen hatte.[1853]

Der Kontakt zwischen Schellhas, Löffler, Fritzsch und Winkelmann brach deshalb nicht ab. Auf Anregung Löfflers erhielt der ebenfalls in Dresden ansässige Künstler Willy Jahn[1854] den Zuschlag für das Heynitz-Gemälde. Zusätzlich beauftragte Löffler den ebenfalls aus Dresden stammenden Willy Illmer[1855], um weitere

1850 Maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an die WBK, 08.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/975.

1851 Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Fritzsch, 16.07.1956, und an Schellhas, 10.09.1956 und 18.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/959 sowie die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an die WBK, 08.09.1956, und die maschinenschriftlichen Aktenvermerke zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 27.12.1957 und 08.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/975.

1852 Maschinenschriftlicher Brief Fritzschs an Winkelmann, 27.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

1853 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Schellhas’ an Winkelmann, 03.11.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

1854 Willy Jahn (geb. 1998) war ein aus Dresden stammender Radierer, Grafiker, Landschafts- und Porträtmaler. Informationen über sein künstlerisches Schaffen sind in den einschlägigen Lexika nicht enthalten. Vgl. o. A.: Jahn, Willy. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00061818/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1855 Willy Illmer (1899–1968) verbrachte sein Leben überwiegend in Dresden. Kurz nach Beendigung seiner Tischlerlehre wurde er 1916 zum Kriegsdienst berufen, dem er sich erfolglos zu widersetzen suchte. Zwischen 1920 und 1927 studierte er in Dresden und gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe ‚Die Schaffenden‘ (1921), über die er sich an verschiedenen Ausstellungen beteiligte. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er zunächst als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Leipzig, von 1952 bis 1956 dann an der Hochschule Bildender Künste in Dresden tätig und engagierte sich kontinuierlich in Künstlergruppen. Aufgrund der Zerstörung seines Ateliers während des Zweiten Weltkrieges ist von seinem Frühwerk wenig überliefert. Er malte vor allem figürlich im Stil der Neuen Sachlichkeit sowie Stillleben, Landschafts- und Stadtansichten. Nach 1945 fertigte er zudem Porträtarbeiten im pointilistischen Stil sowie Motive aus der Arbeitswelt, insbesondere dem Bergbau, der Landwirtschaft und der Industrie, an. Aufgrund seines lasurmalerischen Könnens erhielt er zahlreiche Kopieraufträge für Gemälde. Vgl. Heise, Ulla: Illmer, Willy. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Ber-

Gemälde aus der Bergakademie kopieren zu lassen.[1856] Löffler wählte die Künstler aus, Schellhas stellte die Vorlagen aus der Bergakademie bereit und Fritzsch vermittelte zwischen Freiberg, Dresden und Bochum. Winkelmann verhandelte hingegen mit seinem Vorgesetzten über den zur Verfügung stehenden Etat und kümmerte sich um die Auftragserteilung.[1857] Insgesamt gingen aus dieser Kooperation fünf Werke im Bergbau-Museum ein. Diese scheinen allerdings nicht für die Weiterführung der Sallwürk'schen Reihe angekauft worden zu sein. Denn erstens wies Winkelmann in einer beiläufigen Notiz an die Geschäftsführung erst im Jahr 1959 darauf hin, dass man Illmer vielleicht „später einmal" Kopierarbeiten zuleiten könne, „die früher Herr von Sallwürk für uns gemacht hat"[1858]. Und zweitens zeigt sich dies vor allem in der Gestaltung der Bilder. Anders als bei den Künstlern aus dem Ruhrgebiet ließ Winkelmann Illmer und Jahn bei der Größen- und Materialwahl freie Hand (Abb. 73.1 u. 73.2).[1859]

Im Ergebnis lagen Gemälde in fünf verschiedenen Größen vor, von denen keines die ursprünglich vorgegebenen Maße aufweist. Mit der Entscheidung, zwei Künstler parallel malen zu lassen, wurde zudem auch die angestrebte Einheitlichkeit im Malstil von vornherein untergraben. Weiterhin fällt auf, dass vier von fünf Gemälden die Porträtierten nicht mehr im Brust-, sondern im Kniestück präsentierten. Anders als bei den Bildern Sallwürks werden in den Werken Jahns und Illmers Arbeitsutensilien (Bücher, Zirkel, Karten), raumausstattende Elemente (Vorhänge, Tische, Tischdecken) und vermehrt bergmännische Attribute (Barten, Bergleder und Schachthüte) gezeigt.[1860] Insbesondere die mit goldenen Borten aufwändig gestaltete Oberbekleidung des Jahn'schen Heynitz- und Schönberg-Bildes fügten sich nicht harmonisch in die Reihe der schlicht wirkenden Darstellungen Sallwürks ein. Illmer hingegen erhielt mit den Porträts von Humboldt, Herder und Werner

lin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00062175/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1856 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Fritzsch am 13.12.1958" zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975 sowie die maschinenschriftlichen Briefe Fritzschs an Winkelmann, 11.07.1956, und Schellhas' an Winkelmann, 14.11.1958, in: montan.dok/BBA 112/959.

1857 Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an Otto, 23.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/795 sowie die maschinenschriftlichen Aktenvermerke zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 27.12.1957, 09.06.1958 und 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

1858 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besuch bei Herrn Kunstmaler Willy Illmer in Dresden" zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 05.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/975.

1859 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Fritzsch, 16.07.1956, in: montan.dok/BBA 112/959 sowie den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Kunstmaler Willi Jahn", 09.06.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

1860 Siehe montan.dok 030350483001 und 030350489000.

Abb. 73.1: Gemälde ‚Abraham von Schönberg' von Willy Jahn, 1960

Aufträge, die Sallwürk bereits ausgeführt hatte.[1861] Welchen Zweck die Doppelungen erfüllten, erschließt sich aus den Unterlagen ebenso wenig, wie die Motivation, hierfür den hohen finanziellen wie bürokratischen Aufwand in Kauf zu nehmen. So waren für die Materiallieferungen aus der Bundesrepublik Bezugsgenehmigungen einzuholen und darauf zu achten, dass Pakete als Geschenksendungen markiert und ein Maximalgewicht von sieben Kilo nicht überschritten wurde. Die Bearbeitung der Aus- und Einfuhrgenehmigungen sowie die Erteilung von Reisevisen und devisenrechtlichen Genehmigungen bei der Landeszentralbank für die Bezahlung der Künstler auf West-Berliner Konten zogen die Arbeiten zusätzlich in die Länge.

1861 Siehe montan.dok 030350482001, 030350490001 und 030350491001.

Abb. 73.2: Gemälde ‚Alexander von Humboldt' von Willy Illmer, 1959

Durch die Postkontrolle in der DDR konnte sich über die Arbeiten schriftlich nicht frei ausgetauscht werden, weshalb Winkelmann auch Treffen in der Bundesrepublik arrangierte. Außerdem verunsicherte der Interzonenhandel die Künstler, die ihre Bezahlung gefährdet sahen und sich durch Werkverträge absichern wollten, was wiederum zu einem erhöhten bürokratischen Aufwand in Bochum führte.[1862]

Ein zusätzliches Ärgernis für Winkelmann stellte die Eigeninitiative Schellhas' dar. Im Glauben, Winkelmann einen Gefallen zu tun, ließ Schellhas das Porträt Schönbergs bei Restaurationsarbeiten in Dresden ohne vorherige Rücksprache

1862 Siehe dazu montan.dok/BBA 112/959 und 975 sowie den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an die Interzonenhandelsstelle des Landes NRW, 20.10.1959, in: montan.dok/BBA 112/813.

mit Winkelmann und Fritzsch kopieren.[1863] Dies brachte Winkelmann in die unangenehme Situation, seinem Vorgesetzten die zusätzlichen Kosten erklären zu müssen.[1864] Auch wenn der Museumsdirektor den künstlerischen Wert der Gemälde sowie die investierte Zeit und Arbeit der Künstler anerkannte und eine harmonische Zusammenarbeit mit ihnen anstrebte,[1865] hielt ihn das nicht davon ab, nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten Entscheidungen zu treffen. Noch bevor mit den Arbeiten begonnen worden war, hatte er deshalb über Fritzsch erwirken können, dass die zuvor kalkulierten Preise durch Nachverhandlungen reduziert worden waren.[1866] Insgesamt wurden die drei Bilder Illmers für 2.538 DM erworben, wodurch der Etat trotz des zusätzlich in Auftrag gegebenen Bildes nicht überschritten wurde. Wohl auch wegen dieses Vorfalls, offiziell aber, weil in Bezug auf den bürokratischen Ablauf „in der DDR einige Verschärfungen“[1867] aufgetreten waren, entschied Winkelmann in Rücksprache mit Fritzsch Ende der 1950er-Jahre, zunächst keine weiteren Aufträge zu vergeben.[1868]

Nicht der Rede wert? – Repräsentationsbedürfnisse des ‚Wirtschaftsbürgertums‘

Anders als bei den Ölgemälden und Grafiken fällt auf, dass die 18 Bronzebüsten neben den Geschäftsführern der WBK fast ausschließlich Industrielle und Manager des 20. Jahrhunderts zeigen, die insbesondere für die Wirtschaft im Ruhrgebiet

1863 Siehe montan.dok 030350489000. Zur Beschreibung und Interpretation siehe Felten: Mining culture, labour, and state in early modern Saxony, S. 126 ff.

1864 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Fritzsch am 13.12.1958“ zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

1865 Siehe dazu den handschriftlichen Brief Sallwürks an Winkelmann, 11.06.1942, den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Freydank, 15.06.1942, sowie den maschinenschriftlichen Brief Freydanks an Winkelmann, 03.07.1942, in: montan.dok/BBA 112/966 und den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Winkelmanns, 08.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/975.

1866 Siehe die maschinenschriftlichen Aktenvermerke zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 27.12.1957, 23.06.1958 und 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

1867 Maschinenschriftlicher Aktenvermerk „Besprechung mit Herrn Dr. Fritzsch am 13.12.1958“ zur Vorlage bei der Geschäftsführung, 22.12.1958, in: montan.dok/BBA 112/975.

1868 Siehe den maschinenschriftlichen Brief Fritzschs an Winkelmann, 05.03.1960, sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Illmer, 17.08.1960, in: montan.dok/BBA 112/975. 1966 trat Winkelmann dann wieder an Illmer heran, um für einen externen Auftrag die Möglichkeit einer Zusammenarbeit zu prüfen. Zur Auftragsvergabe kam es allerdings nicht. Siehe die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Illmer, April bis Juni 1966, in: montan.dok/BBA 112/957.

bedeutsam waren.[1869] Neben Kirdorf, Brandi und Loewenstein gingen im Laufe der Jahre auch die Porträtbüsten Erich Ficklers (1874–1935), August Thyssens (1842–1926), Gustav Kneppers (1870–1951) und Otto Springorums (1890–1955) als Schenkungen in die Sammlung ein.[1870] Im Schriftverkehr sind für diese Zugänge lediglich die Dankesschreiben abgelegt, was im Zusammenhang mit der geringen Anzahl von Objekten den Eindruck erweckt, als sei sich um die Porträtbüsten weniger aktiv bemüht worden. Unter Umständen lässt sich dieser Sachverhalt kunsthistorisch begründen. Die ‚Industrie' als Thema in der Kunst wurde im deutschsprachigen Raum erst im 19. Jahrhundert bildwürdig, sodass sich auch Porträts von Industriellen als eigenständige Bildgattung erst in dieser Phase etablierten.[1871] Da sich aus den vorhandenen (zweidimensionalen) Vorlagen vorangegangener Jahrhunderte kaum Kopien in drei Dimensionen anfertigen lassen,[1872] kann die Zusammensetzung der Porträtbüsten lediglich das Wirtschaftsbürgertum um die Jahrhundertwende abbilden. Berücksichtigt man zusätzlich, dass Winkelmann für den Abguss einer Büste ‚Alter Bergmann' von Constantin Meunier 1942 bis zu 480 RM zahlte,[1873] könnten die hohen Kosten für bildhauerische Arbeiten ebenso ein Grund für die geringe Anzahl von Büsten sein, wie die Einschmelzung von Bronzeobjekten im Krieg. Welches Motiv dem auch zugrunde gelegen haben mag, in der Schenkung der Bronzebüsten spiegelt sich das Selbstverständnis von Unternehmen, Verbänden und Zechen wider, für deren Vertreter es offensichtlich selbstverständlich war, ihre ehemaligen Führungskräfte in *der* zentralen Gedächtnisinstitution des Ruhrbergbaus verewigt zu sehen und die entsprechenden Mittel dafür aufzubringen.[1874]

Wie auch bei den Gemälden strebte Winkelmann bei den Büsten eine Einheitlichkeit an. Sein Protegé war in diesem Falle der Soester Bildhauer Wilhelm

1869 Einzige Ausnahme ist ein Alabasterabguss von Heynitz, der zusätzlich als einziger Ankauf im Museum einging. Siehe montan.dok 030350427000.

1870 Siehe montan.dok 030035029000, 030350167000, 030350168000, 030350169001, 030350170000, 030350480000 und 030350478000.

1871 Vgl. Türk: Vorbemerkung des Herausgebers, S. 10.

1872 Vgl. Hauschild: Maler, Modelle, Mäzene, S. 16–19. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besprechung wegen der Heise-Plastik am 15.11.1951 bei Herrn Bildhauer Wulff, Soest", 16.11.1951, in: montan.dok/BBA 120/2056. Wulff forderte für die Heise-Plastik zu den vorhandenen Vorlagen „unbedingt weiteres Material, vor allem ein Profilbild", um die Arbeiten ausführen zu können.

1873 Siehe dazu die Karteikarten zu montan.dok 033301420000.

1874 In der Kostenkalkulation für die Abteilung ‚Biographien berühmter Bergbauführer' wird explizit angegeben, dass Büsten und Gemälde von „Männer[n] der Neuzeit" auf dem „Stiftungswege" – gemeint ist ‚Schenkung' – eingehen sollten. Siehe dazu den maschinenschriftlichen Durchschlag der Anlage 2 zum Schreiben Keysers an die Stadtverwaltung, 31.05.1938, in: montan.dok/BBA 112/7.

Wulff[1875], den er über Kätelhön kennenlernte.[1876] Wulff hatte bereits in den 1930er-Jahren Arbeiten im Museum präsentieren können. In den 1950er-Jahren versuchte der Museumsdirektor Werner Lieber, Werner Haack und Fritz Lange dazu zu überreden, sich von Wulff modellieren zu lassen, denn der Künstler habe eine Technik „wie wir sie in unserer Zeit gern sehen, der gar nicht etwa abstrakt arbeitet.“[1877] Winkelmanns Einfluss blieb allerdings begrenzt. Haack zögerte, Lieber lehnte zunächst ab und Lange blieb seinem bevorzugten Bildhauer, Fritz Petsch, treu.[1878] Die Verhandlungen mit seinen Kollegen und Freunden hielten demnach die Arbeiten am Aufbau der Sammlung massiv auf, was eine zusätzliche Erklärung für den überschaubaren Bestand an Büsten sein kann. Wie bei den Gemälden präsentieren auch die Kopfporträts überwiegend ältere Herren, deren Charakteristika tiefe Augenringe, markante Falten um die Mundpartie und eine hohe Stirn sind (Abb. 74 u. 75).

Abgesehen von den Büsten in der Abteilung 35 gab es in der Ära Winkelmann noch vier weitere Objekte dieser Kunstgattung. Die Darstellungen von Dr.-Ing. h.c. Georg Albrecht Meyer (Leiter der Rettungskolonne beim Grubenunglück von Cour-

1875 Wilhelm Wulff (1981–1980), in Soest geboren, lernte die ersten grafischen und zeichnerischen Techniken autodidaktisch. Seinen Einstieg in die Bildhauerei fand er 1913 mit dem Besuch einer Holzschnitzschule in Schlesien. In seiner ersten Phase künstlerischen Schaffens setzte sich Wulff intensiv mit der Moderne auseinander, indem er sich in verschiedenen Stilrichtungen, etwa dem Expressionismus, Futurismus und Kubismus, ausprobierte. Seine Aufenthalte in Paris 1928 und 1930 markierten einen Wendepunkt in seinem künstlerischen Ausdruck. Der Besuch von Kunstkursen führte ihn zu neuen Materialien, das Bildhauen wich zunehmend der Modellage und die Experimente mit der Moderne traten hinter einen „sachlichen Realismus“ zurück. In dieser Phase fand Wulff den Zugang zum Bergbau. Besondere Anerkennung und Unterstützung durch Ruhrindustrielle erhielt er mit der Anfertigung von naturalistischen Porträtbüsten. In den 1930er-Jahren bis in die 1950er-Jahre bestritt er seinen Lebensunterhalt überwiegend mit Auftragsarbeiten. Erst in den 1960er-Jahren fand er zu seinem künstlerischen Ursprung zurück, indem er sich dem Konstruktivismus zuwandte. Vgl. Riboni, Stefanie: Wilhelm Wulff – ein Bildhauer aus Soest. In: LWL-Museumsamt für Westfalen (Hrsg.): Wilhelm Wulff (1891–1980). Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung des LWL-Museumsamtes für Westfalen und der Stadt Soest (20. März 2010 bis 23. September 2012). Münster 2010, S. 16–45.

1876 Wulff und Kätelhön engagierten sich in den 1930er-Jahren beide in überregionalen Kunstvereinigungen, wie der Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde oder dem Kunstring Soest. Siehe dazu: Hoeck, Hans-Jürgen: Der Kunstring Soest 1935–1961. Eine nationalsozialistische Gründung und was daraus wurde. Soest 2013.

1877 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Wiebecke, 16.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/813.

1878 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Aktenvermerk „Besuch des Bergwerksdirektors Bergassessor Dr.-Ing. Haack“, 27.07.1955, in: montan.dok/BBA 112/796 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Frau Wulff, 11.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/805.

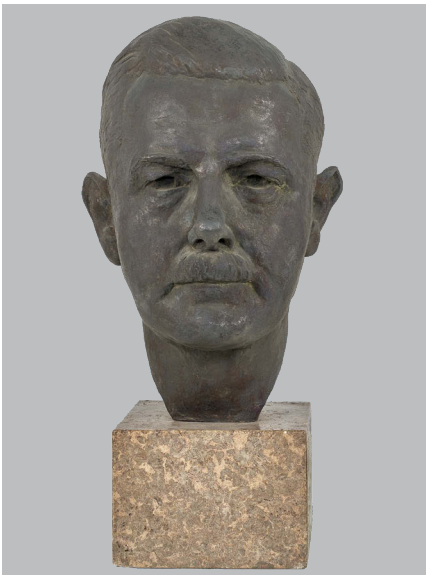


Abb. 74.1: Büste ‚Hans von und zu Loewenstein' von Wilhelm Wulff, 1933

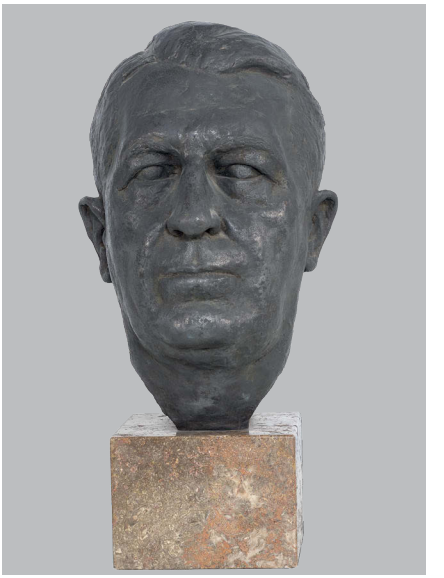


Abb. 74.2: Büste ‚Ernst Brandi' von Wilhelm Wulff, 1933

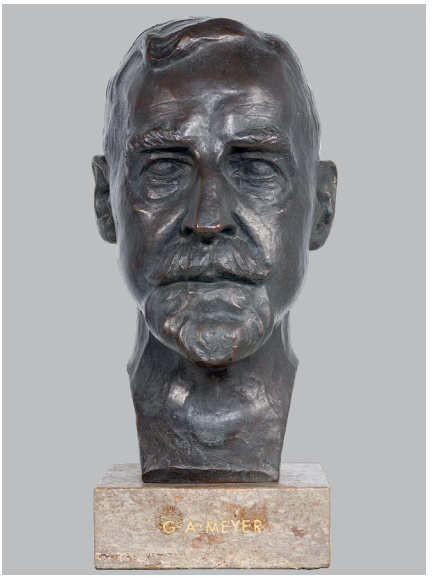


Abb. 75.1: Büste ‚Georg Albrecht Meyer' von Fritz Behn, o. D.

Abb. 75.2: Büste ‚Hans Woltersdorf' von Fritz Behn, o. D.

rières, 1862–1937), BA apl. Prof. Hans Woltersdorf (Professor für das Grubenrettungswesen, 1875–1946), BA Dr.-Ing. Richard Forstmann (Leiter der Hauptstelle für das Grubenrettungswesen, 1877–1951) sowie Bernhard Dräger (Unternehmer im Bereich der Sicherheitstechnik, 1870–1928), alle von Fritz Behn[1879], sind hingegen in die Abteilung 20 ‚Grubenrettungswesen, Taucherei und erste Hilfe bei Unfällen' aufgenommen worden.

Auf den ersten Blick erscheint diese thematische Zuordnung der Logik der Sammlungssystematik zu folgen. Die Genannten waren durch Einsätze, Forschungsleistungen oder die Bereitstellung von Rettungsgeräten mit dem Bergbau verbunden. Setzt man die vier vom Drägerwerk eigeninitiativ gestifteten Büsten mit der Abteilung ‚berühmter Bergleute' in Bezug,[1880] fällt hingegen auf, dass zum Beispiel die Büste des Fabrikanten Friedrich Wilhelm Moll (1886–1961)[1881], die Grafik des Unternehmers Friedrich Harkort (1793–1880) oder die Grafik des Unternehmers Heinrich Koppers (1872–1942) in die Abteilung 35 aufgenommen wurden, obwohl sie als Vertreter der Bergbauzulieferer bzw. der weiterverarbeitenden Industrie nicht als Bergleute zu bezeichnen sind. Demnach sind lediglich die Personen nicht der Kategorie ‚berühmte Bergleute' zugeordnet worden, die durch ihre Arbeit eindeutig mit Themen wie Unfällen und Katastrophen assoziiert werden können. Eine Begründung für die Sonderbehandlung geht aus den Unterlagen nicht hervor. Interpretieren ließe sich, dass die Herauslösung derjenigen, die sich

1879 Fritz Behn (1878–1970) stammte aus Mecklenburg und studierte in München Bildhauerei. Er verbrachte zwischen 1907 und 1910 einige Jahre in Afrika und kurze Zeit in Paris, ehe er sich 1914 freiwillig zum Kriegsdienst meldete. Nach dem Krieg verbrachte er immer wieder Zeit im Ausland, darunter in Argentinien, Ostafrika und Italien. Seit 1925 war er zudem Professor an der Kunstakademie in München und Mitglied der Münchner Sezession, ab 1937 zudem der Wiener Sezession. 1939 wurde er Direktor der Wiener Kunstakademie, nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings aufgrund seiner antidemokratischen Positionen seines Amtes enthoben. In Tirol gründete er eine Bildhauerschule, kehrte aber 1951 nach München zurück. Bis Ende der 1920er-Jahre war er vor allem für seine naturalistischen Tierplastiken bekannt, die vom Jugendstil beeinflusst sind und durch ihre dynamischen Formen auffallen. Anerkennung erhielt er ebenfalls für seine Porträtarbeiten, darunter eine Büste von Mussolini. Vgl. Volker, Frank: Behn, Fritz. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10113312/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1880 Zum Schenkungsvorgang siehe den Schriftwechsel zwischen Haase-Lampe und Winkelmann, Juli 1938 bis Mai 1942, in: montan.dok/BBA 112/771. Ursprünglich wollte Winkelmann lediglich die Büsten von Heinrich und Bernhard Dräger, erhielt dann aber die Darstellungen der Männer, „die das Grubenrettungswesen in Deutschland von der Bergmannsseite her aufgebaut haben". Maschinenschriftlicher Brief Haase-Lampes an Winkelmann, 15.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/771.

1881 Geburtsdatum in: o. A.: Erinnerungsschrift zum 125jährigen Bestehen der Firma F. W. Moll Söhne, Witten-Ruhr (1825–1950). [Witten-Ruhr] [1950]; Sterbedatum siehe Ablaufplan zur Trauerfeier von Friedrich Wilhelm Moll, o. D., in: montan.dok/BBA 112/822.

für die Rettung von Leben einsetzten, eine positive Aufwertung zukommen sollte, weil sie sich durch die exklusive Präsentation von der ‚Masse' abhoben. Andererseits untergrübe eine derart gedachte Ausstellungspraktik den der „Ehrenhalle" inhärenten Huldigungszweck. Denkbar wäre aber auch, dass die systematische Ausklammerung dazu diente, in der Ehrenhalle ein positives Bild vom Bergbau zu vermitteln, einen negativen Beigeschmack durch Vertreter aus dem Rettungswesen aber zu vermeiden. Stützen ließe sich diese These damit, dass Winkelmann – wie in Kapitel 4.4 noch deutlich werden wird – immer wieder betonte, das Risiko am Arbeitsplatz des Bergmanns werde landläufig völlig falsch eingeschätzt, ja überbewertet. Pointiert bringt er dies für die Literatur zum Ausdruck:

> Was nützt alle Arbeit, die wir uns machen, um die Öffentlichkeit über den Bergbau aufzuklären, den Bergleuten Möglichkeiten einzuräumen und für den Stand der Bergleute einzutreten, wenn Dichterlinge mit literarischen Ergüssen auftreten, in denen sie die Gefährlichkeit des Bergmannsberufes herausstellen und – man kann ruhig sagen – als Knalleffekt eine Schlagwetterexplosion, ein Grubenunglück oder sonst einen Schicksalsschlag für eine ganze Bergmannsfamilie wählen, um damit banal gesagt, auf die Tränendrüse zu wirken [sic!].[1882]

Am Ende seiner Dienstzeit hatte sich in der Wahrnehmung vom Bergbau demnach wenig verändert. Denn auch gegen „diese schädliche Auffassung vom Bergbau"[1883] vorzugehen, zu vermitteln, dass „Unglücksfälle im Bergbau keineswegs an der Tagesordnung"[1884] seien und „in den meisten Fällen menschliche Schwäche die Ursache"[1885] sei, blieb auch in den 1960er-Jahren ein zentrales Anliegen des Museumsdirektors.

1882 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schorn, 11.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849.

1883 Maschinenschriftliches Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums", 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222. Schon 1935 hatten sich Winkelmann und Krawehl über die Führungen durch die Bergbauabteilung des Deutschen Museums beklagt, die nicht nur inhaltlich fehlerhaft seien, sondern auch übermäßig dramatisierend auf Bedrohungsszenarien abzielten. Siehe die maschinenschriftliche Mitteilung Winkelmanns an Herbst, 29.04.1935, sowie den maschinenschriftlichen Bericht Krawehls über den Besuch in München, 07.06.1935, in: montan.dok/BBA 112/1407. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an die DEKA-Film GmbH, 27.03.1941, in: montan.dok/BBA 112/759; das maschinenschriftliche Rundfunkskript über das Bergbau-Museum, 1936, in: montan.dok/BBA 112/1773 und die maschinenschriftliche Aktennotiz „Besuch der Herren von der UFA und Besprechung wegen des Bergbau-Filmes", 24.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/753.

1884 Maschinenschriftliches Skript „Wesen und Zweck des Bergbau-Museums", 28.10.1946, in: montan.dok/BBA 112/2222.

1885 Ebd.

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass Grafiken „berühmter Bergleute“ zunächst unsystematisch gesammelt wurden. Im Zuge der Vorbereitungen für die angedachte Jubiläumsfeier der WBK gelang es Winkelmann allerdings, durch die Vergabe von Aufträgen eine Porträtserie für die Gestaltung der Ehrenhalle nach seinen Vorstellungen anfertigen zu lassen. Die inhaltliche Zusammenstellung der Sammlungsabteilung erfolgte dabei einerseits durch unaufgefordert eingegangene Schenkungen nach dem Zufallsprinzip. Andererseits wurde sie von hausinternen Aushandlungsprozessen bestimmt, zu denen Hanns Freydank als Experte auf dem Gebiet der Montangeschichte beratend hinzugezogen wurde. Nach welchen Kriterien die einzelnen Bergbauvertreter für die Ehrenhalle auserkoren wurden, lässt sich aus den Unterlagen aber nicht rekonstruieren. Über Freydank gelang es, Ernst-Sigmund von Sallwürk für das Projekt zu gewinnen, der in den 1940er-Jahren aus den gesammelten Vorlagen 29 der ursprünglich vorgesehenen 50 Bilder malte. Mit dem Tod des Kunstmalers und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges lag die Arbeit an der bergmännischen Galerie zunächst für mehrere Jahre auf Eis. In den 1950er-Jahren begann eine mühsame Suche nach einem adäquaten Ersatz für Sallwürk. In dieser Phase verlor Winkelmann zunehmend den Einfluss auf die Gestaltung der Porträtserie, da er durch die Haushaltslage auf die finanzielle Unterstützung von Privatleuten und Unternehmen angewiesen war, deren Interessen und Selbstdarstellungsbedürfnisse er also zu berücksichtigten hatte. Dies schlägt sich nicht nur in der Bildästhetik, sondern auch inhaltlich und thematisch in den Werken nieder. So brechen die künstlerischen Arbeiten der 1950er-Jahre mit den Maßen, dem Material, der Farbgestaltung und dem Malstil der vereinheitlichten Sallwürk’schen Reihe. Neben die Brustporträts vor neutralem Hintergrund treten zudem Kniestücke, welche die Porträtierten in einem bürgerlichen Ambiente zeigen. Thematisch verschob sich der Fokus von historischen Persönlichkeiten in verschiedenen gesellschaftlichen Positionen aus unterschiedlichen Revieren zugunsten von Porträts von Industriellen und Bergbau-Managern aus dem Ruhrgebiet des 20. Jahrhunderts.

Bildästhetisch knüpfte die Gestaltung der Galerie an den Kunstgeschmack des konservativen Bürgertums der Weimarer Republik an. Sich den Einflüssen der Moderne verschließend, wurde in den Porträts der 1940er-Jahre die Bildsprache der Herrschaftsbilder aus der Zeit des Nationalsozialismus bedient, ohne dabei zwangsläufig parteipolitisch sein zu müssen.[1886] Neben den Uniformen, dem Ordensschmuck, der reglosen Körperhaltung und den ernsten Gesichtszügen spiegelt sich dies auch in den gedeckten Farben, der Reduktion von Bildelementen in

1886 Vgl. dazu Ronge: Das Bild des Herrschers, S. 31–39.

zeitlosen Bildräumen und einer klaren Formensprache wider, die nicht vom eigentlichen Bildgegenstand ablenkten.[1887] Die Bilder der 1950er-Jahre kehren hingegen wieder zum bürgerlichen Ideal des 19. Jahrhunderts zurück und zeigen die Porträtierten in einer sitzenden Gelehrtenpose in Arbeits- und Privaträumen und lassen ansatzweise den Einfluss moderner Kunstströmungen erkennen.[1888]

Trotz der festgestellten Brüche können verallgemeinernde, genreübergreifende Merkmale zur Ikonografie ‚berühmter Bergleute' zusammengefasst werden. Plakativ gesprochen handelt es sich dabei um weiße Männer deutscher Abstammung[1889] mittleren und älteren Lebensalters, die durch Erkenntnisse in der Wissenschaft, Reformen in der Verwaltung oder technische Erfindungen zu Bekanntheit im Bergbau gelangten. Dabei sind die Leistungen der Einzelnen positiv besetzt, Themen wie Gefahr und gewerkschaftlicher Widerstand[1890] werden hingegen desymbolisiert.[1891] Ebenso unsichtbar bleiben die Arbeiter in den Bergwerken. Durch die Dominanz der Brust- und Kopfstücke[1892] fokussieren die Werke auf den ‚Denkerkopf' und stellen zusätzlich durch die Uniformierung der Dargestellten in bergmännischer Kleidung bzw. im bürgerlichen Anzug eine Distanz zu körperlicher Arbeit her.[1893] Auf ikonologischer Ebene zeigen die Bilder in der Regel hochformatige Dreiviertelprofile von Männern in ruhendem Zustand, wobei die Kleidung nicht auf einen freizeitlichen Kontext verweist,

1887 Vgl. ebd., S. 154 f.

1888 Vgl. ebd., S. 196–198.

1889 Nicht auf der von Winkelmann und Freydank zusammengestellten Liste vermerkt, aber zumindest als Grafiken ausländischer Vertreter vorhanden, sind die Bildnisse des Engländers Humphry Davy (1778–1829), des Schweden Johann Jacob Ferber (1743–1790) sowie die fotografische Reproduktion einer Grafik des Iren William Thomas Mulvany (1806–1885). Siehe dazu montan.dok 030350184001, 030350860000 und 030350261000.

1890 Die Kätelhön'schen Grafiken der Gewerkschafter Heinrich Imbusch (1878–1945) und August Siegel (1856–1936) sind die einzigen Darstellung im Zusammenhang mit Protesten und Streiks. Siehe dazu montan.dok 030350635006 und 0303506350017 sowie Tenfelde: Sozialgeschichte der Bergarbeiterschaft, Kapitel 12. Kritik diesbezüglich wurde in den 1950er-Jahren auch in der Presse laut. Siehe dazu o. A.: Bergarbeiterführer sucht man vergebens. Nicht würdig befunden im Reigen der Großen des deutschen Bergbaus? In: Die Bergbauindustrie, 23.11.1957, o. S., in: montan.dok/BBA 112/2272.

1891 Vgl. Türk: Vorbemerkung des Herausgebers, S. 10.

1892 Es dominieren die Brustbilder, lediglich bei den Porträtbüsten gibt es mehr Kopf- denn Brststücke. Insgesamt gibt es 18 Hüft- bzw. Kniestücke und lediglich vier ganzfigurige Darstellungen, von denen drei Kännelkohleplastiken desselben Motivs Berghauptmann Reden zeigen. Siehe dazu montan.dok 030350175000, 030350412001 und 030350418000.

1893 Vgl. dazu Teichert: Mode. Macht. Männer, S. 234 sowie Ronge: Das Bild des Herrschers, S. 44–51.

sondern der beruflichen Zuschreibung dient.[1894] Auffällig ist, dass Winkelmann die Zugehörigkeit zum Bergbau über die bergmännische Uniform, und in Ausnahmefällen über zusätzliche bergmännische Attribute, herstellen und die gesellschaftliche Bedeutung Einzelner durch das Anbringen von Dienstgraden, Orden und Ehrenzeichen markieren ließ. Anzahl und Art der Auszeichnungen sind dabei die Elemente, welche die Porträtierten in der uniformen Gruppe individualisieren.[1895] Die zeitgenössischen Stifter hingegen bevorzugten eine bürgerliche Präsentation, welche die berufliche wie gesellschaftliche Stellung nicht differenziert erkennen lässt.[1896] Unabhängig davon präsentieren die scheinbar neutralen Bilder keine arbeitsfreien Räume. Vielmehr erzählen die Bildnisse von Arbeitsbelastungen, Sorgen und Verantwortung, die den Porträtierten durch tiefe Augenringe, markige Falten, oftmals angespannte Gesichtszüge und abwesend in die Ferne gerichtete Blicke buchstäblich ins Gesicht geschrieben stehen.[1897] Ähnlich wie in den vorangegangenen Betrachtungen, in denen über einzelne Attribute – wie etwa über das Gezähe, das bergmännische Geleucht oder die Kleidung – die Bezüge zum Bergbau hergestellt werden und auf körperliche Arbeit, festliche Anlässe und Repräsentationsbedürfnisse symbolisch verwiesen wird, ist die eigentliche Verrichtung von (geistiger) Arbeit dennoch auch bei den Porträts kein sichtbarer Bildgegenstand. Anders ist dies bei den ‚szenischen Darstellungen', die als komplexeste Motivgruppe den Abschluss der Objektanalyse bilden.

1894 Insgesamt fällt auf, dass bis auf eine Grafik im Querformat auch kaum Tondi als Sonderformate in den Sammlungen vertreten sind. Auch die Profildarstellungen, welche die Porträtierten weniger plastisch und lebendig wirken lassen, stellen eine Ausnahme dar.

1895 Vgl. Winkle, Ralph: Volksorden und Uniformierung. Symbolpolitik in der Disziplinargesellschaft des 19. Jahrhunderts. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 173–192, hier S. 180.

1896 Siehe dazu weiterführend: Farrenkopf/Przigoda: Visuelle Präsentationsformen. Zu Porträtsammlungen in anderen Museen siehe z. B. Jovanovic-Kruspel, Stefanie/Gaal-Haszler, Sabine/Bruckner, Harald u. a.: Die historische Portraitsammlung der Lepidoptera-Sammlung im Naturhistorischen Museum Wien. Vom Standesportrait bis zum „Entomologen-Selfie" des 19. Jahrhunderts. In: Quadrifina 12 (2015), S. 37–238 sowie Huguenin: Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik.

1897 Vgl. Büttner/Gottdang: Einführung in die Malerei, S. 166–177; Muysers: Im Reich der Arbeit, der Faulheit und der Freiheit, S. 97 sowie Weigel: Das Angesicht, S. 16.

4.4 „[N]aturgetreue Einblicke in die bergmännische Lebenswelt“ – Szenische Darstellungen

Szenische Darstellungen – gemeint sind damit Darstellungen, die Bergleute in narrativen Bildkontexten zeigen – lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen.[1898] In der Sammlung unter Winkelmann spielten diese frühen Belege kaum eine Rolle. Das nahezu einzige Objekt aus dieser Zeit ist der bereits eingeführte ‚Stein von Linares‘, der eine Gruppe von Bergleuten auf dem Weg zur Arbeit zeigt.[1899] Unberücksichtigt blieben zudem Arbeitsdarstellungen aus dem Mittelalter.[1900] Eine

1898 Vgl. Lauffer, Siegfried: Bergmännische Kunst der antiken Welt. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 37–68.

1899 Siehe Abb. 16, S. 209. Das Bruchstück eines roten Sandsteinreliefs gilt als eine der ältesten Darstellungen aus der Frühgeschichte des römischen Bergbaus (ca. 200 vor bis 200 nach Christus), welches Bergwerksdirektor Karl Plock 1875 zufällig in einem Privathaushalt im spanischen Linares gefunden haben soll. Den Überlieferungen nach soll es als Waschbrett verwendet worden sein, weshalb es hohe Abnutzungsspuren aufweist, die zu unterschiedlichen Interpretationen von Details führten. Während Horace Sandars 1905 beispielsweise eine zweireihige, nach rechts gedrehte Gruppe von Bergleuten vor einem Streckenstoß zu sehen glaubte, interpretierte Winkelmann den Stoß 45 Jahre später als eine dritte Reihe von Bergleuten. Alfred Daubrées Auffassung, die Dargestellten seien vollständig bekleidet, wies Winkelmann ebenfalls zurück. Seines Erachtens sei lediglich „eine Bekleidung von den Hüften bis zu den Oberschenkeln“ zu erkennen. Während die geschulterte Keilhaue der vierten Figur in der ersten Reihe von rechts eindeutig als solche zu erkennen ist, sind die übrigen Gegenstände nur schwer zu identifizieren. So könnte der Gegenstand, den die dritte Figur in der ersten Reihe von rechts in den Händen hält, eine tönerne Grubenlampe sein. Das Werkzeug, welches die wegen ihrer Größe als Aufseher oder Vorarbeiter gedeutete Figur ganz links im Bild schultert, könnte als Zange gedient haben. In der linken Hand trägt diese Figur möglicherweise ein Ölgefäß. Vgl. Daubrée, Alfred: Bas-relief trouvé à Linares (Espangne). Représentant des Mineurs antiques en Tenue de Travail. In: Revue Archéologique (1882), S. 193–196, hier S. 195; Sandars, Horace: Das Linares Bas-Relief und römische Bergwerksarbeiten in Baetica. Vorlesungsskript vom 09.03.1905 [Abschrift in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 2024/2]. O. O. 1905, S. 11 f.; Winkelmann, Heinrich: Ein römisches Kunstwerk mit bergmännischen Motiven. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 2–5, hier S. 3 f. und Lauffer: Bergmännische Kunst der antiken Welt, S. 52.

1900 Einzige Ausnahme in diesem Bereich ist eine kolorierte Zeichnung mit dem Titel ‚St. Leonhard mit Bergleuten beim Schürfen‘ (montan.dok 033302750000), die 1952 als Schenkung einging. Dabei handelt es sich um die Reproduktion eines Freskos aus dem 14. Jahrhundert, das heute noch an der Außenwand der Pfarrkirche Sankt Leonhard (Zwickenberg/Kärnten) zu sehen ist. Es zeigt drei Männer in langen braunen Roben und mit Tonsur vor einem Waldstück. Der im Bild links Dargestellte ist wegen seines Nimbus’ als Heiliger, als Namensgeber der Kirche wohl Sankt Leonhard, zu deuten. Zu den Füßen der Mönche befinden sich zwei kleine, an Zwerge erinnernde Figuren, die etwas davon zu tragen scheinen. Durch ihre Kleidung – Kittel, Gugel beziehungsweise ein spitz zulaufender Hut und eine Art Bergleder – können diese als Bergleute identifiziert werden. Unter

naheliegende Begründung für die außer Acht gelassenen Zeiträume ist die unzureichende Kenntnis über das bergbaubezogene Kunstschaffen, die Siegfried Lauffer in den 1950er-Jahren insbesondere für die antike Kunst feststellte.[1901] Erklären lässt sich diese Lücke darüber hinaus damit, dass der Bergbau erst mit seiner wirtschaftlichen Bedeutung als eigenständiges Sujet kunstwürdig wurde und diese Motive mit der Erfindung der Druckgrafik (leichter) zugänglich wurden.[1902] Dass Winkelmann, anders als für Darstellungen der frühen Neuzeit, auf Kopieraufträge oder andere Substitute für diese Epochen weitgehend verzichtete, hängt aber auch mit der Funktion zusammen, die er der Kunst zuschrieb. Insbesondere die szenischen Darstellungen hielt er nämlich für probate Medien, um komplexe technische Zusammenhänge sowie die Atmosphäre der bergmännischen Lebenswelt angemessen vermitteln zu können:

> Die Ausdruckskraft künstlerischer Gestaltung hat oft tiefer die Arbeitswelt des Bergmannes vergangener Tage veranschaulicht und in vielen Fällen besser die Atmosphäre, in der er lebte, spürbar gemacht, als es langatmige schriftliche Erläuterungen vermochten, die oft ihrerseits erst gedeutet werden mußten, bis der eigentliche Sinn verstanden werden konnte.
> Es kam mir also zunächst nicht so sehr auf die künstlerische Qualität eines Werkes an. Entscheidend war die Bedeutung der historischen Aussage. Im Vordergrund stand der bergmännische Inhalt der Kunstwerke, ganz gleich, ob es sich um Zeichnungen, Gemälde, Stiche, Holzschnitte oder Plastiken handelte, die bergbauliche Vorgänge, Maschinenanlagen, Gebäude und vor allem den Bergmann selbst zeigten.[1903]

Wie die einleitend zu Kapitel 4 präsentierten Forschungsergebnisse von Türk demonstrieren, erfüllte Kunst diesen Anspruch erst seit dem 16. Jahrhundert. Für das Montanwesen besonders relevant waren die bergtechnischen (Lehr-)Bücher und Handwerkerfolgen (sogenannte Ständebücher). Agricolas ‚De re metallica'

---

dieser Perspektive lässt sich der senkrechte Stab in den Händen des Heiligen, an dessen Enden jeweils halboffene Ringe angebracht sind – wenn nicht als Kette – möglicherweise als Wünschelrute deuten. Die blaugrau gewellte Furche, auf die er mit der Rechten zeigt und die von den anderen zwei Mönchen mit Hacke und Spaten bearbeitet wird, wäre in diesem Zusammenhang als Erzader zu interpretieren.

1901 Vgl. Lauffer: Bergmännische Kunst der antiken Welt, S. 38.

1902 Vgl. Türk, Klaus: Konstruktionen und Diskurse – Das Industriebild als gesellschaftsgeschichtliche Quelle. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 34–39, hier S. 38 und Czech, Hans-Jörg: Himmelwärts – erdwärts. Die Profanisierung von Bergwerk und Schmiede 1500–1800. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 134.

1903 Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 8.

(1556) gilt beispielsweise als erstes Kompendium,[1904] das laut Hans Holländer einzelne Maschinen sowie die komplexen Produktionsprozesse des Berg- und Hüttenwesens in Wort und Bild, insbesondere für Laien und potentielle Auftraggeber, didaktisch aufbereitet in Gänze abbildet.[1905] Die Aufnahme des Bergmanns in Handwerkerfolgen – etwa in Hans Sachs' und Jost Ammans ‚Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden' (1568)[1906] – spiegelt hingegen das Verständnis des bergmännischen Berufs als ehrbare Arbeit in der ständischen Gesellschaftsordnung wider. Indem die Motivgeschichte bergmännischer Kunst im Bereich der szenischen Darstellungen in der Sammlung unter Winkelmann im Wesentlichen im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert einsetzt, wird abermals deutlich, dass Kunst im Bergbau-Museum in der Ära Winkelmann nicht auf ihre ästhetische Anmutung zu reduzieren ist.

Darstellungen mit narrativen Bildkontexten, für die es im Schriftverkehr bereits 1929 die ersten Eingangsbelege gibt,[1907] bilden mit knapp 790 Einzelobjekten die mit Abstand umfangreichste Gattungsgruppe der für die Fragestellung herangezogenen Sammlungsobjekte. Der Anteil an Gemälden (29 Stück), Zeichnungen (32 Stück) und Reliefs (44 Stück) ist in Relation zu den (Druck-)Grafiken (679 Stück) gering.[1908] Erklären lässt sich dieses Ungleichgewicht zum einen damit, dass Arbeitsdarstellungen in Malerei und Bildhauerei erst im 19. Jahrhundert kunstwürdig wurden.[1909] Zum anderen sind durch drucktechnische Verfahren

1904 Siehe Agricola, Georg: De Re Metallica Libri XII. Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen. Berlin [1556] 1928.

1905 Vgl. Holländer, Hans: Die mechanischen Künste und die Landschaft als Werkstatt. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 40–46, hier S. 41.

1906 Vgl. Sachs, Hans/Amman, Jost: Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden, Hoher und Nidriger, Geistlicher und Weltlicher, Aller Künsten, Handwercken und Händeln, u. vom größten bis zum kleinesten, Auch von irem Ursprung und gebreuchen. Durch d. weitberümpten Hans Sachsen gantz fleissig beschrieben u. in teutsche Reimen gefasset [...]. Leipzig [1568] 1936, S. 63. Auch der Holzschnitt aus diesem Werk sollte in den 1930er-Jahren für die Sammlung angeschafft werden. Erfolgreich war man schließlich 1950, als das Antiquariat August Späth (München) die Abbildung des Bergknappen aus einer Publikation für 1,50 DM zum Kauf anbot. Siehe den maschinenschriftlichen, von Nelle diktierten und von Raub unterschriebenen Durchschlag an die Betriebszentrale des Kaffeegeschäftes Tengelmann, 15.07.1938, in: montan.dok/BBA 112/764 sowie die Karteikarte zu montan.dok 033302386000.

1907 Siehe den handschriftlichen Brief Rabeners an Winkelmann, 26.07.1929, und den handschriftlichen Briefentwurf Winkelmanns an Rabener, 24.09.1930, in: montan.dok/BBA 112/743 sowie das ‚Stiftungsbuch' montan.dok/BBA 112/6211.

1908 Siehe G 11 im Anhang.

1909 Siehe S. 216 ff.

vervielfältigte Grafiken in der Regel preisgünstiger.[1910] Dies schlägt sich in der Museumssammlung im betrachteten Zeitraum insofern nieder, als dass es unter den Druckgrafiken zahlreiche Motivdoppelungen gibt und einige Künstler mit umfangreichen Grafikmappen vertreten sind. Zu berücksichtigen ist dabei, dass sich aus der numerischen Häufung nicht zwingend eine besondere Relevanz etwa des Urhebers, der Motive oder des Stils ableiten lässt. So umfasst die 1955 erworbene Mappe ‚Die Grube' von Heinz Fleischer beispielsweise 60 Holzschnitte mit Motiven aus dem Zwickauer Steinkohlenbergbau.[1911] Quantitativ entsteht durch die Einzelblatterfassung der Mappe der Eindruck, als hätte es Mitte der 1950er-Jahre erstens einen Sammlungspeak im Bereich der szenischen Darstellungen gegeben, als sei zweitens besonders viel angekauft worden[1912] und drittens das sächsische Steinkohlenrevier mit Darstellungen aus dem 20. Jahrhundert von besonderer Bedeutung. Tatsächlich gab es weder eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Fleischers Werken noch spielte der sächsische Steinkohlenbergbau im Bereich der Kunstobjekte eine nennenswerte Rolle. Von einer langjährigen Bekannten Winkelmanns aus dem Zwickauer Stadtmuseum vermittelt, ging die Serie an Holzschnitten ebenso sang- und klanglos in die Museumssammlung ein,[1913] wie die im selben Jahr wiederholt erworbenen Mappen von Hans Brunners ‚Salzgrubenfahrt am Dürrnberg' und die weiteren sechs Druckgrafiken von verschiedenen Künstlern aus unterschiedlichen Jahrhunderten.[1914] Aus den zusammengetragenen Daten lassen sich für die Kategorie ‚szenische Darstellungen' inhaltlich also nur bedingt Sammelschwerpunkte ableiten.

Zu registrieren ist, dass seit dem Eingang der Kätelhön'schen Grafiken 1932 – von der kriegsbedingten Unterbrechung abgesehen – kontinuierlich Motive für diese Objektgruppe ins Haus kamen.[1915] Eine zu den Arbeitertypen, Uniformdarstellungen und Porträts vergleichbare Sammelprogrammatik oder auch nur Thematisierung der vorhandenen (Druck-)Grafiken, Gemälde und Reliefs durch Winkelmann oder andere Museumsmitarbeiter:innen sind allerdings kaum auszu-

1910 Vgl. Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 118 und Partsch: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, S. 138.

1911 Siehe montan.dok 033303246000.

1912 Siehe G 12 und 13 im Anhang.

1913 Siehe den handschriftlichen Brief Fleischers an Winkelmann, 08.02.1955, in: montan.dok/BBA 112/969.

1914 Insbesondere bei den Porzellanplastiken ließe sich durch die Doppelung von Motiven eine ähnliche Verzerrung kritisieren. Im Unterschied zu den Druckgrafiken sind bei den Porzellanen aber lediglich *einzelne* Figuren wiederholt angekauft oder in Auftrag gegeben worden, sodass dort eindeutiger nachzuvollziehen ist, auf welche Motive Wert gelegt wurde.

1915 Siehe G 12 im Anhang.

machen. Zudem fällt auf, dass die Objekte in diesem Segment überwiegend Angebote oder Ansichtssendungen von Antiquariaten beziehungsweise Buchhandlungen waren und in den 1950er-Jahren zusätzlich Mappen einzelner zeitgenössischer Künstler auf Anregung von Mitgliedern der VFKK in die Sammlung eingingen. Indem die für die Vermittlung als besonders wichtig markierten Objekte vorrangig en passant und wenig zielgerichtet zusammengetragen worden sind, bleiben die Praktiken des Sammelns in diesem Bereich nahezu unsichtbar. Daraus ergibt sich für dieses Kapitel, wie einleitend ausgeführt, eine deskriptivere Darstellung als bisher, die sich weitgehend auf die Objekte konzentriert.

Die passive Sammelstrategie führte in Hinblick auf Künstler:innen, Stilrichtungen und Motive zu einem sehr heterogenen Grafikbestand. Die Anhäufung unzähliger Dubletten, die scheinbar willkürliche Einordnung von Objekten in die Sammlungssystematik, die wenig stringente Angabe von Abmessungen und Bestimmung der Drucktechniken sowie die wahllose Klassifizierung von Objekten als Originale, Kopien, Nachbildungen, Reproduktionen oder Drucke verstärken den Eindruck von einem völlig ungeordneten Sammelsurium. Der unpräzise Umgang mit kunsthistorischen Dokumentationsstandards lässt sich, wie in Kapitel 3.3 dargestellt, auf die fehlende Fachexpertise zurückführen. Gerade im Bereich der Druckgrafiken erscheint dies plausibel, da die Differenzierung der unterschiedlichen Hoch-, Flach- und Tiefdruckverfahren ein sehr geschultes Auge erfordert und die Abgrenzung des Originalbegriffes kontrovers diskutiert wurde und wird.[1916] In Anbetracht des in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeiteten Objektverständnisses ließe sich allerdings auch ableiten, dass sich der untergeordnete Kunst*werk*-Charakter in der Objektdokumentation widerspiegelt: Wenn die „Bedeutung der historischen Aussage“ über die „künstlerische Qualität“ gestellt wurde und die Herstellungstechnik nicht von Belang war,[1917] machte dies aus arbeitsökonomischen Gründen die akribische Definition des Originalbegriffs ebenso überflüssig wie eine unter Umständen zeitaufwändige Recherche zur Bestimmung der Drucktechnik.

Unter dieser Perspektive erschließt sich auch die willkürlich wirkende Einordnung der Objekte in die Sammlungssystematik. So sind aus Publikationen herausgetrennte Stiche von Caspar Luykens ‚Der Berg-Knapp‘ der Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum‘ zugeordnet, während die Originalzeichnung Eduard Heuchlers in der Abteilung 8 ‚Schachtabteufen, Schachtausbau, Schachtförderung, Schachtfahrung‘ abgelegt wurde.[1918] Ein ausgeblichener,

1916 Vgl. Bachler, Karl/Dünnebier, Hanns: Bruckmann’s Handbuch der modernen Druckgraphik. München 1973, S. 114–144 und Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 115.
1917 Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 8.
1918 Siehe montan.dok 030033098002 oder 033302234000 und 030008051019.

nicht ganz exakt ausgeschnittener und auf Karton geklebter Kunstdruck des Titelbilds des Kuttenberger Kanzionales fand hingegen seinen Platz in der Kunst.[1919] Andere Gesamtansichten vom Bergbau – etwa eine Buchseite mit einem Holzschnitt ‚Das große Bergbaubild mit Grubenbahn' aus Sebastian Münsters ‚Cosmographia' – wurde der Abteilung 37 ‚Sonstiges' zugeordnet. Dubletten von Johannes Nilsons Kupferstich ‚Das Salzbergwerk von Wieliczka' wurden wiederum in verschiedenen Abteilungen – nämlich in der Kunst, in der Abteilung 12 ‚Gewinnung, Abbau, Abbauförderung' und der Abteilung 39 ‚Salzbergbau, Salinenwesen' – hinterlegt.[1920] In diesen Fällen erfolgte die Zuweisung in der Sammlungssystematik demnach nicht, wie bei den Arbeitertypen, über die Urheberschaft. Genauso wenig entschieden die Herstellungstechnik, wie bei den Uniformdarstellungen, oder, im Falle der Porträts, das Kunstgenre über die sammlungssystematische Zuordnung. Entscheidend war hier der Vermittlungszusammenhang. Die Einordnung desselben Motives in unterschiedliche Sammlungsabteilungen, mehr noch die Ablage einzelner Druckgrafiken unter ‚Sonstiges', zeigt, dass dieser nicht immer eindeutig zu bestimmen war beziehungsweise sich im Laufe der Jahre auch verschob. So waren beispielsweise die 1935 und 1939 eingegangenen Stiche ‚Flossfahrt über das Sooleerzeugswerk [sic!]'[1921] von Peter Herwegen nach einem Motiv von Hans Brunner ursprünglich der Abteilung 37 zugeordnet, während die 1953 und 1955 eingegangenen Exemplare in die Abteilung 33 als Objekte der Kunst eingeordnet wurden. Insgesamt sind allerdings weniger als 20 % der szenischen Darstellungen in eine andere als die 33er-Abteilung sortiert worden,[1922] sodass eine stringent verfolgte Dokumentationsstrategie in diesem Bereich unwahrscheinlich erscheint. Eine gewisse Beliebigkeit ist zudem bei der inhaltlichen Zusammenstellung der Sammlung festzustellen. So gingen beispielsweise in den 1930er-Jahren Kunstdrucke, Druckgrafiken und Aquarelle von Erzbergwerken im böhmischen Kuttenberg, dem ungarischen Schemnitz und der japanischen Insel Sado des 15., 17. und 18. Jahrhunderts, Abbildungen aus Ständebüchern des 17. Jahrhunderts, Genredarstellungen mit Szenen aus dem Berufs- und Privatleben der Bergleute des 19. Jahrhunderts, einige wenige Historienbilder des 18. bis 20. Jahrhunderts,

1919 Siehe montan.dok 030330116000.

1920 Siehe montan.dok 030370143014 und 030120944014. Die beiden unter der letzten Nummer abgelegten Grafiken liefen ursprünglich unter den Inventarnummern 37/367 und 37/447. Die Zusammenfassung der Blätter unter einer Inventarnummer und die Umgruppierung in der Sammlungssystematik erfolgten vermutlich im Zuge der Umstellung auf die EDV-gestützte Dokumentation in den 1980er-Jahren.

1921 Siehe montan.dok 033303271007 mit den dazugehörigen aussortierten Karteikarten 37/21 und 37/22.

1922 Siehe Tab. 4 im Anhang.

Stiche von unter-Tage-Darstellungen aus dem englischen Steinkohlenbergbau des frühen 19. und Radierungen Kätelhöns aus dem Steinkohlenbergbau des Ruhrreviers des 20. Jahrhunderts ein. Eine den Arbeiterskulpturen der 1930er-Jahre vergleichbare ikonografische Bündelung lässt sich aufgrund der Motivheterogenität nicht vornehmen, doch lassen sich zumindest grobe Entwicklungstendenzen ausmachen, deren Zusammenhänge sich aus den erarbeiteten Sammelkontexten der vorangegangenen Kapitel ergeben. Bis 1938 lag der Schwerpunkt auf Motiven aus dem Erzbergbau, genauer auf den (spät-)romantischen Genredarstellungen des 19. Jahrhunderts (a). Darüber hinaus sind für die Zeit des Barocks repräsentative Darstellungen von Paraden und aus Ständebüchern (b) sowie Gesamtdarstellungen von Bergwerken aus dem Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert (c) besonders häufig vertreten. Ohne dass diese Motive im Laufe der darauffolgenden Dekaden verloren gingen, sind ab 1939 zunehmend Motive aus dem (Stein-)Kohlenbergbau eingegangen, wobei diesbezüglich weniger eine Motiv- denn Stilvariation auffällt.

‚Der Bergbau ist nicht eines Mannes Sache‘ – (Vor-)industrieller (Erz-)Bergbau

(a) In Analogie zu den in Kapitel 4.1 vorgestellten Darstellungen des Arbeitertypus’ dominiert in den 1930er-Jahren bei den Grafiken ebenfalls das Motiv des betenden Bergmanns. Vielfach erworben wurden Ernst Papfs[1923] ‚Betender Bergmann‘ und Meno Mühligs[1924] ‚Morgengebet des Bergmannes‘, die beide als Sinnbilder für die den Bergleuten aus dem Erzgebirge nachgesagte Religiosität galten

1923 Karl Ernst Papf (1833–1910) stammte aus einer Freiberger Bergmannsfamilie. Um 1850 nahm er ein Malereistudium an der Kunstakademie in Dresden auf. 1867 zog er mit seiner Familie nach Brasilien, wo er bis zu seinem Lebensende beheimatet blieb. Nur wenige seiner frühen Werke aus Grafik und Malerei sind überliefert. In Brasilien bestritt Papf überwiegend als Fotograf und Porträtmaler seinen Lebensunterhalt. Darüber hinaus malte er Landschaften, Stadtansichten, Stillleben und dokumentierte Pflanzen. Vgl. Nungesser, Michael: Papf, Karl Ernst. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00099906/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1924 Meno Mühlig (1828–1873) studierte ab 1840 an der Kunstakademie Dresden Malerei und Grafik. Typisch für Mühlig sind in erster Linie Landschafts-, Tier- und Genredarstellungen, die das Ergebnis zahlreicher Studien im Erzgebirge waren. Vgl. Städtisches Museum Zwickau (Hrsg.): Spätromantische Idylle. Das Erzgebirge in der Malerei von Meno und Bernhard Mühlig. Begleitheft zur Sonderausstellung vom 25. Februar bis 10. Juni 2001 im Städtischen Museum Zwickau. Zwickau 2001; Rochhaus, Peter: Mühlig, Meno. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00125026/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

(Abb. 76.1 u. 76.2).[1925] Motivgeschichtlich fallen beide Grafiken in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit in die Frühphase bergmännischer Genredarstellungen.[1926] Papf, dessen Motiv zunächst von Wilhelm Bässler, später von Kunath lithografiert und bei J. Braunsdorf gedruckt wurde, zeigt einen alten Mann auf einer Anhöhe vor einer Kaue stehend. In der für das Erzgebirge typischen Arbeitskleidung hält er in den gefalteten Händen seinen Hut. Mit ernster Miene richtet er seinen starren Blick in die Ferne (Abb. 76.1). Mühligs Motiv – von einem unbekannten Lithografen im Verlag Lehmann und Opitz mit variierender Farbintensität herausgegeben – ist deutlich dynamischer (Abb. 76.2). Die hügelige Landschaft ist in das Morgenrot getaucht. Vor einer Kaue unweit einer Ortschaft, in nicht ganz so karger Landschaft wie bei Papf, steht im Bildzentrum ein älterer Bergmann in Arbeitskleidung. Seinen Hut hält er in den gefalteten Händen, der Blick ist gen Himmel gerichtet. Links von ihm steht ein noch junger Bergmann, dessen Gesicht halb von seinem Hut verdeckt ist, den er ebenfalls in den gefalteten Händen hält. Verunsichert schielt er in den Himmel. Im Mittelgrund und vorne links sind drei weitere Bergleute bereits im Aufbruch begriffen. Beide Motive zeigen die Bergleute nicht, wie dies beispielsweise bei Eduard Heuchler der Fall ist, bei der betrieblich angeordneten Andacht mit Liturgie und musikalischer Untermalung in der Betstube, bei der vor Schichtbeginn die gesamte Belegschaft zusammenkam.[1927] Die hier abgebildeten Motive suggerieren indessen, dass die beiden älteren Männer in den Bildzentren intrinsisch motiviert sind. Die unter die Lithografien gesetzten Textpassagen richten sich an ein bergmännisch antizipiertes Publikum, das mit einer klaren Aufforderung zum Gebet zur Frömmigkeit angehalten wird. Bei dem Motiv Papfs geschieht dies über ein Zitat aus dem Brief des Jakobus[1928] und bei dem Mühligs durch ein Gebetsbeispiel mit sich reimenden Versen von Herrmann Barth[1929]. Gleichzeitig lenken der Bibelvers und das Gebet die Interpretation der

1925 Vgl. Riedel, Lothar: Von der bergmännischen Andacht im Erzgebirge. In: Meinel, Frank/Wenzel, Klaus (Hrsg.): Hinab, die Glocke ruft. Bergmannsfrömmigkeit im Erzgebirge. Marienberg 2010, S. 16–21, hier S. 19.

1926 Vgl. Kube, Siegfried: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern des 19. Jahrhunderts. Eine kritische Untersuchung ihres Quellenwertes. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1958), S. 327–365, hier S. 330.

1927 Vgl. Riedel: Von der bergmännischen Andacht im Erzgebirge.

1928 Abgedruckt ist: „Leidet Jemand unter euch, der bete, ist Jemand guten Muths, der singe Psalmen. Jacobus C 5. 13“.

1929 Abgedruckt ist: „1) In's rosig goldene Morgenlicht / Blick ich zu Dir hinaus. / Mein Vater, nach vollbrachter Schicht / Und rufe froh ‚Glück auf!' / 2) Mit Dir fuhr ich hinab den Schacht / Und ging getrost vor Ort: / Du warst tief in der Erde Nacht / mein Schirmherr und mein Hort. / 3) So hab' ich manche Schicht gemacht / Seit meiner Jugendzeit. / Hab' in Gefahr ich Dein gedacht, / Warst Du mir treu zur Seit. / 4) Durch Noth und Sorgen halfst Du mir / Gabst täglich mir mein Brot, / Nimm

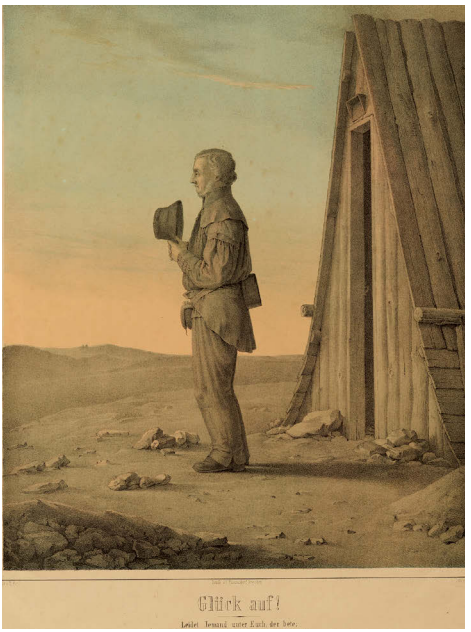


Abb. 76.1: Lithografie ‚Betender Bergmann‘ nach Ernst Papf, 1870

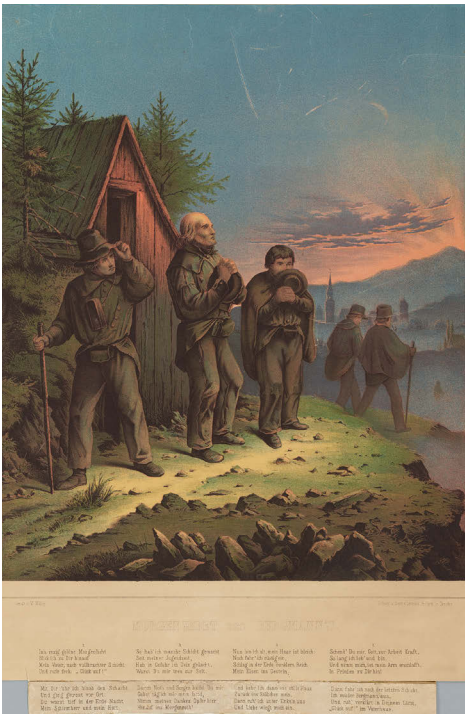


Abb. 76.2: Lithografie ‚Morgengebet des Bergmannes‘ nach Meno Mühlig, 19. Jh.

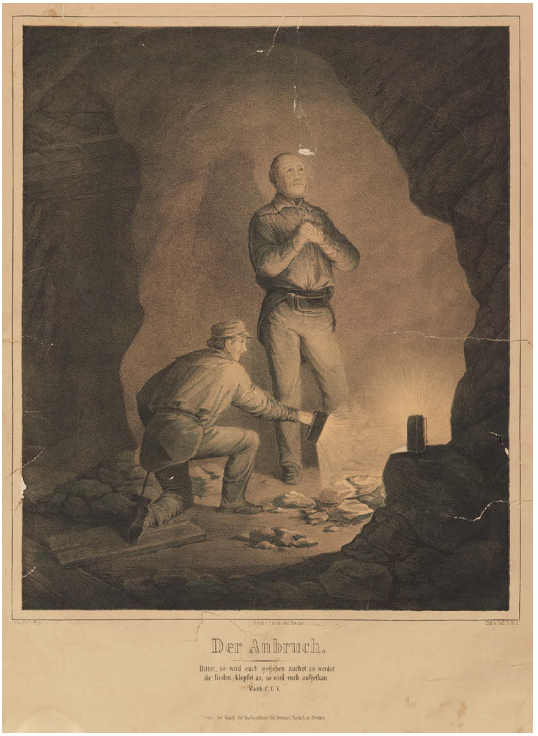


Abb. 77.1: Lithografie ‚Der Anbruch' nach einem Motiv von Ernst Papf, 1870

Motive. In beiden Fällen sind sowohl die Fürbitte als auch der Dank für körperliche Unversehrtheit an den Schöpfer offensichtlich Inhalt der Gebete beider Männer.

Einen etwas anderen Duktus hat die zweite Gruppe der religiösen Motive. Alle Blätter dieser Kategorie zeigen Gebetsszenen von Bergleuten bei der Arbeit. Häufiger erworben wurde ‚Der Anbruch', ebenfalls ein Motiv von Ernst Papf (Abb. 77.1). In der von Carl Bohlan lithografierten und von der Druckerei J. Braunsdorf

meines Dankes Opfer hier / Hinaus ins Morgenroth! / 5) Nun bin ich alt, mein Haar ist bleich: / Noch fahr' ich rüstig ein, / Schlag in der Erde dunklem Reich / Mein Eisen ins Gestein. / 6) Und kehr ich dann ins stille Haus / Zurück ins Stübchen mein, / Dann ruh' ich unter Enkeln aus / Und Liebe wiegt mich ein. / 7) Schenk' Du mir, Gott, zur Arbeit Kraft, / So lang ich leb' und bin. / Und nimm mich, ist mein Arm erschlafft, / In Frieden zu Dir hin! / 8) Dann fahr' ich nach der letzten Schicht, / Ich müder Bergmann, aus_ / Und ruh', verklärt in Deinem Licht, / ‚Glück auf!' im Vaterhaus. Herrmann Barth".

Abb. 77.2: Lithografie ‚Der Anbruch‘ von Ernst Buschbeck, 1870

(Dresden) herausgegebenen Druckgrafik sind ein älterer und ein jüngerer Bergmann in Arbeitskleidung zu sehen. Der Ältere von ihnen steht vor einem Stoß, die Hände auf Brusthöhe gefaltet und den wachen, vielleicht hoffenden Blick nach oben gerichtet. Der junge Bergmann kniet vor Gestein (Berge). In der linken Hand hält er einen Fäustel, in der rechten eine Freiberger Blende. Der Schein seiner Lampe fällt dem Titel nach auf eine reiche Lagerstätte, die in märchenhaftes Licht getaucht lediglich symbolisch visualisiert ist. Diesem Motiv ähnelt die von Ernst Buschbeck gezeichnete und lithografierte Darstellung von ‚Der Anbruch‘, die im A. Felgner Verlag veröffentlicht wurde (Abb. 77.2). Auch hier befinden sich zwei Bergleute unterschiedlichen Alters in ihrer Arbeitskleidung unter Tage und haben gerade eine Lagerstätte entdeckt. Allerdings sind Körperhaltung und Position der Dargestellten vertauscht. Der Ältere von beiden kniet auf dem Boden. In seinen gefalteten Händen hält er seinen Hut und seinen Blick richtet er leicht nach oben. Der Jüngere ist ihm zugewandt. Stehend, das linke Schienbein auf einem Stein

abgelegt, hält er in der Linken eine Blende und weist mit der Rechten auf die gerade aufgetane Lagerstätte.

Beide Verlage haben sich für denselben Bibelvers aus der ‚Bergpredigt' entschieden: „Bittet, so wird euch gegeben, suchet, so werdet ihr finden, klopfet an, so wird euch aufgetan. Matth. C 7, 7." In der theologischen Lesart fordern die drei Imperative „mit steigender Intensität zum Bittgebet"[1930] auf. Wer „um *Gott* bittet, *ihn* sucht und an *seine* Tür klopft, bekommt, findet, wird eingelassen und erhält schlechthin *Gutes*."[1931] Was dieses ‚Gute' ist, bleibt offen. Wichtig ist die Gewissheit, bei Gott zu jeder Zeit mit allen Anliegen Gehör zu finden.[1932] Welchen Zweck der Bibelvers und damit auch die Grafiken einst erfüllten – waren sie Bekenntnis-, Kunst- und/oder Dekorationsobjekte –[1933] ist unklar. Aus säkularer Sicht ließe sich aus der Kombination von Motiv und Text aber auch herauslesen, die im Gebet vorgetragene Bitte um reiche Lagerstätten, die das wirtschaftliche Auskommen der Bergleute sichern, würde garantiert erhört. Diese werbende Verheißung, wie auch die Aufforderung beziehungsweise Anleitung zum Gebet, lässt dann allerdings an „der tiefen Religiosität dieses Berufsstandes"[1934] zweifeln. Denn die Anfertigung von Gebrauchsgrafiken als Erinnerung an die Fürbitte wäre ebenso unnötig wie die Anordnung zur regelmäßigen Ausübung der Andachten durch Oberberghauptmann Siegmund August Wolfgang Freiherr von Herder in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und das Sanktionieren für das Versäumen des Schichtgebetes,[1935] wenn es diesbezüglich keinen Anlass zur Klage gegeben hätte. Wenngleich der betende Bergmann ein wiederkehrendes Motiv in der Sammlung ist und Winkelmann bei der zu besetzenden Kustodenstelle in den 1930er-Jahren durchaus Wert auf einen Mitarbeiter evangelischen Glaubens legte,[1936] erscheint es unwahrscheinlich, dass sich der Museumsdirektor berufen fühlte, mit Grafiken dieser Art Bergleute zur Religionsausübung zu animieren. Er gehörte zwar selbst der evange-

1930 Zeilinger, Franz: Zwischen Himmel und Erde. Ein Kommentar zur „Bergpredigt" Matthäus 5–7. Stuttgart 2002, S. 195.

1931 Ebd., S. 196 [Hervorhebung im Original].

1932 Vgl. ebd. und Vahrenhorst, Martin: Die Bergpredigt als Weisung zur Vollkommenheit. Noch ein Versuch, die Struktur und das Thema der Bergpredigt zu finden. In: Lehnert, Volker/Rüsen-Weinhold, Ulrich (Hrsg.): Logos – Logik – Lyrik. Engagierte exegetische Studien zum biblischen Reden Gottes. Festschrift für Klaus Haacker. Leipzig 2007 (= Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte, 27), S. 115–136, hier S. 126 f.

1933 Vgl. Pieske: Bilder für jedermann, S. 57 f.

1934 Riedel: Von der bergmännischen Andacht im Erzgebirge, S. 19.

1935 Vgl. ebd., S. 20 f.

1936 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Kirst, 14.12.1936, in: montan.dok/BBA 112/1711.

lischen Kirche an, war Kuratoriumsmitglied der 1953 gegründeten Evangelischen Stadtakademie Bochum und pflegte enge Kontakte zu einem Bochumer Pfarrer – ein regelmäßiger Kirchgänger war er nach eigenen Angaben aber selbst nicht.[1937]

Auffällig häufig erworben wurden Motive von Eduard Heuchler[1938], was die Peaks der Sammlungseingänge in den Jahren 1933, 1939 und 1949 erklärt.[1939] Kunstgeschichtlich betrachtet erlangte der Freiberger Professor kaum Bedeutung. In Bergbaukreisen fanden seine detaillierten Zeichnungen der Bergtechnik sowie die huldigende Darstellung der Berg- und Hüttenleute des Erzgebirges allerdings schon zu Lebzeiten (inter-)nationale Anerkennung,[1940] die sich später in künstlerischen Anleihen, etwa bei den Schnitzereien Kaltofens und Schneiders, oder der Übernahme seiner Motive im Bereich der angewandten Kunst niederschlug.[1941] Stilistisch haftet den Mitte des 19. Jahrhunderts erstmalig veröffentlichten Lithografien und deren Begleittexten eine Art „poetischer Realismus“[1942] an, weil sie akribische Technikdarstellungen und Individuen mit porträthaften Zügen in eine behaglich-romantische Bergbauwelt setzen.[1943] Diese umfasst nicht nur die Arbeitswelt über und unter Tage, sondern schließt auch das häusliche wie gesellschaftliche Leben ein. So werden im ‚Album für Freunde des Bergbaus‘ (1851/1852) und ‚Die Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben‘ (1857–1859) beispiels-

1937 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Lange, 18.03.1957, in: montan.dok/BBA 112/809.

1938 Johann Eduard Heuchler (1801–1879) war nach seiner Schulzeit als Bergjunge über Tage tätig, ehe er zunächst an der Bergschule und später an der Bergakademie Freiberg auch theoretische Bergbaukenntnisse erwarb. Im Anschluss studierte er in Dresden und Karlsruhe Bautechnik. Nach längeren Studienreisen kehrte er 1827 in seine Heimatstadt Freiberg zurück. Dort trat er als Zeichenlehrer an der Bergschule in den Schuldienst ein, begann gleichzeitig seine akademische Karriere als Hochschullehrer für Zivilbaukunst an der Bergakademie und war als freier Architekt tätig. 1873 trat er in den Ruhestand. Vgl. Schellhas, Walter: Eduard Heuchler (1801–1879). Leben und Werk. Wien 1960 (= Leobener Grüne Hefte, 44).

1939 Siehe G 12 im Anhang.

1940 Vgl. das Vorwort Schellhas’ in Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1957, S. 3 und 5; Schellhas: Eduard Heuchler, S. 12; Davey, Christopher: Bergbau in fossilen Goldseifen im australischen Victoria. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1983), S. 95–103, hier S. 97; das Vorwort Heilfurths in Heuchler, Eduard: Album für Freunde des Bergbaus. Vierzehn Bilder aus dem Leben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes. Essen [1855] 1993 und Meißner, Gabriele: Eduard Heuchler – Zeichner und Zeichenlehrer. In: TU Bergakademie Freiberg (Hrsg.): Eduard Heuchler. Sammlung von Zeitdokumenten. Freiberg 2001 (= Veröffentlichungen der Bibliothek ‚Georgius Agricola‘ der TU Bergakademie Freiberg, 136), S. 15–20, hier S. 23.

1941 Vgl. das Vorwort Heilfurths in Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1993, o. S. sowie beispielsweise die Elfenbeinschnitzereien unter montan.dok 033301650000 und 033301651000.

1942 Vorwort Heilfurths in Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1993, o. S.

1943 Vgl. Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1957, S. 3.

weise Haus und Hof, Familienmitglieder, berufsbezogene Festivitäten und religiöse Riten bildlich dargestellt. Überwiegend in Gruppen stellen Männer, Frauen und Kinder unterschiedlicher Altersstufen und Statur außerdem Kleidung, Arbeitsgeräte, -abläufe, -teilung und technische Innovationen vor. ‚Des Bergmanns Lebenslauf' (1867) zeichnet zudem in 21 Motiven die berufliche Erfolgskarriere eines Bergmannssohnes vom Scheidejungen bis zum Bergverwalter nach, wobei auch (private) Schwellenereignisse, wie etwa das Verlassen des elterlichen Heimes oder die Eheschließung, thematisiert werden.

Für Winkelmann markierten die Heuchler'schen Motive, insbesondere das 47 Blätter umfassende Hauptwerk ‚Die Bergknappen in ihrem Berufs- und Familienleben', den vorläufigen „Abschluß"[1944] einer glanzvollen und kunstschaffenden Zeit im Bergbau. Mit über 230 Blättern allein von Bergbaumotiven – darunter überwiegend A3-formatige Druckgrafiken als Einzelblätter, in mehr oder minder vollständigen, gebundenen Ausgaben und Mappen – sind diese dem sächsischen Erzbergbau gewidmeten Zyklen die einzigen, die im Laufe der Jahre immer wieder gekauft respektive ergänzt wurden. Darüber hinaus sind im April 1937 und September 1938 jeweils 400 Blätter des ‚Förstenbaus' und der ‚Heimkehr' für den Verkauf, Geschenkzwecke sowie die Dekoration von Büros, Fluren und Bildungseinrichtungen angeschafft worden.[1945] Welche Darstellungen dabei tatsächlich in Umlauf gebracht wurden, ist der Dokumentation nicht zu entnehmen. Sowohl der ‚Förstenbau' als auch die ‚Heimkehr' kommen in beiden Mappen der 1850er-Jahre vor, doch handelt es sich dabei nicht um identische Motive. Abbildung 78 zeigt den Förstenbau[1946], welchen Wilhelm Bässler nach einem Motiv von Heuchler für die Druckerei L. Zöllner Anfang der 1850er-Jahre angefertigt hat.

Zu sehen sind fünf Bergleute in einem geräumigen Abbauort, in dem alle Arbeitskräfte ausreichend Platz für großzügige Bewegungsradien haben. Erhellt

1944 Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 3.

1945 Siehe die Aufstellung „Gekaufte Bilder 1936–1942", S. 3 und 6, in: montan.dok/BBA 112/6210; das „Kontrollbuch über Geschenk-, Austausch- und Verkaufsgegenstände", S. 58, in: montan.dok/BBA 112/6213; die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen Winkelmann und der Craz- und Gerlachischen Buchhandlung, Februar bis April 1937, in: montan.dok/BBA 112/1751 sowie Juli bis September 1938, in: montan.dok/BBA 112/752; die maschinenschriftliche Aufstellung Möllmanns „Heuchler-Bilder für Herrn Bergassessor Nierhaus", 15.10.1940, in: montan.dok/BBA 112/762 sowie die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an van Rossum, 19.04.1937, in: montan.dok/BBA 112/1728; an Barz, 05.05.1937, in: montan.dok/BBA 112/1750; an Bamberg, 30.01.1957, in: montan.dok/BBA 112/782 sowie die maschinenschriftlichen Briefe Kranefuss' an Winkelmann, 29.07.1937, in: montan.dok/BBA 112/1735; Schwenkes an Winkelmann, 10.10.1942, in: montan.dok/BBA 112/960 und der Verlagsanstalt Hermann Klemm an Winkelmann, 17.10.1953, in: montan.dok/BBA 112/799.

1946 Die Förste oder Firste ist die Decke des Grubenbaus. Beim Förstenbau werden die Georessourcen von unten nach oben – also von der Sohle Richtung Firste – abgebaut.

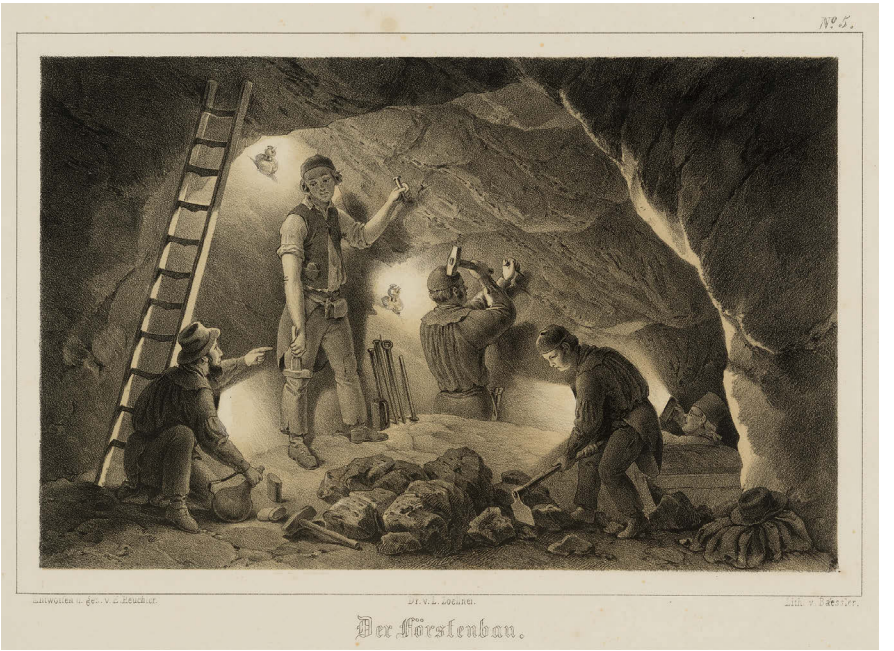


Abb. 78: Lithografie ‚Der Förstenbau‘ nach einem Motiv Heuchlers von Wilhelm Bässler, 1852

wird die Szenerie unter Tage von Öllampen – nämlich den aus den Blenden herausgenommenen Kuckucken –, die mit ihrer außergewöhnlichen Leuchtkraft das Ort in eine fast gemütliche Atmosphäre tauchen. Links im Bild ist eine Fahrte an den Streckenstoß gelehnt. Gerade nicht verwendetes Gezähe steht wohlgeordnet an der Seite. Der mit einem Fäustel zum Schlag ausholende Hauer im Bildzentrum, erklärt Heuchler, hat soeben eine reiche Lagerstätte aufgetan.[1947] Diese nimmt der Steiger, von dem lediglich der mit Schachthut und Fahrhaube bedeckte Kopf und die in der rechten Hand gehaltene Blende zu sehen sind, in Augenschein. Der stehende Hauer links im Bild hat als einziger seinen Bergkittel abgelegt. Mit aufgerollten Ärmeln – die als Hinweis auf die schweißtreibende Bohrarbeit oder als symbolischer Ausdruck für die Arbeitsbereitschaft interpretiert werden können –, dem Bohrer in der Linken und dem Schlägel in der Rechten, wendet er sich seinem vorne links im Bild knienden Kollegen zu. Dieser hält in der rechten Hand ein bauchiges, vielleicht mit Öl gefülltes Gefäß oder ein Pulverhorn. Mit der linken Hand unterstreicht er

1947 Vgl. Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1957, S. 5.

Abb. 79: Lithografie ‚Ein Förstenbau' nach einem Motiv Heuchlers von Ernst Hasse, 1857

augenscheinlich eine Anweisung. Der jungenhafte Bergmann rechts im Bild räumt mit einer Hacke Gestein beiseite.

Die von Ernst Hasse ebenfalls nach einem Motiv Heuchlers Mitte der 1850er-Jahre für die Druckerei J. Braunsdorf angefertigte Lithografie (Abb. 79) ist auf schwach getöntes Papier gedruckt. Schraffuren werden vergleichsweise sparsam eingesetzt, wodurch die an Ausmalmotive erinnernden Versionen aus der Braunsdorfer Druckerei atmosphärisch erstens weniger heimelig wirken und zweitens die Akzentsetzung durch das Spiel von Licht und Schatten entfällt.[1948] Hasses ‚Förstenbau' zeigt insgesamt sieben Personen auf zwei Sohlen bei der Arbeit, wodurch das Prinzip des Förstenbaus – zusätzlich unterstützt durch die Kenntlichmachung des Verwendungszwecks der Fahrten – deutlicher visualisiert wird

1948 Letzteres trifft vor allem auf die Lithografien von Hasse zu. Neben diesem waren noch drei weitere Lithografen an der Bearbeitung ‚Die Bergknappen in ihrem Berufs- und Familienleben' beschäftigt. Diese setzten durch die Schraffierung einzelner Personen beziehungsweise Personengruppen zumindest Kontraste. In ‚Des Bergmanns Lebenslauf' – Lithografien und Druck von Lehmann & Opitz – wird auf solche Stilelemente gänzlich verzichtet.

als bei Bässler. Auch in dieser Version hat ein Hauer einen Erzgang aufgetan, der von einem Steiger begutachtet wird. Im Hintergrund sind Hauer mit Bohrarbeiten beschäftigt, während auf der unteren Sohle das Fördergut in Kübel gefüllt und abtransportiert wird. Das den Bildausschnitt umrahmende Gebirge, die Anzahl der Bergleute auf engem Raum, konzentrierte Gesichter, die niedrigen Strecken und die geringe Reichweite des Lichtscheins der in den Blenden belassenen Kuckucke tauchen das Ort in eine weit weniger romantisierende Atmosphäre als dies bei Bässler der Fall ist. Hasses Förstenbau ließe sich demnach stärker mit Enge, Betriebsamkeit, körperlicher Anstrengung und Dunkelheit assoziieren, ohne dass damit der Eindruck von einem unangenehmen Arbeitsplatz einhergeht.

Ähnlich wie bei den Meißner und Fürstenberger Porzellanen wird in der Regel verallgemeinernd von Grafiken Heuchlers gesprochen. Für Genredarstellungen des 19. Jahrhunderts ist dies ungewöhnlich, da die Motivgebenden in der Regel anonym blieben.[1949] Dass dem Freiberger Professor auch in der Forschungsliteratur wie selbstverständlich die alleinige künstlerische Leistung zu- beziehungsweise abgesprochen wird,[1950] liegt sicherlich daran, dass er als Autor, und obendrein Bergmann, in allen drei Mappen prominent genannt wird. Dass den Lithografen in Hinblick auf Detailtreue, Akzentsetzung und Atmosphäre eine größere Bedeutung zukommt als dies in der Rezeption für gewöhnlich erfolgt, hat die Gegenüberstellung der beiden Druckgrafiken bereits angedeutet und wird im Vergleich einer Originalzeichnung Heuchlers mit einer Lithografie nach seinem Motiv noch einmal deutlicher.

Auf den ersten Blick hat Hasse Heuchlers Zeichnung von ‚Ein Füllort‘ 1:1 auf den Druckstein übertragen (Abb. 80.1 u. 80.2). Gedanklich befinden sich die Betrachtenden, laut der links angebrachten Tafel am Füllort des Abraham-Schachtes, etwa 130 m unter der Erde. Im Bildzentrum ist die Schachtförderung mit hölzernem Fördergefäß und Eisenketten zu sehen. Der Holzausbau ist zum Ausgleich des Gebirgsdrucks zusätzlich mit einer gewölbten Grubenmauerung versehen. Aus der Bodenluke neben dem Förderschacht kommt ein Bergmann herauf. Mit

1949 Vgl. Kube: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern, S. 330.

1950 Vgl. z. B. Kugler, Jens: Eduard Heuchler – Darstellungen des Montanwesens. In: TU Bergakademie Freiberg (Hrsg.): Eduard Heuchler. Sammlung von Zeitdokumenten. Freiberg 2001 (= Veröffentlichungen der Bibliothek ‚Georgius Agricola‘ der TU Bergakademie Freiberg, 136), S. 20–24; Meißner: Eduard Heuchler; Balck, Friedrich: Bilder, Fotos und Modelle. Wichtige Schlüssel zur Technikgeschichte im Oberharz, ausgewählte Beispiele. Clausthal-Zellerfeld 2003, S. 119; Slotta, Rainer: Eduard Heuchler. „Gang zur letzten Schicht“, 1857. In: Fessner, Michael/Bingener, Andreas (Hrsg.): Auf breiten Schultern. 750 Jahre Knappschaft. Katalog der Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum, 1. Juli 2010 bis 20. März 2011. Bochum 2010 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 175), S. 236.

Abb. 80.1: Druckgrafik ‚Ein Füllort' nach einem Motiv Heuchlers von Ernst Hasse, 1857

bangem Blick nimmt er, so schildert Heuchler, wegen des etwaig zu früh angetretenen Feierabends das Figurenpaar zu seiner Linken zur Kenntnis.[1951] Dort notiert ein auf einer Gezähekiste sitzender Berggeschworener gerade Informationen, die er von einem vor ihm stehenden Obersteiger erhält. Beide Aufsichtspersonen tragen Schachthut und Fahrhaube, deren Enden im Nacken zusammengebunden sind. Ganz rechts im Bild pausiert ein hagerer Mann ebenfalls auf einer Gezähekiste, an die Bohrstangen und Bohrer gelehnt sind. Auf Schienen hat ein Huntestößer soeben einen mit Erz oder taubem Gestein beladenen Hunt gebracht, dessen Inhalt durch die rechteckigen Gitter im Boden in das Rollloch und von dort in Förderkübeln nach über Tage gebracht wird. Der hinter dem Hunt stehende Bergmann mit geschulterter Barte sowie der Zimmerling, mit Zimmerlingsbeil am Gürtel und einem Bund neuer Fahrtensprossen in der rechten Hand, nehmen das Fördergut in Augenschein. Alle Bergleute tragen Kittel mit Pelerine, Bergleder und überwiegend Krempenhüte. In der Lithografie fehlen lediglich die Freiberger Blenden unter

1951 Vgl. Heuchler, Eduard: Die Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben. Vorwort und Beschreibung des Bildwerks. Essen [1857] 1953, S. 7 f.

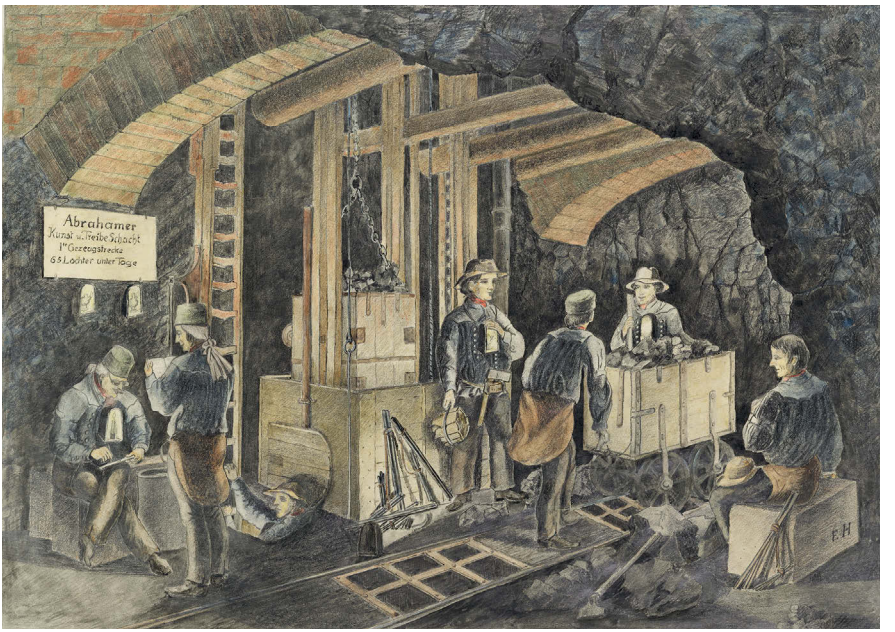


Abb. 80.2: Buntstiftzeichnung Eduard Heuchlers, o. D.

der Schrifttafel und vor der Schachtumrandung. Die Bildaussage verschiebt sich dadurch nicht grundlegend. Im Falle des am Boden stehenden Geleuchts wird allerdings durch den fehlenden Lichtkegel die Betonung des Gezähes zurückgenommen. Diese scheint Heuchler, der seine Zeichnungen auch für die Lehre genutzt haben soll,[1952] wichtig gewesen zu sein, da er dieses Stilelement nur an dieser Stelle einsetzte. In der Lithografie kommen hingegen verschiedene andere Details, etwa das vierte Rad am Hunt, die Tiefe des Rolllochs, die auf dem Gestein liegende Hacke oder das im Fördergefäß nach oben transportierte Holz, deutlicher zum Ausdruck. Außerdem sind die Gesichtszüge konturierter, was die Dargestellten noch stärker als Individuen erscheinen lässt. Die Kehrseite der auf Linien und Strichen basierenden Darstellung ist, dass die Farbe als Informationsträger verloren gegangen ist. So vermittelt Heuchler, dass alle Bergleute, gleich an welcher Stelle in der Hierarchie, dieselben schwarzen Bergkittel mit braunem Bergleder trugen. Die unterschiedlichen Brauntöne der Fahrtensprossen könnten auf die Arbeit des Zimmerlings hindeuten, der einige Sprossen ausgebessert hat. Außerdem lassen das dunkle Gebirge

1952 Vgl. Kugler: Eduard Heuchler, S. 23.

und die fehlende Leuchtkraft der Freiberger Blenden das Ort enger und dunkler wirken als in Hasses Lithografie. Ein Vergleich der stilistischen Eigenheiten der aus verschiedenen Verlagen stammenden Lithografien mit den aus Heuchlers Originalzeichnung lässt demnach daran zweifeln, ob die dem Freiberger Professor für Zeichenkunst zugeschriebenen Gestaltungscharakteristika – etwa die Herausarbeitung von Details, die Porträthaftigkeit und das Spiel mit Licht und Schatten –[1953] tatsächlich (allein) ihm zuzuschreiben sind.[1954]

Wie Winkelmann zu den Zeichnungen Heuchlers stand, ist nicht belegt. Den von einigen Verlagen kolorierten Druckgrafiken konnte er wegen der „knallige[n] Ausmalung“[1955] oder der für sein Empfinden willkürlichen Kolorierung jedenfalls nichts abgewinnen.[1956] Es ist demnach kaum verwunderlich, dass es lediglich ein koloriertes Blatt in der Sammlung Winkelmanns gab. ‚Der Abschied‘ ist eine vergrößerte Version des ersten Blattes aus ‚Die Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben‘, die von Hasse lithografiert und ebenfalls in der Braunsdorfer Druckerei gedruckt wurde (Abb. 81).

Das traute Heim und die Familie des Bergmanns sind ein zentrales Thema unter den bergmännischen Genredarstellungen des 19. Jahrhunderts.[1957] Typischerweise spielt sich das Familienleben in diesen Darstellungen in einem geschlossenen Raum ab, in dem sich beispielsweise nahezu stereotyp ein Ofen, eine Katze, eine Wanduhr, ein Esstisch mit Stühlen, ein Bergmann selbst in privaten Zusammenhängen – wie einem Heiratsantrag –[1958] im Bergkittel und häufig Familienmitglieder unterschiedlicher Generationen befinden. Ein im Laufe der Jahrzehnte immer wieder erworbenes Motiv ist der ‚Abschied‘ des Bergmanns von seiner Familie. Im Vergleich zu der von Braunsdorf herausgegebenen Lithografie lässt die kolorierte Version aus dem Verlag Rudolf Kuntze den Raum durch die farbigen Akzente ruhiger und geordneter wirken.[1959] Anders als in der Ursprungsversion ist die

1953 Vgl. ebd.; Meißner: Eduard Heuchler, S. 19 und Balck: Bilder, Fotos und Modelle, S. 119.

1954 Siehe dazu auch die Bleistiftskizze Heuchlers in Balck: Bilder, Fotos und Modelle, S. 124.

1955 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Rabener, 03.08.1939, in: montan.dok/BBA 112/1780.

1956 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schellhas, 18.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/959.

1957 Vgl. Kube: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern, S. 327. Die Beschreibung und Interpretation des im Folgenden vorgestellten häuslichen Lebens folgt, wenn nicht anders ausgewiesen, im Wesentlichen Kubes Ausführungen. Vgl. ebd., S. 334–340.

1958 Siehe dazu das 1935 erstmals eingegangene Motiv ‚Des Bergmann’s Heiratsantrag‘ von Carl August Müller, montan.dok 030031016000.

1959 Eine Variation dieses Motives ist die von Bässler nach einer unbekannten Vorlage angefertigte Lithografie ‚Komm gesund wieder‘. Anders als die Motive Heuchlers sind die im Laufe der

Abb. 81: Vergrößerte und kolorierte Lithografie Ernst Hasses von ‚Der Abschied‘ nach einem Motiv Heuchlers, o. D.

Vergrößerung mit einem Vers aus Moritz Dörings ‚Bergmannsgruß‘ versehen, der an das Arbeitsethos des Bergmanns appelliert: „Das Glöcklein klingt, der Morgen graut, da wird’s im Bergmannshüttchen laut. Denn ruft die Arbeit, ruft die Schicht, da säumt der brave Bergmann nicht.“[1960] Die Wanduhr und der Wochenkalender über der Tür helfen ihm, die Pflicht nicht aus den Augen zu verlieren. Vers und Titel machen kenntlich, dass der Bergmann, in voller Arbeitsmontur und Pfeife rauchend, nicht etwa von der Arbeit heimkehrt, sondern im Aufbruch dorthin

Jahre elf Mal eingegangenen Blätter aus dem Verlag Lehmann & Opitz überwiegend der Abteilung 31 ‚Bergmannskultur, Bergmannswohnungen, häusliches Leben‘ zugeordnet.

1960 Döring, Moritz: Der Bergmannsgruß. Freiberg 1815. Unter: http://digital.slub-dresden.de/id314596046 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

begriffen ist. Begleitet wird er vermutlich von seinem Sohn, der im Bergkittel am Tisch sitzend sein Frühstück beendet. Die daheim zurückgelassene Ehefrau und Mutter wird sich um die Erziehung der beiden im Nachbarzimmer schlafenden Kinder kümmern und den Haushalt besorgen. Der schlichte Raum – der Küche, Wäschekammer, Garderobe, Bade-, Ess- und Spielzimmer zugleich zu sein scheint –, das einfache Mobiliar und das doppelt belegte Bett weisen auf die ökonomischen Verhältnisse der Familie hin. Die an der Wand hängende Geige, das Werkzeug, der Klöppelsack und die Vogelkäfige sind nicht ausschließlich Hinweise auf das musikalische Talent und das handwerkliche Geschick der Familienmitglieder. Sie verweisen zusätzlich auf die nebenberuflichen Tätigkeiten, die notwendig sind, um die Familie zu ernähren. Der Blumentopf im Fenster, der entzündete Ölleuchter auf dem Tisch und das Bild an der Tür weisen darauf hin, dass Ästhetik und Gemütlichkeit den ökonomischen Umständen nicht zum Opfer fallen. Die dem Bergmann um die Beine streichende Katze – in Genreszenen des 19. Jahrhunderts gehört die genügsame und in sich ruhende Katze als festes Familienmitglied in die bürgerliche Idylle – kann als hoffnungsfroher Hinweis auf die unversehrte Rückkehr des Bergmanns gedeutet werden.[1961]

Wer mit der sozialen Lage der Erzgebirgsbergleute des 19. Jahrhunderts nicht vertraut ist, wird das Interieur der bäuerlich anmutenden Stube kaum als sozialgeschichtlichen Code lesen, sondern die dargestellte Szene auf den Abschied als Übergang vom Familienleben in die Arbeitswelt reduzieren. Deutlicher wird das soziale Gefälle im Vergleich mit anderen Heuchler-Motiven. Der Demonstration dient hier das Arbeitszimmer des Bergbeamten Ehregott Silbermann (Abb. 82). Am Ende seiner Karriere – so zeichnet Heuchler den Werdegang seines Protagonisten in ‚Des Bergmanns Lebenslauf' nach – hat der Bergmann mit dem doppelt symbolträchtigen Namen die Enge und Schlichtheit des elterlichen Heimes hinter sich gelassen. Auch ohne den Besuch der Bergakademie, erklärt der Autor, sei Silbermann der soziale Aufstieg gelungen.[1962] Dieser spiegelt sich im Interieur des Raumes wider. Ausgestattet mit doppelflügeligen Fenstern, gepolstertem Stuhl, Schreibtisch und Vitrine bildet dieser einen Kontrast zur multifunktional genutzten Bergmannsstube seiner Eltern, in der sich das gesamte Familienleben abspielt. Die gerahmten Bilder, lange Vorhänge, ein großer Spiegel, ein Läufer unter dem Schreibtisch und nicht zuletzt Kleidung und Statur des Jubilars und seiner Gattin

1961 Vgl. Damoulakis, Kiriakoula: Bürgerliche Idylle. In: Stadt Karlsruhe/Städtische Galerie (Hrsg.): Auf leisen Pfoten. Die Katze in der Kunst. Heidelberg 2007, S. 34 f.

1962 Vgl. Heuchler, Eduard: Bergmanns Lebenslauf. Eine Erzählung mit Illustrationen für die reifere Jugend. Freiberg [1867] 1915, S. 18.

Abb. 82: Motiv Eduard Heuchlers ‚Als Jubilar‘ aus ‚Des Bergmanns Lebenslauf‘, Ausgabe von 1915

zeigen, dass es beiden an nichts fehlt.[1963] Ist der Name Programm, ließe sich der Lebenslauf Ehregott Silbermanns als Aufforderung oder visionäres Versprechen verstehen, dass Frömmigkeit und harte Arbeit im Bergbau zu Wohlstand führen.

Heuchlers Motive werden ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als beschönigende Kampagnen für den Bergbau rezipiert. Walter Schellhas formuliert beispielsweise in dem 1957 neu aufgelegten ‚Album für Freunde des Bergbaus‘, Heuchler habe versucht, die bergmännische Idylle im Bild festzuhalten, welche an der Schwelle zur Industrialisierung „schon zu entschwinden drohte“[1964]. Jens Kugler versteht die Druckgrafiken in erster Linie als Medien für die werbende „Berufsberatung“[1965], Rainer Slotta hingegen als einen „vergebliche[n] und abgeschmackte[n] Versuch [Heuchlers, A-M. H.], glänzendere und auch wirtschaftlich bessere Zeiten in eine Epoche des konjunkturellen Abschwungs zu verlegen“[1966]. Dass die malerische Landschaft, die bei der Arbeit plaudernden und rauchenden Bergleute, die tobenden Kinder, die Bergparade, das Bergfest oder der

1963 Vgl. Kube: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern, S. 334.

1964 Vorwort Schellhas’ in Heuchler: Album für Freunde des Bergbaus, 1957, S. 3.

1965 Kugler: Eduard Heuchler, S. 23.

1966 Slotta, Rainer: Der Beitrag des Bergbaus zur Kunst. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 34–56, hier S. 43.

Abb. 83: Grafiken mit Motiven Heuchlers als dekorative Elemente in der Dauerausstellung des Bergbau-Museums, 1935

Knappenchor entscheidend dazu beitragen, die Lebenswelt der Bergleute in ein romantisches Licht zu tauchen, ist nicht von der Hand zu weisen. Wenn es Heuchler allerdings um die Präsentation einer affirmativen Wirtschafts- und Gesellschaftsentwicklung gegangen wäre, hätte er die in seinen Begleittexten und Motiven angedeuteten sozialen Probleme gar nicht erst thematisiert. Die Musikinstrumente, Werkzeuge und Handarbeitsgeräte in der Bergmannsstube (‚Der Abschied), der zur Schonung der Arbeitskleidung barfüßig zurückgelegte Weg zur Zeche und die erfolglose Geschäftsfrau am Wegesrand (‚Der Zechenweg'), der Vogelbolzen in einem Raum mit tobenden Kindern (‚Die Scheidebank') oder der am Lohntag auf die Bergleute wartende Tabakverkäufer (‚Der Lohntag') visualisieren subtil materielle Not, physische Abhärtung, soziale Disziplinierung und menschliche Laster. Einzelblätter scheinbar realistischer Sequenzen aus dem Bergmannsleben auszustellen (Abb. 83) oder über Geschenke in Umlauf zu bringen und zu popularisieren, ließe sich demnach auch als geschickte Strategie interpretieren, um die propagierte Aufgabe des Museums – „auf rein sachliche Art, ungeschminkt aber auch unverzerrt, naturgetreue Einblicke in die bergmännische Lebenswelt“[1967] zu geben – ein-

1967 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Das Bergbau-Museum“, [um 1939], in: montan.dok/BBA 112/2222.

zulösen. Denn ohne die erklärenden Begleittexte Heuchlers laufen die enthaltenen sozialkritischen Bezüge schnell ins Leere. Werden die Codes von den Betrachtenden nicht als solche entschlüsselt, bleiben sie bedeutungsleere Zeichen, die dem Bildungsanspruch formal Genüge tun, ohne das übergeordnete Ziel, nämlich den bergmännischen Beruf in ein positives Licht zu rücken, zu gefährden.

Eine deutlich idyllischere Atmosphäre transportieren die Motive von Grubenfahrten aus Hallein und Berchtesgaden. Grubenfahrten, die anfangs lediglich hochrangigen Persönlichkeiten auf Einladung des Bergherrn möglich waren, sind für Salzbergwerke in den Alpen mindestens bis in das 18. Jahrhundert belegt.[1968] Für die Besichtigung durch Werksfremde boten sich die Salzgruben an, weil sie relativ risikolos und ohne große Kraftanstrengung bei angenehmen Temperaturen und natürlicher Bewetterung zu befahren waren, ohne den eigentlichen Betrieb zu stören.[1969] Eine solche Grubenbesichtigung hat Hans Brunner[1970] in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in 12 Einzelblättern dargestellt. Je nach Stecher und Verlag unterscheiden sich die Grafiken zur Grubenfahrt am Dürrnberg in der Anzahl und Haltung der Personen, der Größe von Bildausschnitten sowie der atmosphärischen Gestaltung durch den unterschiedlichen Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrasten.[1971] Die von Peter Herwegen gestochene ‚Flossfahrt über das Sooleerzeugswerk‘ [sic!] (Abb. 84.1) wirkt beispielsweise durch die Tönung des Papiers und den warmen Lichtschein der Blenden im Vorder- und Mittelgrund märchenhafter als der Stich, dessen Urheber nicht bekannt ist (Abb. 84.2). Beide Druckgrafiken zeigen ein Sinkwerk[1972], auf dem jeweils ein Floß mit fünf Personen liegt. Bei Herwegen scheinen die Betrachtenden Teil des Geschehens zu sein. Der Bildausschnitt vermittelt den Eindruck, als könne man das Gespräch der drei rechts im Bild Stehenden

1968 Vgl. Schauberger, Othmar: Die Fremdenbefahrung im alpinen Salzbergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1974), S. 3–9, hier S. 4.

1969 Vgl. ebd., S. 3.

1970 Hans Brunner (1813–1888) war ein aus München stammender Porträt- und Genremaler. Seine Motive fand er überwiegend in alpinen Dörfern. Während seiner Zeit in Salzburg, Innsbruck und Meran fertigte er vielfach Porträts von Adeligen an. Nach weiteren Aufenthalten in Venedig und Stuttgart kehrte er 1869 in seine Heimatstadt zurück. Vgl. Tavernier, Ludwig/Holland, Hyacinth: Brunner, Hans. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_10144274/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1971 Siehe montan.dok 033301441000, 033301319000 und 033303271000.

1972 Es handelt sich dabei um eine Abbaukammer, in der Steinsalz mit Hilfe von Wasser aus dem Haselgebirge – einem Gemisch aus Steinsalz, Ton, Mergel, und Sulfaten – gelöst wird. Vgl. Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Das kleine Bergbaulexikon. Essen ^{7}1988, S. 171 und 318 f.

Abb. 84.1: Stich ‚Flossfahrt über das Sooleerzeugswerk' von Peter Herwegen, 19. Jh.

oder das von einem Bergmann ans Ufer gezogene Floß durch das Wasser gleiten hören. Der Stich ‚Werk Kaiser Franz oder Seefahrt' zeigt dasselbe Motiv, allerdings ist dieses anders umgesetzt. Es hat den Anschein, als ob die Betrachtenden aus der Ferne auf das Geschehen schauen und als ob das Floß sich von selbst bewege. Außerdem fehlt die links im Bild hockende Frau und die bei Herwegen willkürlich gesetzten Lichtpunkte im Hintergrund sind in Abbildung 84.2 zu dem Schriftzug ‚Glück Auf' arrangiert.[1973] Eine Bevorzugung der einen oder anderen Version gab es offensichtlich nicht, denn beide lagen bis Mitte der 1960er-Jahre jeweils zweimal vollständig vor.

Die etwa zeitgleich herausgegebenen sechs Stiche zur Grubenfahrt in Berchtesgaden, bei denen der Stecher ebenfalls nicht überliefert ist, ähneln atmosphärisch

1973 Vgl. dazu auch den Stich von J. Spießberger (montan.dok 030370145007), der dasselbe Motiv ‚Werk Khonhauser oder Seefahrt' nennt und die Anzahl und die Konstellation der Figuren noch in einer weiteren Version präsentiert.

Abb. 84.2: Stich ‚Werk Kaiser Franz oder Seefahrt‘ aus der Lithographischen Kunstanstalt Joseph Oberer nach einem Motiv von Hans Brunner, 19. Jh.

dem zuletzt genannten. Ikonografisch ist auch hier eine von Bergleuten geführte Gruppe zu sehen. Alle Teilnehmer:innen tragen bergmännische Kleidung, die sich von der Dürrnberger hinsichtlich der Kittellänge, der Halskrause und der dunklen Kopfbedeckung unterscheidet.[1974] In sechs Einzelblättern werden auch hier verschiedene Möglichkeiten der Mannschaftsfahrung vorgestellt. Abbildung 85.1 zeigt den Wurstwagen aus dem Dürrnberger Bergwerk, Abbildung 85.2 die Freiberger Wühre aus Berchtesgaden.[1975]

1974 Vgl. Schauberger: Die Fremdenbefahrung im alpinen Salzbergbau, S. 7.

1975 Die Bezeichnung des vierrädrigen, von je einem Bergmann geschobenen beziehungsweise gezogenen Wurstwagens ist wohl auf die Form des Transportmittels zurückzuführen. Die Etymologie der ebenfalls in Spurschienen laufenden und lediglich von einem Bergmann geschobenen achträdrigen Wühre ist ungeklärt. Helmut Wilsdorf mutmaßt, dass die Bezeichnung in den Zusammenhang der Zechenexpansionen um Freiberg zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu stellen ist. Dort seien aufgrund der länger werdenden Wege unter Tage Hunte zur Schonung der Arbeitskraft für

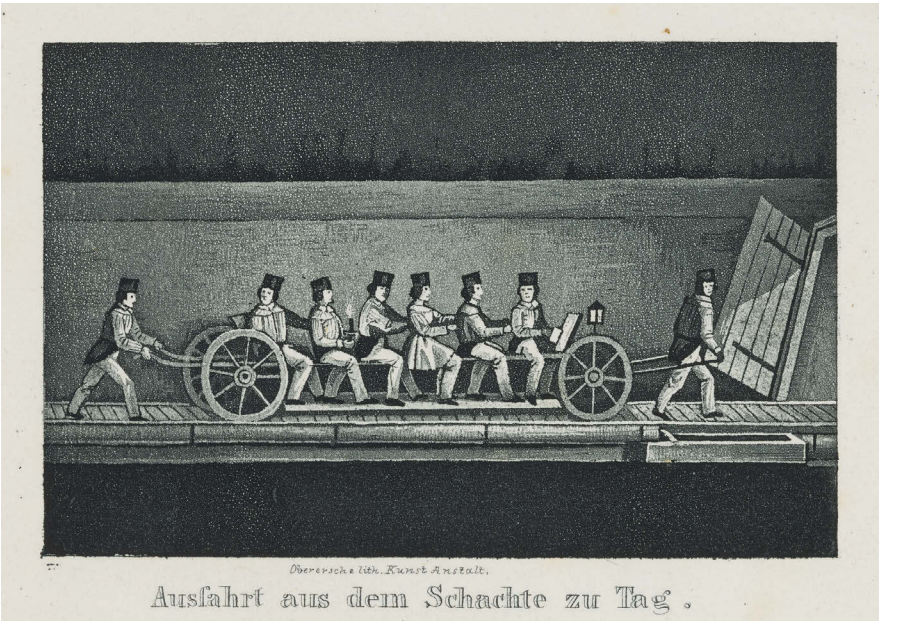


Abb. 85.1: Stich ‚Ausfahrt aus dem Schachte zu Tag' aus der Lithographischen Kunstanstalt Joseph Oberer, 19. Jh.

Ähnlich wie bei den Motiven Heuchlers verleiten die geheimnisvoll anmutenden Szenen der Grubenfahrten dazu, in ihnen einen weiteren Beleg für den verklärenden Blick auf den Bergbau zu sehen, der nicht nur Bergleute fasziniert, sondern selbst Frauen in ausladenden Röcken unter Tage lockt.[1976] Dabei unterstützen die romantische Beleuchtung mit Fackeln, die faszinierende Architektur wie etwa ein Altar oder der in Abbildung 85.2 dargestellte Brunnen, eine Floßfahrt oder Rutschpartie die Rezeption der Zyklen als unterhaltsame Abenteuerreise. Die ursprüngliche Einordnung einzelner Grafiken in technische Abteilungen der Sammlungssystematik verdeutlicht indessen, dass diese in einigen Fällen offensichtlich als Anschauungsmaterial für die Schacht- (Rollenabfahrt) beziehungsweise Streckenfahrung (Freiberger Wühre) oder die Gewinnungstechnik von Salz (Floßfahrt) genutzt worden sind.[1977] Die zunächst lediglich lieblich-verträumt anmutenden

die Personenbeförderung umfunktioniert worden. Vgl. Wilsdorf, Helmut: Die Freiberger Wühre. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1956), S. 23 f., hier S. 23.

1976 Siehe montan.dok 030370146003.

1977 Siehe dazu die Karteikarten zu montan.dok 030370146000, 033301441000 und 033303271000.

Abb. 85.2: Stich ‚Freiberger Wühre‘ aus der Lithographischen Kunstanstalt Joseph Oberer, 19. Jh.

Grafiken der Romantik, kann an dieser Stelle resümiert werden, sind demnach komplexer als sie zunächst scheinen. Sie präsentieren den Bergbau als fast gemütlichen, unter Gottes Schutz stehenden Arbeitsplatz, an dem Bergleute in harmonischer Gemeinschaft ihrer Arbeit nachgehen, die ihnen leicht von der Hand zu gehen scheint. Die berufliche Verbundenheit des Bergmanns, Familienoberhaupt einer kinderreichen Familie, zeigt sich im privaten Bereich in der Omnipräsenz der bergmännischen Kleidung. Erst bei eingehender Betrachtung lassen sich diese Druckgrafiken auch in Kontexte von Moralerziehung, (bürgerlichen) Lebenskonzepten, Gesellschaftskritik oder Technikgeschichte einordnen.

(II) Die bis Mitte der 1960er-Jahre sehr überschaubare Anzahl szenischer Darstellungen aus dem Barock haben hingegen überwiegend die bereits in Kapitel 4.2 besprochenen Bergparaden und das damit verbundene Repräsentationsbedürfnis der Bergleute zum Bildgegenstand. Das eindrucksvollste Beispiel aus diesem Bereich sind die Stiche Carl Jacob Heinrich Fehlings[1978]. Dieser hatte von August

1978 Carl Heinrich Jacob Fehling (1683–1753) war ein deutscher Maler und Architekt. Als sein größtes Werk gelten seine die Hochzeitsfeier des sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. mit

Abb. 86: Stich ‚Saturnusfest im Plauenschen Grund 1719' nach einem Motiv von Carl Jacob Heinrich Fehling, 18. Jh.

dem Starken den Auftrag erhalten, die Hochzeitsfeierlichkeiten seines Sohnes mit der Tochter Kaiser Jospehs I. im Bild festzuhalten, wozu auch das bereits erwähnte Saturnusfest gehörte.[1979] Anders als bei den übrigen Darstellungen dieser Art führt die die Festivitäten abschließende Parade von 1719 nicht durch die Straßen auf den Markt einer Stadt, sondern läuft in einem Tal auf einem riesigen Festplatz ein (Abb. 86). Auf der Kuppe des linken Hanges erhellt ein großes Feuer den Nachthimmel. Direkt darunter sind sieben erleuchtete Himmelskörper – von links nach rechts Saturn, Jupiter, Sol, Luna, Venus, Mars und Merkur – in einer ‚glücklichen

Maria Josepha dokumentierenden Zeichnungen, die beispielsweise von Johann August Corvinus (1683–1738) nachgestochen wurden. Allein die Anfertigung der Zeichnungen soll ihn mehr als zwei Jahrzehnte beschäftigt haben. 1743 trat er als erster Zeichenmeister in den Dienst der Porzellan-Manufaktur Meißen. Vgl. Fröhlich-Schauseil, Anke: Fehling, Carl Heinrich Jacob. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00071429/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1979 Siehe 337 f.

Konstellation‘[1980] zu sehen. Auf dem rechten Berghang sind Schaulustige angedeutet, die dem Festakt aus der Ferne beiwohnen. Am Fuße dieses Hanges befindet sich ein zum Festplatz hin geöffnetes, hell erleuchtetes Kuppelgebäude, in dem die Hochzeitsgesellschaft in mehreren Reihen sitzend die vorüberziehende Parade beobachtet. Gegenüber dem Gebäude befindet sich eine von Pyramiden gesäumte, dreiteilige Kaskade, in deren Zentrum die gekrönten Initialen August des Starken von Fackeln angestrahlt werden. Fehling legt den Fokus in diesem Stich nicht auf die Bergleute als Berufsstand. Vielmehr dienen der prunkvoll gestaltete Festplatz und die von einem Berittenen angeführte Parade dazu, den österreichischen Gästen die Wirtschaftskraft des sächsischen Staates und den daraus resultierenden Wohlstand vor Augen zu führen.

Ebenfalls repräsentativen Zwecken verpflichtet, aber schlichter gestaltet, sind die Präsentationen des bergmännischen Berufes in den Ständebüchern des späten 16. und 17. Jahrhunderts, in denen in moralisch-belehrende Texten ‚Arbeit‘ als tugendhafte, gesellschaftlich relevante Pflichterfüllung präsentiert wird.[1981] In die Sammlung ging seit 1935 in unregelmäßigen Abständen immer wieder vor allem das aus Publikationen herausgetrennte Motiv ‚Der Bergknapp‘ von Jan und Caspar Luyken[1982] ein, das erstmals 1694 in ‚Het Menselyk Bedryf‘ abgedruckt worden war (Abb. 87). Es zeigt eine hügelige Landschaft, in deren Hintergrund ein Stollenmundloch zu sehen ist. Davor bedient eine Gruppe von Bergleuten einen Haspel, während einige andere mit zweirädrigen Hunten Berge abtransportieren. Im Vordergrund sitzt ein Bergmann mit angewinkelten Beinen auf dem Boden. Neben ihm liegen ein Messer und ein Laib Brot, von dem er sich gerade zwei Scheiben abgeschnitten zu haben scheint. Eine Keilhaue und der hinter ihm platzierte Hunt, dessen zweites Rad fehlt, deuten an, dass der ‚Bergknapp‘ eine Arbeitspause einlegt. In Verbindung mit den von Jan Luyken in der dritten Auflage ergänzten

1980 In der Druckgrafik ist dies in lateinischer Sprache abgedruckt: „Constellatio felix“.

1981 Vgl. Türk: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, S. 159 f.

1982 Jan Luiken respektive Luyken (1649–1712) war ein niederländischer Kupferstecher, Radierer, Zeichner und Dichter, der seine Ausbildung in Amsterdam absolvierte. In den 1670er-Jahren fand er zum mennonitischen Glauben, was sich in seinen Schriften niederschlug. Sein Sohn Caspar (ca. 1672–ca. 1708) lernte bei ihm das Zeichnen, Kupferstechen und Radieren. Nach der Ausbildung arbeitete er vor allem als Illustrator belletristischer Werke. Von 1698 bis 1705 arbeitete er einige Jahre bei Christoph Weigel in Nürnberg, ehe er nach Amsterdam zurückkehrte. Vgl. Bleyerveld, Yvonne: Luyken, Jan. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00148769/html (zuletzt eingesehen: 05.07.2021) und Bleyerveld, Yvonne: Luyken, Caspar. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00148768/html (zuletzt eingesehen: 05.07.2021).

Abb. 87: Druckgrafik ‚Der Bergknapp' von Jan und Caspar Luyken, o. D.

Bibelversen aus dem Alten Testament, die vor der Anhäufung materieller Güter warnen und ein gottgefälliges Leben anmahnen,[1983] ließe sich interpretieren, dass

1983 Die Ausgabe von 1694 enthielt lediglich den folgenden Vers von Jan Luyken: „Wie hoch von Wert, ist nur der Stoff der Erde. / Wenn es auch tief verdeckt vor den Augen, / Dennoch sucht der menschliche Fleiß: / Würde Wohlbedachtheit dann nicht versuchen, / In diesem Berg der Sichtbarkeit, / Zu graben nach dem unsichtbaren Wesen, / Und solchem Gold, und Silber, nie genug gepriesen." In der dritten Auflage wurden folgende Bibelstellen ergänzt: „Sprüche 3, 13–14: Wohl dem Menschen, der Weisheit erlangt hat, und wohl dem Menschen, der Einsicht gewinnt. Denn besser ist ihr Erwerb, als der Erwerb von Silber, und ihr Besitz wertvoller, als Gold." und „Maleachi 3, 2–3: Aber wer vermag den Tag seines Kommens zu ertragen und wer wird bei seinem Erscheinen bestehen? Denn er ist wie das Feuer eines Schmelzers und die Lauge von Walkern; und dasitzen wird einer, der das Silber schmelzt und reinigt, und wird die Leviten reinigen und sie läutern wie Gold und wie Silber, damit sie dem Herrn Opfergaben in rechter Weise darbringen." Luiken, Jan/Luiken, Caspar (Hrsg.): Het Menselyk Bedryf / Das menschliche Betreiben (1694). Aus dem Holländischen übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Peter Schwartze und Albert Gramsbergen. Berlin [1694] 2017, S. 195 und 258.

der Bergmann einer unrechtmäßigen Bereicherung widersteht, sein Broterwerb aber dennoch gesichert ist.

Wilhelm Denk und Franz Kirnbauer gehen bei ihrer Besprechung dieses Motivs nicht auf die niederländische Ursprungsversion ein. In ihrer Darstellung ist der ‚Bergknapp‘ von Caspar Luyken zunächst für Christoph Weigels 1698 veröffentlichtes Ständewerk ‚Abbildung der Gemein-Nützlichen Hauptstände‘[1984] gefertigt worden, der es dann für die Bebilderung von Abraham a Sancta Claras Opus ‚Etwas für alle‘[1985] wiederverwendet hatte.[1986] Die dort abgedruckten Texte – bei Weigel eine vor allem montangeologische wie technische Beschreibung, bei Abraham a Sancta Clara eine moralische Belehrung –[1987] werden dabei nicht in den Zusammenhang mit der Abbildung gestellt. Stattdessen merken die Autoren an, dass Haspel und Stollenmundloch auf den Tiefbau, genauer den Schacht- und Stollenbau, und damit auf die „Schwere der Bergmannsarbeit“ verwiesen.[1988] Die technischen Ungenauigkeiten, insbesondere der überdimensionierte Haspel und das fehlende Rad, deuten sie als Belege dafür, dass Caspar Luyken keinerlei Berührungspunkte mit dem Bergbau

1984 Siehe Weigel, Christoph: Abbildung Der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände Von denen Regenten Und ihren So in Friedens- als Kriegs-Zeiten zugeordneten Bedienten an, biß auf alle Künstler Und Handwercker. Nach Jedes Ambts- und Beruffs-Verrichtungen, meist nach dem Leben gezeichnet und in Kupfer gebracht, auch nach Dero Ursprung, Nutzbar- und Denckwürdigkeiten, kurtz, doch gründlich beschrieben, und ganz neu an den Tag geleget. Regensburg 1698. Unter: http://digital.slub-dresden.de/id28062171X (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1985 Siehe Abraham à Sancta Clara: Etwas für alle. Das ist: Eine kurze Beschreibung allerley Stands-, Ambts- und Gewerbs-Personen: mit beygeruckter Sittlichen Lehren und Biblischen Concepten, Durch welche der Fromme mit gebührendem Lob hervor gestrichen, der Tadelhaffte aber mit einer mässigen Ermahnung nicht verschont wird: Allen und Jeden heilsamb und leitsam, auch so gar nicht ohndienlich denen Predigern. Würzburg 1699. Unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347769?page=13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

1986 Vgl. Denk, Wilhelm/Kirnbauer, Franz: Christoph Weigels und Abraham a Sancta Claras „Bergknapp“ (1698). Wien 1969 (= Leobener Grüne Hefte, 116), S. 15 f. Auch Fritz Helbig lässt den Verweis auf die niederländische Version vermissen. Vgl. Helbig, Fritz: Der Berg-Knapp. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), S. 14 f., hier S. 14.

1987 Vgl. Denk/Kirnbauer: Christoph Weigels und Abraham a Sancta Claras „Bergknapp“, S. 16. Weigel benennt die Standortvoraussetzungen für die Errichtung eines Bergwerkes sowie die für den bergmännischen Beruf notwendigen Eigenschaften der Bergleute. Das Bergwerk selbst bezeichnet er als „Schatz-Kammer des Göttlichen Segens und eine Fund-Grube alles [sic!] Reichthums“. Vgl. Weigel: Abbildung Der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände, S. 267–271. Abraham a Sancta Clara beschreibt den bergmännischen Beruf als körperlich anstrengend, wenig lukrativ und vor allem gefährlich, weshalb er das Schichtgebet als die „erste und zugleich löblichste Arbeit“ bezeichnet. Vgl. Abraham à Sancta Clara: Etwas für alle, S. 276–282.

1988 Vgl. Denk/Kirnbauer: Christoph Weigels und Abraham a Sancta Claras „Bergknapp“, S. 15.

gehabt zu haben schien.[1989] Abgesehen davon, dass die technikhistorische Dokumentation offensichtlich nicht die intendierte Funktion hatte sein sollen, ist die Kritik an Caspar Luyken falsch adressiert. Peter Schwartze und Albert Gramsbergen legen dar, dass Jan Luyken, der Vater Caspars, alle Vertreter der Berufsgruppen persönlich besuchte, um Skizzen anzufertigen. Sein Sohn soll nach diesen Entwürfen die Hauptfiguren radiert, er selbst die Gestaltung der Hintergründe übernommen haben.[1990] Dass Jan Luykens Rolle – auch in der Sammlungsdokumentation – verloren ging und Caspar die alleinige künstlerische Verantwortung zugeschrieben wurde, lässt sich vermutlich auf Caspars Schaffenszeit in Weigels Verlag und die Wiederverwendung von Motiven und Druckplatten zurückführen.[1991] In der Sammlungsdokumentation wurde die niederländische Version als „spiegelverkehrte Kopie, nach einem Kupferstich von Weigel“[1992] markiert – die aus dem Verlag Weigels stammende demnach als die ursprüngliche betrachtet –, was abermals die untergeordnete Priorität erkennen lässt, die der Untersuchung von Bildtransformationen eingeräumt wurde.[1993]

(III) Das letzte Genre umfasst die enzyklopädisch angelegten Darstellungen von Bergwerken, deren Zeitbezüge bis in das ausgehende Mittelalter zurückreichen. Eines der frühesten Motive, in denen der Prozess von der Gewinnung bis zum Verkauf der Erze bildlich dargestellt wird, ist das Titelbild des Kuttenberger Kanzionales.[1994] Den in Abbildung 88 gezeigten Druck hatte Winkelmann schon 1930

1989 Vgl. ebd. Fritzsch stellt die Beziehung zu Luiken überhaupt nicht her. Stattdessen argumentiert er, dass die Platzierung des Bergknappen zwischen Steinschleifer, Perlenbohrer, Probierer, Münzer und Goldarbeiter im Ständebuch von Weigel, die Darstellung der Kleidung und des Knappen bei der Arbeitspause sowie der überdimensionierte Haspel belegen, dass Weigel „kaum Beziehungen“ zum Bergbau gehabt haben dürfte. Vgl. Fritzsch: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande, S. 3 f.

1990 Vgl. Luiken/Luiken: Het Menselyk Bedryf, S. 7.

1991 Vgl. ebd.

1992 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 033302934000. In der Version von 1694 sitzt der ‚Bergwerker‘, wie in Abbildung 87 dargestellt, auf der linken Seite des Bildrandes. Vgl. Luiken/Luiken: Het Menselyk Bedryf, S. 158.

1993 Vgl. Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde, Kapitel 4 und 5.

1994 Das Kuttenberger Kanzionale ist eine 252 Seiten umfassende Sammlung lateinischer Gesänge aus dem 15. Jahrhundert, die mit biblischen und bergmännischen Motiven versehen sind. Als Hauptillustrator wird Mattheus Illuminator genannt. Ein stilistischer Vergleich der Abbildung offenbare jedoch, dass verschiedene Künstler an der Illustration beteiligt gewesen sein müssen. Die Darstellung von Arbeit als Illustration liturgischer Gesänge ist noch in dem für das Mittelalter typischen sakralen Kontext verortet. Als kunsthistorisch bedeutsam gilt dennoch, dass der Bildgegenstand ein weltlicher ist. Vgl. Ford, Trevor: 15th Century Mining as shown in the Kuttenberger Kanzionale. In: Bulletin of the Peak District Mines Historical Society 3 (1994), S. 81 f. und Slotta, Rainer: Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 180–184, hier S. 180.

Abb. 88: Druck des Titelblatts des Kuttenberger Kanzionales, o. D.

auf einer Dienstreise in Sachsen von der Craz- und Gerlachischen Buchhandlung geschenkt bekommen.

Dargestellt sind in einer typologisierenden Übersicht bergmännische Arbeitsabläufe im Silberbergbau um Kutná Hora (Kuttenberg) im ausgehenden 15. Jahrhundert. Einem Wimmelbild gleich stehen hier unzählige Szenen neben- und übereinander. Mit etwas Abstand fällt auf, dass das in einem blauen Rahmen mit Rundbogen, an dessen Scheitelpunkt zwei Engel das Wappen des böhmischen Königs Wenzel II. halten, dargestellte Treiben durch Perspektiv- und Farbwechsel strukturiert wird, welche die Arbeitsabläufe und -gruppen voneinander trennen. Das dunkelblau gehaltene untere Drittel des Blattes zeigt den Schnitt eines unregelmäßig angelegten Bergwerkes mit verschiedenen Zugängen. In Schächten, Strecken und Örtern verrichten unzählige Bergleute – überwiegend ohne Lichtquelle – bergmännische Tätigkeiten, wie das Auffahren von Strecken, den Abbau oder die Förderung von Erzen. Während die Hilfsarbeiter in weißen Kitteln und mit Gugeln dargestellt sind, tragen die Knappen dunkle Kopfbedeckungen und sind durch Hosen, Bergleder und Kniebügel besser vor Nässe, Kälte und Verletzungen geschützt. Die an die Arbeit unter Tage direkt anschließende Zone in Grün ist deutlich schmaler. Zu sehen sind überwiegend Szenen des Schichtwechsels. Ganz links tastet beispielsweise ein Aufseher in einem langen braunen Mantel einen Bergmann nach etwaig entwendeten Erzstufen ab. Weiter im Vordergrund vermerkt der Hutmann in rotem Mantel und dunkler Kopfbedeckung den Schichtbeginn auf dem Kerbholz, während sich ganz rechts im Bild ein Bergmann nach getaner Schicht im zutage geförderten Grubenwasser wäscht. Dieser Ansicht schließt sich eine halbe Draufsicht an, deren Thema die Aufbereitung von und der Handel mit Erzen ist. Während die Aufsichtspersonen in roten Kutten gezeigt werden, tragen die über Tage tätigen Arbeitskräfte überwiegend blaue Kittel. Direkt hinter dem Pferdegöpel rechts im Bild wird das Erz vom tauben Gestein getrennt, dann zerschlagen, gewaschen und für den nicht dargestellten Verhüttungsprozess in Transportbehälter gefüllt. Auffällig ist dabei, dass die Aufbereitung überwiegend von Frauen erledigt wird. Der obere Bereich der gelben Zone zeigt einen Raum, in dessen Mitte ein zwölfeckiger Tisch steht. An diesem sitzen die Anteilseigner des Bergwerks (Gewerken), denen die ihnen zustehenden Erze ausgegeben werden. Die farbenprächtige Kleidung und aufwändigen Kopfbedeckungen bilden einen farblichen Kontrast zur weißen Kleidung der Bergleute unter Tage. Gleichzeitig kennzeichnen sie die Anteilseigner als Angehörige des Bürgertums, deren symbolisch dargestellter Wohlstand einen Gegenpol zu der zerschlissenen Kleidung der beiden Haspelknechte sowie den schlichten Kitteln der sich prügelnden Bergjungen[1995] links vor dem Tisch

1995 Während im Jahreskalender der Westfalia Lünen (1956) von „zwei am Boden hockende[n] Gestalten“ die Rede ist, „die sich eng umschlingen und deren Köpfe so verdeckt sind, daß man

bildet. Unter Aufsicht des Bergmeisters – vor dem Tisch in einem langen roten Kapuzenmantel und mit Barte in der Rechten gezeigt – und einer dreizehnköpfigen, etwas größer dargestellten Figurengruppe im Hintergrund – in der Mitte der Kammergraf mit Barte und einem besonders aufwändig gestalteten Mantel –[1996] werden die Erze geprüft und verkauft.[1997] Der Blick aus den Fenstern offenbart eine den Gebäuden nach prosperierende Ortschaft und verweist damit symbolisch auf den materiellen Erfolg, den die Arbeitsgemeinschaft aus dem Bergbau schöpft.[1998]

Die Relevanz des Titelblattes für die Kulturgeschichte wurde in den 1950er-Jahren unterschiedlich bewertet. Winkelmann interpretierte es vor allem als einen der frühesten Belege für die einheitliche Kleidung und das daraus abgeleitete Gemeinschaftsgefühl der Bergleute.[1999] Der Dresdener Volkskundler Herbert Clauß hielt es hingegen für eine von vielen mittelalterlichen Darstellungen, die Hinweise auf die Kleidung, Arbeitsgeräte, -abläufe und die hierarchische Gliederung im Bergbau liefern. Die Besonderheit läge vielmehr in der Visualisierung der Gewerken und der Verteilung der Ausbeute.[2000] Christian Beutler würdigt das Titelblatt aus kunst-

---

nicht erkennen kann, ob sie flüsternd Geheimnisse austauschen oder was sie sonst treiben“, wird die Szene in der Forschung als Streitszene interpretiert. Für die Museumsmitarbeiter lag der Fall weniger klar auf der Hand. In einem Schreiben an den Freiberger Professor Dr.-Ing. Otto Fritzsche (1877–1962), der der Interpretation im Kalender widersprochen hatte, heißt es: „Im allgemeinen [sic!] hat der Künstler die Bewegung der einzelnen Leute so gut wiedergegeben, daß er auch wahrscheinlich zwei Raufende anders, und zwar natürlich dargestellt haben würde. Die zwei sitzen aber auf dem Boden wie stille Beobachter, die sich gegenseitig etwas zuflüstern. Wie ich in den Erläuterungen schon ausführte, ist die Absicht des Künstlers hier nicht genau zu erkennen. Es ist also auch möglich, daß er trotz der für Ringer etwas ungewöhnlichen Stellung doch zwei Streitende hat darstellen wollen.“ Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Fritzsche, 06.02.1956, in: montan.dok/BBA 112/969. Siehe auch Fritzsch, Karl-Ewald: Der Bergmann in den Kuttenberger Miniaturen des ausgehenden Mittelalters. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1967), S. 4–39, hier S. 15 und Slotta: Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales, S. 182 sowie montan.dok 037000199000.

1996 Diese Figurengruppe in Kombination mit dem Trompeter links im Bild verleitet Christian Beutler dazu, das Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales als weltliche Darstellung des ‚Jüngsten Gerichts‘ zu interpretieren. Vgl. Beutler: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko, S. 74.

1997 Zur Beschreibung des Kanzionales vgl. Beutler: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko, S. 72–74; Fritzsch: Der Bergmann in den Kuttenberger Miniaturen des ausgehenden Mittelalters; Ford: 15th Century Mining as Shown in the Kuttenberger Kanzionale und Slotta: Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales.

1998 Vgl. Jaritz, Gerhard: The Visual Representation of Late Medieval Work. Patterns of Context, People and Action. In: Ehmer, Josef/Lis, Catharina (Hrsg.): The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times. Farnham/Burlington 2009, S. 125–148, hier S. 128.

1999 Vgl. Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 12.

2000 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Clauß’ an Winkelmann, 09.02.1956, in: montan.dok/BBA 112/969.

Abb. 89: Druck ‚Das große Bergbaubild' aus Sebastian Münsters ‚Cosmographia', o. D.

historischer Perspektive als erste und einzige „Gesamterscheinung" in der Malerei, in der sowohl technische, landschaftliche und soziale Aspekte der Bergbauthematik berücksichtigt würden.[2001] Ob diese generalisierende Einschätzung tatsächlich (noch) Gültigkeit hat, kann weder bestätigt noch widerlegt werden. Ist der Bergbau als Thema in der bildenden Kunst überhaupt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, wird er in der Regel als ein Arbeitsfeld oder Industriezweig unter vielen behandelt. Dabei fällt bei den vorgestellten Objekten eine eurozentrische Verengung auf. Eine umfassende – von der Branche und ihren Repräsentationsbedürfnissen losgelöste – Zusammenstellung, in der auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Bergbau in Amerika, Afrika, Asien und Australien

2001 Vgl. Beutler: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko, S. 72.

Berücksichtigung fände, oder zumindest ihr Fehlen festgestellt würde, existiert bisher nicht.

Für die weiteren unter Winkelmann eingegangenen bergbaulichen Gesamtdarstellungen trifft Beutlers Einschätzung zumindest insofern zu, als sowohl bei den Gemälden als auch bei den Druckgrafiken die soziale Komponente weitgehend unberücksichtigt bleibt. Gemeinsam ist den Darstellungen zudem, dass sie – von den sechs motividentischen Stichen mit charakteristischen Arbeitsvorgängen des Salzbergwerks Wieliczka abgesehen – den Erzbergbau des 15. bis 18. Jahrhunderts zum Bildgegenstand haben, es sich fast ausnahmslos um schwarz-weiße Druckgrafiken handelt und die Bildelemente weit weniger komplex sind als dies bei dem Titelbild des Kanzionales der Fall ist. Am anderen Ende des Komplexitätsspektrums steht das ‚Große Bergbaubild‘ von Sebastian Münster[2002].

Bei dem in Abbildung 89 gezeigten Holzschnitt handelt es sich um eine herausgetrennte Buchseite, die durch die private Vermittlung des Museumsgrafikers Friedrich Sietz für 5 RM angekauft worden war. Im Vergleich zur Darstellung des Kuttenberger Bergbaus wirkt die Präsentation des Silbererzbergbaus im Leberthal Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu strukturiert und statisch. Zu sehen ist ein grasbewachsener Bergkamm, auf dem ein Wünschelrutengänger die Erzvorkommen aufspürt. Der Schnitt durch den Berg zeigt auf der unteren Sohle einen Hauer bei der Schlägel- und Eisenarbeit, zwei Haspelknechte, die das Erz zu Tage fördern und einen Huntestößer, der das Fördergut zur Aufbereitung transportiert, wo es unter der Aufsicht des Hutmannes von Bergleuten gebrochen und gemahlen wird. Auch hier tragen die Bergleute die für das Mittelalter und die frühe Neuzeit als ‚typisch‘ markierte Arbeitskleidung bestehend aus Kittel, Bergleder und Gugel. Gut

2002 Sebastian Münster (1488–1552) besuchte eine Franziskanerschule, wo er schon in jungen Jahren seine Begeisterung für Sprachen und Geografie entdeckte. 1509 trat Münster dem Franziskanerorden bei und erhielt 1521 die Priesterweihe. Er lehrte in Tübingen, Heidelberg und Basel. 1529 trat er aus dem Orden aus und konzentrierte sich ganz auf seine Professur an der Universität Basel und die Veröffentlichung geografischer Werke. An der Zusammenstellung der ‚Cosmographia‘ arbeitete Münster über zwanzig Jahre. 1544 erstmals veröffentlicht, legte er auf 660 Seiten und in sechs Bänden eine Beschreibung der Welt vor, die er aus Büchern, Notizen und Berichten anderer zusammengetragen hatte. Aufgrund der großen Resonanz seines Werkes begann Münster nach der Erstveröffentlichung umgehend mit der Arbeit an einer zweiten Auflage. In dieser fand dann auch der Bergbau im Leberthal, den Münster persönlich in Augenschein genommen hatte, erstmals Berücksichtigung. Neben dem ‚Großen Bergbaubild‘ gibt es noch sieben weitere Darstellungen, deren Bildinhalte sich auf je einen Aspekt der Weiterverarbeitung und Verhüttung der Erze beschränken. Vgl. Wessel, Günther: Von einem, der blieb, die Welt zu entdecken. Die Cosmographia des Sebastian Münster oder wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte. Frankfurt am Main 2004, S. 11–18 und 277–183.

Abb. 90: Stich ‚Hungarische Gold- und Silber-Bergwerck' ohne Urheber, o. D.

zu erkennen sind zudem die Tscherpertasche, das geschulterte Häckel als Befehlssymbol sowie die verschiedenen Arbeitsgeräte der Bergleute.

Das ‚Ungarische Gold- und Silber-Bergwerk' bei Schemnitz (Banská Štiavnica) – ursprünglich im 1686 veröffentlichten Reisebericht Edward Browns abgedruckt –[2003] ist ebenfalls in eine hügelige Landschaft gesetzt (Abb. 90). Wie in den vorangegangenen Beispielen sind die Bergleute lediglich Funktionsträger, um den bergmännischen Betrieb – nämlich die Gewinnung, Förderung, Bewetterung, Wasserhaltung, Aufbereitung und – anders als beim Kuttenberger Kanzionale – die Weiterverarbeitung der Erze – zu demonstrieren.[2004] Wiederkehrende Motive sind die Knappen bei der Arbeit mit Schlägel und Eisen unter Tage, die Erze waschenden Frauen und Badenden rechts im Vorder- beziehungsweise Mittelgrund, die aus dem Bergwerk strömenden Huntestößer sowie die Haspelknechte und Pausierenden im

2003 Vgl. Brown, Edward: Auf genehmgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Kön. Engell. Medicinischen Gesellschafft in Londen. Reysen durch Niederland, Teutschland, Ungarn, Servien, Bulgarien, Macedonien, Thessalien, Östereich, Steyrmarck, Cärnthen, Carniolen und Friaul. Worbey tausenderley merckwürdige Seltsamkeiten, verschiedener Königreiche, Länder, [...] vorgestellet werden [...]; anfangs in Englischer nachgehends in Holländischer Sprach beschrieben, Nunmehr aus der letzten in die Hoch-Teutsche übersetzet. Nürnberg 1686, S. 176 f.
2004 Vgl. Kube: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern, S. 327.

mittleren Vordergrund. Als neues Element tritt die Bergtechnik, in diesem Fall die mit einem Wasserrad angetriebene Heinzenkunst zur Grubenentwässerung sowie der mechanisch angetriebene Blasebalg für die Bewetterung ganz links im Bild hinzu, die sehr an die Holzschnitte aus Georg Agricolas Bergbaukunde erinnern.[2005]

Als vergleichbare Gesamtschauen aus dem außereuropäischen Bergbau sind bis zum Ausscheiden Winkelmanns lediglich die beiden 1936 eingegangenen Makimonos zu nennen, die jeweils auf 12 m die Goldgewinnung, -aufbereitung und -verhüttung auf der Insel Sado um 1700 präsentieren. Auf diese frühe Darstellung des mutmaßlich ältesten Goldbergwerks in Japan wurde Winkelmann bei einem Besuch bei Bergassessor Hans Woltersdorf im schlesischen Bytom (Beuthen) aufmerksam. Die von ihm gewünschte Kopie fertigte schließlich die Ehefrau eines japanischen Professors für Bergbaukunde an der Kaiserlichen Universität in Tokio an, der auf einer Reise durch das Deutsche Reich Anfang der 1930er-Jahre auch im Bergbau-Museum Station gemacht hatte.[2006] Anders als bei den mitteleuropäischen Beispielen wird hier der Weg des Erzes weder vom unteren zum oberen Bildrand nachvollzogen noch stehen Bildelemente unverbunden nebeneinander. Stattdessen ziehen die einzelnen Arbeitsprozesse von der Gewinnung bis zur Verhüttung beim Entrollen von rechts nach links nacheinander an den Betrachtenden vorüber. Dabei sind die unter Tage-Szenen flächig angelegt. Die insgesamt matte Farbgebung und weichen Farbverläufe werden lediglich durch die kräftigeren Farben der Kleidung, Flammen und des Wassers akzentuiert. Der Weg führt von einem Stollenmundloch durch unregelmäßig angelegte Strecken und Schächte, in denen Bergleute im Kimono oder Lendenschurz, teilweise mit froschlampenartigem Geleucht und geflochtenen Körben auf dem Rücken bei verschiedenen Arten der Fahrung, der Wasserhaltung sowie dem Ab- und Ausbau zu sehen sind. Scheinbar einmal das Innere eines Berges durchquert, wird der Weg über Tage fortgesetzt. Neben dem Perspektivwechsel in eine Draufsicht fallen die kräftigeren Farben auf. Vorbei an

2005 Vgl. Agricola: De Re Metallica, S. 168 und 180. Winkelmann war in den 1930er-Jahren erfolglos bemüht, über die Craz- und Gerlachische Buchhandlung Holzschnitte aus Agricolas Werk zu erwerben. Siehe den maschinenschriftlichen, von Nelle diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Uhlmann, 15.04.1937, in: montan.dok/BBA 112/1751 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an den Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, 24.09.1964, in: montan.dok/BBA 112/821.

2006 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Otagawa, 08.01.1935, in: montan.dok/BBA 112/925 und den maschinenschriftlichen Brief Sanos an Winkelmann, 08.01.1937, in: montan.dok/BBA 112/763 sowie Winkelmann, Heinrich: Das Sado-Goldbergwerk auf japanischen Rollbildern. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1957), S. 20–25, hier S. 23 und o. A.: Professor Dr. Sano. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 26.

halboffenen bungalowartigen Gebäuden werden das Mahlen, Waschen, Klauben, der Verkauf und die Verhüttung des Erzes sowie die Gewinnung von Gold aus Seifenlagerstätten, als deutlich ältere Gewinnungsform, gezeigt.

Winkelmanns Bemühungen um die Kopie des „japanischen Agricola“[2007], wie er die Rollen 1937 bezeichnete, deuten ein übergeordnetes Interesse an den Darstellungen an. Eine tiefer gehende Auseinandersetzung in Form eines Beitrages im ‚Anschnitt‘ ließ allerdings bis Ende der 1950er-Jahre auf sich warten. Darin würdigte der Museumsdirektor den Schnitt durch das Goldbergwerk einleitend und abschließend zwar als relevante Quelle für die Technik-, Kultur- und Sozialgeschichte,[2008] doch ist gleichzeitig festzustellen, dass er die bei Emil Treptow bereits angelegte Ausdeutung des japanischen Bergbaus als rückschrittlich weiter fortsetzt. 1904 formulierte der Professor für Bergbaukunde bezüglich der in Freiberg aufbewahrten japanischen Rollen, dass diese Darstellungen mit Agricolas Holzschnitten vergleichbar wären, fügte aber einschränkend hinzu:

> Doch dieses Werk [De re metallica, A-M. H.] steht nach seinem vielseitigen Inhalte und dessen wissenschaftlicher Behandlung auf einer viel höheren Stufe als die chinesischen und japanischen Darstellungen. Auch war die Technik in Deutschland zu Agricolas Zeiten in vieler Hinsicht wesentlich weiter vorgeschritten als in Ost-Asien in der Mitte des 19. Jahrhunderts, dies gilt namentlich von der Regelmäßigkeit der ganzen Betriebsweise, von der Ausdehnung und Tiefe der Gruben und von der Mannigfaltigkeit der maschinellen Hülfsmittel [sic!].[2009]

Winkelmann, dessen Ausführungen im ‚Anschnitt‘ inhaltlich wie sprachlich dicht an einzelnen Passagen Treptows liegen, hatte diesen Absatz den Bleistiftmarkierungen nach bewusst zur Kenntnis genommen. Deutlich subtiler merkte er an, dass „die bergmännische Technik des Abendlandes, besonders Deutschlands“ um 1700 schon „über Errungenschaften [verfügt habe], die noch im Zusammenhang mit dem Japan des 19. Jahrhunderts genannt, wie ein Anachronismus wirken würden.“[2010] Ohne auf die Schriftzeichen einzugehen, führt er weiter aus, dass es sich bei japanischen Bergleuten „in jener Zeit oft um zwangsweise im Bergbau Beschäftigte“ handele, die vermutlich weniger der Hitze denn der „unrechtmäßige[n] Aneignung des Goldes“ wegen lediglich im Lendenschurz unter Tage tätig seien.[2011] Geleucht aus pflanzlichen Rohstoffen, handbetriebene Ventilatoren, die auf dem menschli-

2007 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Brenken, 16.02.1937, in: montan.dok/BBA 112/1750.

2008 Vgl. Winkelmann: Das Sado-Goldbergwerk auf japanischen Rollbildern, S. 20 und 25.

2009 Treptow, Emil: Der Altjapanische Bergbau und Hüttenbetrieb dargestellt auf Rollbildern. Freiberg 1904, S. 3.

2010 Winkelmann: Das Sado-Goldbergwerk auf japanischen Rollbildern, S. 21.

2011 Vgl. ebd., S. 23.

Abb. 91: Ausschnitt aus der Winkelmann 1936 überreichten Kopie einer Japanischen Rolle

chen Rücken getragenen Körbe für die Schacht- und Streckenförderung, unsystematisch angelegte Grubenbaue, Kinderarbeit und unwirtliche Arbeitsbedingungen bilden dabei die von ihm herausgearbeiteten Kontraste zum ‚abendländischen‘ Bergbau. Besonderes Augenmerk legt er bei der Beschreibung auf die Wasserhaltung, die aufgrund der nahe an der Küste des Japanischen Meeres liegenden Bergwerke auf Sado eine besondere Herausforderung darstellte. Den in Abbildung 91 gezeigten Ausschnitt beschreibt er dabei wie folgt:

> Über Rollen, die an der Firste befestigt sind, werden Seile geführt, an deren Enden sich Holzkübel befinden. Während einer der Bergleute den tiefer hängenden Kübel in einem Sumpfkasten füllt, wird er von einem anderen in einen höherliegenden Wasserkasten entleert, von wo aus das Wasser zu einem Sumpf fließt und mit Eimern absatzweise zu höhergelegenen Behältern getragen wird, um erneut mit Hilfe von Seilen und Rollen so weit befördert zu werden, bis es in einem Klärbecken der Wasserseige des Stollens zu Tage fließen kann.
> So gestatten die Rollenbilder nicht nur einen lehrreichen Einblick in die bis ins 19. Jahrhundert übliche bergmännische Technik Japans, sondern sie lassen zugleich auch interessante Rückschlüsse auf die Kultur und Sozialgeschichte des japanischen Bergmanns zu.[2012]

Seine Wirkung verfehlten Winkelmanns Ausführungen nicht. Die Westdeutsche Allgemeine Zeitung griff seinen Beitrag wenige Monate nach Erscheinen der ‚Anschnitt‘-Ausgabe auf. Allein der Teaser suggeriert, in Japan habe es bis in das 19. Jahrhundert hinein keine technische Entwicklung gegeben. Die fett gedruckten Zwischenüberschriften – darunter „Nur mit Lendenschurz“, „Frischluft durch Handbetrieb“ oder „Schlepper müssen kriechen“ – tragen ihr Übriges dazu bei,

2012 Ebd., S. 25.

diesen Eindruck zu verstärken.[2013] Beide Veröffentlichungen demonstrieren damit eindrücklich, dass die japanische Rolle in erster Linie als technikhistorisches Dokument denn als ästhetisches Reizobjekt interpretiert wurde,[2014] das in der Phase sich abzeichnender Absatzschwierigkeiten der Ruhrkohle augenscheinlich auch der Selbstvergewisserung diente.

Für die frühen 1950er-Jahre ist belegt, dass Winkelmann sich für Kunst aus dem US-amerikanischen Bergbau interessierte und für einen weiteren Jahreskalender der Westfalia Lünen nach potentiellen Motiven aus dem kolumbianischen Bergbau suchte.[2015] Die schließlich 1957 und 1959 herausgegebenen Kalender zur ‚Bergmännischen Arbeitswelt' zeigen allerdings ausschließlich Gemälde europäischer Künstler, insbesondere aus Belgien, Frankreich und den Niederlanden, wobei Ausschnitte aus Meuniers Genredarstellungen und Porträts von Jonas überwiegen.[2016] Auswirkungen auf die Sammlung des Bergbau-Museums hatte die Gestaltung des Kalenders wiederum nicht. Weder Gemälde, Reproduktionen, Kopien noch Belegfotografien von den insgesamt düster wirkenden impressionistischen, fauvistischen, kubistischen und abstrakt-expressionistischen Werken eines Herman Heijenbrocks (1871–1948), Marius Carions (1898–1949), Fernand Stévens (1895–1955), Marcel Gromaires (1892–1971) oder Robert Bouquillons (1923–2013) sind unter Winkelmann angeschafft worden. Die wenigen Motive in der Sammlung, die Bergleute aus außereuropäischen Revieren oder überhaupt People of Color – etwa bei Heuchlers Darstellung von Ehregott Silbermann in Mexiko, die unter Tage-Ansicht eines Silberbergwerks im bolivianischen Potosí, die Druckgrafik eines Kohlenträgers und die unter Aufsicht arbeitenden Diamantenwäscher aus dem brasilianischen Mandanga –[2017] zeigen, fördern hingegen das bereits beschriebene Alteritätskonzept von versklavten, halb nackten und mit primitiven

2013 Vgl. o. A.: Bergbau auf Rollenbildern. Eindrucksvolle Bildelemente. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 28.09.1957, o. S.

2014 Vgl. Thiemeyer: Die Sprache der Dinge. Über die Entstehung und Funktion der Kalligrafie und Malerei vereinenden Bildrollen mit Bergbaubezug liegen bisher keine gesicherten Informationen vor. Vgl. Mathias, Regine: Picture Scrolls as a Historical Source on Japanese Mining. In: Kim, Nanny/Nagase-Reimer, Keiko (Hrsg.): Mining, Monies, and Culture in Early Modern Societies. East Asian and global Perspectives. Boston/Leiden 2013 (= Monies, Markets, and Finance in East Asia, 1600–1900, 4), S. 291–310, hier S. 294.

2015 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an van Pelt, 23.02.1952, und an Petri, 03.12.1954, sowie den maschinenschriftlichen, von Schiedlausky getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an die Lehigh Navigation Coal Co, 26.01.1954, in: montan.dok/BBA 112/935.

2016 Vgl. montan.dok 037000199000.

2017 Siehe montan.dok 030036069024, 031201059000, 031201357000, 030330805015 und 033303361000. Im Bereich der (Industrie-)Landschaftsdarstellungen sind Motive aus dem engli-

Hilfsmitteln arbeitenden Bergleuten. Welchen Zweck diese sporadisch erworbenen Einzelblätter erfüllen sollten, ist allerdings weder überliefert noch lässt sich aus der Zusammenstellung ein Muster ableiten.

Die bis hierher vorgestellten Künstler und Motive aus dem Erz- und Salzbergbau vom ausgehenden Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert wurden auch über die 1930er-Jahre hinaus erworben. In Analogie zu den in Kapitel 4.1 ausgeführten Bemühungen um die geeignete Darstellung des ‚deutschen Bergmanns‘ ist ab 1939 auch im Bereich der szenischen Darstellung eine Künstler-, Motiv- und Materialvielfalt zu erkennen. Einher ging diese Entwicklung mit einem proaktiveren Objekterwerb. Zusätzlich zu den Angeboten aus Buchhandlungen und Antiquariaten brachte Winkelmann nun öfter Objekte von Dienstreisen mit, übernahm sie von Privatpersonen und nahm Verbindung mit Künstlern auf. Die Sujets der 1939 eingegangenen Elfenbeinreliefs aus dem Vorlass Erich Winnackers sowie die beiden Ölgemälde zeigen ausschließlich einzelne Szenen aus dem Erzbergbau. Grundlegend neue Perspektiven auf die Arbeit der erzgebirgischen Bergleute eröffnen sich, trotz heterogenerer Materialität, durch diese Sammlungszugänge nicht. Handelt es sich nicht um Kopien von Heuchler-Motiven, so sind es diesen nicht unähnliche Arbeitsszenen von unter Tage, in denen Fahrung, Abbau, Strecken- und Schachtförderung, Bewetterung sowie die sich durch die Kleidung ergebenden beruflichen Hierarchien dargestellt werden.[2018] Neu war hingegen die aktive Aufnahme von Motiven aus dem Kohlenbergbau in die Sammlung.

Ins rechte Licht gerückt – Kunst für den (Stein-)Kohlenbergbau

Zu den ersten Objekteingängen gehört die Mappe ‚Tief in der Erde Schoß ward uns ein ernstes Los‘ von Toni Schönecker[2019]. Dem Einlageblatt folgend handelt es sich hierbei um Lithografien mit Szenen aus dem untertägigen Braunkohlenbergbau, die den Datierungen Schöneckers nach in den Jahren 1932 und 1939 entstanden waren. Stilistisch, ikonografisch und atmosphärisch bricht diese Mappe

schen Steinkohlen-, dem schwedischen Erz- und dem polnischen Salzbergbau auffällig häufig vorhanden.

2018 Siehe z. B. montan.dok 030008059000, 033301650000, 033301651000, 033301654000, 033301654000 und 033301608000.

2019 Toni Schönecker (1893–1979) war ein aus Böhmen stammender Maler, Grafiker und Bildhauer, der sich hauptsächlich der Wandmalerei widmete. Ausgebildet wurde er in Wien und in München. Vgl. o. A.: Schönecker, Toni. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00146747/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

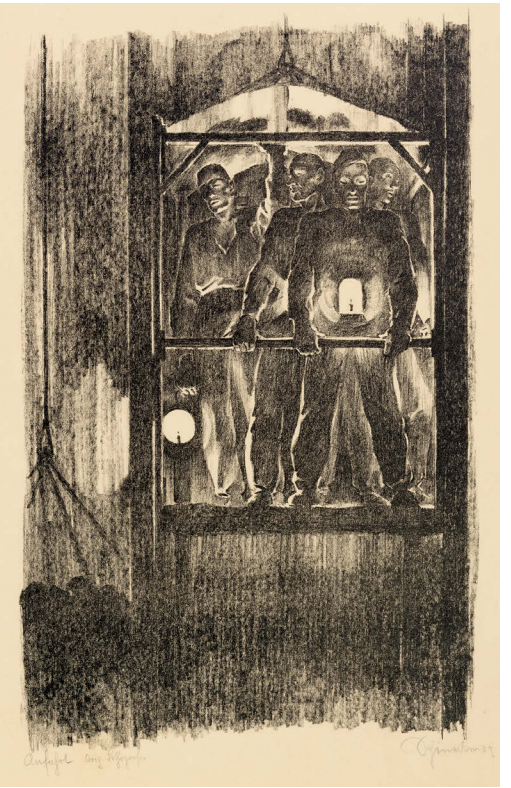


Abb. 92.1: Lithografie ‚Anfahrt' von Toni Schönecker, 1939

mit den bisher vorgestellten Motiven. In düsteren, durch den Schein der Grubenlampen oftmals in mystisches Licht getauchten Strecken und Örtern arbeiten muskulöse Männer entweder allein oder zu zweit. In langen Hosen und oftmals in Latschen und mit Kappe bauen sie in Einzelsequenzen Strecken aus, lösen mit der Spitzhacke oder dem Abbauhammer Kohle aus dem Flöz und befüllen oder ziehen Förderwagen. Alle Tätigkeiten sind mit einem enormen Kraftaufwand verbunden, der sich in den gespannten Muskeln der oftmals in der Rückansicht oder im Profil dargestellten Arbeiter spiegelt. Die expressionistischen Züge der frühen Lithografien Schöneckers sind Ende der 1930er-Jahre einem realistischen Stil gewichen.[2020] Die in Abbildung 92.1 abgedruckte ‚Anfahrt' zeigt beispiels-

2020 Vgl. Abb. 102.

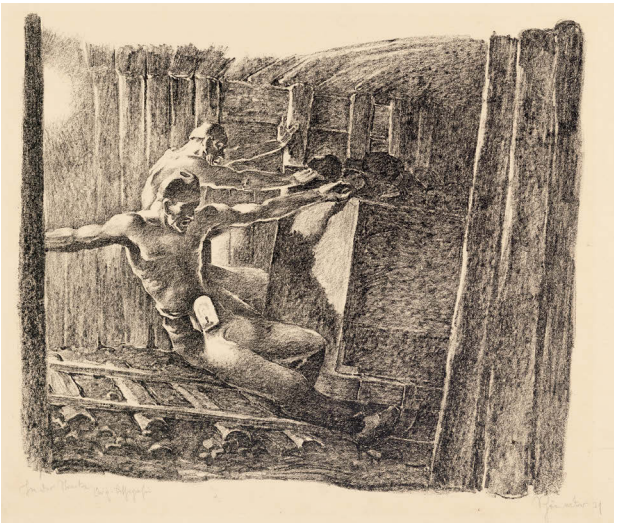


Abb. 92.2: Lithografie ‚In der Strecke‘ von Toni Schönecker, 1939

weise die Konturen vier hünenhafter Bergleute in einem Förderkorb aus der Froschperspektive. Im Schein der von unten strahlenden Grubenlampen wirken die Bergleute durch die tiefen Augenhöhlen und maskenhaften Gesichtszüge fast bedrohlich,[2021] was durch die Froschperspektive sowie die Statur, den breitbeinigen Stand und den festen Griff des Mannes in der ersten Reihe verstärkt wird. Den Aufgaben unter Tage körperlich gewachsen und mental bereit, sich diesen in einer unwirtlichen Umgebung zu stellen, treten die Bergleute ihren Dienst an. ‚In der Strecke‘ (Abb. 92.2) zeigt zwei Schlepper an einem Förderberg mit Holzausbau. Die in Kapitel 4.1 typischen Charakteristika – nackte Oberkörper, Kappen, Geleucht, definierte Muskulatur – kehren hier wieder. Beide Männer setzen beim Ziehen des aufgegleisten Förderwagens ihr ganzes Körpergewicht ein. Die gespannten Muskeln und die angedeutete Zugbewegung erzeugen eine dynamische Wirkung, die den Fokus auf die Kraft und Ausdauer der Bergleute lenkt.

In derselben Tradition, wenngleich weniger heroisch, stehen die in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre entstandenen Radierungen und Lithografien mit unter Tage-Szenen von Hermann Kätelhön. Wie in Kapitel 3.2 dargelegt, waren die ersten (Porträt-)Grafiken Kätelhöns auf Initiative des WBK-Vorstandes schon 1932 ein-

2021 Vgl. Schirmbeck: Adel der Arbeit, S. 116.

gegangen. Ergänzt wurde das Werk ‚Arbeit'[2022] erst Anfang der 1940er-Jahre.[2023] Wie bei Schönecker handelt es sich bei den Kätelhön'schen Motiven um isolierte Arbeitsszenen, in denen Bergleute allein oder paarweise in einem Bewegungsmoment gezeigt werden. Ebenfalls schwarz-weiß gestaltet, haftet Kätelhöns Grafiken etwas Düsteres und Beklemmendes an. Durch das Spiel mit Licht und Schatten wird jeweils ein Bildthema – etwa die Gewinnung, der Streckenvortrieb oder die Arbeitspause – in den Fokus gerückt, wobei die Arbeitsplätze dunkel und eng wirken.[2024] Als typisch für Kätelhöns Werke gelten die technischen Details, weshalb seine Arbeiten als „historische Dokumentation der Montanindustrie"[2025] eingestuft werden. Als solche – darauf weisen die gestrichenen Nummern auf den Rückseiten der Grafiken, die dazugehörigen Karteikarten sowie die 1948 zusammengestellte Übersicht aller bis dahin eingegangenen Grafiken Kätelhöns hin –[2026] sind sie anfänglich von den Sammlungsmitarbeitenden behandelt worden. Denn das Werk ‚Arbeit' ging nicht als zusammenhängendes Kunstkonvolut in die Abteilung 33 ein. Stattdessen sind einzelne Blätter als Illustrationsmedien in unterschiedlichen technischen Abteilungen abgelegt worden. Die in Abbildung 93 gezeigte Lithografie, welche in der Dokumentation des DBM „Ausbau [sic!] im Flöz" heißt und der Abteilung 12 ‚Gewinnung, Abbau, Abbauförderung' zugeordnet ist,[2027] zeigt einen Strebausbau mit Holzstempeln und Kopfhölzern, in deren Mitte schemenhaft eine Schüttelrutsche zu erkennen ist. Im Hintergrund liegt vor einem nahezu flachgelagerten Flöz ein Bergmann mit Kopfbedeckung, nacktem Oberkörper, langer Hose und Schuhen auf der linken Seite. Mit einer Hacke schlägt er über Kopf arbeitend die Kohle aus dem Flöz. Durch die Rückansicht bleibt den Betrachtenden das Gesicht verborgen. Wie der Bergmann diese Haltung, die Enge oder die körperliche

2022 Das Werk ‚Arbeit' hatte Kätelhön 20 Jahre lang beschäftigt. Es ist zunächst in drei Folgen zu je 12 Blättern, später als Kompaktmappe herausgegeben worden. Vgl. Pasche: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag, S. 149. Typisch für Kätelhön sind zudem Landschafts- und Industriedarstellungen sowie die in Kapitel 4.3 bereits erwähnten Porträts.

2023 Siehe dazu S. 247 f.

2024 Vgl. Dommer: Mehr als richtige Kerle, S. 74 und Pasche: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag, S. 145 f.

2025 Pasche: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag, S. 151. Darüber hinaus Pasche, Eva-Maria: Authentische Bilder vom Bergmann und seiner Arbeit von unter Tage. Zeichner und Druckgrafiker Hermann Kätelhön als Chronist des Ruhrbergbaus. In: RAG-Bergmannskalender (2010), S. 143–153, hier S. 150.

2026 Siehe die maschinenschriftliche Übersicht Möllmanns, 08.04.1948, in: montan.dok/BBA 112/776.

2027 Im Katalog des Museum Folkwang trägt die Grafik den Titel ‚Im Voss (Bergmann im Flöz)'. Vgl. Museum Folkwang Essen (Hrsg.): Hermann Kätelhön. Ideallandschaft: Industriegebiet (Ausstellung 6. Mai bis 5. August 2018). Köln 2018, S. 60.

Abb. 93: Druckgrafik ‚Ausbau im Flöz‘ von Hermann Kätelhön, 1920–1925

Arbeit erlebt, lässt sich demnach nicht einmal durch die Interpretation der Mimik erfassen.

‚Am Gesenk‘[2028] (Abb. 94.1) hätte, der Illustrationslogik folgend, in die Abteilungen 8 ‚Schachtabteufen, -ausbau, -förderung, und -fahrung‘ einsortiert werden können, fand seinen Platz aber in der Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum‘. Zu sehen sind zwei Bergleute, die Förderwagen auf Schienen bewegen. Der von links aus dem Schatten ins Bild kommende Bergmann scheint mit aller Kraft einen Förderwagen zu ziehen. Der durch die elektrische Beleuchtung heller Dargestellte schiebt dagegen relativ mühelos mit der linken Hand seinen Wagen in den beidseitig begehbaren Förderkorb und gibt mit der rechten gleichzeitig dem Fördermaschinisten das Signal für die Fahrung. Die beidseitigen Füllörter am Schacht, die Pressluftrohre und die elektrische Ortsbeleuchtung visualisieren die technische Entwicklung und Rationalisierung von Arbeit, ohne dass

2028 Ein Gesenk ist ein von oben nach unten angelegter Schacht zur Fahrung, Förderung, Bewetterung und für den Materialtransport ohne Zugang zur Tagesoberfläche. Vgl. Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum: Das kleine Bergbaulexikon, S. 69 f. und 153.

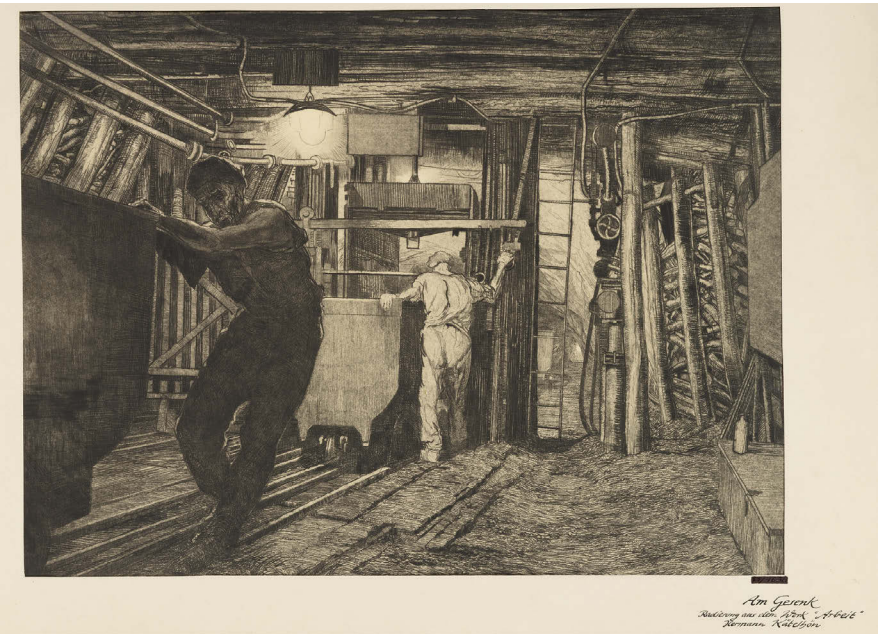


Abb. 94.1: Druckgrafik ‚Am Gesenk' von Hermann Kätelhön, 1920–1925

die menschliche Arbeitskraft als elementarer Bestandteil in diesem Prozess verloren ginge.[2029] Anders als Schönecker präsentiert Kätelhön Individuen, deren definierte Muskulatur die Schwere der körperlichen Arbeit ebenso reflektieren wie beispielsweise die müden Gesichter und erschöpften Glieder der in Abbildung 94.2 gezeigten Bergleute beim Buttern.[2030]

Von ähnlicher Erschöpfung gezeichnet sind Meuniers Bergleute in den beiden Bronzereliefs, die Winkelmann 1942 aus Belgien liefern ließ (Abb. 95.1 u. 95.2).[2031]

2029 Olge Dommer legt dar, Kätelhön habe der Mechanisierung des Ruhrbergbaus kritisch gegenübergestanden, weil er diese für den Statusverlust der Bergleute verantwortlich machte. Vgl. Dommer: Kunst für das Ruhrrevier, S. 44–48. Siehe dazu auch Pasche: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag, S. 147.

2030 Weder die bei Kift und Dommer erwähnte Heroisierung der Bergleute noch die Überhöhung von Gefahr sind meines Erachtens charakteristisch für die Grafiken der 1920er-Jahre. Tendenzen dieser Art gehören, Eva Pasche folgend, in das Spätwerk Kätelhöns. Vgl. Kift: Die Männerwelt des Bergbaus, S. 17; Dommer: Mehr als richtige Kerle, S. 74 und Pasche: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag, S. 147.

2031 Siehe S. 283–286.

Abb. 94.2: Druckgrafik ‚Beim Buttern‘ von Hermann Kätelhön, 1920–1925

Sowohl die ‚Ausfahrt‘ als auch die ‚Rückkehr‘ von Bergleuten gehören zu den wiederkehrenden Motiven in der Sammlung. Anders als bei Heuchler sind die Bergleute im Steinkohlenbergbau des 19. und 20. Jahrhunderts nicht als fröhliche, genügsame und gesellige Individuen dargestellt, die nach getaner Arbeit in den Schoß der Familie zurückkehren. Stattdessen handelt es sich um anonyme Arbeitertypen, die mit hängenden Schultern, ausgemergelten Gesichtern und leeren Blicken wie Gehetzte aus dem Förderkorb schießen oder im Tross durch eine karge Industrielandschaft laufen.[2032]

2032 Siehe z. B. Karl Ernst Hänsels ‚Schreitender Bergmann‘ (montan.dok 030003307000), Heinz

Abb. 95.1: Relief ‚Ausfahrt der Bergleute' nach Constantin Meunier, Abguss 1941

Aus dieser Perspektive leuchtet es ein, dass Winkelmann im Zusammenhang mit der Bebilderung von Karl Bax' Aufsatz 1940 angab, mit geeigneten Motiven für die Nachwuchswerbung nicht dienen zu können.[2033] Mit den bis dahin im Besitz des Museums befindlichen Werken Kätelhöns, der Abbildung eines Rettungstrupps[2034], der Mappe Schöneckers mit Motiven aus dem Braunkohlenbergbau, drei Aquarellen von Grubenjungen[2035] und verschiedenen Dubletten zur Schachtförderung des

Fleischers ‚Vor der Ausfahrt' (montan.dok 033303246053) oder Théophile Steinlens ‚Ausfahrt aus der Grube' (montan.dok 033303380000).

2033 Siehe S. 262.

2034 Siehe montan.dok 030002005001.

2035 Siehe montan.dok 030330774000.

Abb. 95.2: Relief ‚Rückkehr der Bergleute‘ nach Constantin Meunier, Abguss 1941

englischen Steinkohlenbergwerks des frühen 19. Jahrhunderts[2036] hätte sich das bei Bax beschriebene Image vom ‚deutschen Steinkohlenbergmann‘ als ausdauernden und stolzen Widerstandskämpfer gegen die Naturgewalten kaum überzeugend illustrieren lassen.[2037]

In diesem Kontext ist – ähnlich den Bemühungen, eine geeignete plastische Darstellung des ‚deutschen Bergmanns‘ zu finden – die in den frühen 1940er-Jahren einsetzende Kontaktaufnahme Winkelmanns mit Kunstschaffenden zu sehen. Im Jahr 1939 hatte der Museumsdirektor erklärt, dass auf Anregung von Geschäftsführer Keyser schon „seit längerer Zeit nach bergmännischen Motiven für Kunstmaler, Bildhauer usw.“ gesucht werde, um „etwas ruhrländisch-bergmännisches [sic!] zu schaffen“.[2038] Zwei Jahre später lehnte er zudem die exklusive Bebilderung der von Heilfurth bearbeiteten Bergliedersammlung mit Motiven von Heuch-

2036 Siehe montan.dok 030008017000.

2037 Siehe Anmerkung 1063.

2038 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Gillges, 17.04.1939, in: montan.dok/BBA 112/757. Stichhaltige Belege für diese Aussage waren in den Überlieferungen nicht zu finden.

ler ab.[2039] Stattdessen sprach er sich dafür aus, „typischere Bilder [zu] finden und unter Umständen die Kosten nicht [zu] scheuen, neue Arbeiten für die bestimmten Zwecke anfertigen zu lassen“[2040]. Die proaktive Umsetzung dieser Pläne ist in den schriftlichen Überlieferungen sowie in der Sammlung allerdings erst ab 1942 – und das auch nur in Einzelfällen – belegt. Über Bergingenieur Siegert hatte Winkelmann beispielsweise von Bergleuten aus Schlesien erfahren, die bergmännische Motive in Kännelkohle schnitzten.[2041] Im Frühjahr 1942 wandte sich der Museumsdirektor deshalb schriftlich an Bergmann Josef Ponischnewski und erstand für 100 RM die in Abbildung 96 gezeigte Gebetsszene.

Auf einen rechteckigen Sockel ist ein Gebirgsstück gesetzt, auf dessen Vorsprung eine Frau in langem Gewand sowie mit Umhang und Diadem steht. Das Schwert in der Linken, der Kelch in der Rechten sowie der neben ihr stehende dreifenstrige Turm weisen sie als Heilige Barbara, Schutzpatronin der Bergleute, aus. Zu ihren Füßen kniet ein Bergmann mit gefalteten Händen auf dem Boden. Im Vergleich zu szenischen Darstellungen aus dem Ruhrkohlenbergbau fallen bei den Schnitzereien aus Schlesien vor allem die weniger martialische Statur der Bergleute, die kniehohen Stiefel und die bedeckten Oberkörper auf. Im vorliegenden Fall gehören noch ein Bergleder sowie ein schmalkrempiger Hut, der auf dem Boden abgelegt ist, zur Ausstattung. Die Arbeitsgeräte, eine Schaufel und eine Spitzhacke, sind an das Gebirge gelehnt und eine Azetylen-Lampe auf einem Gebirgsvorsprung abgestellt. Bedenkt man das hohe Schlagwetterrisiko in Steinkohlebergwerken mit

---

Für angedeutete Bezüge siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Wever, 16.10.1935, in: montan.dok/BBA 112/1752 und an Keyser, 10.11.1938, in: montan.dok/BBA 112/764.

2039 Im Gegensatz dazu hielt Heilfurth die Heuchler-Motive für besonders geeignet: „Heuchler ist ein Idealfall, er war Künstler und Bergmann zugleich, er war vertraut mit allem, was zum rechten Schlägelgesellen, zu seiner Arbeit und zu seinem Leben gehört, und verstand, es liebevollst zu erfassen und zu gestalten. Wenn er auch den Erzbergbau dargestellt hat, so spürt seine Kunst doch dem Bergwesen schlechthin, zu allen Zeiten und in allen Formen, nach. Und darin scheint er mir unerreicht.“ Nierhaus, der als Assistent der WBK-Geschäftsführung die Korrespondenz mit Heilfurth übernahm, unterstützte Winkelmanns Argumentation und bat, die „einheitliche künstlerische Note“ zugunsten neuer Motive zurückzustellen. Siehe den maschinenschriftlichen Brief Heilfurths an Nierhaus, 03.03.1941, und dessen Antwort, 03.05.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089. Siehe darüber hinaus den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Köker, 28.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/761.

2040 Maschinenschriftliche Nachricht Winkelmanns an die WBK „Brief von Frau Heilfurth/Bilder von Heuchler zur Bebilderung der Bergliedersammlung“, 25.04.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089. Motive von Heuchler gingen zuletzt 1939, dann erst wieder ab 1949 in die Sammlung ein.

2041 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Ponischnewski, 13.03.1942, in: montan.dok/BBA 112/762 sowie die Karteikarten zu montan.dok 030032012000 und 030032017000.

Abb. 96: Kännelkohleschnitzerei ‚Bergmannsszene‘ von Josef Ponischnewski, 1941

hoher Teufe,[2042] ist die Verwendung eines offenen Geleuchts als ein Symbol für das Risiko zu lesen, welchem der Betende ausgeliefert ist.[2043]

2042 Farrenkopf hat für den preußischen Bergbau zwischen 1861 und 1881 festgestellt, dass knapp 86 % aller Explosionsunfälle durch das bergmännische Geleucht verursacht worden waren. Der Einsatz von Sicherheitslampen konnte Explosionen nicht zuverlässig verhindern, doch lag deren Anteil als Ursache mit knapp 28 % deutlich unter dem des offenen Geleuchts. Im Vergleich mit Zechen im Oberbergamtsbezirk Dortmund waren tödliche Unfälle auf Bergwerken im Oberbergamtsbezirk Breslau relativ selten. Vgl. Farrenkopf, Michael: Schlagwetter und Kohlenstaub. Das Explosionsrisiko im industriellen Ruhrbergbau (1850–1914). Bochum 2003 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 121), S. 180 f. sowie Diagramm 1 in: Farrenkopf, Michael: Das Explosionsrisiko im Steinkohlenbergbau am Ende des (langen) 19. Jahrhunderts – Aspekte eines europäischen Problems. In: Farrenkopf, Michael/Friedemann, Peter (Hrsg.): Die Grubenkatastrophe von Courrières 1906. Aspekte transnationaler Geschichte. Bochum 2008 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 164), S. 14–24, hier S. 19.

2043 Die Darstellung der Heiligen Barbara in einer Gebetsszene blieb in der Sammlung bis Mitte der 1960er-Jahre einmalig, obwohl sich der Museumsdirektor seit Mitte der 1930er-Jahre mit dem

Im Gegensatz zu Ponischnewski brauchte der Bochumer Künstler Erich Palmowski[2044] Durchhaltevermögen, um Winkelmann von seinem Können zu überzeugen. Anfang der 1930er-Jahre hatte Palmowski Beschriftungen in den Ausstellungsräumen vorgenommen.[2045] Sein Versuch, sich mit einem Werk in der Sammlung des Bergbau-Museums zu verewigen, scheiterte allerdings an Winkelmanns fehlender Begeisterung,[2046] die durch einen im Schriftverkehr abgelegten Pressebericht zusätzliche Legitimierung fand. Darin ist zu lesen, dass Palmowski nicht wegen seines Könnens in der städtischen Galerie ausstellen dürfe, sondern lediglich, weil er Bochumer sei.[2047] Seine Werke zeugten insgesamt von „Schaffensarmut". In Hinblick auf die bergmännischen Motive ist zudem von „anreißerischem Kitsch" und „gemalten Bänkelsängerliedern" die Rede. Anstatt das „harte Los und die seelische Not unserer Bergleute" vorzustellen, so die Kritik

Aufbau einer Barbarasammlung beschäftigte – wobei er an die Gestaltung der Heiligen ähnliche Ansprüche stellte wie an die der Bergleute – und ab den 1950er-Jahren zusätzlich bemüht war, die aus dem schlesischen Bergbau stammende Barbaraverehrung auch im Ruhrbergbau aufleben zu lassen. Siehe die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Rauschenbach, 08.12.1952, in: montan.dok/BBA 112/799; an Keyser, 14.09.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I; an Ende, 24.01.1956, in: montan.dok/BBA 112/797 und an Ende, 27.06.1956, in: montan.dok/BBA 112/798 sowie Finzi, Anissa/Schäpers, Maria: Die Schutzpatronin der Bergleute im Ruhrgebiet: Förderung der Barbaraverehrung und Sammlungsobjekt im Deutschen Bergbau-Museum Bochum. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 503–533.

2044 Erich Palmowski (1912–2006) studierte sechs Semester lang an der Kunstgewerbeschule Dortmund, war dann freier Mitarbeiter für die Illustration für Zeitschriften aus dem Ministerium für Handel und Gewerbe und später für verschiedene Tageszeitungen tätig. Darüber hinaus arbeitete er zeitweise als Maler im Kaufhaus Alsberg sowie als Grafiker bei einer Werbefirma in Heidelberg. Von dort versuchte er schließlich in den 1930er-Jahren bei der Stadt Bochum als Grafiker für Urkunden und Formulare eine Anstellung zu finden. Nach eigenen Angaben fuhr er mit seinem Vater an, um sich einen Eindruck von der Welt unter Tage zu verschaffen. Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Palmowski an Stumpf, 10.10.1932, in: montan.dok/BBA 112/1752; Palmowski, Erich: Über mich selbst. In: Das Werk 8/9 (1938), S. 345–348 sowie Farrenkopf, Michael: Erich Palmowski – Ausstellungen „90 Jahre vor Ort". In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (2003), S. 109–111.

2045 Siehe den handschriftlichen Brief Palmowskis an Heise, 10.10.1930, mit Winkelmanns handschriftlich vermerkter Antwort, 11.11.1930, in: montan.dok/BBA 112/1752.

2046 Handschriftlicher Brief Palmowskis an Winkelmann, 01.09.1932, in: montan.dok/BBA 112/1752. Palmowski schreibt von einem Industriebild, das im Bergbau-Museum zur Aufhängung gekommen sei. Ein Beleg dafür oder zumindest ein Hinweis darauf war bisher nicht zu finden. Vgl. Palmowski: Über mich selbst, S. 346.

2047 Vgl. o. A.: „Neue Ausstellung in der Bochumer Gemäldegalerie." In: Deutsches Kul[?], 21.09.1932, in: montan.dok/BBA 112/1752.

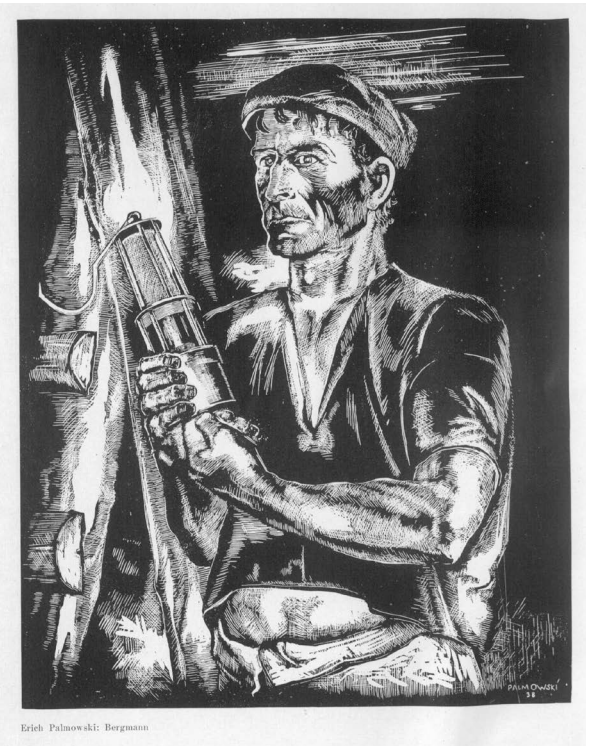


Abb. 97: Druck eines Holzschnitts eines Bergmanns von Erich Palmowski, o. D.

weiter, versuche Palmowski durch Effekthascherei „das notwendige Huhu vor dem gefährlichen Beruf der Bergleute hervor[zu]zaubern“.[2048] Trotz fehlender Resonanz aus Bochum war Palmowski immerhin so erfolgreich, dass er 1937 eine Mappe mit elf Holzschnitten herausbrachte.[2049] Einige Motive daraus nutzte er, um seinen Erlebnisbericht von unter Tage im Monatsheft der Vereinigten Stahlwerke-Aktiengesellschaft zu illustrieren.[2050] Einige Jahre später entdeckte Winkelmann in der Kulturzeitschrift ‚Rheinische Blätter‘ einen weiteren Holzschnitt Palmowskis, der ihn veranlasste, sich mit der Streuung von dessen Werken näher zu beschäftigen. Anstoß nahm der Museumsdirektor an dem in Abbildung 97

2048 Ebd.
2049 Vgl. Schirmbeck: Adel der Arbeit, S. 110.
2050 Vgl. Palmowski: Über mich selbst.

gezeigten Bergmann, der in einer Strecke mit Holzausbau stehend eine Grubenlampe entzündet. Seinem Kollegen in Kornelimünster schrieb er in diesem Zusammenhang:

> Es interessiert mich, wo der Palmowski überall seine Arbeiten veröffentlicht. Er hat nämlich früher auch schon für uns gearbeitet, und ich finde, daß die Arbeiten dieses Mannes nicht auf der von uns beabsichtigten Linie liegen, sondern daß dieser Mann, der ausgerechnet Bergmannssohn ist, den Bergmann so düster darstellt, wie wir es nicht gern haben, denn die Bilder über den Bergmann müssen zeigen, daß der Bergmannsstand etwas Besonderes ist und müssen den Modellen die sie für eine Zeichnung gebrauchen, die angenehmste Seite ablocken, aber nicht die finsteren Eindrücke wiedergeben. Nach der letzten Richtung ist uns Palmowski bekannt. Vielleicht sprechen wir einmal darüber, wenn ich gelegentlich zu Ihnen komme. [2051]

Winkelmann kritisierte offensichtlich den Gesichtsausdruck des Bergmannes. Hängende Mundwinkel, der abwesend in die Ferne gerichtete Blick und die in Falten gelegte Stirn lassen Anspannung erkennen und den Abgebildeten fast aggressiv erscheinen. Wenngleich sich Winkelmann zu der Kleidung des Bergmannes nicht äußert, verdient diese besondere Aufmerksamkeit. Der umgeschlagene Hosenbund ist unter den bergmännischen Motiven nicht omnipräsent, aber als individuelle Lösung zur Anpassung eines übergroßen Kleidungsstückes in der bildenden Kunst durchaus zu finden. Ein zu kurzes Arbeitsshirt, das den Blick auf einen Bauchansatz freilegt und die Aufmachung des Bergmannes nicht nur albern erscheinen lässt, sondern zusätzlich eine Spannung zu dem ernsten Gesichtsausdruck erzeugt, gibt es in der unter Winkelmann zusammengetragenen Sammlung aber nicht.

Jahre später zahlte sich Palmowskis Hartnäckigkeit doch noch aus. Überzeugen konnte er schließlich mit einer anderen Drucktechnik. Die spiegelverkehrte, in ihren Formen weichere und weniger aggressiv wirkende Radierung seines ‚Schleppers' aus der 1937 erschienenen Mappe ‚Zwischen Rhein und Ruhr' nahm das Museum 1948 und 1949 gleich doppelt in die Sammlung auf und erwarb darüber hinaus 14 weitere für Geschenkzwecke (Abb. 98.1 u. 98.2).[2052]

2051 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Gierlichs, 07.01.1942, in: montan.dok/BBA 112/923. Siehe darüber hinaus Palmowski: Über mich selbst und den verwendeten Holzschnitt zur Illustration des Artikels o. A.: Aachner Land – Grubenland. Lehrreiche Zahlen, Modelle und Statistiken – Schaubildapparat der Kohlegewinnung immer umlagert. In: Westdeutscher Beobachter, 15.10.1938, in: montan.dok/BBA 112/923.

2052 Siehe dazu den handschriftlichen Brief Palmowskis an das Bergbau-Museum, 04.05.1949, in: montan.dok/BBA 112/777 sowie die unter den ‚nicht inventarisierten Grafiken' abgelegte Perga-

Abb. 98.1: Holzschnitt ‚Der Schlepper’ von Erich Palmowski, 1937

Abb. 98.2: Radierung ‚Der Schlepper‘ von Erich Palmowski, o. D.

Abb. 99.1: Holzschnitt ‚Vor Ort' von Heinz Raasch, o. D.

Anders erging es Heinz Raasch und Richard Flegel.[2053] Beide haben das Thema ‚Tod im Bergbau' allegorisch visualisiert. Dass weder das 1939 erstandene Werk Raaschs noch das 1960 angekaufte Motiv von Flegel Gefallen fanden, ist lediglich der Zuordnung beider Grafiken in die Abteilung 34 ‚Entartete Kunst im Bergbau' respektive ‚Besondere Darstellungsarten von Gegenständen mit berg- und hüttenmännischen Motiven' zu entnehmen. Der Holzschnitt Raaschs (Abb. 99.1) zeigt eine Strecke mit Holzausbau, in der „vier hohlwangige Bergleute"[2054] mit Schlägelarbeiten beschäftigt sind, während über ihnen der Tod in Form eines Skeletts „seine kno-

mintasche mit 13 weiteren Radierungen und einer maschinenschriftlichen Notiz Winkelmanns vom 30.08.1966.

2053 Zu Heinz Raasch und Richard Flegel gibt es in den einschlägigen Lexika keine Einträge.

2054 Karteikarte zu montan.dok 030003407000.

Abb. 99.2: Grafik ‚Matte Wetter‘ von Richard Flegel, 1926

chigen Arme nach ihnen streckt“[2055]. Die auf das Jahr 1926 datierte Grafik ‚Matte Wetter‘ von Flegel (Abb. 99.2) wird auf der Karteikarte wie folgt beschrieben: „Vor Ort, von zwei Benzinsicherheitslampen erhellt, die an der Firste hängen, der Tod als Knochenmann, auf einer Geige fiedelnd. Um ihn kauern drei ältere Männer, schläfrig und ganz benommen wirkend.“[2056] Den Tod als „Würger im Schacht oder in der Strecke“[2057] zu visualisieren, bedeutete für Winkelmann, die Arbeit des Bergmanns als „ein Leben in ewiger Nacht, stets von Gefahren umlauert und vom Tode bedroht“[2058] zu verstehen, wogegen er sich entschieden aussprach. Ein grundsätzliches ikonografisches Tabu war der Tod eines Bergmannes in der bildenden

2055 Ebd.
2056 Karteikarte zu montan.dok 030034022000.
2057 Winkelmann: Kunst und Kultur im Bergbau, S. 4.
2058 Ebd.

Abb. 100: Druck von ‚Das letzte Glück auf' nach einem Motiv von Piotr Stachiewicz, o. D.

Kunst im Allgemeinen und in der Sammlung des Bergbau-Museums im Besonderen nicht.[2059] Schon Heuchler hatte einen Trauerzug in ‚Die Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben' aufgenommen. Im selben Jahr wie Raaschs Holzschnitt ging ‚Das letzte Glück auf' von Piotr Stachiewicz[2060] in die Sammlung ein. Dabei handelt es sich um eine Begräbnisszene aus einem zehn Blätter umfassenden Zyklus, der Motive aus dem Leben von Wieliczkaer-Salzbergleuten zusammenfasst. Der in Abbildung 100 gezeigte Schwarz-Weiß-Druck des 1891 in Öl angefertigten Originals präsentiert einen mit Birken bewachsenen Friedhof. Die Betrachtenden

2059 Siehe dazu auch ebd.

2060 Piotr Stachiewicz (1858–1938) war ein polnischer Maler und Illustrator. Zwischen 1877 und 1882 studierte er an der Kunstschule in Krakau, dann zwei Jahre in München und kehrte im Anschluss an eine längere Italienreise nach Krakau zurück. Typisch für sein künstlerisches Schaffen sind literarische, religiöse, mythische und patriotische Motive, die er vorrangig mit Kreide umsetzte und dabei vor allem Grauschattierungen denn Farbe nutzte. 1891 widmete er sich Bergleuten aus dem Salzbergwerk Wieliczka. Berühmt wurde er mit den 1894/1895 entstandenen Zyklen zur Marienlegende. Vgl. Gorski, M. von: Peter Stachiewicz. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst 19 (1908), S. 129–132.

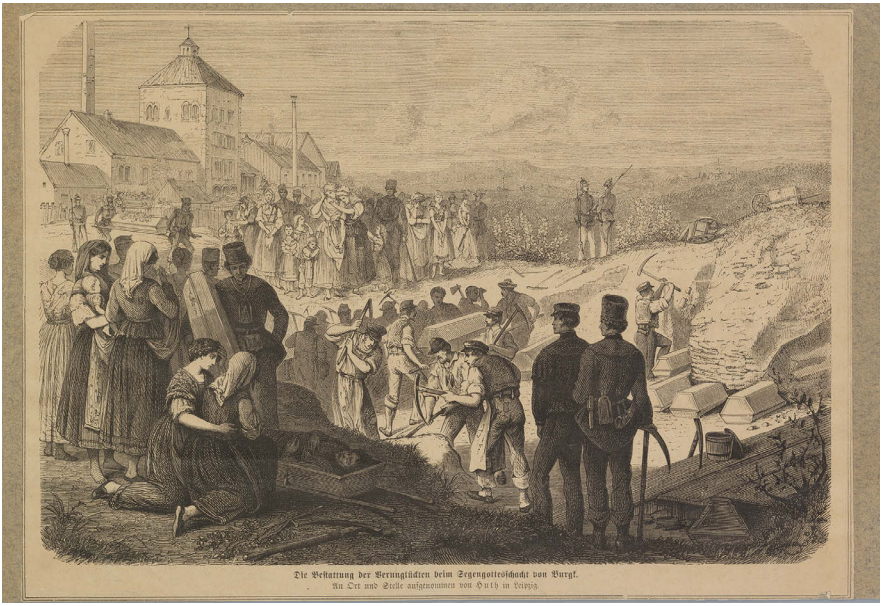


Abb. 101: Stich ‚Die Bestattung der Verunglückten beim Segengottesschacht von Burgk‘ nach Huth, 1869

scheinen der Trauerfeier mit etwas Abstand beizuwohnen. Der Blick fällt auf eine Gruppe, die in einem Halbkreis um eine ausgehobene Grube steht. Links im Bild sind die kirchlichen Vertreter zu sehen. Im Uhrzeigersinn schließen sich dann vermutlich Verwandte, Bekannte, Freunde und die auf Knien trauernde Witwe an. Den Abschluss bilden die Bergleute in schwarzer Paradeuniform, die mit Froschlampen und erhobenen Hüten ihrem ‚Kumpel‘ die letzte Ehre erweisen.

Sowohl in den 1930er-Jahren als auch in den 1950er-Jahren waren zudem Druckgrafiken eingegangen, die auf das Grubenunglück im sächsischen Steinkohlenbergbau im Sommer 1869 Bezug nehmen. Dort war es in den Schächten ‚Segen Gottes‘ und ‚Neue Hoffnung‘ zu Schlagwetterexplosionen gekommen, die mehr als 300 Tote forderten. Die im Laufe eines Tages Geborgenen wurden schließlich am Abend gemeinsam unweit des Unglücksortes bestattet.[2061] Das aus der ‚Gartenlaube‘ herausgetrennte Blatt (Abb. 101)[2062] hält dieses Ereignis fest. Vor einem hüge-

2061 Vgl. Säthler, Otto: Vor 100 Jahren: Sachsens größtes Grubenunglück im Plauenschen Grund. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1969), S. 10–15.

2062 In der Bildunterschrift heißt es: „Die Bestattung der Verunglückten beim Segengottesschacht von Burgk. An Ort und Stelle aufgenommen von Huth in Leipzig“.

ligen Hintergrund ist links das Zechengebäude zu sehen. Davor befinden sich vor allem abwartende und trauernde Frauen mit ihren Kindern, aber auch einige uniformierte Beamte und Bergleute in dunklen Grubenkitteln. Links im Bild kommen zwei Männer mit einem geschmückten Sarg auf eine Grube zugelaufen, die durch das Spiel mit Licht und Schatten den Fokus der Darstellung bildet. Während einige Särge bereits platziert sind, arbeiten Männer mit Spitzhacken weiter an der Erweiterung des Massengrabes. Vor einer im Schatten liegenden Menschentraube knien zwei Frauen, die einen im offenen Sarg liegenden Bergmann betrauern.

Der Erwerb und die Eingliederung des Blattes in die Kunstabteilung bedeuteten nicht, dass dieses auch für Ausstellungszwecke vorgesehen war. Eine dem Museum 1937 angebotene Druckgrafik dieser Art lehnte Winkelmann beispielsweise mit der Begründung ab, „eine solche traurige Angelegenheit“ dem Museumspublikum nicht vorführen zu können.[2063] Als ungeeignet erschienen demnach Darstellungen, in denen sich der Tod aufgrund einer Katastrophe am Arbeitsplatz nicht als natürliches Ende des Lebens interpretieren ließ oder als ein dem Bergbau inhärentes Bedrohungsszenario metaphorisch visualisiert wurde.

Die Thematisierung von Risiken im Bergbau – gleich ob in der Kunst, in wissenschaftlichen Ausführungen, Ausstellungen, oder der Belletristik – war und blieb im Kontext der Nachwuchswerbung, wie resümierend bereits in Kapitel 4.3 angesprochen, ein neuralgischer Punkt. Selbst Heilfurth wurde auf Winkelmanns Anregung hin über die Assistenz der WBK-Geschäftsführung aufgefordert, im ‚Bergmännischen Liederbuch‘ „nicht zu oft […] auf die mit dem Bergbau verbundenen Gefahren hinzuweisen.“[2064] Winkelmann musste zudem bei einem Besuch im Deutschen Museum verärgert feststellen, dass die Kuratoren die Bergleute zur Demonstration des Peissenberger Strebausbaus in einem Diorama ganz bewusst in eine „etwas unheimliche Situation“[2065] mit niedrigen Strecken und schlechter Beleuchtung präsentierten, weil sich die transportierte Atmosphäre als Publikumsmagnet bewährt hätte. Für sein Empfinden erreichten die Münchner damit

2063 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Kästner, 14.04.1937, in: montan.dok/BBA 112/1760.

2064 Maschinenschriftlicher Durchschlag Nierhaus an Heilfurth, 03.05.1941, in: montan.dok/BBA 120/2089. Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Nachricht Winkelmanns an Nierhaus, 26.04.1941, ebd. Die von Winkelmann und Nierhaus gewünschten Umarbeitungen und Abmilderungen sind in der 1954 erschienenen Sammlung bergmännischer Lieder überwiegend umgesetzt worden. Zudem hatte sich Winkelmann auch mit seiner Position durchsetzen können, für die Bebilderung mehr als nur Motive von Heuchler zu verwenden. Vgl. Heilfurth, Gerhard: Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion. Kassel/Basel 1954, S. 87 und 107–110.

2065 Maschinenschriftlicher Bericht Winkelmanns „Niederschrift über meine Dienstreise nach München, Böckstein, Salzburg. München, Flinsberg vom 7.–21.8.1941“, 23.08.1941, in: montan.dok/BBA 112/1303.

> genau das Gegenteil von dem, was wir wollen und anstreben, nämlich klare Darstellung der Arbeitsverhältnisse unter Tage und nicht besondere Unterstreichung von unbequemen Betriebspunkten, die nun einmal in jedem Beruf sind und nicht nur im Bergbau. Es ist selbstverständlich, dass der Uneingeweihte eine unbequeme Arbeitslage als besonders unangenehm empfindet, während sich der Bergmann dabei nichts denkt. Wir müssen den Besuchern des Museums klarmachen, dass sich unter Tage ganz natürliche Arbeitsbedingungen befinden, sodass niemand von dem Bergmannsberuf abgeschreckt wird.[2066]

Julius Raub gab Anni Geiger-Hof, die dem Bergbau-Museum ihren Roman vorgelegt hatte,[2067] 1953 mit auf den Weg, auf das an das Ende gestellte Grubenunglück zu verzichten und im Sinne der „Werbewirkung“[2068] stattdessen mit der Überwindung einer schwierigen Lage oder der Lösung eines technischen Problems zu enden. „Bei der Darstellung von Unglücken“, schloss er ab, „neigt der unbefangene, nicht fachkundige Leser leicht zu der Annahme, in jedem Bergmannsleben müßte gelegentlich ein größeres Unglück passieren. Dabei sind Unglücke im Bergbau noch seltener als im Verkehr. Es denkt aber niemand daran, in der Literatur mit jeder Autofahrt oder wenigstens mit jedem Autofahrerleben auch ein größeres Unglück zu verbinden.“[2069]

2066 Ebd. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs über seinen Besuch im Deutschen Museum, 05.05.1953, in: montan.dok/BBA 112/907.

2067 Vgl. Geiger-Hof, Anni: Jan Ellerbusch. Ein Jungenschicksal aus dem Kohlenrevier. Stuttgart 1952. Der Roman, der den Bergmannssohn Jan Ellerbusch durch seine Kindheit im Ruhrgebiet der 1930/1940er-Jahre begleitet, endet mit Jans Entscheidung frühzeitig eine Ausbildung auf der Zeche zu beginnen. Denn bei einem Streckenbruch wurde sein Vater so schwer verletzt, dass dieser seinen Beruf nicht wieder aufnehmen kann. Mit seinem Eintritt in den Bergbau sorgt Jan dafür, dass die Familie Ellerbusch weiterhin in ihrem Zechenhaus wohnen bleiben kann.

2068 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Anni Geiger-Hof, 22.01.1953, in: montan.dok/BBA 112/791.

2069 Ebd. Siehe dazu auch den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Raubs „Besuch der Herren von der UFA und Besprechung wegen des Bergbau-Filmes, 24.05.1939, in: montan.dok/BBA 112/753; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Riepenhausen, 02.06.1959, in: montan.dok/BBA 112/827 und an Schorn, 11.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849 oder den maschinenschriftlichen Brief Keienburgs an Raub, 12.05.1967, in: montan.dok/BBA 112/832. In einem Vortragsmanuskript berichtete Julius Raub, dass das Museum Oberschülerinnen außerhalb des Ruhrreviers die Aufgabe gestellt habe, künstlerisch darzustellen, was sie sich unter einer Zeche vorstellten. Das Ergebnis bezeichnete er als „erschütternd“, weil ein „erschreckend großer Teil“ den Bergbau „ohne weiteres mit einem Unglück“ verbinden würde. Um dem entgegenzuwirken und den Bergbau als potentielles Berufsfeld vorzustellen, organisierte die VFKK Anfang der 1950er-Jahre Ausstellungen mit Zeichnungen, Malereien und Scherenschnitten von Kindern. Siehe dazu das maschinenschriftliche Vortragsmanuskript Raubs „Das Bergbau-Museum“, 08.09.1955, in: montan.dok/BBA 112/2215; die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Haack, 27.01.1953, in: montan.dok/BBA 112/791 und an Kirchvogel, 29.05.1956, in: montan.dok/

Abb. 102: Lithografie ‚Verunglückt' von Toni Schönecker, 1932

Die wenigen bis in die Mitte der 1960er-Jahre eingegangenen Motive von Verunglückten sind Teil von Zyklen.[2070] Gemeinsam ist diesen Darstellungen, dass jeweils ein Bergmann zu Schaden gekommen ist und ihm Kollegen zur Hilfe eilen oder, wie im Falle der in Abbildung 102 gezeigten Lithografie von Schönecker, mit hängenden Schultern nur noch betroffen dessen Tod feststellen können.

Motive, die das eigentliche Geschehen im Moment des Unglückes zeigen, gibt es in der Ära Winkelmann dagegen nicht. Im Zusammenhang mit Romanen kritisierte Winkelmann in den 1960er-Jahren, dass Grubenunglücke von Schriftsteller:innen „tendenziös" beschrieben und für die Profitmaximierung instrumentalisiert würden. Ginge es nach ihm, sollten sie sich besser darauf konzentrieren, was im Bergbau alles für die „Sicherheit der Bergleute" getan würde.[2071] Aus diesem Blick-

BBA 112/910; das maschinenschriftliche Skript „Aufgaben und Arbeitsgebiete der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau/Mitgliederversammlung am 27.07.1952", o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956"; montan.dok/BBA 112/6355 und Winkelmann, Heinrich: Kohle und Bergbau in der Vorstellung unserer Kinder. In: Bergbau und Wirtschaft 22 (1952), S. 580–582.

2070 Siehe dazu montan.dok 030033028006, 033302121005 und 033303246044.

2071 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schorn, 11.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849.

Abb. 103.1: Relief ‚Wettersteiger‘ von Wilhelm Wulff, 1950

winkel ist nachzuvollziehen, warum Risiken und Grubenunglücke Leerstellen in der Winkelmann’schen Sammlung sind. Ist das Thema ‚Gefahr‘ überhaupt Teil der Bildbotschaft, geht es um deren Abwendung beziehungsweise Minimierung. In der Abteilung 33 befindet sich dazu beispielsweise der in siebenfacher Ausführung vorliegende ‚Wettersteiger‘ des bereits mehrfach erwähnten Wilhelm Wulffs. Der in Abbildung 103.1 gezeigte Steiger leuchtet in einer Strecke, in der ein Holzstempel unter dem Gebirgsdruck geborsten ist, mit seiner Wetterlampe die Firste nach gefährlichen Grubengasen ab. Die Tuschezeichnung von Hermann Metzger[2072], die 1960 über die VFKK in die Sammlung kam (Abb. 103.2), zeigt hingegen zwei

2072 Hermann Metzger (1919–2012) war ein aus Essen stammender Grafiker und Maler, der an der Folkwang-Schule lernte. Er gehörte dem Bochumer Künstlerbund an, erhielt ein Stipendium der Aldegrever-Gesellschaft und konnte auf Zeche Auguste-Victoria (Marl) Studien unter Tage durchführen. Vgl. Nyssen, Leo: Mit dem Skizzenblock vor Ort. Über den Maler und Grafiker Hermann Metzger. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1960), S. 23–27.

Abb. 103.2: Tuschezeichnung ‚Aufmauern eines Branddammes' von Hermann Metzger, 1954–1958

Bergleute mit Atemschutzgeräten, Schutzbrillen und Unfallverhütungskappen, die in einer Strecke einen Branddamm mit Ziegelsteinen setzen. Den farbigen Kunstdruck nach einem Gemälde von Géza Kukán[2073] hatte dem Diktatzeichen folgend Friedrich von Rhein in der Werkszeitschrift ‚Auerecho' entdeckt und bei der Auer-Gesellschaft 1941 eine Reproduktion anfordern lassen (Abb. 103.3).[2074] Im linken

2073 Géza Kukán (1890–1936) war ein ungarischer Maler, Grafiker und Illustrator, der erst in Budapest und dann in München studierte. Nach einer Reise nach Paris und einem Aufenthalt in der Künstlerkolonie Nagybánya (Rumänien) kehrte er schließlich nach Budapest zurück, wo er als freischaffender Künstler zahlreiche Preise erhielt. Kukán interessierte sich insbesondere für Porträts, Genredarstellungen und religiöse Themen. Bekanntheit erlangte er mit seinen sozialkritischen Gemälden aus dem Braunkohlebergbau um Tatabány. Seine Werke zeichnen sich durch einen naturalistischen Stil sowie die abgedeckten Farben und Hell-Dunkel-Kontraste aus. Vgl. Wagner-Wilke, Annette: Kukán, Géza. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00103357/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

2074 Siehe den maschinenschriftlichen, von Rhein diktierten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an die Auergesellschaft Aktiengesellschaft, 12.04.1941, in: montan.dok/BBA

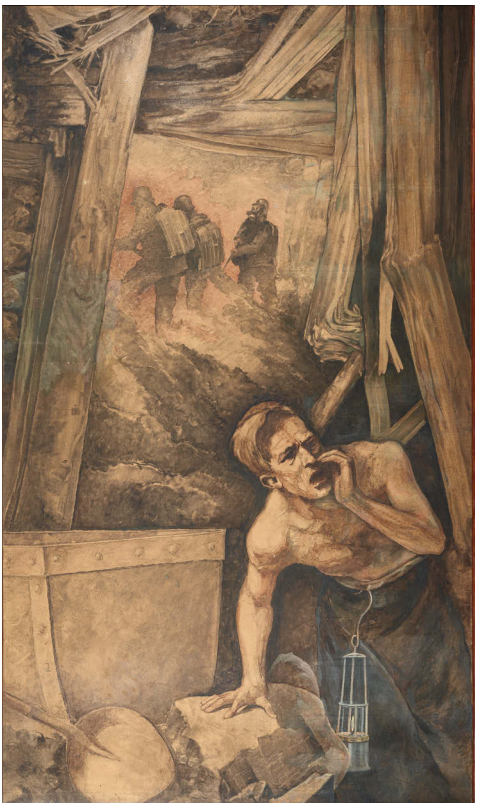


Abb. 103.3: Gemälde ‚Gefahr‘ von Gézan Kukán, o. D.

Vordergrund sind eine Schaufel sowie ein zwischen einem Holzstempel und einem Stein eingeklemmter Förderwagen abgebildet. Rechts ist ein angespannt wirkender Bergmann mit nacktem Oberkörper zu sehen, an dessen Gürtelschlaufe eine überdimensionierte Benzinsicherheitslampe hängt. Die rechte Hand auf einen Gesteinsbrocken gestützt, hält er die linke an den Mund, um imaginierte Kollegen vor der Gefahr zu warnen, die im Bildhintergrund durch den Streckenbruch, den Grubenbrand und die drei Rettungsleute mit Atemschutzgeräten visualisiert wird.

Wie Kukáns ‚Gefahr‘ ist auch die von einem WBK-Mitarbeiter geschenkte Druckgrafik, die auf den Einsatz deutscher Grubenrettungsleute im nordfranzösischen Courrières Bezug nimmt, in die Abteilung 20 ‚Grubenrettungswesen, Tauche-

112/755. Da die Drucke unter montan.dok 030020014001 nicht aufzufinden sind, zeigt Abbildung 103.3 ein Gemälde des Motivs (montan.dok 030014402001).

Abb. 104: Druck ‚Deutsche Grubenrettungsleute in Courrières' von Georg Marschall, 1906

rei, erste Hilfe bei Unfällen' einsortiert worden. Im Frühjahr 1906 hatte es auf einer Steinkohlenzeche eine Schlagwetter- und Kohlenstaubexplosion gegeben, in deren Folge über 1.400 Bergleute unter Tage eingeschlossen wurden. Grubenwehren der Zechen Hibernia und Rheinelbe reisten unter der Leitung des im Bereich der Grubensicherheit engagierten Bergwerksdirektors Georg Albrecht Meyer (Zeche Shamrock, Herne) nach Frankreich, um die Bergungsarbeiten zu unterstützen.[2075] Die Szene in Abbildung 104 hält die Ankunft am Unglücksort fest. Zu sehen ist ein Zechenplatz, über dem eine Rauchwolke hängt. Im Bildzentrum ist eine Gruppe Männer mit Spitzhacken, Lampen und Medizinkoffer zu sehen, die durch die geteilte Menschenmenge zieht. Unter den trauernden Frauen und Kindern befinden sich zudem jubelnde Menschen sowie Offiziere mit Bajonetten und ein Mann im Anzug und mit Zylinder, welche die Helfer willkommen heißen.[2076]

2075 Vgl. Farrenkopf, Michael: „Zugepackt – heißt hier das Bergmannswort". Die Geschichte der Hauptstelle für das Grubenrettungswesen im Ruhrbergbau. Bochum 2010 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 178), S. 62–65.

2076 Laut Farrenkopf ist die Ankunft der Rettungsleute nicht durchweg positiv ausgefallen. Insbesondere die Kleidung der Grubenwehr habe bei den französischen Bergleuten Unbehagen ausgelöst, weil diese stark an die preußische Militäruniform und damit an die Niederlage von 1870 erinnerte. Zudem soll sich Meyer aufgrund fachlicher Differenzen mit dem Generalinspektor des nordfranzösischen Bergbaus derart überworfen haben, dass er mit einem Teil der Bergleute

In beiden Fällen sorgt die Ablage der Drucke in die Abteilung 20 dafür, dass von der antizipierten Katastrophe mit (potentiellem) Personenschaden abgelenkt und, wie Raub es formulierte, eine „hervorragende[…] Tat, wie z. B. die Meisterung einer besonders schwierigen Lage oder die glückliche Bewältigung technischer Probleme“[2077] in den Fokus der Interpretation gerückt wird. Anders als Michael Farrenkopf dies für Denkmale des ausgehenden 19. Jahrhunderts und Gisela Parak in Bezug auf Zechen-Zeitschriften der 1930er-Jahre beschreiben, wurden Visualisierungen von Grubenunglücken im Museum also nicht dafür genutzt, um Bergleute als Heroen zu stilisieren, die soldatengleich den Opfertod starben.[2078] Ziel war es hingegen, das potentielle Risiko am Arbeitsplatz mit all seinen dramatischen Konsequenzen für den Bergmann – und letztlich auch für seine Familie – aus der bergmännischen Lebenswelt auszuklammern.

Thematisch und stilistisch änderte sich in den ersten Nachkriegsjahren wenig. In dieser Zeit gingen weitere Elfenbeinschnitzereien aus dem Nachlass Winnackers, Dubletten der bereits vorgestellten spätromantischen Genredarstellungen – zu denen ab 1949 auch wieder Motive von Heuchler gehörten – und Reproduktionen von Werken Meuniers ein. Hinzu kam lediglich die Mappe von Ludwig Gottfried Schmidbauer, die Winkelmann 1948 über den Bavaria Verlag erstanden hatte. Wie bei den Arbeitertypen bereits ausgeführt, zeichnet sich das Werk Schmidbauers durch die Individualisierung und Heterogenität der dargestellten Bergleute aus. Im Vergleich zu Kätelhöns Grafiken wirken die Motive Schmidbauers durch die stärkeren Hell-Dunkel-Kontraste und die klareren Linien weniger beklemmend. Die in Abbildung 105.1 gezeigte Szene rückt die zwei Bergleute ‚Vor Ort‘ durch die von links kommenden Lichtstrahlen in den Bildfokus, während der dunkel gehaltene Vordergrund – eine Strecke mit Polygonausbau verstärktem Türstock, in der ein Förderwagen steht – fast unbemerkt bleibt. Beide Männer tragen lange Hosen, festes Schuhwerk und Schirmmützen. Während der eine mit dem Abbauhammer stehend Kohle aus dem Flöz löst, zersägt der andere in gebückter Haltung einen Stempel. Trotz ihrer definierten Muskulatur wirken sie im Vergleich zu den

bereits zwei Tage nach dem Eintreffen in Courrières wieder die Heimreise antrat. Vgl. Farrenkopf: „Zugepackt – heißt hier das Bergmannswort“, S. 63 f.

2077 Maschinenschriftlicher, von Raub diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Anni Geiger-Hof, 22.01.1953, in: montan.dok/BBA 112/791.

2078 Vgl. Farrenkopf: Schlagwetter und Kohlenstaub, S. 227 f.; Farrenkopf: Das Explosionsrisiko im Steinkohlenbergbau, S. 21–24 und Parak, Gisela: Der Bergmann als Prototyp des „Soldaten der Arbeit“. Fotografische Strategien der Inszenierung des „Völkischen“ im Medium Zechen-Zeitschrift. In: Becker, Frank/Schmidt, Daniel (Hrsg.): Industrielle Arbeitswelt und Nationalsozialismus. Der Betrieb als Laboratorium der „Volksgemeinschaft“ 1920–1960. Essen 2020 (= Schriftenreihe des Instituts für Stadtgeschichte – Beiträge, 21), S. 210–222, hier S. 220 f.

Abb. 105.1: Lithografie ‚Vor Ort' von Ludwig Gottfried Schmidbauer, um 1930

Abb. 105.2: Lithografie ‚Im Steilflöz' von Ludwig Gottfried Schmidbauer, um 1930

bisher vorgestellten Männern aus dem Steinkohlenbergbau fast schmächtig. Der in Abbildung 105.2 dargestellte Bergmann ist ebenfalls ein kräftiger, aber keineswegs durchtrainierter Mann. Vollständig bekleidet steht er vor einem steil gelagerten Flöz. Den rechten Fuß, auf dem sein gesamtes Gewicht lagert, hat er auf einen hölzernen Grubenstempel gesetzt, der linke schwebt in der Luft. Sich mit einer Hand am Ausbau festhaltend, treibt er mit konzentrierter Miene, aber scheinbar ohne große Anstrengung, den Abbauhammer in das Flöz.

Allen eingegangenen Motiven aus dem Steinkohlenbergbau ist gemeinsam, dass es sich ausschließlich um von Männern gestaltete Druckgrafiken handelt, die einem realistischen Stil verpflichtet sind, auf den Einsatz von Farbe verzichten und in denen die menschliche Arbeitskraft in den Fokus gerückt wird. Umso überraschender ist es, dass die im Zusammenhang mit der Gründung der VFKK bereits genannte Ausstellung, als erste *offizielle* Sonderausstellung im Bergbau-Museum, im Sommer 1947 überwiegend farbige Aquarelle, Ölgemälde und Zeichnungen von Ria Picco-Rückert präsentierte.[2079]

Farbe im Spiel? – Die Kunst der Moderne

Die aus Nürnberg stammende Künstlerin Ria Picco-Rückert[2080] hatte sich seit den frühen 1930er-Jahren mit Gemälden von Maschinen und Werksanlagen im Auftrag von Bergbau- und Stahlunternehmen einen Namen als Industriemalerin gemacht.

2079 Siehe S. 160.

2080 Ria (Magdalena Maria) Picco-Rückert (1900–1966), die nach dem Tod ihres Mannes noch einmal heiratete und dann Kolle-Rückert hieß, war eine aus Nürnberg stammende Malerin und Zeichnerin. Ihre Ausbildung begann sie an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, welche sie zwischen 1924 und 1926 an den Akademien der bildenden Künste in Stuttgart und Wien fortsetzte und schließlich in Weimar mit dem Lehramtsexamen abschloss. Nach ausgedehnten Reisen kehrte sie 1943 nach Franken zurück. Von dort zog es sie für Studienzwecke – wie schon zuvor – immer wieder in die Industriegebiete an Rhein und Ruhr, dem Saarland, Lothringen und Oberschlesien. Am Anfang ihrer Karriere malte sie vor allem Landschaften und Stillleben. Ihren Durchbruch als gefragte Künstlerin hatte sie 1929 mit einem dem Realismus verhafteten Gemälde der ‚Maxhütte‘. Seitdem erfreute sie sich regelmäßiger Aufträge durch die Stahl- und Bergbauindustrie, wobei Paul Reusch ihr bedeutendster Unterstützer war. Interesse weckte sie in der Schwerindustrie vor allem mit ihren realistischen Technikdarstellungen. Typisch für ihre Malerei ist der pastose Farbauftrag. Picco-Rückert galt neben Richard Gessner, Erich Mercker und Franz Gerwin als bedeutende Industriemalerin ihrer Zeit. Vgl. Ollinger, Klaus: Kohle und Stahl. Leben und Werk der Industriemalerin Ria Picco-Rückert. Püttlingen 2007 und Heise, Ulla: Picco-Rückert, Ria. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00073039/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Das 1943 auf der GDK in München gezeigte Ölgemälde ‚Eiserne Johanna‘,[2081] die Bezeichnung für einen in der Gräfin-Johanna-Grube (bei Bytom) eingesetzten Schrämlader, hatte Fritz Lange über die Presse zur Kenntnis genommen.[2082] Dieses habe den Bergwerksdirektor der Zeche Hannover nach Angaben Winkelmanns derart überzeugt, dass er Picco-Rückert zutraute, der Heuchler (beziehungsweise die ‚Heuchlerin‘) des Steinkohlenbergbaus zu werden.[2083] Lange lud die Künstlerin deshalb 1946 für Studienzwecke auf sein Werksgelände ein.[2084] In diesem Zusammenhang entstanden insgesamt 38 Werke, die im Herbst desselben Jahres ursprünglich im Essener Glückauf-Haus gezeigt werden sollten.[2085] Da diese Pläne aus ungeklärten Gründen nicht umgesetzt werden konnten, schlug Winkelmann der Künstlerin vor, die Ausstellung stattdessen im Bergbau-Museum zu präsentieren.[2086] Im Juni 1947 kam es dann zur Eröffnung der Ausstellung unter dem Titel ‚Der Bergmann und sein Werk‘, die gleichzeitig den Grundstein für die Gründung der VFKK legte.[2087]

Winkelmann äußerte sich, wie sollte es in einem Begleitheft zu einer Sonderausstellung in einem Haus unter seiner Leitung auch anders sein, wertschätzend über Picco-Rückerts Werke. Ihre Porträts von Bergleuten seien „so lebenswahr gemalt, daß sie die Anteilnahme jedes Beschauers aufs stärkste erwecken. In anderen Bildern sind die Menschen dem Gesamtbild harmonisch eingeordnet, daß sie den lebendigen Mittelpunkt der Bilder bilden, in denen aber auch die Technik

2081 Siehe BT 17 im Anhang sowie die Projektseite des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst zur GDK: http://www.gdk-research.de/de/obj19360702.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022). Das Bild wird gelegentlich auch als ‚Im Schacht des Panzers Johanna‘ tituliert.

2082 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll Senfts „Eröffnung der Ausstellung ‚Der Bergmann und sein Werk’ im Bergbau-Museum in Bochum“, 09.06.1947, sowie das maschinenschriftliche Schriftstück von Fritz Lange, o. D., in: montan.dok/BBA 112/1875.

2083 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 01.02.1949, in: montan.dok/BBA 112/970.

2084 Um der Künstlerin realistische und umfassende Eindrücke von der Welt unter Tage zu vermitteln, soll nach Angaben Slottas auf dem Zechengelände über Tage eine Art Stollen aufgebaut worden sein, in dem Grubenbrände simuliert wurden. Vgl. Slotta, Rainer: Die Sonderausstellungen. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 749–878, hier S. 750.

2085 Siehe das maschinenschriftliche Protokoll Senfts „Eröffnung der Ausstellung ‚Der Bergmann und sein Werk’ im Bergbau-Museum in Bochum“, 09.06.1947, in: montan.dok/BBA 112/1875 und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Heise, 01.02.1949, in: montan.dok/BBA 112/970.

2086 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Rückert, 28.08.1946, und deren maschinenschriftliche Antwort, 14.09.1946, in: montan.dok/BBA 112/1875.

2087 Siehe S. 160.

durch sorgfältigste Wiedergabe die gebührende Beachtung findet.“[2088] Trotz der lobenden Äußerungen und der guten Verbindungen zu Picco-Rückerts Mäzen, Fritz Lange, machte Winkelmann keine Anstalten, die museale Sammlung mit Werken der Künstlerin zu ergänzen. Auffällig ist zudem, dass Picco-Rückert in ‚Der Bergbau in der Kunst‘ lediglich beiläufig erwähnt wird und Winkelmann ihren künstlerischen Nachlass 1967 nicht an das Bergbau-Museum vermittelte.[2089]

Die Resonanz auf die 1947er-Ausstellung war überwiegend positiv. In Presse und Rundfunk wurde die Künstlerin beispielsweise für die Anschaulichkeit sowie die Verständlichkeit ihrer Bildaussagen, die präzise dargestellte Bergbautechnik und ihre Fähigkeit, sich empathisch in die Lebenswelt der Bergleute versetzen und diese Atmosphäre im Bild transportieren zu können, gelobt.[2090] Geübte Kritik richtete sich gegen die Gestaltung der Bergleute. So monierte Fritz Senft, Direktor der Bergmännischen Berufsschule Hamborn, dass es Picco-Rückert kaum gelungen sei, „den Körper mit seinem Muskelspiel, den Gesichtsausdruck, das Werkzeug und den Werkstoff zu einer organischen Einheit zu verschmelzen“[2091]. In einem Artikel der Westfalenpost hieß es wenige Tage nach Eröffnung der Ausstellung:

> Die Künstlerin ist eine Meisterin der Technik und eine sichere Beherrscherin auch des Malerischen. Eine überwältigende Farbigkeit strömt aus den wuchtigen, monumental wirkenden Industriestücken; es fasziniert das Atmosphärische der Tönung im Gemälde ‚Lichter kommen uns entgegen‘, im ‚Weg zum Schacht‘ und ‚Vor der Seilfahrt‘. Und doch fehlt all diesen, mit kühner Hand aufgetragenen Oelbildern aus dem Bergmannsleben Unter- und Uebertage der seelische Gehalt, die letzte, tiefe Durchdrungenheit. Wahrscheinlich fehlt der Künstlerin das

2088 Presseamt der Stadt Bochum (Hrsg.): Der Bergmann und sein Werk. Erinnerungen an die Bochumer Kunstausstellung der Malerin Ria Picco-Rückert. Bochum 1947, S. 7.

2089 Vgl. Trier: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters, S. 367 und den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Peter, 06.02.1967, in: montan.dok/BBA 112/832.

2090 Vgl. z. B. o. A.: Bochums bergbauliche Sendung. Oberbürgermeister Geldmacher sprach zur Eröffnung der Ausstellung „Der Bergmann und sein Werk“. In: Westfalenpost, 13.06.1947, o. S.; o. A.: ‚Der Bergmann und sein Werk‘. Kunst um und für den Bergmann; o. A.: Ausstellung von Rückert zwei Wochen verlängert worden. In: Volks-Echo, 05.08.1947, o. S. Siehe außerdem Ollinger: Kohle und Stahl, S. 134–137; die Abschrift des Artikels „Der Bergmann und sein Werk. Eine beachtliche Gemäldeausstellung im Bochumer Bergbaumuseum“, Juli 1947, in: montan.dok/BBA 112/1875 sowie Slotta: Die Sonderausstellungen, S. 751.

2091 Maschinenschriftliches Protokoll Senfts „Eröffnung der Ausstellung ‚Der Bergmann und sein Werk‘ im Bergbau-Museum in Bochum“, 09.06.1947, in: montan.dok/BBA 112/778. Als „vom Standpunkte des Werbegedankens“ kontraproduktiv stufte Senft den Beitrag Franz Große Perdekamps im Ausstellungsbeiheft ein. Neben den orthografischen Mängeln hätten bestimmte Formulierungen bei der Bildbeschreibung – wie etwa „‚Das bedrückend stumme Warten‘ der Bergleute vor der Seilfahrt“ oder „Der ‚auf dem äußersten Gefahrenposten unserer Zeit arbeitende Mensch‘“ – nicht den gewünschten Effekt. Vgl. ebd.

> Erfülltsein von der Welt, die sie zeigt, aber nicht deutet. Sie schafft mit sichtlicher dekorativer Lust. Auch dies hat seinen Reiz; und ihre Werke sind zweifellos reizvoll. Doch man vermißt das charakteristische Bergmannsgesicht. Die Einzelköpfe, die man sieht, könnten genau so [sic!] gut Geistes- oder Landarbeitern gehören. Die Skizzen wirken gestellt, bieten sich als betonte Schaustücke dar. So ist das ureigene Element des Bergmanns, seine spezielle Wesenhaftigkeit, nur in den Gruppenbildern spürbar.[2092]

Aus den in den vorausgegangenen Kapiteln erarbeiteten Anforderungen Winkelmanns an die Gestaltung von Bergleuten liegt die Interpretation nahe, dass er diese bei Picco-Rückert nicht zufriedenstellend umgesetzt sah. Denn typisch für deren Industriegemälde sind – neben aller Präzision, was Rohre, Schienen, Förderwagen oder Maschinen betraf –[2093] eben auch „effektvoll leuchtende Licht-, Dampf-, Rauch- und Staubwolken“[2094], in denen die dargestellten Gebäude, Maschinen, Geräte und Menschen oftmals verschwimmen oder zu verschwinden scheinen. Hinzu kommt ein pastoser Farbauftrag, der den realistischen Eindruck der ohnehin wenig detailliert ausgearbeiteten Bergleute noch weiter zurücknimmt. In eine düstere, enge und unheimliche Atmosphäre gesetzt, heben sich die Arbeiter kaum von den Hintergründen ab, werden in mystisches Licht getaucht oder kommen gespenstergleich auf die Betrachtenden zu.[2095]

Folgt man der begründeten Hypothese, dass Winkelmann die Werke Picco-Rückerts nur bedingt zusagten, mag die Ausrichtung der Ausstellung im Bergbau-Museum wie ein Widerspruch erscheinen. Strategisch gedacht, hatte er mit diesem Angebot allerdings nicht nur die wichtigsten Vertreter der Stadt, der Versorgungszentrale des deutschen Bergbaus und des Industrieverbands Bergbau vereint. Als Hausherr sicherte er sich zudem einen prominent platzierten Redebeitrag, um sein Anliegen wirkungsvoll vorzutragen. Im Skript seiner Eröffnungsrede – die gekürzte Version im Ausstellungskatalog wirkt weit weniger aggressiv – heißt es zur Situation der bergmännischen Kunst des 20. Jahrhunderts:

2092 O. A.: Bochums bergbauliche Sendung, o. S.

2093 Vgl. Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1947, S. 7.

2094 Heise: Picco-Rückert.

2095 Olge Dommer sieht in ‚Lichter kommen uns entgegen‘ eine romantisierende Darstellung des Bergbaus, in der Rückert die „Bergleute zu pflichtbewussten wie stolzen Arbeitern [überhöht, A-M. H.], die ungebrochen tagein tagaus ihr Werk vollbringen“. Wie Dommer aus den dunklen Gestalten und dem mystisch wirkenden Lichtkranz zu dieser Ableitung kommt, erschließt sich der Verfasserin nicht. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass sie sich auf die bei Klaus Ollinger abgedruckte Bildunterschrift bezieht, in der Eduard Trier unglücklich aus dem Zusammenhang gerissen zitiert wird. Vgl. Trier: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters, S. 367; Ollinger: Kohle und Stahl, Bildunterschrift zu Tafel 40; Dommer: Mehr als richtige Kerle, S. 75.

> Leider brachte das 20. Jahrhundert die Kunst auch in einer Weise mit dem Bergbau in Berührung, die von uns mit aller Entschiedenheit abgelehnt wird. Es sind das vor allem in Schwarz-Weiß-Technik ausgeführte Bilder, die entweder den Bergmann oder die bergmännische Arbeit in so herabwürdigender Weise zeigen, daß sie jeden Beschauer zur Abneigung gegen beide bringt. Daß dies dem um seinen Nachwuchs ringenden Bergbau in keiner Weise dienlich ist, ist ohne weiteres klar. Ich glaube daher, im Interesse des ganzen Bergbaus zu sprechen, wenn ich erkläre, daß das Bergbau-Museum und mit ihm der gesamte Bergbau derartig entstellende Bilder ohne Rücksicht auf den Künstler und ihren künstlerischen Wert ablehnt. Unser Streben geht dahin, wirklich naturwahre und lebensnahe Bilder aus dem Steinkohlenbergbau zu schaffen, die diese in der gleichen Vollständigkeit zur Darstellung bringen, wie die Heuchlerschen Bilder den Erzbergbau. Alle Künstler, die dabei mithelfen wollen, dürfen sicher sein, dass sie unsere volle Unterstützung finden werden.[2096]

Anders als bei den Arbeitertypen wurde diese Suche erst Anfang der 1950er-Jahre stärker forciert. Nach außen übernahm Winkelmann in erster Linie als Vorstandsvorsitzender der VFKK, weniger als Museumsdirektor, die Führung. Intern legte er die Einordnung und Bewertung der an ihn herangetragenen Kunstwerke hingegen in die Hände seiner Kunstexperten. Bis 1952 übernahm dies, wie bereits erwähnt, Franz Große Perdekamp. Mit ihm hatte Winkelmann auf einen Förderer der avantgardistischen Kunst gesetzt, der als Direktor des Vestischen Museums beziehungsweise der Kunsthalle in Recklinghausen und Initiator der Künstlergruppe ‚junger westen‘ über Kontakte zu regionalen Künstler:innen verfügte.[2097] In Nachrufen wird er als „der beste Kenner der spezifisch westfälischen Kunst“[2098] und Unterstützer junger „nach neuen Formen“[2099] suchenden Künstler:innen beschrieben. „Der Sechziger“, schrieb Alfons Neukrich, „war mit der Kunst jung geblieben, er verehrte alles Große der Tradition, sein Herz hatte er den Expressionisten seiner Jugend geliehen, aber den stürmischen, ins Ungewisse fortschreitenden Aeußerungen der Modernsten stand er verstehend und fördernd zur Seite. Nicht als Parteigänger, sondern als Selbstbewußter Kenner, der sanft, aber unerbittlich die Qualitäten sonderte.“[2100] In der 1951 eröffneten Ausstellung ‚Kunst und Bergbau‘ spiegelte sich

2096 Maschinenschriftliches Redemanuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau“, [Juni 1947], in: montan.dok/BBA 112/1875. Vgl. dazu Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1947, S. 7 f.

2097 Vgl. Ullrich, Ferdinand: Die Künstlergruppe „junger westen“. Ein originärer Beitrag zur deutschen Nachkriegskunst. In: Forum Geschichtskultur Ruhr 2 (2012), S. 5–14 und Schwalm, Hans-Jürgen/Strsembski, Stephan: Der Junge Westen. In: Ullrich, Ferdinand/Schwalm, Hans-Jürgen (Hrsg.): Junger Westen. Auf dem Weg zur Avantgarde. Dortmund 2017, S. 130–135.

2098 Dr. G. (?): Franz Große Perdekamp tot.

2099 O. A.: Franz Große-Perdekamp erlag einem Herzanfall. Ein Leben für die Kunst. Er wird unvergessen bleiben.

2100 Neukirchen, Alfons: In Memoriam. Ein Nachruf. In: Neueste Zeitung, 24.01.1953, o. S., in: StA Bottrop/G IV 2,1.

dies wider. Von Richard Gessner, Wilhelm Wulff und Joseph Enseling war bereits die Rede. Vertreten waren darüber hinaus Künstler wie Leo Winkelmann (1909–1961), Helmut Spannaus (geb. 1919), Edmund Neschen (geb. 1916), Helmut Lankhorst (1909–1979) oder Bruno Bergmann, die alle (noch) gegenständlich arbeiteten, deren Werke allerdings bereits deutlich symbolische und abstrakte Züge trugen.[2101] Das parallel zur Ausstellung herausgegebene ‚Anschnitt'-Heft liest sich wohl auch deshalb wie ein Appell an die Leserschaft, sich der Kunst der Moderne zu öffnen beziehungsweise ein Verständnis für diese zu entwickeln.[2102] Neben den im Heft verteilten Aphorismen und abstrahierenden Beiträgen Große Perdekamps, Rudolf Bongs und eines gewissen Dr. HAM schlägt sich dies vor allem in dem verkürzt abgedruckten Kunstgespräch nieder. Noch vor der Ausstellungseröffnung trafen sich Künstler, ein Schriftsteller und Bergleute, unter der Moderation von Große Perdekamp, um sich an ausgewählten Bildern über moderne Kunst auszutauschen.[2103] Museumsdirektor und Kustos, die ebenfalls zugegen waren, kommen in der abgedruckten Version kaum zu Wort. Dominiert wird das Gespräch von Willy Bartock (geb. 1915), Dichter und Dramatiker, der mit Fragen, Eindrücken und Thesen die Künstler Ignatius Geitel und Richard Gessner sowie den Kunstsachverständigen der VFKK dazu bringt, den Ansatz der Ausstellung, avantgardistische Kunst im Allgemeinen und einzelne Werke im Besonderen zu erklären. Geradezu mustergültig legt der veröffentlichte Gesprächsausschnitt dar, dass der Austausch über Kunstwerke das Verhältnis zu ihnen verändert. Denn nach anfänglicher Zurückhaltung beteiligten sich auch die Bergleute, denen Bartock verallgemeinernd das Verständnis für einen Großteil der gezeigten Werke absprach,[2104] ebenfalls am Gespräch. Eines der besprochenen Gemälde ist Helmut Spannaus'[2105] ‚Nach der Schicht'

2101 Vgl. o. A.: Hauer vor Ort – Künstler vor Ort. Betrachtung zu einer Ausstellung im Bochumer Bergbau-Museum. In: Westfälische Rundschau, 30.05.1951, o. S. und o. A.: Kumpel, Maler und Bilder. Bericht über ein Kunstgespräch. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 27–31.

2102 Vgl. Dr. HAM (?): Motiv und Form. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 3; Große Perdekamp, Franz: Industrie zwischen Chaos und Ordnung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 9–11; Bongs, Rolf: Gegenstand und Abstraktion. Notizen zum Bild der Industrie in der abstrakten Malerei. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 13–16. Im Kontrast dazu siehe Bachmann, Hans-Gert: Zurück zur Natur? In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1952), S. 18–21.

2103 Vgl. o. A.: Kumpel, Maler und Bilder.

2104 Vgl. den Kommentar Bartocks in: o. A.: Kumpel, Maler und Bilder, S. 28.

2105 Helmut Spannaus (geb. 1919) war ein aus Eisenach stammender, aber im Odenwald ansässiger Maler und Grafiker. Gelernt hatte er in Eisenach und Berlin. Wie er ins Ruhrgebiet und zum Bergbau kam, ist nicht belegt. Vgl. o. A.: Spannaus, Helmut. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tege-

Abb. 106: Gemälde ‚Nach der Schicht‘ von Helmut Spannaus, 1951

(Abb. 106), welches den Wortmeldungen nach sehr positiv bewertet worden war. Große Perdekamp konstatierte, der dem Bochumer Künstlerkreis angehörende Spannaus hätte eine gelungene Balance „zwischen Naturalismus, Impressionismus und abstrakter Malerei“ gefunden. Die anwesenden Vertreter des Bergbaus stellten fest, dass das Bild trotz der „moderne[n] Form“ verständlich sei. Gezeigt würden demnach Bergleute, die müde, noch an ihre Arbeit denkend, aber dennoch freundlich gestimmt dem Arbeitsende entgegengingen.[2106] Wie Winkelmann zu diesem Gemälde stand, ist nicht belegt. Im Anschluss an die Ausstellung wurde es aber für 436 DM gekauft und der Museumssammlung zugeführt.

Daraus abzuleiten, die VFKK beziehungsweise das Bergbau-Museum hätten programmatisch am Kunstdiskurs der 1950er-Jahre partizipiert, trifft den Kern nur

thoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00108418/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und Bochumer Künstlerbund e. V. (Hrsg.): 50 Jahre Bochumer Künstlerbund. Bochum 1996, S. 218.

2106 Vgl. o. A.: Kumpel, Maler und Bilder, S. 30.

bedingt. Die Sitzungsprotokolle der VFKK offenbaren nämlich, dass Vorstand und Beirat in erster Linie Sorge um den künstlerischen Nachwuchs hatten. Große Perdekamp führte im Sommer 1950 aus, dass das Interesse freier Künstler:innen an der Branche nach dem Ersten Weltkrieg drastisch zurückgegangen sei. Gegenwärtig, in einer Zeit, in der „die abstrakte Kunst immer mehr Boden gewänne“[2107], sei es zudem ungewiss, „wie weit die Künstlerschaft für reale Themen aufgeschlossen“[2108] sei. Die geplante Ausstellung betrachtete er deshalb als eine Bestandsaufnahme, die zeigen würde, mit welchen Künstler:innen zukünftig zu rechnen sei.[2109] Bei den Vorbereitungen betonte er, dass es zunächst darum ginge, „die Künstler aus einer ethischen Einstellung heraus an die Industriemotive heranzuführen, die diesen Dingen vielfach ausweichen“[2110]. In der darauffolgenden Vorstands- und Beiratssitzung, die erst über ein Jahr später stattfand, knüpfte er an diesen Punkt an. Anlass dafür war die 1952 in Düsseldorf gezeigte Ausstellung ‚Eisen und Stahl‘[2111], deren Zustandekommen die VFKK als positive Wirkung der eigenen Arbeit verbuchte.

2107 Vgl. das maschinenschriftliche Protokoll der „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, 18.07.1950“, 20.07.1950, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

2108 Ebd.

2109 Vgl. ebd. Siehe dazu auch das maschinenschriftliche Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 19.03.1951“, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“; den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schultz, 06.06.1951, in: montan.dok/BBA 112/800 sowie Trier: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters, S. 360.

2110 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 19.03.1951“, 20.03.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

2111 Vgl. Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl (Hrsg.): Kunstausstellung ‚Eisen und Stahl‘ (Düsseldorf 1952). Essen 1952. Anders als die Ausstellung der VFKK brachte die Stahl- und Eisenindustrie 60.000 DM für ein Preisausschreiben auf und sicherte sich die finanzielle wie inhaltliche Unterstützung durch den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen. Ein wesentlicher Unterschied zur Bochumer Ausstellung stellte auch die thematische Bindung dar. Die sich beteiligenden Künstler:innen hatten zwei Werke einzureichen, doch nur eins musste einen Bezug zur Eisen- und Stahlindustrie herstellen. In einem ‚Spiegel‘-Artikel heißt es, dass über 80 % der Teilnehmenden auf das freie Thema verzichtet und stattdessen zwei themengebundene Werke eingereicht hätten. Auftragsarbeiten, so die Schlussfolgerung, sicherten damit nicht nur die wirtschaftliche Existenz von Künstler:innen, sondern lieferten diesen sogar neue Impulse. Vgl. o. A.: Ein roter Klecks. In: Der Spiegel 19 (1952), o. S. Unter: https://www.spiegel.de/kultur/ein-roter-klecks-a-23881cef-0002-0001-0000-000021976794 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022). Siehe dazu weiterführend Engelskirchen, Lutz: Eisen und Stahl – Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 108–113.

Große Perdekamp, der von Winkelmann gebeten worden war, seine Meinung zu dieser Ausstellung zu äußern, wird im Protokoll wie folgt paraphrasiert:

> Bemerkenswert sei bei der Düsseldorfer Ausstellung nicht so sehr das Anschwellen der abstrakten Kunst, sondern das Versagen der realistischen. Das Problem Kunst und Industrie sei sehr schwierig, für den Bergbau wäre die Situation noch schwieriger, weil das Thema noch kleiner ist als bei der gesamten Industrie. Herr Große-Perdekamp schlug eine graphische Ausstellung vor, weil gerade die Graphik den Künstler zu einer gewissen realistischen Darstellung zwinge und Schwarz-Weiß-Zeichnungen für Bergbau-Motive besonders gut geeignet wären.[2112]

Einig waren sich die Anwesenden darüber, dass die Künstler:innen den Bergbau hautnah erleben müssten, um „lebensnahe Kunst“[2113] schaffen zu können. Über Grubenfahrten, Besichtigungen der Werksgelände, die Unterstützung durch Atelierräume, den gesicherten Verkauf von Werken bei Ausstellungen und durch Auftragsarbeiten sollte zukünftig noch stärker versucht werden, vielversprechende Künstler:innen „ideell und materiell an den Bergbau“ zu binden.[2114] Sich allein auf graphische Werke zu stützen, fand hingegen nicht den vollen Zuspruch. Dennoch hieß es auf der wenige Wochen später stattfindenden Mitgliederversammlung, dass eine grafische Ausstellung zum Thema ‚Bergbau und Bergmann‘ geplant werde, die dabei helfen solle, „einen neuen Weg zu finden, um die Künstler stärker als bisher und auf einer realen Basis für die Lebenswelt des Bergmanns zu interessieren.“[2115] Wie es zu dieser Entscheidung gekommen war, geht aus den Überlieferungen nicht hervor. Festzustellen ist allerdings, dass Spannaus’ ‚Nach der Schicht‘ eines der

2112 Maschinenschriftliches Protokoll über die „Vorstands- und Beiratssitzung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau im Bergbau-Museum am 07.07.1952“, 09.07.1952, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“.

2113 Ebd.

2114 Vgl. ebd. Siehe auch das maschinenschriftliche Protokoll über die „Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau-Museum am 27.05.1951“, 29.05.1951, in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“ und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Enseling, 16.12.1952, in: montan.dok/BBA 112/790, I.

2115 Maschinenschriftliches Skript „Aufgaben und Arbeitsgebiete der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau/Mitgliederversammlung am 27.07.1952“, o. D., in: montan.dok/BBA 97/unverzeichnete Akte „Mitgliederversammlung 1947–1956“. Zum Anspruch „das Gesehene und in der Atmosphäre des Schachtes im wahren Sinne des Wortes Er-Fahrene mit den Mitteln eines heutigen Malers und Grafikers möglichst getreu und lebensecht im Bild festzuhalten“ siehe Nyssen: Mit dem Skizzenblock vor Ort.

wenigen Gemälde ist, das bis in die Mitte der 1960er-Jahre in die Sammlung übernommen wurde.[2116]

Trotz der von Winkelmann 1947 geäußerten Kritik an den Grafiken in Schwarz-Weiß blieben diese das dominierende Genre. Neu war hingegen die stilistische Vielfalt, welche die Einflüsse der avantgardistischen Kunstströmungen reflektiert. Besonders deutlich wird dies an den Grafiken Wolfgang Frägers[2117]. Der aus Bergkamen stammende Künstler hatte einige Jahre selbst auf einer Zeche gearbeitet, ehe er sich der Kunst verschrieb. 1951 mit seinen Grafiken in der Ausstellung im Bergbau-Museum vertreten, oblag es Große Perdekamp, Künstler und Werk im darauffolgenden Jahr im ‚Anschnitt' vorzustellen. In seinem Beitrag bezeichnet der Kunstkritiker Fräger als einen „hervorragende[n] Könner des farbigen Holzschnitts", der sich durch eine eigene Holzschnitttechnik und starke Kontraste im Ausdruck auszeichne. Er attestiert ihm zudem eine „einfallsreiche künstlerische Phantasie" und „Mut zu gewagten Bildspannungen zwischen der Flächigkeit und kühnen Tiefenperspektiven". Ohne dass das Beschriebene an einem abgedruckten Werk Frägers nachvollzogen werden könnte, schließt Große Perdekamp seinen Beitrag mit folgenden Worten:

2116 Es gibt kaum Belege dafür, dass dem Museum Gemälde angeboten worden sind. Ein Beispiel für einen solchen Vorgang ist für Heinrich Clement überliefert, der auf Anregung von BA Friedrich-Wilhelm Michaelis (geb. 1905) mit Aquarellen von unter Tage in das Museum kam. Schiedlausky gab in seinem Aktenvermerk an, es gäbe insgesamt wenige Versuche, Szenen von unter Tage in Aquarelltechnik zu gestalten, weil es sich dabei um eine „nicht ganz leichte Aufgabe" handle. Das Ergebnis bei Clement sei deshalb auch „nicht so recht befriedigend", weshalb Winkelmann entschied, ihm die Aquarelle zurückzugeben. Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Schiedlauskys, 26.05.1954, sowie den maschinenschriftlichen, von Schiedlausky getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Clement, 22.06.1954, in: montan.dok/BBA 112/784.

2117 Wolfgang Fräger (1913–1983) war zwischen 1937 und 1939 Berglehrling auf der Zeche Monopol (Bergkamen), ehe er das Studium an der Werkkunstschule in Dortmund aufnahm. 1942 wurde er zum Kriegsdienst einberufen. 1947 kehrte er aus der Kriegsgefangenschaft zurück. Auszeichnungen, Stipendien und internationale Ausstellungen demonstrieren, dass er mit seinen Grafiken Anklang fand. Sein bevorzugtes Ausdrucksmittel war der Holzschnitt. Darüber hinaus zeichnete, radierte und stach er aber auch. Insbesondere in seinen Spätwerken der 1950er- bis 1970er-Jahre sind seine Arbeiten zunächst vom Expressionismus, dann auch vom Surrealismus und später wieder stärker vom Realismus beeinflusst. Neben der Arbeitswelt, vor allem der Bergleute, widmete er sich Themen wie ‚Umwelt', ‚Technik' und ‚Menschenbild'. Vgl. Conrad, Hans (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Bilder, Plastiken, Graphik, Variationsgraphik. Hamm 1971; Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Handzeichnungen. Bönen 1983 und Stadt Bergkamen (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Druckgraphik. Bönen 1983 und Meißner, Günter: Fräger, Wolfgang. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00016117/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

> Wir kennen diese großen Möglichkeiten aus der Kunst des Expressionismus, wissen aber auch um ihre Gefahren. Es ist beruhigend, daß sich der junge Künstler selbst dieser Gefahren bewußt ist und genug geistige Disziplin besitzt, um sich bei allem löblichen Ausdruckswillen das Bewußtsein zu bewahren, daß es letztlich um die Bildgesetzlichkeit und Bildeinheit geht. Jedenfalls dürfen wir in Wolfgang Fräger mit seinen reichen künstlerischen Fähigkeiten und der ihm eigenen geistigen Selbstzucht eine besondere Hoffnung unseres jüngsten künstlerischen Nachwuchses im Ruhrgebiet begrüßen.[2118]

Fräger, der sich im Frühjahr 1953 hartnäckig um einen Termin bei Winkelmann bemüht hatte,[2119] gelang es aufgrund des insgesamt positiven Urteils Günther Schiedlauskys, der nach Große Perdekamps Tod sporadisch die Funktion als Kunstkritiker ausfüllte, zehn Radierungen für je 35 DM an das Bergbau-Museum zu verkaufen. Schiedlausky sprach den Radierungen „gewisse Qualitäten“ zu. Die Bewegung der unter Tage arbeitenden Bergleute hielt er für gut beobachtet. Zu beanstanden hatte er allerdings, dass diese teilweise „zu stark ins Dramatische übersteigert“ würden, „so daß die sonst lebensnahe Atmosphäre etwas verzerrt“ und „unwahr“ erscheine. Zudem sei die „Behandlung des Lichtes“ wegen der „weichen Übergänge vom Licht in Halbschatten“ für sein Empfinden nicht zufriedenstellend gelöst.[2120] Unter den bewerteten Grafiken befinden sich ‚Bergmann vor Ort‘ sowie ‚Bergmann bei der Ladearbeit‘. Mit flüchtigen Strichen sind beide unter Tage-Darstellungen in den für Fräger typischen Hell-Dunkel-Kontrasten auf das Papier gebracht. Im Schein elektrischer Mannschaftslampen sind ein Bergmann beim Abbau (Abb. 107.1) und bei Ladearbeiten zu sehen (Abb. 107.2). Gleich, ob in einem niedrigen Streb mit Stahlausbau kniend oder in gebückter Haltung schippend, Frägers Bergleute sind kräftige, unproportionierte Typen mit kräftigen Armen und großen Händen. Sowohl der mit Pressluft betriebene Abbauhammer als auch die Schaufel erscheinen im Verhältnis der Körper zu klein, wodurch die aufgewandte Kraft übertrieben und die Bergleute im Umgang mit ihren Arbeitsgeräten ungeschickt wirken. Dass Winkelmann dem Ankauf zustimmte und Frägers Radierungen als Kunstobjekte in die Sammlung aufgenommen wurden, steht offenkundig im Widerspruch zu seiner Erklärung, „herabwürdigende“ Darstellungen von Bergleuten – „ohne Rücksicht auf den Künstler und ihren künstlerischen Wert“[2121] – abzulehnen. Widersprüch-

2118 Große Perdekamp, Franz: Wolfgang Fräger. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1952), S. 17.

2119 Siehe die Korrespondenz zwischen dem Bergbau-Museum und Fräger, März bis Juli 1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I.

2120 Vgl. den maschinenschriftlichen Aktenvermerk Schiedlauskys „Geschenkmappe Fräger“, 08.07.1953, in: montan.dok/BBA 112/791, I.

2121 Maschinenschriftliches Redemanuskript Winkelmanns „Die Kunst im Bergbau“, [Juni 1947], in: montan.dok/BBA 112/1875. Vgl. dazu Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1947, S. 7 f.

Abb. 107.1: Radierung ‚Bergmann vor Ort' von Wolfgang Fräger, 1952

lich sollte der Umgang mit Fräger in den kommenden Jahren bleiben. Von seinem Ausstellungs- und Verkaufserfolg augenscheinlich ermutigt, bot der Künstler dem Museum im Sommer 1954 erneut Grafiken an. In diesem Fall fiel das Urteil Schiedlauskys aber so vernichtend aus, dass Winkelmann das Angebot mit den Worten seines Kunstkritikers wie folgt ausschlug:

> Sie wissen, daß ich Ihren Werdegang mit Anteilnahme verfolge, umsomehr [sic!] bedaure ich nur geringe Fortschritte in Ihren Arbeiten feststellen zu können. Ich finde in ihnen etwas Verkrampftes und Gewaltsames; die Männer, die Sie schufen, machen den Eindruck als müßten sie widerwillig Fronarbeit leisten. Dies mag künstlerisch gewollt und auch wirkungsvoll sein, es liegt aber keineswegs auf der Linie des von mir angestrebten Zieles. In gleicher Weise würde ich auch Werke ablehnen, die die Arbeit des Bergmannes im Lichte eines falschen Pathos zeigen, also in das entgegengesetzte Extrem fallen.
> Ich sende Ihnen die mir freundlicherweise überlassenen sechs Radierungen wieder zurück und bitte Sie, mir meine Kritik nicht zu verübeln. Sie wollen vielmehr meinen offenen Worten entnehmen, daß mich Ihre künstlerische Entwicklung nach wie vor interessiert.[2122]

2122 Maschinenschriftlicher, von Schiedlausky diktierter und von Winkelmann unterschriebener Durchschlag an Fräger, 22.06.1954, in: montan.dok/BBA 112/793, I.

Abb. 107.2: Radierung ‚Bergmann bei der Ladearbeit‘ von Wolfgang Fräger, 1952

Wenige Monate nach dieser Zurückweisung eröffnete die VFKK allerdings eine Grafikausstellung mit Werken Wilhelm Geisslers (1898–1977) und Wolfgang Frägers. Die Meldung im ‚Anschnitt‘ fiel selbstverständlich sehr positiv aus. Mit „ungestümer, jugendlicher Kraft“, heißt es dort, ginge Fräger „neue Probleme der Graphik“ an. „Niemand wäre unter den Jüngeren auch geeigneter für die künstlerische Darstellung dieser Welt, in der ihn, wie er selbst sagte, der Mensch immer stärker beschäftigt als das Technische.“[2123] Zwei Jahre später kaufte das Museum drei weitere Radierungen Frägers aus dem 1955 entstandenen Zyklus ‚Ruhrland‘. Dazu gehörte der in Abbildung 38.2 (S. 311) abgebildete ‚Schichtwechsel‘, dessen klare Linienführung und scharfe Hell-Dunkel-Kontraste eine andere Facette der Fräger’schen Grafik zeigt. Seine farbigen Radierungen – etwa abstrakte Darstellungen von Sprengvorbereitungen, einem Fördergerüst oder Halden –[2124] blieben unter der Leitung Winkelmanns aber unberücksichtigt.

2123 O. A.: Ausstellungen der Vereinigung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), S. 28.

2124 Siehe dazu die ausgewählten Exponate auf der Website der Fräger Gesellschaft unter http://www.wolfgang-fraeger.de/seite9b.html (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

Diese unklare Positionierung ist charakteristisch für die Sammlungspolitik der 1950er-Jahre. Dies mag an Winkelmanns in Kapitel 3.4 ausgeführten Arbeitsbelastung und häufigen Abwesenheit gelegen haben. Schriftverkehr und Sammlungsdokumentation lassen allerdings auch den Schluss zu, dass diese Zurückhaltung taktische Gründe hatte. Die Auseinandersetzung mit den Arbeitertypen in Kapitel 4.1 und den Porträts der Bergleute in Kapitel 4.3 hat deutlich gezeigt, dass Winkelmann der realistischen Kunst den Vorzug gab. Dieses konservative Kunstverständnis, das ist im Zusammenhang mit der Porträtserie in den 1950er-Jahren ebenfalls deutlich geworden, deckte sich nicht zwingend mit dem Geschmack der VFKK-Klientel. Diese Erfahrung hatte auch Picco-Rückert gemacht. Winkelmanns Vorschlag, einige ihrer Werke auf einer Ausstellung in Paris zu präsentieren,[2125] fiel auf keinen fruchtbaren Boden. Erklärend führte die Künstlerin an, dass sie sich „ganz von allem Ausstellungswesen“ zurückgezogen habe, nachdem sie als Jury-Mitglied der Bochumer Ausstellung 1951 habe Zeuge werden müssen, wie ablehnend mit Erich Mercker – der ebenfalls als Industriemaler mit naturalistisch-atmosphärischen Kompositionen in den 1930er-Jahren Karriere gemacht hatte –[2126] umgegangen worden sei.[2127] Vertreter:innen des modernen Realismus durch Ankäufe und Ausstellungen zu fördern, kann vor diesem Hintergrund auch als Kompromiss interpretiert werden. Ohne den Anspruch auf möglichst naturgetreue Darstellungen vollständig aufgeben zu müssen, signalisierte Winkelmann nach außen Offenheit für neue Entwicklungen in der Kunst, die im Umgang mit seinen Netzwerkpartner:innen augenscheinlich opportun war.

In deutlichem Widerspruch zu Winkelmanns überlieferten Positionen stehen beispielsweise die Holzschnitte des aus Zwickau stammenden Heinz Fleischers[2128].

2125 Wie in Kapitel 3.4 bereits erwähnt, war das Bergbau-Museum an der Ausstellung beteiligt, die anlässlich der Hundertjahrfeier der Société de l’Industrie Minérale in Paris zu sehen war. Der dazugehörige Katalog, für dessen Übersetzung ins Deutsche sich Winkelmann besonders engagiert hatte, weist als Leihgaben aus dem Bergbau-Museum den Stein von Linares, Meißner Porzellanfiguren, Kelchgläser und die Ölgemälde von Lucien Jonas aus. Damit hatte Winkelmann die von Picco-Rückert geäußerte Unsicherheit bezüglich der „Kunsteinstellung“ der Veranstalter geschickt umgangen. Siehe den maschinenschriftlichen, von Baader diktierten und von Johann unterschriebenen Durchschlag an die Passstelle der Stadt Bochum, 07.06.1955, in: montan.dok/BBA 112/801 und an Maiweg, 03.09.1956, in: montan.dok/BBA 112/799 sowie Barbier: Bergbau und Kunst im Laufe der Jahrhunderte.

2126 Vgl. Staps, Sven-Wieland: Mercker, Erich. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00063714/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

2127 Vgl. den maschinenschriftlichen Brief Ria Picco-Rückerts an Winkelmann, 16.05.1955, in: montan.dok/BBA 112/801.

2128 Heinz Fleischer (1920–1975) absolvierte nach dem Schulbesuch zunächst eine Schlosser-

Abb. 108: Holzschnitt ‚Weg zur Schicht‘ von Heinz Fleischer, 1948/1949

Den vom Freien Deutschen Gewerkschaftsbund preisgekrönten Zyklus ‚Die Grube‘ hatte Winkelmann Mitte der 1950er-Jahre für 200 DM erstanden. Mit groben Flächen in Schwarz arbeitend, erzählt Fleischer in einer 60 Blätter umfassenden Bilderfolge vom Arbeitsalltag von Bergleuten. Dieser beginnt mit dem morgendlichen Ankleiden eines Bergmannes im Schlafzimmer. Das nächste Blatt zeigt zwei missmutige Männer, die mit in den Jackentaschen vergrabenen Händen bei Sonnenaufgang den Arbeitsweg antreten (Abb. 108). Mit anderen Berufstätigen steigen

lehre. Im Krieg schwer verletzt, kehrte er 1946 aus englischer Gefangenschaft in seine Geburtsstadt Zwickau zurück. Als Autodidakt fand er zur Kunst, mit der er als freischaffender Künstler seit den 1950er-Jahren verschiedene Preise gewann. Sein bevorzugtes Ausdrucksmittel war der Holzschnitt in Schwarz-Weiß. Er war Mitglied im Zwickauer Künstlerbund und ließ sich von der Kunst der Moderne beeinflussen. Vgl. Pachen, Heinz: Fleischer, Heinz. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00012494/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Abb. 109.1: Holzschnitt ‚Köpfe, angsterfüllt' von Heinz Fleischer, 1948/1949

sie in die Straßenbahn. Auf dem Zechenplatz drängt eine Menschenmenge dem Gebäudeeingang entgegen. Durch die Kaue und an der Lampenausgabe vorbei führt der Weg mit dem Förderkorb nach unter Tage. Warteschlangen, ernste Mienen und hängende Schultern lassen die Arbeiter unmotiviert und wenig dynamisch wirken. Unter Tage präsentiert Fleischer verschiedene Arbeitsszenen. Arbeiten am Holzausbau sowie die Förderung mit Wagen, Transportbändern und Zügen sind dabei dominanter als Motive im Abbau. Zwischen den Arbeitsszenen befinden sich verschiedene Kopfstücke von Bergleuten sowie Halden, Klärteiche, ein Holzplatz oder Rangierbahnhof. Knapp ein Drittel der Blätter widmet der Künstler zudem einem Grubenunglück. Der Ausbau hat augenscheinlich dem Gebirgsdruck nicht standgehalten. Entsetzt und verängstigt von dem Krachen der berstenden Stempel versuchen Bergleute, sich in Sicherheit zu bringen (Abb. 109.1). Nicht allen gelingt dies. Einige sind schwer verletzt und werden von Kollegen getragen oder gestützt. Andere warten mit besorgter Miene auf ihre Rettung (Abb. 109.2).

Abb. 109.2: Holzschnitt ‚Eingeschlossen‘ von Heinz Fleischer, 1948/1949

Über Tage ist der abgesetzte Notruf eingegangen. Sirenen heulen auf, was eine Frau alarmiert ans Fenster treten lässt. Der Krankenwagen rauscht an aufgeregten Menschen vorbei vom Zechengelände. Unversehrte reißen beim Anblick des Tageslichts – die Sonne ließe sich metaphorisch als ‚aufgehende Sonne des Sozialismus‘ und damit als Symbol der Arbeiterbewegung interpretieren – euphorisch die Arme in die Luft (Abb. 109.3). Unberührt vom ganzen Geschehen wirken hingegen ein Mann im Anzug und Hut sowie die hinter ihm laufende Frau in einem engen Kleid, Perlenkette und auffälligem Ohrschmuck. Dieser Holzschnitt, der den Titel ‚Kapitalisten‘ trägt, ist das einzige Motiv, das die Unternehmerseite in der Abteilung 33 adressiert (Abb. 110).

Stellungnahmen Winkelmanns zu diesem Zyklus sind nicht überliefert. Aus anderen Zusammenhängen lässt sich dennoch ableiten, dass ihm diese überzeichnete Perspektive auf die Arbeitgeberseite und die damit verbundene politische Aufladung in Hinblick auf die WBK- und VFKK-Gremien wie Mitglieder

Abb. 109.3: Holzschnitt ‚Wieder am Tage' von Heinz Fleischer, 1948/1949

kaum genehm gewesen sein dürfte. So fand er für Bruno Gluchowskis Hörspiel ‚Der Durchbruch'[2129] nur Verachtung, weil der Autor die „„armen, geschundenen Bergleute'" glorifiziere, aber „alles, was zur Leitung der Zechen gehört, verhöhnt – zumindest kumpelfeindlich oder dem Kumpel bewußt gemein behandelnd" hin-

2129 Die Haupthandlung erzählt die Geschichte von Rutschenmeister Wilhelm Holtkamp, der nach einer Explosion unter Tage versucht, seine Mannschaft in Sicherheit zu bringen. Mit jedem versperrten Fluchtweg schwindet die Hoffnung weiter, die Grube lebendig zu verlassen. Hilflosigkeit und Angst machen sich breit, die Anspannung steigt und stellt die Kameradschaft auf die Probe. Einige Kumpel erliegen noch auf der Flucht ihren Verletzungen, andere wählen den Weg in den Freitod. Der Autor, der selbst Bergmann war, hatte den ‚Durchbruch' 1937 ursprünglich als Filmskript angelegt. In den 1950er-Jahren wurde dieses als Hörspiel produziert und im Rundfunk ausgestrahlt. Der Roman erschien erst in den 1960er-Jahren. Vgl. Gluchowski, Bruno: Der Durchbruch. Recklinghausen 1964 sowie den Eintrag in der Hörspieldatenbank der ARD, online verfügbar unter: https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1547573&vi=6&SID (zuletzt eingesehen: 27.10.2022).

Abb. 110: Holzschnitt ‚Kapitalisten‘ von Heinz Fleischer, 1948/1949

stelle, was dem Publikum zu seinem Ärger auch noch zu gefallen schiene.[2130] Von den bei Fleischer wenig motivierten Arbeitern abgesehen, passt hinsichtlich der

2130 Vgl. den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Schorn, 11.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849. Auf welche Passagen Winkelmann dabei anspielt, erschließt sich nicht. Die geäußerte Kritik scheint eher auf den im Anschluss erwähnten Roman von Max von der Grün zu passen. Hauptthema des Romans ist ebenfalls ein Grubenunglück. Anders als bei Geiger-Hof begleiten die Lesenden die Romanfiguren durch die quälenden Stunden des Wartens auf Rettung. Stanislaus Hubalek, genannt Stacho, macht keinen Hehl daraus, dass er die Arbeit unter Tage überhat und jede Form der geistigen Arbeit für Faulenzerei hält. Die eigentliche Kritik an der Zechenleitung übt aber die Tochter Nobert Weigerts, Betriebsführer auf der Zeche des Unglücks. Diese wirft ihrem Vater vor, keinen Anteil am Leben seiner Mitarbeiter zu nehmen und die Profitmaximierung über den Arbeitsschutz zu stellen. Weigert wehrt sich gegen diese Vorwürfe. Er argumentiert, dass Unglücke oftmals selbstverschuldet seien, weil die Arbeiter „stundenlang das Hangende ohne Stempel“ (S. 92) stehen ließen. Das schlechte Betriebsklima würde nicht durch Unglücke verursacht. Stattdessen müsse der tägliche Umgang mit „Vertrottelten und Widerspenstigen“ (S. 96)

Nachwuchswerbung außerdem das in den Fokus gerückte Grubenunglück nicht in das Winkelmann'sche Sammlungsprogramm. Denn die visualisierten Geräusche, die ängstlichen und besorgten Gesichter, die zu Bruch gegangenen Strecken und die Bergung regungsloser Körper führen den Betrachtenden das „Eingeschlossensein, das langsame ‚Verrecken'"[2131], wie Winkelmann es in seiner Kritik an Max von der Grüns Roman ‚Männer in zweifacher Nacht'[2132] formulierte, auf sehr eindringliche Weise vor Augen.

Diese Diskrepanz löst sich jedoch auf, bezieht man die Provenienz in die Betrachtung ein. Denn die Vermittlung des Zyklus' hatte Marianne Vater (1911–1963), die Leiterin des Stadtmuseums Zwickau, übernommen.[2133] Die Beziehungen zum Stadtmuseum bestanden schon seit einigen Jahren. Formal hatte Winkelmann im Juni 1949 sein Interesse an der Bergbauabteilung bekundet, die in Zwickau entstehen sollte.[2134] In den darauffolgenden Jahren tauschten beide Institutionen Literatur, Kataloge und Zeitungsausschnitte aus. Marianne Vater schrieb später auch Beiträge für den ‚Anschnitt' und traf Winkelmann gelegentlich in Freiberg.[2135] Im Austausch mit ihr ließ Winkelmann manchmal eher unbestimmt fallen, dass er „sehr an bergmännischen Erzählungen, bergmännischen Romanen und Darstellungen der bildenden Kunst" interessiert sei und dankbar wäre, wenn dem Bochumer Museum in dieser Richtung etwas überlassen werden könnte.[2136] In anderen Fällen artikulierte er ganz unumwunden, dass er sich nach wie vor Hoffnung machte, wenigstens Einzelstücke aus der kulturhistorischen Sammlung Spitzners

zwangsläufig zu Spannungen führen. Vgl. Grün, Max von der: Männer in zweifacher Nacht. Recklinghausen 1962, insbesondere S. 91–98.

2131 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Schorn, 11.03.1963, in: montan.dok/BBA 112/849. Siehe dazu auch Grün: Männer in zweifacher Nacht, S. 58.

2132 Vgl. Grün: Männer in zweifacher Nacht. Von der Grün schildert eindrücklich wie sich die Lage der Bergleute mit jeder Stunde des Wartens verschlechtert. Er beschreibt Hunger und Durst, den Kohlenstaub, der sich auf die Schleimhäute legt, die schlechte Luft, die das Atmen erschwert und die feuchte Wärme, die zu Juckreiz auf der Haut führt. Mit dem Aufbrauchen der letzten Brot- und Wasserreserven schwindet die Hoffnung auf rechtzeitige Rettung. Die Protagonisten fürchten, in ihrem ‚Gefängnis' einen qualvollen Tod zu sterben.

2133 Siehe den handschriftlichen Brief Fleischers an Winkelmann, 08.02.1955, in: montan.dok/BBA 112/969.

2134 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Gertrud Rudloff-Hille, 22.06.1949, in: montan.dok/BBA 112/907.

2135 Siehe dazu die maschinenschriftliche Korrespondenz zwischen dem Bergbau-Museum und dem Stadtmuseum Zwickau, Mai 1949 bis Juli 1951, in: montan.dok/BBA 112/907 sowie von Juli 1954 bis Dezember 1955, in: montan.dok/BBA 112/969.

2136 Maschinenschriftlicher Durchschlag Winkelmann an Marianne Vater, 03.07.1951, in: montan.dok/BBA 112/907.

zu erhalten, deren Ankauf ihm Ende der 1930er-Jahre aufgrund der bürokratischen Abläufe innerhalb der WBK nicht gelungen war und die seitdem, zumindest in Teilen, im Stadtmuseum Zwickau lagerte.[2137]

Im Falle von Heinz Schildknecht[2138], der in den Jahren 1953 und 1954 für je 30 DM knapp 40 farbige Linolschnitte hatte verkaufen können, hatte die DKBL die Vermittlung übernommen. Dessen Werke fallen allein der Drucktechnik und der Farbe wegen ins Auge. Eine besondere Stellung nehmen sie in der Sammlung aber auch deswegen ein, weil Schildknecht seine Bergleute kaum ganzfigurig zeigt, sondern einen Bildausschnitt wählt, der ganz auf den Arbeitsprozess konzentriert ist, jedoch wenig vom Arbeitsumfeld erkennen lässt. Die Arbeitswelt des Bergmanns ist bei ihm nicht auf die Welt unter Tage beschränkt, sondern bezieht die Arbeit der Schlosser und Zimmerleute ebenso ein, wie die des Fördermaschinisten oder der Bergjungen am Leseband (Abb. 111.1).

Schildknechts Bergleute unter Tage sind in der Regel vollständig bekleidet, tragen festes Schuhwerk und Sicherheitskappen. Allein oder zu zweit gehen sie konzentriert, gelegentlich sogar lächelnd, meistens im Schein einer elektrischen Mannschaftslampe ihren Tätigkeiten nach. Diese sind nicht, wie so oft, auf den Abbau und die Förderung beschränkt, sondern zeigen beispielsweise zudem das Setzen von Metallstempeln, das Einbringen von Verzugshölzern, Reparaturarbeiten oder den Einbau von Rohren (Abb. 111.2).[2139] Der Abbau erfolgt bei Schildknecht nicht ausschließlich mit dem Abbauhammer, die Förderung nicht allein durch von Menschenhand gezogene Wagen. Schrämlader und Förderbänder erleichtern stattdessen die Arbeit, die auffällig oft von Männern ausgeführt wird, die dem Alter nach noch am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn stehen. Darstellungen von jungen, motivierten Bergleuten dürften gut in Winkelmanns Sammlungskonzept gepasst haben. Dass die gewählten Bildausschnitte oftmals keine Eindrücke von unter Tage vermitteln und die gewählte Drucktechnik so verallgemeinert, dass das Dargestellte nicht eindeutig zu identifizieren ist, war sicherlich nicht in seinem Sinne. Der in Abbildung 112 gezeigte Bergmann, in langer Hose, einem Hemd mit aufgerollten Ärmeln und im nach links gedrehten Profil dargestellt, befindet sich bei-

2137 Siehe dazu die maschinenschriftlichen Durchschläge Winkelmann an Gertrud Rudloff-Hille, 22.06.1949, in: montan.dok/BBA 112/907; an Marianne Vater, 20.10.1954, in: montan.dok/BBA 112/969 und an Vater, 30.05.1959, in: montan.dok/BBA 112/959.

2138 Heinz Schildknecht (1913–1963) war ein aus Essen stammender Maler und Grafiker. Biografische Informationen sind in den einschlägigen Lexika nicht enthalten. Einer Ausstellungsankündigung im ‚Anschnitt‘ ist zu entnehmen, dass er selbst Bergmann war. Vgl. o. A.: Ausstellung Heinz Schildknecht. Graphik und Gemälde aus der Arbeitswelt. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1954), S. 32.

2139 Siehe dazu montan.dok 033303051000, 033303053000 und 033303055000.

Abb. 111.1: Linolschnitt ‚Leseband' von Heinz Schildknecht, 1952

Abb. 111.2: Linolschnitt ‚Bergleute beim Einbauen von Rohren'
von Heinz Schildknecht, 1954

Abb. 112: Linolschnitt ‚Jungbergmann bei der Arbeit‘ von Heinz Schildknecht, 1954

spielsweise in einer undefinierbaren Arbeitsumgebung. Lediglich die Sicherheitskappe könnte ein Hinweis auf einen Arbeitsplatz unter Tage sein. Klar zu erkennen ist der Hammer. Der auf der Karteikarte angegebene „Meißel“ und der Gegenstand im Vordergrund, „anscheinend ein Förderer“,[2140] sind allerdings nicht dargestellt. Unter Umständen sind im Vordergrund gekerbte Grubenhölzer zu sehen.

Die Grafiken Bernt Rösels[2141] aus der Mappe ‚Von der Arbeit unter Tage‘ sind ein Beispiel für die Bereitschaft der Zechenleiter, Künstler:innen den Zugang in den Untertagebetrieb zu gewähren. Dem Einband nach soll Rösel die Mappe nach Skizzen gestaltet haben, die er 1954/1955 auf der Zeche Königin Elisabeth (Essen) angefertigt hatte. Im Frühjahr 1956 hatte er seine Mappe dem Museumsdirektor

2140 Siehe die Karteikarte zu montan.dok 033303067000.
2141 Biografische Informationen zu Bernt Rösel liegen nicht vor.

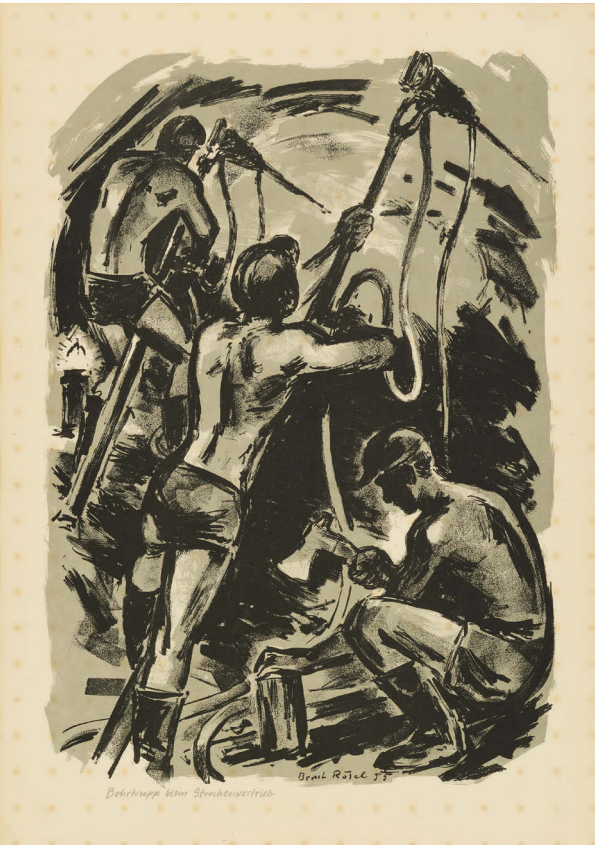


Abb. 113: Lithografie ‚Bohrtrupp beim Streckenvortrieb' von Bernt Rösel, 1955

vorgelegt, der sich für den Erwerb entschied.[2142] Neben den auch in anderen Zyklen vorhandenen Motiven – etwa von der Seilfahrt, Arbeitspause oder der Abbauhammerarbeit vor Ort – zeigt die zwölfteilige Serie zudem Arbeitsprozesse und -maschinen, die bisher als künstlerische Darstellungen noch nicht in der Sammlung vertreten waren. Dies betrifft insbesondere die Streckenförderung. Anders als beispielsweise bei Schönecker steht bei Rösel nicht der muskulöse Schlepper im Vordergrund, der mit ganzem Körpereinsatz Förderwagen bewegt. Stattdessen

2142 Siehe den handschriftlichen Brief Rösels an Winkelmann, 01.05.1956, in: montan.dok/BBA 112/801 und die Karteikarte zu montan.dok 033303378000.

werden verschiedene Arten der Förderung – beispielsweise ein Förderband, das Bergekippen oder eine Ladestelle – visualisiert. Die skizzierten Bergleute scheinen der Körperhaltung nach wenig Kraft aufwenden zu müssen. Ihre Gesichter liegen entweder im Schatten, sind des Rußes wegen unkenntlich oder ganz vom Betrachter abgewendet. Durch den Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrasten wird zusätzlich von den Personen ab- und auf den Arbeitsprozess und die Maschinen hingelenkt, wodurch die Bergleute bei Rösel teilweise wie Staffage wirken. Abbildung 113 zeigt mit dem ‚Bohrtrupp beim Streckenvortrieb‘ ebenfalls ein neues Motiv. Zu sehen sind drei junge Männer in kurzen Hosen und Gummistiefeln sowie mit Sicherheitskappen auf den Köpfen. Der hockende Bergmann rechts im Bild schlägt mit einem Beil ein Stück Holz zurecht. Die beiden Bergleute links im Bild bohren mit einem auf eine Bohrsäule gesetzten Presslufthammer Löcher für die Sprengung in die Ortsbrust. Über einen zweiten Schlauch und den Spülkopf wird Wasser durch den Bohrer geleitet, welches die Löcher freispült und gleichzeitig Staub niederschlägt.

Die zunehmende Dominanz von Technik und Maschinen transportiert insbesondere Albert Heinzinger[2143] in einigen Holzschnitten aus dem Zyklus ‚Unter Tage‘. So verliert sich der im Bildzentrum stehende Bergmann in Abbildung 114.1 beispielsweise fast in den strengen Linien, mit denen der aus Kempten stammende Künstler das Füllort präsentiert. In einem schier endlosen Tunnel mit ortsfester Beleuchtung stehen unzählige aufgegleiste Förderwagen. Die Aufgabe des Bergmannes beschränkt sich darauf, die Entkoppelung der Wagen vor dem Aufschieben in den Förderkorb zu kontrollieren. Heinzinger experimentiert mit Positiv- und Negativtechniken, Linien und Strichen, Kontrasten und Körperformen, sodass der Stil seiner Grafiken sehr heterogen ist. Stehen die Bergleute im Bildzentrum, wirken sie unförmig, kantig und grobschlächtig. Gemeinsam ist den Werken, die nach Eindrücken auf der Zeche Mansfeld (Bochum) angefertigt wurden,[2144] dass eine düstere Stimmung und Schwere über ihnen zu liegen scheint. Selbst der Berg-

2143 Albert Heinzinger (1911–1992) war Maler, Holzschneider und Illustrator. Nach dem Besuch von Grafik- und Malschulen begann er 1946 ein Kunststudium in München. Anfänglich ließ er sich vom Impressionismus, dann vom Expressionismus inspirieren. In den 1950er-Jahren entwickelte er den sogenannten ‚Neuen Realismus‘. Gemeinsam mit anderen Kunstschaffenden widmete er sich in der von ihm gegründeten gleichnamigen Gruppe dem Arbeitsalltag in der Industrie. Vgl. Partsch, Susanna: Heinzinger, Albert. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00060149/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

2144 Vgl. o. A.: Vorstand wurde im Amt bestätigt und ergänzt. Über die Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 15. April 1965 im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 3–9, hier S. 4.

Abb. 114.1: Holzschnitt ‚Am Füllort' von Albert Heinzinger, 1962

mann, der auf eine weiße Taube – ein Symbol der Hoffnung – schaut, wirkt müde und bedrückt (Abb. 114.2).

Wie Fräger und Schildknecht wurde auch Heinzinger über die VFKK unterstützt, indem er zum einen eine Ausstellung in den Räumen des Bergbau-Museums zeigen konnte und ihm zum anderen einzelne Werke abgekauft wurden.[2145] Auffällig ist, dass die hier vorgestellten Druckgrafiken in ‚Der Bergbau in der Kunst' keinerlei Erwähnungen finden. Einzige Ausnahme ist Hermann Kätelhön, dem zumindest ein Absatz gewidmet wird.[2146] Im ‚Anschnitt' werden immerhin Fräger und Heinzinger gewürdigt. Dabei ist festzustellen, dass Museumsdirektor und Kustos in Bezug auf die bildende Kunst Beiträge zu Kunst aus der Antike, dem Mittelalter und

2145 Gleiches trifft auf Rudolf Nickel (1960), Herman Metzger (1960), Alexej von Assaulenko (1960) und Richard Gessner (1964) zu.

2146 Vgl. Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1971, S. 362.

Abb. 114.2: Holzschnitt ‚Bergmann mit Taube‘ von Albert Heinzinger, 1962

der frühen Neuzeit verfassten,[2147] die Vorstellung von zeitgenössischen Künstlern – etwa von Richard Gessner, Nikolaos Ikaris, Edouard Pignon, Albert Heinzinger oder Henry Moore – ausschließlich von Honorarkräften übernommen wurde.

Unabhängig von den VFKK-Ausstellungen gingen in die Sammlung des Museums weiterhin vor allem Gesamtdarstellungen von Bergwerken, Abbildungen aus Ständebüchern, Genrebilder des 19. Jahrhunderts sowie einzelne Blätter von Kätelhön und Schmidbauer ein. Die einzige stilistische, weniger ikonografische Ergänzung unter den Grafiken bildet die von Willi Borutta[2148] 1921 fertiggestellte

2147 Vgl. Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.: Generalregister, S. 29 und 37.

2148 Willi Borutta (1893–1974) war ein gebürtig aus Essen stammender Maler und Grafiker. Er studierte an der Kunstakademie Düsseldorf und an der Kunstgewerbeschule in Dortmund. 1922 wanderte er in die USA aus und arbeitete dort als Illustrator für die Presse. Er adressierte in seiner Kunst die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und interessierte sich vor allem für die Arbeitswelt der Ruhrindustrie. Typisch für seinen Stil sind starke Hell-Dunkel-Kontraste sowie die dokumentari-

Abb. 115: Lithografie ‚In der Waschkaue' von Willi Borutta, 1921

Mappe mit acht Lithografien aus dem Bergmannsleben, welche Winkelmann 1958 von einer Dienstreise mitbrachte. Unterstützt durch die Drucktechnik und den beigegebenen Alltagsbericht des Hauers Heinrich Bohnenkamp schildert Borutta den tristen und mühseligen Arbeitsalltag im Bergbau, der mit dem Arbeitsweg durch eine öde Haldenlandschaft beginnt. Wie so oft sind unter Tage Hauer und Schlepper zu sehen, die unter großer Anstrengung ihrer Arbeit nachgehen oder beim Buttern zusammensitzen. Eine Besonderheit bei Borutta ist die in Abbildung 115 gezeigte Szene in der Kaue, die Bergleute nach verfahrener Schicht beim Duschen

schen wie sozialkritischen Bildinhalte. Vgl. Mönig, Roland: Borutta, Willi. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_10136211/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Abb. 116: Bleistiftzeichnung ‚Kumpel vor Ort‘ von Josef Dobias, 1953

präsentiert. Vergleichbar intime Darstellungen, die hygienische Gesichtspunkte und im Falle des im Vordergrund gezeigten Buckelns zusätzlich kameradschaftliche Aspekte adressiert, gibt es in der Sammlung unter Winkelmann nicht.

Im Bereich der bergmännischen Freizeitarbeiten zeichnet sich – ähnlich wie bei den in Kapitel 4.1 vorgestellten Arbeitertypen – in den 1950er-Jahren ebenfalls keine neue Entwicklung ab. Im Einklang mit der Maxime des VFKK-Vorstandes stehen die in diesem Bereich angeschafften Grafiken weiterhin in der Tradition des Realismus. Auch blieb die Abbauhammerarbeit das bestimmende Motiv. Stellvertretend sei deshalb lediglich auf die Bleistiftzeichnung von Josef Dobias, Hauer auf der Zeche Rheinpreußen (Moers), eingegangen, die 1953 auf einer Ausstellung zur bergmännischen Freizeitkunst zu sehen war (Abb. 116). Der ‚Kumpel vor Ort‘ sticht aus den übrigen Darstellungen allein wegen seiner Schutzausrüstung hervor. Mit Handschuhen, Sicherheitskappe, Bergleder, Kniebügeln und Sicherheitsschuhen ausgestattet, wird hier wie in keinem anderen Werk auf die steigende Relevanz von

Abb. 117: Gemälde ‚Karrenläufer' von Ursula Berger, 1956

Arbeitssicherheit im Bergbau der 1950er-Jahre verwiesen.[2149] Gleichzeitig deuten die Reibungsstempel, die elektrische Mannschaftslampe und die Schüttelrutsche im Hintergrund die technische Entwicklung im Steinkohlenbergbau an. Der muskulöse, hoch konzentriert und routiniert arbeitende Mann bildet aber dennoch das Zentrum des Bildgeschehens.

Die Zurückhaltung hinsichtlich der Kunst der Moderne zeichnet sich auch in allen übrigen Bereichen ab, in denen sich Winkelmann engagierte. Bei der Gestaltung der Jahreskalender der Westfalia Lünen konzentrierte er sich, mit Ausnahme der erwähnten Ausgaben in den Jahren 1957 und 1959, ebenfalls auf die Präsentation von Werken der angewandten und bildenden Kunst, die in die Zeit des ausgehenden Mittelalters und die frühe Neuzeit fallen. Darüber hinaus sorgte er in den 1950er-Jahren für die Neuauflage von Agricolas ‚De re metallica' und die Neuedition des ‚Schwazer Bergbuchs', stieß archäologische Forschungen an und betrieb Studien zur bergmännischen Uniformgeschichte. Als Geschenke sind in erster Linie

2149 Siehe S. 299.

die Motive Heuchlers und Papfs genutzt worden.[2150] Gab Winkelmann überhaupt Aufträge im Bereich der szenischen Darstellungen heraus, bezogen sich diese ebenfalls auf den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Erzbergbau. Über seine Kontakte in der DDR ließ er beispielsweise von Kurt Marholz, August Wilhelm Dressler (1886–1970) und Kurt Schütze (1902–1971) für das Museum sowie im Auftrag von Fritz Lange und Werner Haack den Annaberger Bergaltar kopieren.[2151] Ursula Berger, eine aus Dresden stammende Künstlerin, übertrug 1956 vier Motive aus Georg Engelhard von Löhneysens ‚Bericht vom Bergwerck‘[2152] in Öl. Zu diesen Gemälden gehört der Karrenläufer mit Gugel, Bergleder und Kniebügeln, der in die für den Erzbergbau typische hügelige Landschaft mit Kaue und Göpel gesetzt ist (Abb. 117).[2153] Weder die Gemälde Bergers noch die Kopie des Altarbildes liefern neue Erkenntnisse darüber, was der Museumsdirektor unter „naturgetreue[n] Einblicke[n] in die bergmännische Lebenswelt“[2154] verstand. Der einzige belastbare Hinweis ist die aufwändige Gestaltung der Türen am Haupteingang des Museums (Abb. 118). Mit der finanziellen Unterstützung von insgesamt 36 Bergwerksgesellschaften hatte Winkelmann bei Gustav Schmäke 30 Bronzereliefs mit Motiven von Otto Bussmann und Maria Schlüter[2155] gießen und diese Anfang der 1950er-Jahre in drei zweiflügelige Bronzetüren setzen lassen. Inhaltlich gehören die je nebeneinanderliegenden Reliefs zusammen. Das linke zeigt jeweils eine Szene aus dem historischen Bergbau, das rechte jeweils ein auf die (historische) Gegenwart bezogenes Motiv. Stilistisch fällt zunächst auf, dass Bussmann und Schlüter realistische, aber

2150 Siehe ‚Kontrollbuch über Geschenk-, Austausch- und Verkaufsgegenstände‘, S. 55, 57, 58 und 64, in: montan.dok/BBA 112/6213. Insgesamt sind Fotografien von Werken Meuniers, Häckel und Porzellane deutlich häufiger verschenkt worden als Grafiken.

2151 Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Winkelmann und Freydank, Dezember 1949 bis November 1950, in: montan.dok/BBA 112/967; zwischen Winkelmann, Matthes und Dressler, Juni 1954 bis April 1956, in: montan.dok/BBA 112/795 und zwischen Winkelmann, Fritzsch und Schütze, Juli 1956 bis Juni 1957, in: montan.dok/BBA 112/959.

2152 Löhneysen, Georg: Bericht vom Bergwerck wie man dieselben bawen und in guten wolstande bringen sol, sampt allen dazu gehörigen arbeiten, ordnung und Rechtlichen processen. Zellerfeld 1617.

2153 Die Karteikarte verweist darauf, dass Berger den Karrenläufer auf der Bildtafel 13 als Vorlage nutzte. Ein Vergleich dieser mit dem Gemälde zeigt, dass die Künstlerin, über die keine biografischen Informationen bekannt sind, stark von der Vorlage abwich, indem sie den Karrenläufer nicht wie bei Löhneysen unter Tage darstellte. Hintergründe und Körperhaltung der Dargestellten variieren auch bei den übrigen Personen. Die größte Ähnlichkeit mit der Vorlage weist der Bergbeamte auf, vgl. montan.dok 033303465002.

2154 Maschinenschriftliches Manuskript Winkelmanns „Das Bergbau-Museum“, [um 1939], in: montan.dok/BBA 112/2222.

2155 Weder über Otto Bussmann (1877–1957) noch über Maria Schlüter (geb. 1911) ist Näheres bekannt.

Abb. 118: Fotografie der Eingangstür des DBM, 2021

zeitlose Typen schufen, deren Körperästhetik sich weder auf einen bestimmten Körpertypus noch eine Altersgruppe reduzieren lässt. Die 65 × 74 cm großen Reliefs zeigen die Bergleute zudem immer in Gemeinschaft. Außerdem sind die Bildausschnitte so gewählt, dass die Dargestellten jeweils im Bildzentrum stehen. Abgesehen von den zwei Szenen die Freizeitgestaltung betreffend – links eine Gruppe Tanzender in Paradekleidung, rechts Musizierende und ein Schreibender – sowie einer Schichtgebetsszene, liegt der thematische Schwerpunkt auf der bergmännischen Arbeit. Abgedeckt werden dabei alle wichtigen Bereiche der Bergtechnik, die auch in der Sammlungssystematik des Museums abgebildet sind.[2156] Angefangen bei der Lagerstättenerkundung und -erschließung werden das Markscheidewesen, der Streckenvortrieb, der Abbau, die Strecken- und Schachtförderung, Ausbau, Sprengung, Wasserhaltung und Bewetterung gezeigt. Zu sehen sind eifrige Bergleute, die konzentriert ihrer Arbeit nachgehen. Überwiegend freundliche Gesichter und aufgerollte Hemdsärmel signalisieren ihre Arbeitsbereitschaft. Ihre Muskulatur zeugt zwar von körperlicher Anstrengung, doch werden die Bergleute nicht zu

2156 Vgl. Werner: Die Benennung der Vielfalt, S. 265–268.

heroischen Athleten stilisiert, die in Enge und Dunkelheit bis an ihre Leistungsgrenzen gehen. Stattdessen wird demonstriert, wie die Entwicklung von Geräten und Maschinen die Arbeit des Bergmannes erleichtert, er sich aber dennoch, wie Winkelmann es formuliert, „als Beherrscher der Technik fühlen darf“[2157]. Vergangenheit und Gegenwart werden dabei einerseits durch die Arbeitskleidung gezeigt, links der Bergkittel mit Bergleder, rechts die einfache lange Hose und ein weites Arbeitshemd. Andererseits wird die technische Weiterentwicklung durch das Geleucht, Arbeitsgeräte und den Einsatz von Maschinen demonstriert, sodass die Eingangstür das erwähnte Geschichtsnarrativ von einem linear verlaufenden Zivilisationsfortschritt beispielhaft visualisiert.[2158]

> Der Haspelknecht von einst hat sich zum Fördermaschinisten gewandelt, der Hundestößer zum Lokomotivführer, der Wünschelrutengänger zum Geophysiker. Die Schwere der körperlichen Arbeit ist durch den Einsatz von Maschinen gemildert, und die Gefahren wurden durch die Auswertung wissenschaftlicher Erkenntnisse weitgehendst [sic!] abgewendet.[2159]

Die auffällig geringe Auftragsvergabe, die im Vergleich zu Darstellungen aus dem Erzbergbau eher passive Erwerbsstrategie und die selektive Darstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts in ‚Der Bergbau in der Kunst‘ deuten an, dass Winkelmann eine vergleichbare Umsetzung dieser Idee in der Kunst für den Bergbau der Gegenwart nicht hatte finden können. Dem Schriftverkehr ist zudem zu entnehmen, dass das Interesse an Kunst mit Bergbaubezug sowohl bei den Kunstschaffenden als auch den Rezipierenden in den 1950er- und 1960er-Jahren stark nachgelassen hatte.[2160] Winkelmann folgend waren Werke Kätelhöns bereits Mitte der 1950er-Jahre nicht mehr gefragt.[2161] Die zwischen 1949 und 1954 noch sehr eng getakteten Sonder- und Wanderausstellungen wurden, wohl auch wegen Umbaumaßnahmen im Haus und sinkender Besuchszahlen, ebenfalls weniger.[2162] Durch den Eintritt in den Ruhestand oder den Tod von Bergwerksdirektoren respektive VFKK-Mitgliedern verlor Winkelmann zudem wichtige Förderer. So machte der Museumsdirek-

2157 Winkelmann, Heinrich: Das Bronzeportal des Bergbau-Museums Bochum. Bochum [1956], o. S.

2158 Vgl. Hartung: Museen des Industrialismus, S. 46.

2159 Winkelmann: Der Bergbau in der Kunst, 1971, S. 15.

2160 Siehe den maschinenschriftlichen Aktenvermerk zum Gespräch Winkelmanns mit Grote, 04.02.1957, in: montan.dok/BBA 112/909.

2161 Siehe den maschinenschriftlichen, von Johann getippten und von Winkelmann unterschriebenen Durchschlag an Ella Buschhaus, 07.10.1955, in: montan.dok/BBA 112/785.

2162 Vgl. Slotta: Die Sonderausstellungen, S. 768 und den maschinenschriftlichen Brief der Kulturgemeinde Castrop-Rauxel e. V. an Winkelmann, 22.04.1961, in: montan.dok/BBA 112/822.

tor Assaulenko wenig Hoffnung, ihm weitere Aufträge vermitteln zu können, weil Fritz Lange und Wilhelm Mommertz mittlerweile nicht mehr im Dienst waren.[2163] Ähnlich erging es der Nachlassverwalterin von Ria Kolle-Rückert, der Winkelmann erklärte, keine Interessenten für den Nachlass benennen zu können, weil die Werke der Künstlerin nicht mehr zeitgemäß seien.[2164] Schmidbauer, von dem er sich wiederum neue Motive erhoffte, hatte sich zur Ruhe gesetzt und war an Aufträgen nicht interessiert.[2165]

Insgesamt spiegelt sich die von Türk skizzierte Diskursrelevanz des Themas ‚Arbeit' in der Kunst im Sammlungskontext des Bergbau-Museums also geradezu beispielhaft wider. Gegenläufig dazu ist die stilistische Kontinuität, die durch den Ausschluss der Kunst der Moderne und die Absolutsetzung des Realismus gekennzeichnet ist.[2166] Erklären lässt sich dies sicherlich auch mit einem konservativen Kunstverständnis der Sammlungsverantwortlichen. Weit gewichtiger ist in diesem Zusammenhang aber die Funktion, welche die szenischen Darstellungen im musealen Kontext zu übernehmen hatten. Sie waren nicht lediglich „ästhetische Impulsgeber"[2167]. Sie waren vor allem Vermittlungsmedien, die allgemeinverständlich – also ohne „langatmige schriftliche Erläuterungen"[2168] – die Arbeitswelt der Bergleute zu visualisieren und für diese zu werben hatten. Kunstwerke mit einem hohen Grad an Abstraktion oder symbolischem Gehalt erfüllten diese Anforderung nicht.[2169] Dass die moderne Kunst trotz der Kunstentwicklung in der BRD und der entsprechenden politischen Aufladung nicht in die Sammlung aufgenommen worden ist, belegt einmal mehr, dass die Kunstsammlung des Bergbau-Museums nicht mit dem Anspruch angelegt worden war, an den Maßstäben eines Kunstmuseums gemessen zu werden. Die Öffnung für den modernen Realismus in den 1950er-

2163 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an von Assaulenko, 09.10.1962, in: montan.dok/BBA 112/816.

2164 Siehe dazu den maschinenschriftlichen Brief Winkelmanns an Brand, 06.02.1967, und den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Peter, 06.02.1967, in: montan.dok/BBA 112/832. Zur Ablehnung ‚nicht zeitgemäßer' Kunst siehe auch den maschinenschriftlichen Brief Reerinks an Winkelmann, 11.01.1965, und Winkelmanns Antwort, 19.01.1965, in: montan.dok/BBA 112/846.

2165 Siehe den maschinenschriftlichen Durchschlag Winkelmann an Maevert, 28.01.1964, in: montan.dok/BBA 112/844.

2166 Dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, dass Allegorien sowie Illustrationen zu Sagen und Märchen mit Bergbaubezug in der Sammlung die Ausnahme sind.

2167 Thiemeyer: Werk, Exemplar, Zeuge, S. 81.

2168 Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 8.

2169 Vgl. Seeliger, Rolf: Albert Heinzinger – Maler des modernen Alltags. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1963), S. 28–34, hier S. 29; Trier: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters, S. 370 sowie den maschinenschriftlichen Bericht Sietz' „Besuch des Provinzial-Landesmuseums, Hannover", 07.02.1949, in: montan.dok/BBA 112/1303.

Jahren kann deshalb als ein Kompromiss verstanden werden, sich der Moderne nicht gänzlich zu verschließen – nach außen also progressiv und weltoffen zu wirken, vielleicht sogar zeitgenössische Künstler:innen über Fördermaßnahmen an den Bergbau zu binden –, ohne den Vermittlungsanspruch gänzlich aufgeben zu müssen.

Geografisch konzentriert sich die Sammlung auf den mitteleuropäischen Tiefbergbau, wobei der Fokus auf dem Erz- und Steinkohlenbergbau liegt. Die nahezu ausschließliche Thematisierung des Tiefbaus fußt einerseits auf Winkelmanns Überzeugung, der Übergang „vom planlosen Herausscharren der Mineralien aus der obersten Erdkruste zum planmäßigen Tiefbau“[2170] sei der wichtigste Entwicklungsschritt im Bergbau gewesen. Denn alle weiteren „Fortschritte, und mögen sie noch so gross gewesen sein, bauten auf der Erkenntnis auf, dass sich die Schichten der Erde und ihre Schätze über grosse Flächen erstreckte und nicht nur da anstehen, wo sie am Tage in Erscheinung treten.“[2171] Andererseits entzieht sich der unter Tage-Bereich vollständig den Blicken interessierter Laien, weshalb der Vermittlung von Eindrücken von unter Tage eine besondere Bedeutung zukam. Winkelmanns Kontakte ins Ausland – beispielsweise nach Ägypten, Algerien, Brasilien, China, Indien, Irak, Iran oder die Vereinigten Staaten – spielten für den Aufbau der Kunstsammlung keine Rolle, was unter Umständen damit zu erklären ist, dass Winkelmann die Entwicklung einer berufsspezifischen Kunst im Bergbau für ein genuin ‚deutsches‘ Phänomen hielt. Das deutsche Bergrecht und die damit verbundene Stellung der Bergleute, so die gängige Argumentation, hätten dazu geführt, dass diese ihren Beruf in der Kunst selbstbewusst hatten repräsentiert sehen wollen.[2172]

Die Position Winkelmanns, die Blütezeit der bergmännischen Kunst – verstanden als künstlerische Darstellungen bergmännischer bzw. bergbaulicher

2170 Maschinenschriftliches Skript „Wer war der größte Bergmann?“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2212, abgedruckt unter: o. A.: Wer war der größte Bergmann? In: Die Bergbau-Industrie 14 (1948), o. S.

2171 Maschinenschriftliches Skript „Wer war der größte Bergmann?“, o. D., in: montan.dok/BBA 112/2212.

2172 Vgl. o. A.: Sondervorlesung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1953), S. 19. Slotta bezeichnet die enge Verbundenheit des Bergbaus mit der Kunst als „mitteleuropäisches Phänomen“. Vgl. Slotta, Rainer: Der (Silber-)Bergbau als Kunst-Katalysator. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Der alteuropäische Bergbau. Von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Münster 2012 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 1), S. 591–618, hier S. 591. Wie oben bereits erwähnt, kann diese Einschätzung aufgrund fehlender Untersuchungen weder verifiziert noch falsifiziert werden.

Sujets –[2173] mit Heuchler weitgehend abgeschlossen zu betrachten,[2174] spiegelt sich in der Gewichtung der Darstellungen aus dem Erz- und Kohlenbergbau in der Sammlung wider. Rainer Slotta honoriert als Kunsthistoriker in Bezug auf die bergbaulichen Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts indessen den „dokumentarischen Wert für die Arbeitsweisen im Montanwesen“[2175]. Doch konstatiert er gleichzeitig, es habe bis zum Ende des 18. Jahrhunderts „keine ‚bergmännische Kunst‘“ im eigentlichen Sinne gegeben. Bis dahin seien Aspekte der bergmännischen Arbeitswelt – überwiegend in Landschaftsdarstellungen – „‚nur‘ interessante Versatzstücke bzw. schaffen z. B. mit den Rauchschwaden oder der geheimnisvollen Umgebung ein malerisch-interessantes Ambiente“[2176]. Die eigentliche Auseinandersetzung mit der Branche in der bildenden Kunst habe laut Slotta hingegen erst zwischen Mitte des 19. und des 20. Jahrhunderts stattgefunden.[2177] Die unterschiedliche Datierung mit den fachlichen Hintergründen der beiden Direktoren zu erklären, bietet sich an. Klaus Tenfelde hat bereits in den 1970er-Jahren festgestellt, dass die Historisierung des Bergbaus bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein durch „personelle und institutionelle Verquickungen mit den bergbaulichen Führungsschichten“ weitgehend eine Selbsthistorisierung war, die dazu tendierte, sich auf die ständische und vorindustrielle Zeit des Bergbaus zu konzentrieren.[2178] Unter Berücksichtigung der Studien von Klaus Türk, der sich seit Jahrzehnten aus kunstsoziologischer Perspektive mit der Ikonografie von ‚Arbeit‘ auseinandersetzt, offenbart sich allerdings, dass Winkelmann nicht blind einer Gepflogenheit der zeitgenössischen Geschichtsbetrachtung folgt. Seine Datierung fügt sich vielmehr sowohl harmonisch in die von ihm bestimmte Funktion von Kunst im Ausstellungskontext als auch seine kulturpolitischen Bemühungen: Erstens gibt es für das ausgehende 19. und 20. Jahrhundert keine künstlerischen

2173 Winkelmann, der inhaltlich und strukturell offensichtlich der Ausarbeitung Emil Treptows folgt, grenzt sich in Hinblick auf die Definition der bergmännischen Kunst von diesem ab. Denn Treptow subsummiert unter dem Begriff der bergmännischen Kunst auch die von Bergleuten geschaffenen Werke, die der Museumsdirektor im Sammelband unberücksichtigt lässt und die in der Sammlungssystematik, wie bereits ausgeführt, als Produkte der Feierabendgestaltung von der Kunst getrennt wurden. Siehe dazu Treptow: Bergmännische Kunst, S. 173.

2174 Vgl. Winkelmann: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus, S. 16.

2175 Slotta, Rainer: Der Bergbau als Thema der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. In: Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3), S. 533–556, hier S. 533.

2176 Ebd.

2177 Vgl. ebd. Siehe dazu auch Dommer: Geschundener Mensch oder Held der Arbeit? und Dommer: Mehr als richtige Kerle.

2178 Vgl. Tenfelde: Bergarbeiterkultur in Deutschland, S. 14 f.

Gesamtdarstellungen, welche die Arbeitsabläufe von der Gewinnung bis zur Aufbereitung in vergleichbar enzyklopädischer Weise zeigten, wie dies für den frühneuzeitlichen Erzbergbau der Fall ist. Stattdessen sind die Darstellungen in dieser Zeit weitgehend auf einzelne Sequenzen der Arbeitswelt (unter Tage) beschränkt, sodass die sozialen, wirtschaftlichen und geschlechtsspezifischen Perspektiven auf den Bergbau ebenso unberücksichtigt bleiben wie das Leben außerhalb des Zechengeländes. Zweitens spiegeln sich in der Kleidung der Bergleute bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts das Ständebewusstsein, die berufliche Identifikation und das (vermeintliche) Gemeinschaftsgefühl der Bergleute wider, was in Ständebüchern und Darstellungen von Paraden kulminiert.[2179] Und schließlich verschiebt sich, drittens, der Fokus im 19. Jahrhundert zunehmend von den Arbeitsprozessen und der Bergtechnik hin zu den Arbeiter:innen.[2180] Die bei den Motiven Heuchlers erreichte Komplexität scheint in der Tat einmalig zu sein. Weder die von ihm adressierten Arbeitsprozesse über und unter Tage noch die umfangreich berücksichtigte Bergtechnik, die Heterogenität an dargestellten bergmännischen Berufen und Hierarchiestufen oder die Einbeziehung von Freizeit und Familienleben wird in der Folgezeit in der Kunst wieder erreicht. Stattdessen wird der Bergbau zur Domäne physisch hart arbeitender Männer unter Tage, deren Körperlichkeit den Bildinhalt bestimmt. Die „paradigmatischen Arbeiten“[2181] in dieser Zeit sind das Schlagen und Bohren im Abbau sowie das Ziehen und Schieben bei der Streckenförderung. Mit den Schleppern stand diejenige Berufsgruppe im Fokus, der Berufsanfänger und ungelernte Arbeiter aufgrund der kräftezehrenden, insgesamt aber weniger voraussetzungsreichen Tätigkeit zugeordnet wurden.[2182] Die Arbeit der Hauer ließe sich als Karriereaussicht im Sinne der Nachwuchswerbung interpretieren. Gewichtiger erscheint aber, dass der Hauer als „der eigentliche, mit der bergmän-

2179 Für den Steinkohlenbergbau im Ruhrgebiet ist eine einheitliche Arbeitskleidung erst nach der Gründung der Ruhrkohle AG (1968) belegt. Vgl. Heimsoth, Axel: Kleider machen Bergmänner. Ein Forschungsdesiderat. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 367–393, hier S. 370 ff. und 383–387.

2180 Vgl. Kessler-Slotta, Elisabeth: Vom sozialen Engagement zur Gesellschaftskritik – Über die politische Relevanz von Kunst im Bergbau. Betrachtungen zu Werken von Vincent van Gogh, Constantin Meunier, Wilhelm Lehmbruck, Henry Moore, Tisa Schulenburg und Sam Nhlengethwa. In: Brüggerhoff, Stefan/Farrenkopf, Michael/Geerlings, Wilhelm (Hrsg.): Montan- und Industriegeschichte. Dokumentation und Forschung. Industriearchäologie und Museum. Paderborn u. a. 2006, S. 607–631, hier S. 607 f.

2181 Türk: „Labor omnia vi(n)cit.“, S. 258.

2182 Vgl. Franken, Lina: Bergarbeiteridentitäten im Ruhrgebiet des 19. Jahrhunderts. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde (2007), S. 49–73, hier S. 52; Bax: Der deutsche Bergmann, S. 45.

nischen Tradition am engsten verknüpfte Bergmann“[2183] galt. Die Gewinnungsarbeit vor Ort, so erklärt Gerhard Heilfurth, sei die „eigentliche produktive Mitte des Bergwerksbetriebs“[2184]. Hauer dringen an Orte vor, die vor und nach ihnen keiner betreten hat oder wird. Dass sie der Erde die dort seit Millionen von Jahren lagernden Bodenschätze unwiderruflich entzögen, sie also anders als Landwirtschaft und Handwerk respektive Industrie immer wieder neue Lagerstätten auftun müssten, verleihe „der bergmännischen Arbeit ihre besondere Note“[2185]. In der Bildsprache auf den Einsatz von Schrämmaschinen, Pferden oder Zügen weitgehend zu verzichten,[2186] rückt das Kapital der Arbeiter, nämlich ihre Körper und die damit verbundene Arbeitskraft,[2187] in den Fokus, was sich wiederum hervorragend in das bis in die Mitte der 1940er-Jahre propagierte Männlichkeitskonzept integrieren ließ.[2188] Wenngleich der Übergang von der Halb- zur Vollmechanisierung in den Grafiken der 1950er-Jahre in Ansätzen nachzuvollziehen ist,[2189] bleibt das im Zuge der Technisierung immer notwendiger werdende technisch qualifizierte Personal weitgehend unsichtbar.[2190] Auch in dieser Phase ist die körperliche Arbeit das bestimmende Motiv.

Die Vorstellung von gesunden, leistungsstarken Männern, die unter widrigen Bedingungen routiniert und konzentriert ihrer Arbeit nachgehen, wird in der Sammlung unter Winkelmann durch die gezielte Auslassung bestimmter Sujets erzeugt.[2191] Dies fängt damit an, dass ‚Arbeit‘ in den szenischen Darstellungen auf die körperliche Tätigkeit reduziert wird. Indem die geistige Arbeit unsichtbar bleibt, lassen sich soziale Gefälle, Herrschaftsverhältnisse, Unterdrückungsstruktu-

2183 Bax: Der deutsche Bergmann, S. 45.

2184 Heilfurth, Gerhard: Beiträge zum Wesensbild der bergmännischen Daseinsform. In: Hessische Blätter für Volkskunde 51/52 (1960), S. 69–83, hier S. 71. Siehe dazu auch Wächtler, Eberhard: Die Lebens- und Arbeitswelt der Bergarbeiterschaft vor und nach der industriellen Revolution. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1977), S. 102–108, hier S. 105.

2185 Heilfurth: Beiträge zum Wesensbild der bergmännischen Daseinsform, S. 72.

2186 Zur Entwicklung der Bergtechnik siehe Majer, Jiří: Die Bergbautechnik im Verlauf der industriellen Revolution in den mitteleuropäischen Revieren (1830–1914). In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1977), S. 48–64 und Bleidick, Dietmar: Bergtechnik im 20. Jahrhundert: Mechanisierung in Abbau und Förderung. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 355–411.

2187 Vgl. Bluma, Lars: Männerarbeit – Bergarbeit – Schwerarbeit. Ein Arbeitsmythos der Industrialisierung? In: Forum Geschichtskultur Ruhr 1 (2018), S. 22–25, hier S. 22.

2188 Vgl. Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa, S. 175–203.

2189 Vgl. Bleidick: Bergtechnik im 20. Jahrhundert, S. 365.

2190 Vgl. Bluma: Männerarbeit – Bergarbeit – Schwerarbeit, S. 23.

2191 Siehe dazu Türk: Vorbemerkung des Herausgebers, S. 11.

ren und Widerstand[2192] leicht ausblenden. Gleiches gilt für andere Differenzkategorien.[2193] Bleibt der ‚weiße Mann‘ die unhinterfragte Norm, sind Frauen- und Kinderarbeit unter Tage kein Thema und kann der Ausgleich des Nachwuchsproblems auf den Zechen durch Arbeitsmigration kaschiert werden. Über den systematischen Ausschluss von Risiken ist ausführlich gesprochen worden. In der Bildsprache etwa auf die Darstellung von Schweiß, abgeschürfter Haut, gereizten Augen, Husten oder schmerzenden Gelenken zu verzichten, bedeutet darüber hinaus, körperliche Langzeitschäden durch Staub, Hitze, Nässe, Zugluft sowie den Einsatz von Maschinen – etwa Silikose, Rheuma, Schwerhörigkeit oder die sogenannte Abbauhammerkrankheit – ebenso ausblenden zu können wie die Arbeitsunfähigkeit und die daraus resultierenden sozialen Probleme der Arbeiterfamilien. Möglichkeiten, diese Themen durch Kopieraufträge oder Drucke in die Sammlung zu integrieren, hätte es gegeben. Alfred Philippes ‚Der Streik der Arbeiter‘ (1880), Cécile Douards ‚Bergarbeiterin einen Wagen drückend‘ (1897), Herman Heijenbrocks ‚Kohlesammlerinnen auf der Halde‘ (1908), Hans Baluscheks ‚Berginvaliden‘ (1907), Sella Hasses ‚Streckenarbeiterinnen‘ (1912/1916), Andreas Paul Webers ‚Karrenzieher im Bergwerk‘ (1918), Fritz Uphoffs ‚Trunkene Kumpels‘ (ca. 1925), Conrad Felixmüllers ‚Proletarier als Modell‘ (1927) und ‚Deputatkohle‘ (1952), Gerad Arntz ‚Oben und unten‘ (1930), Augustin Tschinkels ‚Kohle‘ (1932), Thomas Grochowiaks ‚Fördermaschinist‘ (1950) oder Edouard Pignons ‚Der tote Bergmann‘ (1952) hätten die Perspektiven auf den Bergbau gut erweitern können.[2194] Dass Winkelmann selbst auf die Federzeichnungen Tisa von der Schulenburgs (1903–2001) verzichtete, die bereits in England Zeichnungen von Bergleuten angefertigt hatte und dies ab 1947 im Ruhrgebiet fortsetzte,[2195] demonstriert nachdrücklich, dass sozialkritische Themen nicht zu den Einblicken vom Bergbau gehörte, die er seinem Museumspublikum

2192 Das einzige Streik-Motiv ist eine auf Pappe gezogene Fotografie von Hubert Herkomers Gemälde ‚Im Streik‘ (1891). Es zeigt einen Mann, der an einer Ziegelwand lehnt und ernst in die Ferne schaut (siehe die Karteikarte zu montan.dok 033301610000 und 033301818000). Neben ihm im Türrahmen steht eine bekümmert schauende Frau. Einen Arm hat sie dem Mann auf die Schultern gelegt, auf dem anderen hält sie ein Kind. Ein Mädchen steht verängstigt im Hauseingang. Thema des Gemäldes ist laut Türk das Elend und die Not der ganzen Familie, die sich als Konsequenz der Arbeitsverweigerung ergeben. Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 2000, S. 217.

2193 Siehe dazu Lücke, Martin: Von der gefährlichen Arbeit unter Tage. Männer- und geschlechtergeschichtliche Perspektiven einer Geschichte des Ruhrgebiets (2010). Unter: http://www.frauenruhrgeschichte.de/index.php?id=64#120 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022) und Dröge: Männlichkeiten im Ruhrbergbau.

2194 Vgl. Türk: Bilder der Arbeit, 2000.

2195 Vgl. Schröder, Anneliese: Tisa Schulenburg. Recklinghausen 1983, S. 13 und 30; Köster, Klaus: Tisa von der Schulenburg. Kunst im Brennpunkt des Zwanzigsten Jahrhunderts. Münster ^{2}2004, S. 126–129 und Heide, Anna-Magdalena: Eine Welt, die anzieht und schockiert: Eine Gräfin unter

gewähren wollte. Gemälde wie ‚Pitmen at play' (Henry Parker), ‚Zechenarbeiterinnen auf der Brücke' (Hans Baluschek), das Relief Nikolaos Ikaris' oder der Erwerb eines Gemäldes von Ria Kolle-Rückert wenige Monate vor beziehungsweise nach Winkelmanns Ausscheiden aus dem Amt, deuten an, dass sowohl thematisch als auch geografisch und stilistisch eine Erweiterung des Winkelmann'schen Kanons erfolgt sein könnte.[2196] Ob dies unter Conrad tatsächlich systematisch der Fall war und damit unter Umständen auch eine Neubestimmung des Kunstbegriffs und/oder eine Funktionsverschiebung von Kunstobjekten einhergingen, sind allerdings Fragen, die weiterführenden Forschungen vorbehalten sind.

Tage (01.01.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/eine-graefin-untertage (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

2196 Siehe die Karteikarten zu montan.dok 033303908001, 033303911001, 033303932001 und 033303935001. Siehe dazu auch die maschinenschriftliche Ausarbeitung von Kroker „Aufgaben des Bergbau-Museums", 17.10.1968, in: montan.dok/BBA 112/1833 sowie den maschinenschriftlichen Durchschlag „Tätigkeitsbericht des Bergbau-Museums, Monat Juni 1969", 07.07.1969, in: montan.dok/BBA 112/2234.

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 Kunst*werk*-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.

https://doi.org/10.1515/9783110785296-005

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 offenbaren 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 Kaltofens 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 Arbeitsszenen 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 Gelsenkirchens[2201] wäre es zudem interessant, die von Winkelmann angestrebte Visualisierungsstrategie mit der Ikonografie von Denkmalen 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.

Anhang

Zitierte Literatur

Waren nach eingehender Recherche Abkürzungen von Vor- und/oder Zunamen nicht aufzulösen, sind die angegebenen Namenskürzel mit ‚(?)' gekennzeichnet.

Abelshauser, Werner: Ruhrkohle und Politik. Ernst Brandi 1875–1937. Eine Biographie. Essen 2009.

Abraham à Sancta Clara: Etwas für alle. Das ist: Eine kurze Beschreibung allerley Stands-, Ambts- und Gewerbs-Persohnen: mit beygeruckter Sittlichen Lehren und Biblischen Concepten, Durch welche der Fromme mit gebührendem Lob hervor gestrichen, der Tadelhaffte aber mit einer mässigen Ermahnung nicht verschont wird: Allen und Jeden heilsamb und leitsam, auch so gar nicht ohndienlich denen Predigern. Würzburg 1699. Unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347769?page=13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Agricola, Georg: De Re Metallica Libri XII. Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen. Berlin [1556] 1928.

Amt für „Schönheit der Arbeit" (Hrsg.): Schönheit der Arbeit im Bergbau. Berlin 1936.

Antonietti, Thomas/Bellwald, Werner (Hrsg.): Vom Ding zum Menschen: Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden-Baden 2002.

Appel, Rolf: Die Freimaurer. Eine Innenansicht. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 355–362.

Ast, Rodney/Becker, Julia/Trede, Melanie u. a.: Sammeln, Ordnen und Archivieren. In: Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hrsg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015 (= Materiale Textkulturen, 1), S. 675–708.

Bachler, Karl/Dünnebier, Hanns: Bruckmann's Handbuch der modernen Druckgraphik. München 1973.

Bachmann, Hans-Gert: Zurück zur Natur? In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1952), S. 18–21.

Bachmann, Manfred: Georgius Agricola – sein Erbe in der erzgebirgischen Schnitzerei. In: Naumann, Friedrich (Hrsg.): Georgius Agricola – 500 Jahre. Wissenschaftliche Konferenz vom 25. bis 27. März 1994 in Chemnitz. Basel/Boston/Berlin 1994, S. 437–446.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. In: Docupedia-Zeitgeschichte (29.03.2010). Unter: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.

Bahns, Jörn: Fritz Koelle (1895–1953). Einführung in Leben und Werk. In: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Dokumente zu Leben und Werk des Bildhauers Fritz Koelle (1895–1953). 4. Sonderausstellung des Archivs für Bildende Kunst, 15.04.–04.06.1978. Nürnberg 1978, S. 14–19.

Bal, Mieke: Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: Elsner, John/Cardinal, Roger (Hrsg.): The Cultures of Collecting. London 1994, S. 97–115.

Balck, Friedrich: Bilder, Fotos und Modelle. Wichtige Schlüssel zur Technikgeschichte im Oberharz, ausgewählte Beispiele. Clausthal-Zellerfeld 2003.

Barbier, Marcel: Bergbau und Kunst im Laufe der Jahrhunderte. Paris 1956.

Bartels, Christoph: Der Metallerzbergbau im Sächsischen Erzgebirge. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 59–64.

https://doi.org/10.1515/9783110785296-006

Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48).

Bartels, Ulrike: Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Das Bild des Bauern in den Wochenschauen des Dritten Reiches 1933 bis 1939. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 32 (1997/1998), S. 53–78.

Bauche, Ulrich: Volkskundliches in Sammlung und Sichtweise Justus Brinckmanns und seines Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. In: Brückner, Wolfgang/Deneke, Bernward (Hrsg.): Volkskunde im Museum. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde [...] vom 04.–06.04.1973 in Frankfurt/Main. Würzburg 1976, S. 92–107.

Bäuml, Fritz: Über die Preisdifferenzen zwischen altem und neuem Porzellan. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1961), S. 23–25.

Bausinger, Hermann: Volksideologie und Volksforschung. Zur nationalsozialistischen Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde (1965), S. 177–204.

Bausinger, Hermann: Zur Kritik der Folklorismuskritik. In: Bausinger, Hermann (Hrsg.): Populus Revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart. Tübingen 1966 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 14), S. 61–72.

Bausinger, Hermann: Zur Problematik historischer Volkskunde. In: Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (Hrsg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 23), S. 155–172.

Bausinger, Hermann: Zu den Funktionen der Mode. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde (1972), S. 22–32.

Bausinger, Hermann: Zwischen Grün und Braun. Volkstumsideologie und Heimatpflege nach dem Ersten Weltkrieg. O. O. 1982. Unter: https://d-nb.info/1162198311/34 (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Bausinger, Hermann: Ding und Bedeutung. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 3 (2004), S. 193–210.

Bax, Karl: Der deutsche Bergmann im Wandel der Geschichte, seine Stellung in der Gegenwart und die Frage seines Berufnachwuchses. Berlin 1941.

Becker, Georg: Der Weg des WSC in der Weimarer Republik. In: Vorstand des Weinheimer Verbandes Alter Corpsstudenten (Hrsg.): 100 Jahre Weinheimer Senioren-Convent. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Weinheimer Senioren-Convents. Bochum 1963, S. 75–100.

Becker, Howard: Art as collective action. In: American Sociological Review 6 (1974), S. 767–776.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin ^{4}2015.

Benseler, Gustav: Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. Freiberg 1853.

Berding, Helmut: Napoleonische Herrschafts- und Gesellschaftspolitik im Königreich Westfalen 1807–1813. Göttingen 1973 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 7).

Berg, Karen van den: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 25–47.

Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Wegweiser durch das Bergbau-Museum. Ein Gang durch die Geschichte des Bergbaus. Bochum 1954.

Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Ausbeutemünzen und Ausbeutemedaillen als wirtschafts- und technikgeschichtliche Quellen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Wirtschafts- und Technikgeschichte der Ruhr-Universität Bochum im Bergbau-Museum Bochum (11. Mai bis 8. Juni 1969). Herne 1969.

Bergmann, Hans: Der Bergmann als Kunstschüler. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 5–7.
Berling, Karl: Altes Zinn. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Berlin ²1920.
Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes: Vorwort. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 8 f.
Berwinkel, Holger: Akten sind bunt. Farbstifte und ihr Wert für die Archivarbeit. In: Aktenkunde (17.08.2016), o. S. Unter: https://aktenkunde.hypotheses.org/552 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Beutler, Christian: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 69–112.
Bianchi-Königstein, Meike: Kleidungswirklichkeiten. Mode und Tracht zwischen 1780 und 1910 in Oberfranken. Regensburg 2019.
Blazek, Helmut: Männerbünde. Eine Geschichte von Faszination und Macht. Berlin 2001.
Blechschmidt, Manfred: Russische Hörner im Bergbau des Sächsischen Erzgebirges. Wien 1973 (= Leobener Grüne Hefte, 143).
Bleidick, Dietmar: Bergtechnik im 20. Jahrhundert: Mechanisierung in Abbau und Förderung. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 355–411.
Bleyerveld, Yvonne: Luyken, Caspar. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00148768/html (zuletzt eingesehen: 05.07.2021).
Bleyerveld, Yvonne: Luyken, Jan. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00148769/html (zuletzt eingesehen: 05.07.2021).
Bloch, Marc: Apologie der Geschichtswissenschaft oder der Beruf des Historikers. Stuttgart [1997] 2002.
Blotevogel, Hans: Industrielle Kulturlandschaft im Ruhrgebiet. Die Geschichte einer schwierigen Annäherung. In: Clarke, Michael/Will, Martina (Hrsg.): Industriekultur und Technikgeschichte in Nordrhein-Westfalen. Initiativen und Vereine. Essen 2001, S. 43–62.
Bluma, Lars: Männerarbeit – Bergarbeit – Schwerarbeit. Ein Arbeitsmythos der Industrialisierung? In: Forum Geschichtskultur Ruhr 1 (2018), S. 22–25.
Bochumer Künstlerbund e. V. (Hrsg.): 50 Jahre Bochumer Künstlerbund. Bochum 1996.
Bongs, Rolf: Gegenstand und Abstraktion. Notizen zum Bild der Industrie in der abstrakten Malerei. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 13–16.
Borchers, Walter: Erich Schmidtbochum. Osnabrück 1951.
Böttcher, Karl: Ein Leben der Arbeit. August Schmidt zieht sich von seinen Ämtern zurück. In: Die Welt, 18.07.1953, o. S.
Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hrsg.): Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt, Sonderbd. 2. Göttingen 1983, S. 183–198.
Bourdieu, Pierre: Die Ökonomie der symbolischen Güter. In: Adloff, Frank/Mau, Steffen (Hrsg.): Vom Geben und Nehmen. Zur Soziologie der Reziprozität. Frankfurt/New York 2005, S. 139–155.
Brändli, Sabina: „Der herrlich biedere Mann“. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert. Zürich 1998.
Brandt, Paul: Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst. Düsseldorf 1913.
Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst. Im Altertum und Mittelalter, Bd. 1. Leipzig 1927.
Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2. Leipzig 1928.

Brandt, Paul: Kunst und Arbeit. Ein Bilderbuch für die deutsche Jugend. Leipzig 1929.
Braun, Dietrich: Kleine Geschichte der Kunststoffe. München ²2017.
Braun, Karl: „Stand und politische Aufgabe der Volkskunde in der sowjetischen Besatzungszone". Gerhard Heilfurths Expertise zur DDR-Volkskunde für das Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen 1957. In: Moser, Johannes/Götz, Irene/Ege, Moritz (Hrsg.): Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft zur Zeit des Kalten Krieges. Münster/New York 2015 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 43), S. 139–156.
Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015.
Brednich, Rolf: Überlieferungsgeschichten. Paradigmata volkskundlicher Kulturforschung. Berlin/Boston 2015.
Bringéus, Nils-Arvid: Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea (1981), S. 6–17.
Bringéus, Nils-Arvid: Volkstümliche Bilderkunde. München 1982.
Bringéus, Nils-Arvid: Perspektiven des Studiums materieller Kultur. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte (1986), S. 159–174.
Broszat, Martin: Die völkische Ideologie und der Nationalsozialismus. In: Deutsche Rundschau 84 (1958), S. 53–63.
Brown, Edward: Auf genehmgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Kön. Engell. Medicinischen Gesellschafft in Londen. Reysen durch Niederland, Teutschland, Ungarn, Servien, Bulgarien, Macedonien, Thessalien, Östereich, Steyrmarck, Cärnthen, Carniolen und Friaul. Worbey tausenderley merckwürdige Seltsamkeiten, verschiedener Königreiche, Länder, [...] vorgestellet werden [...]; anfangs in Englischer nachgehends in Holländischer Sprach beschrieben, Nunmehr aus der letzten in die Hoch-Teutsche übersetzet. Nürnberg 1686.
Brückner, Ralf: Das ‚Deutsche Bergbau-Museum' Bochum. Ein didaktischer Museumsführer. Unveröffentlichte Arbeit vorgelegt im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe I [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 11593]. Witten 1984.
Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Falkensteiner Protokolle. Diskussionspapiere und Protokolle der in Falkenstein/Taunus [...] vom 21. bis 26. September 1970 abgehaltenen Wissenschaftlichen Arbeitstagung des Ständigen Ausschusses für Hochschul- und Studienfragen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V., durchgeführt [...] vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main unter dem Titel: Volkskunde in Deutschland. Begriffe – Probleme – Tendenzen. Diskussion zur Standortbestimmung. Frankfurt am Main 1971.
Brückner, Wolfgang: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum. 20. Jahrhundert. München 1975.
Brückner, Wolfgang: Unterfränkische Trachtengraphik. Meinungen zur Tracht einst und jetzt. In: Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen. Würzburg 2000 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 84), S. 242–250.
Brückner, Wolfgang: Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 35–48.
Brückner, Wolfgang: Trachtengraphik aus Südthüringen. Historische Einordnung und Quellenwert. In: Brückner, Wolfgang (Hrsg.): Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Nachträge II. Würzburg 2010 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 88, 3), S. 352–358.

Brugerolles, Emmanuelle/Bari, Hubert/Benoît, Paul u. a. (Hrsg.): La mine mode d'emploi. La rouge myne de Sainct Nicolas de la Croix dessinée par Heinrich Groff. Paris 1992 (= Découvertes Gallimard albums).

Brunn, Gerhard: Aufbruch aus Ruinen. Die Jahre 1946 bis 1948. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 21–42.

Bruns, Claudia: Wissen – Macht – Subjekt(e). Dimensionen historischer Diskursanalyse am Beispiel des Männerbunddiskurses im Wilhelminischen Kaiserreich. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 4 (2005), S. 106–122. Unter: https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/4088/3819 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Bührer, Werner: Wirtschaft. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 2007, S. 113–129.

Burckhardt-Seebass, Christine: Trachten als Embleme. Materialien zum Umgang mit Zeichen. In: Zeitschrift für Volkskunde (1981), S. 209–226.

Busch, Wilhelm: Sämtliche Werke 1832–1908. Kommentierte Ausgabe in zwei Bänden, herausgegeben von Friedrich Bohne, Bd. 2. Hannover 1968.

Busch, Wilhelm/Scheer, Thorsten (Hrsg.): Symmetrie und Symbol. Die Industriearchitektur von Fritz Schupp und Martin Kremmer (Ausstellung vom 31. August 2002 bis 3. November 2002, Zeche Zollverein XII). Köln 2002.

Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike: Aktplastik. In: Bushart, Magdalena/Deicher, Susanne/Güldner, Bettina u. a. (Hrsg.): Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur …" vom 8. Mai bis 3. Juli 1983. Berlin 1984, S. 13–35.

Buskies, Reinhard: Zwei Halfmannshöfer – Josef Arens und Hubert Nietsch: Werkentwicklung und zeithistorischer Kontext. In: Germann, Holger/Goch, Stefan (Hrsg.): Künstler und Kunst im Nationalsozialismus. Eine Diskussion um die Gelsenkirchener Künstlersiedlung Halfmannshof. Essen 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für Stadtgeschichte: […], Beiträge, 15), S. 49–77.

Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte. München 2012.

Clauß, Herbert: Die 29. Tagung des niederdeutschen Verbandes für Volks- und Altertumskunde am 16. und 17. September 1955 in Bochum. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1956), S. 263 f.

Conrad, Hans (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Bilder, Plastiken, Graphik, Variationsgraphik. Hamm 1971.

Conrad, Hans (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Braunschweig 1978.

Czech, Hans-Jörg: Himmelwärts – erdwärts. Die Profanisierung von Bergwerk und Schmiede 1500–1800. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 134.

Czierpka, Juliane: Der Ruhrbergbau. Von der Industrialisierung bis zur Kohlenkrise. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (2019). Unter: https://www.bpb.de/apuz/283262/der-ruhrbergbau-von-der-industrialisierung-bis-zur-kohlenkrise?p=all (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Damoulakis, Kiriakoula: Bürgerliche Idylle. In: Stadt Karlsruhe/Städtische Galerie (Hrsg.): Auf leisen Pfoten. Die Katze in der Kunst. Heidelberg 2007, S. 34 f.

Damus, Martin: Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Magdalena/Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung, 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 119–140.

Daubrée, Alfred: Bas-relief trouvé à Linares (Espangne). Représentant des Mineurs antiques en Tenue de Travail. In: Revue Archéologique (1882), S. 193–196.

Davey, Christopher: Bergbau in fossilen Goldseifen im australischen Victoria. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1983), S. 95–103.

Davidson, Mortimer G.: Vorwort. In: Davidson, Mortimer G. (Hrsg.): Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Skulpturen, Bd. 1. Tübingen 1988, S. 7–35.

Davies, Veronica: German Initiatives and British Interventions 1945–51. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 13–20.

Davis, Natalie: Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre. München/Zürich 1984.

Deckert, Hermann: Kultur und Technik. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1954. Münster 1955, S. 5–11.

Degreif, Uwe: Thuma, Friedrich (1873). In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00206900T/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Deicher, Susanne/Luckow, Dirk/Schulz, Michael: Frauenbild und Menschenbild im Porträt. In: Bushart, Magdalena/Deicher, Susanne/Güldner, Bettina u. a. (Hrsg.): Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur …“ vom 8. Mai bis 3. Juli 1983. Berlin 1984, S. 117–139.

Denk, Wilhelm/Kirnbauer, Franz: Christoph Weigels und Abraham a Sancta Claras „Bergknapp“ (1698). Wien 1969 (= Leobener Grüne Hefte, 116).

Deutsche Gesellschaft für Volkskunde e. V. (Hrsg.): Dossier zur Vorbereitung der Umbenennung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. (dgv) (Januar 2021). Unter: https://www.d-g-v.de/wp-content/uploads/2021/01/dgv_Dossier_Umbenennung_MAILVERSION.pdf (zuletzt eingesehen: 22.20.2022).

Deutsche Kohlenbergbau-Leitung (Hrsg.): Die Bergmannstracht. Essen 1953.

Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut. Berlin/Leipzig 2011.

Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Kurzführer durch das Deutsche Bergbau-Museum Bochum. Bochum o. D.

Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellung vom 17.10.1970–17.01.1971. Bochum 1970.

Deutsches Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Kostbar wie Gold. Porzellan und Glas im Deutschen Bergbau-Museum. Bochum 1980.

Dickmann, Jens-Arne/Elias, Friederike/Focken, Friedrich-Emanuel: Praxeologie. In: Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hrsg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/München/Boston 2015 (= Materiale Textkulturen, 1), S. 135–146.

Didczuneit, Veit: Die Spuren der Goldelefanten. Die 15-Rupien-Münzen aus Tabora in Deutsch-Ostafrika als kolonialherrschaftliche Wertzeichen. Brandenburg an der Havel 2021.

Dienel, Hans-Liudger: Ideologie der Artefakte. Die ideologische Botschaft des Deutschen Museums 1903–1945. In: Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik e. V. (Hrsg.): Ideologie der Objekte – Objekte der Ideologie. Naturwissenschaft, Medizin und Technik in Museen des 20. Jahrhunderts. Kassel 1991 (= Vorträge von der […] Jahrestagung/Deutsche Gesellschaft für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik, 73), S. 105–113.

Ditt, Karl: „Mit Westfalengruß und Heil Hitler“. Die westfälische Heimatbewegung 1918–1945. In: Klueting, Edeltraud (Hrsg.): Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Darmstadt 1991, S. 191–215.

Döbereiner, Manfred: Bilder der Arbeit, Technik und Industrie in Museumskontexten. Der Gemäldebestand des Deutschen Museums. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 160–179.

Dolezych, Alexandra: Herrscherbilder. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (06.02.2007). Unter: http://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73218/herrscherbilder (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Dölker, Helmut: Allgemeiner Volkskundlicher Kongreß (8. Deutscher Volkskundetag) in Passau, 26.–31. August 1952. In: Zeitschrift für Volkskunde (1954), S. 279.

Doll, Martin: Fälschungen und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin 2015.

Dommer, Olge: Kunst für das Ruhrrevier. In: Dommer, Olge/Dückershoff, Michael (Hrsg.): Kunst für das Ruhrrevier. Hermann Kätelhön (1884–1940). Dortmund 1997 (= Kleine Reihe / Westfälisches Industriemuseum, 17), S. 49–57.

Dommer, Olge: Geschundener Mensch oder Held der Arbeit? Zur kleinplastischen Arbeiterdarstellung in der Sammlung Werner Bibl. In: Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011, S. 12–15.

Dommer, Olge: Mehr als richtige Kerle. Zur Darstellung der Bergarbeit in der bildenden Kunst. In: Kift, Dagmar/Schinkel, Eckhard/Berger, Stefan u. a. (Hrsg.): Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen. Essen 2018, S. 58–77.

Dommer, Olge/Dückershoff, Michael (Hrsg.): Kunst für das Ruhrrevier. Hermann Kätelhön (1884–1940). Dortmund 1997 (= Kleine Reihe / Westfälisches Industriemuseum, 17).

Döring, Moritz: Der Bergmannsgruß. Freiberg 1815. Unter: http://digital.slub-dresden.de/id314596046 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Dr. G. (?): Franz Große Perdekamp tot. In: Neueste Zeitung, 31.12.1952, o. S.

Dr. HAM (?): Motiv und Form. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 3.

Dresler, Adolf: Deutsche Kunst und entartete „Kunst“. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung. München 1938.

Dröge, Martin: Männlichkeiten im Ruhrbergbau. Die Tagebücher Karl Friedrich Kolbows als Zeugnisse männlicher Identität. In: Geschichte im Westen (2014), S. 75–91. Unter: http://www.brauweiler-kreis.de/wp-content/uploads/GiW/GiW2014/GiW_2014_DROEGE_RUHRBERGBAU.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Dülmen, Richard van: Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben. Köln/Wien/Weimar ^{2}2001.

Dülmen, Richard van/Lüdtke, Alf/Medick, Hans u. a.: Editorial. In: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag 1 (1993), S. 1–3.

Dünbier, Otto: Heinrich Winkelmann zum Gedächtnis. In: Glückauf 26 (1968), S. 1226.

Düwell, Kurt: Krise und Wandel. Die Jahre 1958 bis 1966. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 315–328.

Eberlein, Johann: Inhalt und Gehalt. Die ikonografisch-ikonologische Methode. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2008, S. 175–197.

Eder, Franz: Historische Diskurse und ihre Analyse – eine Einleitung. In: Eder, Franz (Hrsg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Wiesbaden 2006, S. 9–23.

Eggert, Manfred: Die Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 43–66.

Eggmann, Sabine: Diskursanalyse. Möglichkeiten für eine volkskundlich-ethnologische Kulturwissenschaft. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 55–77.

Ehmer, Josef/Lis, Catharina (Hrsg.): The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times. Farnham/Burlington 2009.

Eisch, Katharina/Hauser, Andrea: Erkundungen und Zugänge. Wie man zu Material kommt. Thesen und Diskussionspunkte. In: Löffler, Klara (Hrsg.): Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde. Wien 2001, S. 61–63.

Engelskirchen, Lutz: Eisen und Stahl – Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 108–113.

Ernst Barlach Haus/Stiftung Hermann F. Reemtsma (Hrsg.): Constantin Meunier (1831–1905). Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung im Ernst Barlach Haus (Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998). Hamburg 1998.

Eßbach, Lutz: Ernst Dagobert Kaltofen. Ein Bergmann mit Leib und Seele und ein Schnitzer durch und durch. Reinsdorf 2004.

Farrenkopf, Michael: „Dein Kopf ist nicht aus Gummi“. Arbeitssicherheit, Unfallverhütung und Gesundheitsvorsorge. In: Kroker, Evelyn (Hrsg.): „Wer zahlt die Zeche?“. Plakate und Flugblätter aus dem Bergbau-Archiv Bochum. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum 1995. Bochum 1995 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 6), S. 86–91.

Farrenkopf, Michael: Zwischen Bürgerlichkeit, Beamtenstatus und berufsständischer Orientierung. Die höheren preußischen Bergbeamten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1/2 (1995), S. 2–25.

Farrenkopf, Michael: Erich Palmowski – Ausstellungen „90 Jahre vor Ort“. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (2003), S. 109–111.

Farrenkopf, Michael: Schlagwetter und Kohlenstaub. Das Explosionsrisiko im industriellen Ruhrbergbau (1850–1914). Bochum 2003 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 121).

Farrenkopf, Michael: Schlattmann, Heinrich. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Schinzel – Schwarz. Berlin 2007, S. 28 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd143148613.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Farrenkopf, Michael: Das Explosionsrisiko im Steinkohlenbergbau am Ende des (langen) 19. Jahrhunderts – Aspekte eines europäischen Problems. In: Farrenkopf, Michael/Friedemann, Peter (Hrsg.): Die Grubenkatastrophe von Courrières 1906. Aspekte transnationaler Geschichte. Bochum 2008 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 164), S. 14–24.

Farrenkopf, Michael: „Zugepackt – heißt hier das Bergmannswort“. Die Geschichte der Hauptstelle für das Grubenrettungswesen im Ruhrbergbau. Bochum 2010 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 178).

Farrenkopf, Michael: Wiederaufstieg und Niedergang des Bergbaus in der Bundesrepublik. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 183–302.

Farrenkopf, Michael/Ganzelewski, Michael: 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum im Spiegel ausgewählter Exponate. Ein Rundgang zur Geschichte des DBM. Bochum 2005.

Farrenkopf, Michael/Ganzelewski, Michael (Hrsg.): Das Wissensrevier. 150 Jahre Westfälische Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung. Katalog zur Sonderausstellung. Bochum 2014 (= Schriften des Bergbau-Archivs, 29).

Farrenkopf, Michael/Ludwig, Andreas/Saupe, Achim (Hrsg.): Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen. Göttingen 2021 (= Wert der Vergangenheit, 2).

Farrenkopf, Michael/Przigoda, Stefan: Visuelle Präsentationsformen bergbaulicher Eliten zwischen privater Erinnerung und öffentlicher Darstellung. In: Füßl, Wilhelm (Hrsg.): Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern. Das Digitale Porträtarchiv „DigiPortA“. München 2020 (= Deutsches Museum Studies, 6), S. 71–85.

Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Bergbausammlungen in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme. Berlin/Bosten 2020 (= Schriften des Montanhistorischen Dokumentationszentrums, 36).

Faulenbach, Bernd: Die Preußischen Bergassessoren im Ruhrbergbau. Unternehmermentalität zwischen Obrigkeitsstaat und Privatindustrie. In: Vierhaus, Rudolf (Hrsg.): Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag. Göttingen 1982, S. 225–242.

Faulenbach, Bernd: Die Herren an der Ruhr. Zum Typus des Unternehmers in der Schwerindustrie. In: Niethammer, Lutz/Hombach, Bodo/Fichter, Tilman u. a. (Hrsg.): „Die Menschen machen ihre Geschichte nicht aus freien Stücken, aber sie machen sie selbst“. Einladung zu einer Geschichte des Volkes in Nordrhein-Westfalen. Essen 2006 (= Wir in Nordrhein-Westfalen, 8), S. 67–71.

Faust, Anselm: Zwischen moralischer Prinzipientreue und pragmatischen Kompromissen – Die Entnazifizierung. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 43–47.

Felbrach-Schefels, Marianne: Von der Laienkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1952), S. 19.

Felten, Sebastian: Mining culture, labour, and state in early modern Saxony. In: Renaissance Studies 1 (2020), S. 119–148. Unter: https://doi.org/10.1111/rest.12583 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Fenske, Michaela: Mikro, Makro, Agency. Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis. In: Zeitschrift für Volkskunde (2006), S. 151–177.

Figal, Günter: Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen 2010.

Finzi, Anissa/Schäpers, Maria: Die Schutzpatronin der Bergleute im Ruhrgebiet: Förderung der Barbaraverehrung und Sammlungsobjekt im Deutschen Bergbau-Museum Bochum. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 503–533.

Fleckner, Uwe: Hand in der Weste. In: Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Abdankung bis Huldigung, Bd. 1. München 2011, S. 451–457.

Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek ^{7}2016.

Fliegauf, Uwe: Zwischen Verordnung und Eigeninitiative. Vorüberlegungen zur Geschichte der Uniformen im württembergischen Berg- und Hüttenwesen des 19. Jahrhunderts. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im

19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 103–111.

Flintrop, Kerstin: Die Disziplinierung des männlichen Körpers. Uniformen im historischen Vergleich von Schnittführung und Verarbeitung. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 28–32.

Ford, Trevor: 15th Century Mining as shown in the Kuttenberger Kanzionale. In: Bulletin of the Peak District Mines Historical Society 3 (1994), S. 81 f.

Forrer, Robert: Der wahre Sammler. In: Antiquitäten-Zeitschrift 4 (1892), Sp. 864–866.

Fraenger, Wilhelm/Steinitz, Wolfgang/Beckmann, Paul u. a.: Vorwort der Schriftleitung. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 1 (1955), S. 6–8.

Franken, Lina: Bergarbeiteridentitäten im Ruhrgebiet des 19. Jahrhunderts. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde (2007), S. 49–73.

Freist, Dagmar: Historische Praxeologie als Mikro-Historie. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 62–77.

Freydank, Hanns: Goethe und seine Beziehungen zum Bergbau [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 974]. Halle 1949.

Freydank, Hanns: Die deutsche Bergmannstracht. Halle 1951.

Freydank, Hanns: Nappian, Neucke und der heilige Jodute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1959), S. 3–8.

Friedel, Roswitha: Assaulenko, Alexey von. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10095901/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA. Berlin 2017.

Fritzsch, Karl-Ewald: Christoph Weigels Buch vom Bergmannsstande. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1956), S. 3–10.

Fritzsch, Karl-Ewald: Die Kleidung des erzgebirgischen Bergmannes im Urteil des 19. Jahrhunderts. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 12 (1966), S. 288–311.

Fritzsch, Karl-Ewald: Der Bergmann in den Kuttenberger Miniaturen des ausgehenden Mittelalters. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1967), S. 4–39.

Fritzsch, Karl-Ewald/Sieber, Friedrich: Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts im Erzgebirge und im Mansfeldischen. Berlin 1957 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, 12).

Fritzsche, Carl: Lehrbuch der Bergbaukunde mit besonderer Berücksichtigung des Steinkohlenbergbaus, Bd. 2. Berlin/Göttingen/Heidelberg [10]1962.

Fröhlich-Schauseil, Anke: Fehling, Carl Heinrich Jacob. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00071429/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Fuhrmeister, Christian: Kontinuitäten und Blockade. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 21–38.

Fuhrmeister, Christian: Statt eines Nachworts. Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 234–239.

Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Weimar/Wien 2015, S. 97–106.

Füssel, Marian: Die Rückkehr des ‚Subjekts' in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive. In: Deines, Stefan/Jaeger, Stephan/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte. Berlin/New York 2003, S. 141–159.

Ganzelewski, Michael: Die Sammlung ‚Bergmännisches Geleucht' im Deutschen Bergbau-Museum – Geschichte und Perspektiven für die Objektforschung im montan.dok. In: Brüggerhoff, Stefan/Farrenkopf, Michael/Geerlings, Wilhelm (Hrsg.): Montan- und Industriegeschichte. Dokumentation und Forschung. Industriearchäologie und Museum. Paderborn u. a. 2006, S. 345–369.

Ganzelewski, Michael/Kirnbauer, Thomas/Müller, Siegfried u. a.: Karbon-Kreide-Diskordanz im Geologischen Garten und Deutsches Bergbau-Museum (Exkursion A, 25. 03.2008). In: Jahrbuch und Mitteilungen des oberrheinischen geologischen Vereins (2008), S. 93–136.

Gaugele, Elke: Uni-Formen des Begehrens. Uniformen, Fetischismus und die textile Konstruktion moderner Genderidentitäten. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 269–284.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main [14]2019.

Geiger-Hof, Anni: Jan Ellerbusch. Ein Jungenschicksal aus dem Kohlenrevier. Stuttgart 1952.

Geldmacher, Andrea: Die Wachsenburg-Sammlungen. Ein Museum für Heimat, Reich und Vaterland. Münster u. a. 2009 (= Studien zur Volkskunde in Thüringen, 1).

Gerndt, Helge: Kleidung als Indikator kultureller Prozesse. Eine Problemskizze. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 3/4 (1974), S. 82–92.

Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkskundlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 13–34.

Gerndt, Helge: Können Bilder erzählen? Bemerkungen zur „Visualisierung des Narrativen". In: Hengartner, Thomas/Schmidt-Lauber, Brigitta (Hrsg.): Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung. Festschrift für Albrecht Lehmann. Berlin/Hamburg 2005 (= Lebensformen, 17), S. 99–117.

Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33).

Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia (Hrsg.): Das Schwazer Bergbuch. Lünen [1556] 1956.

Ginzburg, Carlo: Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600. Berlin [6]2007.

Giordano, Christian: Gegenwärtige Vergangenheiten. Überlegungen zur (Un)Möglichkeit einer historischen Anthropologie. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2005), S. 21–28.

Gladen, Paulgerhard: Die Kösener und Weinheimer Corps. Hilden 2007.

Gladen, Paulgerhard: Die deutschsprachigen Korporationsverbände. Hilden [3]2014.

Gleisl, Ingolf/Schmiedel, Hans-Joachim: Der Schnitzer Paul Schneider. Aus seinem Leben und Schaffen zum 120. Geburtstag. Annaberg-Buchholz 2012.

Gluchowski, Bruno: Der Durchbruch. Recklinghausen 1964.

Goch, Stefan: Die Selbstwahrnehmung des Ruhrgebiets in der Nachkriegszeit. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 39 (2008), S. 21–48.
Goch, Stefan: Forschungsstelle für die Volkskunde im Ruhrgebiet. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 182–187.
Goch, Stefan: Wilhelm Brepohl. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 81–85.
Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München/Zürich [7]2003.
Gorski, M. von: Peter Stachiewicz. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst 19 (1908), S. 129–132.
Gottowik, Volker: Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur Writing Culture-Debatte. In: Därmann, Iris/Jamme, Christoph (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren. München 2007, S. 119–142.
Göttsch, Silke: Archivalische Quellen und die Möglichkeiten ihrer Auswertung. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 15–32.
Göttsch, Silke: Europäische Ethnologie/Volkskunde und ihre Quellen. Fachgeschichte und Fragestellungen. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 4 (2004), S. 135–144.
Gottschick, Konrad: Nationaler Kitsch. In: Ministerialblatt für Wirtschaft und Arbeit 12 (1934), S. 237–239.
Grimsted, Patricia: Reconstructing the record of Nazi cultural plunder: a survey of the dispersed archives of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). O. O. 2016. Unter: https://www.errproject.org/guide/ERR_Guide_Belgium.pdf (zuletzt eingesehen: 11.04.2023).
Große Perdekamp, Franz: Das Kulturproblem des Industriebezirks. Vortrag des Herrn Große-Perdekamp anläßlich der Gründungsversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. am 24.11.1947. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), S. 6–8.
Große Perdekamp, Franz: Nachdenken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren". In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1950), S. 2–6.
Große Perdekamp, Franz: Industrie zwischen Chaos und Ordnung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 9–11.
Große Perdekamp, Franz: Wolfgang Fräger. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1952), S. 17.
Grün, Max von der: Männer in zweifacher Nacht. Recklinghausen 1962.
Guery, Michael: Geschichte der Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 2009.
Gümbel, Wilhelm: Veltheim, Franz Wilhelm Werner von. In: Historische Comission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biographie. Van der Aa – Baldamus, Bd. 39. Leipzig 1895, S. 586 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119178087.html#adbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Gutbrod, Philipp: Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950). In: Fitzke, Kirsten/Pataki, Zita (Hrsg.): Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert. Stuttgart 2006, S. 43–67.
Gyr, Ueli: Kitschbilder? Bilderkitsch? Gedanken zur Bildsteuerung im Kitsch. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 357–365.

Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: Historische Praxeologie. Zur Einführung. In: Haasis, Lucas/Rieske, Constantin (Hrsg.): Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns. Paderborn 2015, S. 7–54.

Hackspiel-Mikosch, Elisabeth: Stärke, Macht und Eleganz. Die Uniform als Symbol eines neuen Ideals von Männlichkeit. In: Stadt Krefeld/Deutsches Textilmuseum (Hrsg.): Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung im Deutschen Textilmuseum (24.03.–23.06.2002). Krefeld 2002, S. 15–27.

Hackspiel-Mikosch, Elisabeth: Vorläufer der zivilen Uniformen im 18. Jahrhundert. Hofmonturen als Inszenierung fürstlicher Macht im höfischen Fest. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 47–79.

Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan: Vorwort. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 7–11.

Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan: Ziviluniformen als Medium symbolischer Kommunikation. Geschichte und Theorie der Erforschung einer Bekleidungsform an der Schnittstelle von Politik, Gesellschaft und Kultur. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 13–46.

Hägele, Ulrich: Visuelle Kultur? Thesen zum erweiterten Fachverständnis bildmedialer Forschung. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 375–388.

Hahn, Hans: Die geringen Dinge des Alltags. Kritische Anmerkungen zu einigen aktuellen Trends der Material Culture Studies. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 28–42.

Haibl, Michaela/König, Gudrun/Auer, Anita (Hrsg.): Die Leidenschaften des Sammlers. Osker Spiegelhalder als Wissenschaftsamateur. Villingen-Schwenningen 2015 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen).

Haid, Wolfgang: Die weiße Bergmannstracht in der Darstellung Johann Max Tendlers. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1965), S. 25–29.

Haid, Wolfgang: Der Kapuzenmantel. Eine Untersuchung zu den Frühformen bergmännischer Arbeitstracht. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1968), S. 20–25.

Hain, Mathilde: Die Volkstracht. In: Stammler, Wolfgang (Hrsg.): Deutsche Philologie im Aufriss. Berlin 1957, S. 1930–1943.

Harris, Marvin: History and Significance of the Emic/Etic Distinction. In: Annual Review of Anthropology (1976), S. 329–350.

Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 79–98.

Hartmann, Andreas: Anfänge der Volkskunde. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 9–30.

Hartung, Olaf: Museen des Industrialismus. Formen bürgerlicher Geschichtskultur am Beispiel des Bayerischen Verkehrsmuseums und des Deutschen Bergbaumuseums. Köln/Weimar/Wien 2007 (= Beiträge zur Geschichtskultur, 32).

Hartwich, Viola: Max Clarenbach. Ein Rheinischer Landschaftsmaler (1880–1952). Münster/Hamburg 1992.

Hauschild, Stephanie: Maler, Modelle, Mäzene. Geschichte und Symbolik der Porträtmalerei. Stuttgart 2008.

Hauser, Andrea: Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick. In: König, Gudrun (Hrsg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen 2005 (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 27), S. 139–148.

Heesen, Anke te: Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg ^{3}2015.

Heide, Anna-Magdalena: Mit dem Latein am Ende – Wenn Provenienzforschung an ihre Grenzen stößt (01.04.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/latein-ende-provenienz-forschung-grenzen (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Heide, Anna-Magdalena: Es geht bunt zu: Eine sächsische Bergparade im Deutschen Bergbau-Museum Bochum (01.12.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/es-geht-bunt-zu-eine-saechsische-bergparade (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Heide, Anna-Magdalena: Eine Welt, die anzieht und schockiert: Eine Gräfin unter Tage (01.01.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/eine-graefin-unter-tage (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Heide, Anna-Magdalena: „Gewollt habe ich jedenfalls das Beste“ – Ein Roman als Aushängeschild für den Bergbau? (01.03.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/ein-roman-als-aushaengeschild-fuer-den-bergbau (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Heide, Anna-Magdalena: Kein gutes Blatt – Ein Bergbau-Quartett als werbendes Bildungsmedium (01.10.2022). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/kein-gutes-blatt-ein-bergbau-quartett-als-werbendes-bildungsmedium (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Heide, Anna-Magdalena/Vossenkuhl, Maren: Zum Gedenken? Porträts berühmter Bergleute. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 553–571.

Heidrich, Hermann: Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkulturforschung. In: Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 33–55.

Heilfurth, Gerhard: Zur Geschichte der erzgebirgischen Bergmannsschnitzerei und -bastelei. In: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 11 (1936), S. 177–185.

Heilfurth, Gerhard: Die volkskundliche Erforschung des Bergbaues. In: Deutsche Bergwerks-Zeitung 49 (27.02.1944), S. 1 f.

Heilfurth, Gerhard: Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion. Kassel/Basel 1954.

Heilfurth, Gerhard: Ein wichtiger Fund zur „Frühgeschichte“ der Glückauf-Formel in der bergmännischen Welt. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1959), S. 10–13.

Heilfurth, Gerhard: Beiträge zum Wesensbild der bergmännischen Daseinsform. In: Hessische Blätter für Volkskunde 51/52 (1960), S. 69–83.

Heilfurth, Gerhard: Der Bergbau und seine Kultur. Eine Welt zwischen Dunkel und Licht. Zürich 1981.

Heimsoth, Axel: Der Künstlerkreis auf der Margarethenhöhe. Ein kulturpolitischer Aufbruch. Essen in der Weimarer Republik. In: Essener Beiträge 133 (2020), S. 238–273.

Heimsoth, Axel: Kleider machen Bergmänner. Ein Forschungsdesiderat. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Materielle Kulturen des Bergbaus | Material Cultures of Mining. Zugänge, Aspekte und Beispiele | Approaches, aspects and examples. Berlin/Boston 2021 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 243), S. 367–393.

Heise, Fritz: Das Geschichtliche Bergbau-Museum der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und der Stadt Bochum. In: Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931, S. 1–4.
Heise, Fritz/Herbst, Friedrich: Lehrbuch der Bergbaukunde mit besonderer Berücksichtigung des Steinkohlenbergbaus, 2 Bände. Berlin 1908/1910.
Heise, Manfred: Deutscher Werkbund, Folkwang-Komplex und die Künstlerkolonie Margarethenhöhe. Essen 2018.
Heise, Ulla: Illmer, Willy. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00062175/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Heise, Ulla: Picco-Rückert, Ria. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00073039/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Helbig, Fritz: Der Berg-Knapp. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), S. 14 f.
Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln/Weimar/Wien 2007.
Herdeg, Walter: Grundzüge der deutschen Besatzungsverwaltung in den west- und norddeutschen Ländern während des Zweiten Weltkrieges. Tübingen 1953.
Herfurth, Dietrich: Was sind Orden und Ehrenzeichen? In: Henning, Eckart/Herfurth, Dietrich (Hrsg.): Orden und Ehrenzeichen. Handbuch der Phaleristik. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13–54.
Hermann, Konstantin: Schellhas, Rudolph Walter. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V. (Hrsg.): Sächsische Biografie. Unter: http://saebi.isgv.de/biografie/Walter_Schellhas_(1897-1988) (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Hess, Volker: Schreiben als Praktik. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 82–99.
Heuchler, Eduard: Album für Freunde des Bergbaus. Vierzehn Bilder aus dem Leben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes. Essen [1855] 1993.
Heuchler, Eduard: Album für Freunde des Bergbaus. Vierzehn Bilder aus dem Leben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes. Mit einer biographischen Einleitung von Walter Schellhas. Berlin [1855] 1957.
Heuchler, Eduard: Die Bergknappen in ihren Berufs- und Familienleben. Vorwort und Beschreibung des Bildwerks. Essen [1857] 1953.
Heuchler, Eduard: Bergmanns Lebenslauf. Eine Erzählung mit Illustrationen für die reifere Jugend. Freiberg [1867] 1915.
Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar ^{2}2010.
Hilbig, Paul: [Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Heinrich Winkelmann]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 3 f.
Hilgert, Markus: ‚Text-Anthropologie'. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie. In: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft (2010), S. 87–126. Unter: https://en.mtk-online.urz.uni-heidelberg.de/Hilgert-Text-Anthropologie-06-2010.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Hirschauer, Stefan: Praxis und Praktiken. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hrsg.): Handbuch der Körpersoziologie. Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, Bd. 1. Wiesbaden 2017, S. 91–96.

Hitler, Adolf/Goebbels, Joseph/Frick, Wilhelm: Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole vom 19. Mai 1933. In: Reichsgesetzblatt 29 (1933), S. 285 f.

Hoeck, Hans-Jürgen: Der Kunstring Soest 1935–1961. Eine nationalsozialistische Gründung und was daraus wurde. Soest 2013.

Hoecken, Carl: Maler und Zeichner des Bergbaus aus Frankreich, Belgien und Holland. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1956), S. 18–21.

Hoffmann, Carl: Der belehrende Bergmann. Ein fassliches Lese- und Bildungsbuch von einem Bergwerksbeflissenen, ehemaligen Zögling der Königl. Sächs. Bergakademie zu Freiberg. Essen [1830] 1981.

Hoffmann, Stefan-Ludwig: Unter Männern. Freundschaft und Logengeselligkeit im 19. Jahrhundert. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, S. 193–216.

Holert, Anna: Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus. In: kunsttexte.de 3 (2010). Unter: http://dx.doi.org/10.18452/7593 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Holländer, Hans: Die mechanischen Künste und die Landschaft als Werkstatt. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 40–46.

Holst, Niels von: Das Darmstädter Gespräch 1952. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1952), S. 22 f.

Holzhausen, Walter: Die Blütezeit bergmännischer Kunst. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 113–248.

Hörning, Karl: Kultur als Praxis. In: Jaeger, Friedrich/Liebsch, Burkhard (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2011, S. 139–151.

Huguenin, Fabienne: Gesichter der Wissenschaft (16.01.2013). Unter: http://www.deutsches-museum.de/blog/blog-post/2013/01/16/gesichter-der-wissenschaft/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Huguenin, Fabienne (Hrsg.): Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018.

Huguenin, Fabienne: Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. In: Huguenin, Fabienne (Hrsg.): Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018, S. 12–47.

Hüttenberger, Peter: Die Gauleiter. Studie zum Wandel des Machtgefüges in der NSDAP. Stuttgart 1969 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 19).

ICOM Österreich (Hrsg.): Deakzession – Entsammeln. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammeln. Wien 2016.

Illner, Eberhard: Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Kunstpolitik in der britischen Besatzungszone 1945–1949. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 48–62.

Imdahl, Max: Constantin Meunier. In: Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellung vom 17.10.1970 bis 17.01.1971. Bochum 1970, o. S.

Imdahl, Max: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Berswordt-Wallrabe, Silke/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld 2016, S. 17–23.

Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie: das Archiv als Beispiel. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2 (2010), S. 241–263. Unter: http://doi.org/10.5169/seals-131278 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Jacobeit, Wolfgang: Neuorientierung der deutschen Volkskunde. In: Kaschuba, Wolfgang/Steinitz, Klaus (Hrsg.): Wolfgang Steinitz. Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik. Berlin 2006, S. 145–153.

Jacob-Friesen, Karl: Die staatliche Betreuung der Heimatmuseen. In: Museumskunde (1937), S. 7–14.

Jacobs, Helmut: Militärähnliche soziale Erscheinungsformen und Verhaltensweisen im deutschen Bergbau. Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an der Grundschule und Hauptschule. Essen 1969.

Jaritz, Gerhard: The Visual Representation of Late Medieval Work. Patterns of Context, People and Action. In: Ehmer, Josef/Lis, Catharina (Hrsg.): The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times. Farnham/Burlington 2009, S. 125–148.

Jarosch, Walter: Feilner, Johann Simon. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00071475/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Jedding-Gesterling, Maria: Barock (um 1620–1715). In: Jedding-Gesterling, Maria/Brutscher, Georg (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988, S. 97–118.

Jedding-Gesterling, Maria: Régence, Rokoko und Louis XVI (1715–1789). In: Jedding-Gesterling, Maria/Brutscher, Georg (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. München 1988, S. 119–148.

Jeggle, Utz: Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 53–75.

Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (Hrsg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 23).

Jenssen, Christian: Alexej von Assaulenko. Versuch einer Würdigung seines Schaffens. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1960), S. 21–27.

Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Leipzig 2001.

Johann, König von Sachsen: Verordnung, die Erlassung eines Allgemeinen Berggesetzes betreffend, vom 16. Juni 1868. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Königreich Sachsen (1868), S. 351–428. Unter: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/8339/407/0/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Jonas, Lucien: Drogues et peintures. Album d'art Contemporain. Paris o. D.

Jovanovic-Kruspel, Stefanie/Gaal-Haszler, Sabine/Bruckner, Harald u. a.: Die historische Portraitsammlung der Lepidoptera-Sammlung im Naturhistorischen Museum Wien. Vom Standesportrait bis zum „Entomologen-Selfie" des 19. Jahrhunderts. In: Quadrifina 12 (2015), S. 37–238.

Kahleyß, Richard: Die Unfallschutzmittel des Bergmannes. In: Der Kompass 3 (1956), S. 28–33.

Kahleyß, Richard: Die Unfallschutzmittel des Bergmannes (Fortsetzung). In: Der Kompass 4/5 (1956), S. 53–59.

Kalthoff, Edgar: Georg III. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biografie. Gaál – Grasmann, Bd. 6. Berlin 1964, S. 212 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118716913.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie. München ^{2}2003.

Kaufmann, Doris: Heimat im Revier? Die Diskussion über das Ruhrgebiet im Westfälischen Heimatbund während der Weimarer Republik. In: Klueting, Edeltraud (Hrsg.): Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Darmstadt 1991, S. 171–190.

Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 299–309.

Keller-Drescher, Lioba: Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit. Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen. In: Hartmann, Andreas/Meyer, Silke/Mohrmann, Ruth-Elisabeth (Hrsg.): Historizität. Vom Umgang mit Geschichte. Münster u. a. 2007 (= Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie, 13), S. 57–68.

Keller-Drescher, Lioba: Das Versprechen der Dinge. Aspekte einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In: Rapp, Regula (Hrsg.): Verhandlungen mit (Musik-)Geschichte. Basel 2010 (= Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 32/2008), S. 235–247.

Kessler-Slotta, Elisabeth: Vom sozialen Engagement zur Gesellschaftskritik – Über die politische Relevanz von Kunst im Bergbau. Betrachtungen zu Werken von Vincent van Gogh, Constantin Meunier, Wilhelm Lehmbruck, Henry Moore, Tisa Schulenburg und Sam Nhlengethwa. In: Brüggerhoff, Stefan/Farrenkopf, Michael/Geerlings, Wilhelm (Hrsg.): Montan- und Industriegeschichte. Dokumentation und Forschung. Industriearchäologie und Museum. Paderborn u. a. 2006, S. 607–631.

Keudel, Friedrich: Muster-Bilder und Regulativ der Bergmännischen Parade Uniform in der Grafschaft Manßfeld Chur Sächs [Abschrift in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 1329]. O. O. [1769].

Keweloh, Hans-Walter: Museen in der Bundesrepublik (1945–1990). In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 65–69.

Keyser, Theobald: Der Reichswirtschaftsminister über Bergschulen und Grubenbeamte. In: Der Bergbau 5 (1938), S. 74.

Kienitz, Sabine: Von Akten, Akteuren und Archiven. Eine kleine Polemik. In: H-Soz-Kult (11.09.2012). Unter: https://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-1867 (zuletzt eingesehen: 09.01.2018).

Kift, Dagmar: Über die Klassengrenzen hinweg. Arbeiterkultur im Ruhrbergbau der 1950er Jahre. In: Palm, Hanneliese/Kift, Dagmar (Hrsg.): Arbeit – Kultur – Identität. Zur Transformation von Arbeitslandschaften in der Literatur. Essen 2007 (= Schriften des Fritz-Hüser-Instituts), S. 115–134.

Kift, Dagmar: Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet zwischen Nachkriegszeit und Kohlenkrisen. In: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 40 (2008), S. 127–140.

Kift, Dagmar: Zwischen „eingegliedert werden“ und „sich angenommen fühlen“. Zur Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen in Nordrhein-Westfalen in vergleichender Perspektive. In: Krauss, Marita (Hrsg.): Integrationen. Vertriebene in den deutschen Ländern nach 1945. Göttingen 2008, S. 120–147.

Kift, Dagmar: Die Männerwelt des Bergbaus. Essen 2011 (= Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets, 32).

Kift, Dagmar: Kultur, Kulturpolitik und Kulturgeschichte im Ruhrbergbau nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Kift, Dagmar/Schinkel, Eckhard/Berger, Stefan u. a. (Hrsg.): Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen. Essen 2018, S. 31–43.

Kift, Dagmar/Schmidt, Martin: Technik- und Industriemuseen. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 123–127.

Kimpel, Harald: Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als „Staatsaufgabe“. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 26–35.

Kirnbauer, Franz: Bausteine zur Volkskunde des Bergmanns oder Bergmännisches Brauchtum. Wien 1958 (= Leobener Grüne Hefte, 36).

Kirnbauer, Franz: Christoph Weigels ‚Häuer', ‚Hüttenmeister' und ‚Hüttenschreiber' (1721). Wien 1974 (= Leobener Grüne Hefte, 151).

Kleinknecht, Thomas: „Staatsgesinnung" und „Selbstverwaltung". Die Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft (gegr. 1952) im Prozess der inneren Staatsgründung der Bundesrepublik. Münster 2011.

Klemm, Franzjosef: Bildnisse und Studien. Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, vom 29.12.1929 bis 31.01.1930. Düsseldorf 1929.

Kliche, Dieter: Kitsch. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Harmonie – Material. Stuttgart/Weimar 2001 (= Ästhetische Grundbegriffe, 3), S. 272–288.

Klueting, Harm: Ostermann, Andrej Ivanovic Graf von. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Nauwach – Pagel. Berlin 1999, S. 619 f. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118590472.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne. In: Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, S. 44–61.

Köhler, Gustav: Lehrbuch der Bergbaukunde. Leipzig [6]1903.

Koller, Manfred: Original – Kopie – Replik – Verfälschung – Fälschung: Zum Spektrum des Originalproblems in der Kunst. In: Reichelt, Gerte (Hrsg.): Original und Fälschung im Spannungsfeld von Persönlichkeitsschutz, Urheber-, Marken- und Wettbewerbsrecht. Symposium Wien, 12. Mai 2006. Wien 2007 (= Schriftenreihe des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Europarecht), S. 51–60.

Köllmann, Erich: Bergbau und Porzellan. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 249–296.

König, Gudrun: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Maase, Kaspar/Bausinger, Hermann/Warneken, Bernd (Hrsg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 95–118.

König, Gudrun: Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. In: Priem, Karin/König, Gudrun/Casale, Rita (Hrsg.): Die Materialität der Erziehung. Zur Kultur- und Sozialgeschichte pädagogischer Objekte. 58. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik. Weinheim 2012, S. 14–31. Unter: http://www.pedocs.de/volltexte/2013/7195/pdf/Koenig_Das_Veto_der_Dinge.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

König, Gudrun: Wie Dinge zu deuten sind. Methodologische Überlegungen zur materiellen Kultur. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2013), S. 23–33.

König, Gudrun: Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287.

König, Gudrun: Die exponierte Privatsammlung und die Beschleunigung der Musealisierung. In: Haibl, Michaela/König, Gudrun/Auer, Anita (Hrsg.): Die Leidenschaften des Sammlers. Osker Spiegelhalder als Wissenschaftsamateur. Villingen-Schwenningen 2015 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen), S. 35–60.

König, Gudrun/Papierz, Zuzanna: Plädoyer für eine qualitative Dinganalyse. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 283–307.

König, Wolfgang: Distanz und Opportunismus. Conrad Matschoß, der Verein Deutscher Ingenieure und das Deutsche Museum im Nationalsozialismus. In: Vaupel, Elisabeth/Wolff, Stefan (Hrsg.): Das Deutsche Museum in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Bestandsaufnahme. Göttingen 2010 (= Abhandlungen und Berichte / Deutsches Museum), S. 171–194.

Korff, Gottfried: Volkskunst heute? In: Korff, Gottfried (Hrsg.): Volkskunst heute? Vogelscheuchen, Hobby-Künstler, Vorgarten-Kunst, Fronleichnamsteppiche, Krippen, Graffiti, Motorrad-Tanks, Autobemalungen, Tätowierungen, Punk-Ästhetik. Tübingen 1986, S. 7–25.

Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der ‚Volkskunst' im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15 (1992), S. 23–49.

Korff, Gottfried: Volkskunst: ein mythomoteur? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2 (1996), S. 221–233. Unter: https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sav-001%3A1996%3A92%3A%3A253 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Korff, Gottfried: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit. In: Kieler Blätter zur Volkskunde (2000), S. 21–33.

Korff, Gottfried: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 49–65.

Korff, Gottfried: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln/Weimar/Wien [2]2007.

Köster, Klaus: Tisa von der Schulenburg. Kunst im Brennpunkt des Zwanzigsten Jahrhunderts. Münster [2]2004.

Köstering, Susanne: Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 52–56.

Kott, Christian: „Den Schaden in Grenzen halten …". Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944. In: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich". Theorien, Methoden, Praktiken. Akademie Verlag, Berlin 2008. S. 362–393.

Krafft-Krivanec, Johanna: Der Sinn des Schenkens. Vom Zwang zu geben und der Pflicht zu nehmen. Wien 2004.

Kraiczek, Karl-Heinz: Die Bedeutung des Bergbaumuseums Bochum für den BRD- und Heimatkundeunterricht in der Volksschule Nordrhein-Westfalens. Unveröffentlichte Prüfungsarbeit der Pädagogischen Hochschule Westfalen-Lippe [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 5629]. Münster 1967.

Kramer, Karl-Sigismund: Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2/3 (1962), S. 91–101.

Kramer, Karl-Sigismund: Zur Erforschung der historischen Volkskultur. Prinzipielles und Methodisches. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde (1968), S. 7–41.

Kramer, Karl-Sigismund: Überlegungen zum Quellenwert von Museumsbeständen für die Volkskunde. In: Brückner, Wolfgang/Deneke, Bernward (Hrsg.): Volkskunde im Museum. Referate, Stellungnahmen und Umfrageauswertung zur wissenschaftlichen Arbeitstagung der Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde […] vom 04.–06.04.1973 in Frankfurt/Main. Würzburg 1976, S. 133–148.

Kratz-Kessemeier, Kristina: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932. Berlin 2008.

Kriss-Rettenbeck, Lenz: Was ist Volkskunst? In: Zeitschrift für Volkskunde (1972), S. 1–19.

Kroker, Evelyn: Kost, Heinrich. In: Wagner, Fritz (Hrsg.): Neue Deutsche Biografie, Bd. 12. Berlin 1980, S. 620. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd121673634.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Kroker, Evelyn (Hrsg.): 50 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Fotodokumentation. Bochum 1981 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 24).

Kroker, Evelyn: Zur Entwicklung des Steinkohlenbergbaus an der Ruhr zwischen 1945 und 1980. In: Hohensee, Jens/Salewski, Michael (Hrsg.): Energie – Politik – Geschichte. Nationale und internationale Energiepolitik seit 1945. Stuttgart 1993, S. 75–88.

Kroker, Evelyn: Die Gründungsgeschichte der VFKK. Ideen, Handelnde, Programm. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1998), S. 186–195.

Kroker, Evelyn: Heinrich Kost. Rationalisierung und Sozialbeziehungen im Bergbau. In: Erker, Paul/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Deutsche Unternehmer zwischen Kriegswirtschaft und Wiederaufbau. Studien zur Erfahrungsbildung von Industrie-Eliten. München 1999, S. 291–316.

Kroker, Evelyn: Oberste-Brink, Karl. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. Nauwach – Pagel. Berlin 1999, S. 399. Unter: https://www.deutsche-biographie.de/pnd117739588.html#ndbcontent (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Kroker, Evelyn: Das Bergbau-Archiv und seine Bestände. Bochum 2001 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 94).

Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45).

Kroker, Werner (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Bochum 1976.

Kruse, Christiane: Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 81–104.

Kube, Siegfried: Bergmännisches Familienleben in Genrebildern des 19. Jahrhunderts. Eine kritische Untersuchung ihres Quellenwertes. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1958), S. 327–365.

Kube, Siegfried: Arbeitstagung zur Bergmannsvolkskunde in Dresden. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1959), S. 383 f.

Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit. In: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Weimar/Wien 2015, S. 75–96.

Kugler, Jens: Eduard Heuchler – Darstellungen des Montanwesens. In: TU Bergakademie Freiberg (Hrsg.): Eduard Heuchler. Sammlung von Zeitdokumenten. Freiberg 2001 (= Veröffentlichungen der Bibliothek ‚Georgius Agricola' der TU Bergakademie Freiberg, 136), S. 20–24.

Kugler, Jens: Schätze aus dem Bergarchiv. Dokumente des Bergarchivs Freiberg zur Geschichte des Bergbaus in Sachsen. Halle 2008 (= Veröffentlichungen des sächsischen Staatsarchivs: Reihe A, Archivverzeichnisse, Editionen und Fachbeiträge, 9).

Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl (Hrsg.): Kunstausstellung ‚Eisen und Stahl' (Düsseldorf 1952). Essen 1952.

Lackner, Helmut: Ingenieure als Museumsgründer. Oskar von Miller und Wilhelm Exner. In: Fraunholz, Uwe/Wölfel, Sylvia (Hrsg.): Ingenieure in der technokratischen Hochmoderne. Thomas Hänseroth zum 60. Geburtstag. Münster u. a. 2012 (= Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt), S. 127–141.

Landeshauptstadt Düsseldorf/Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945. Düsseldorf 1987.

Landwehr, Achim: Diskurs und Diskursgeschichte. In: Docupedia-Zeitgeschichte (01.03.2010). Unter: https://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Lange, Irmgard: Entnazifizierung in Nordrhein-Westfalen. Richtlinien, Anweisungen, Organisation. Siegburg 1976 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 2).

Lange-Kothe, Irmgard: Die soziale Schichtung der Ruhrbergleute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1952), S. 12–16.
Langenberg, Ruth/Wesenberg, Angelika (Hrsg.): Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie. Berlin 2001.
Laufer, Johannes/Küpper-Eichas, Claudia: Bergmannsstand. In: Jaeger, Friedrich (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Beobachtung – Dürre, Bd. 2. Stuttgart 2005, Sp. 25–31.
Lauffer, Otto: Quellen der Sachforschung. Wörter, Schriften, Bilder und Sachen. Ein Beitrag zur Volkskunde der Gegenstandskultur. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde (1943), S. 106–131.
Lauffer, Siegfried: Bergmännische Kunst der antiken Welt. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 37–68.
Leersch, Hans-Jürgen: Frauen dürfen unter Tage arbeiten. In: Das Parlament, 26.01.2009, o. S. Unter: https://www.das-parlament.de/2009/05/WirtschaftFinanzen/23380114-297780 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Lehmann, Hartmut: Hans Preuß 1933 über „Luther und Hitler“. In: Kirchliche Zeitgeschichte 1 (1999), S. 287–296.
Leimgruber, Walter/Andris, Silke/Bischoff, Christine: Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 247–281.
Lengwiler, Martin: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden. Zürich 2011.
Lindner, Rolf: Konjunktur und Krise des Kulturkonzepts. In: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen. Wien 2002, S. 69–87.
Lindner, Rolf: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde (2003), S. 177–188.
Lipp, Carola: Alltagsforschung im Grenzbereich von Volkskunde, Soziologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forschungskonzepts. In: Zeitschrift für Volkskunde (1993), S. 1–33.
Lipp, Carola: Perspektiven der historischen Forschung und Probleme der kulturhistorischen Hermeneutik. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 205–246.
Lis, Catharina/Soly, Hugo: Worthy effforts. Attitudes to work and workers in pre-industrial Europe. Leiden/Boston 2012 (= Studies in global social history, 10).
Lixfeld, Hannjost: Institutionalisierung und Instrumentalisierung der deutschen Volkskunde zu Beginn des Dritten Reichs. In: Jacobeit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf (Hrsg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 139–174.
Lixfeld, Hannjost: Nationalsozialistische Volkskunde und Volkserneuerung. Mit einem Beitrag von Gisela Lixfeld. In: Jacobeit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf (Hrsg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 175–331.
Löhneysen, Georg: Bericht vom Bergwerck wie man dieselben bawen und in guten wolstande bringen sol, sampt allen dazu gehörigen arbeiten, ordnung und Rechtlichen processen. Zellerfeld 1617.
Lommatzsch, Herbert: Zur Geschichte der Anreden, Ränge und Uniformen im landesherrlichen Harzer Bergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1978), S. 90–106.
Lücke, Martin: Von der gefährlichen Arbeit unter Tage. Männer- und geschlechtergeschichtliche Perspektiven einer Geschichte des Ruhrgebiets (2010). Unter: http://www.frauenruhrgeschichte.de/index.php?id=64#120 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Ludwig, Andreas: Materielle Kultur (2011). Unter: http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.300.v1 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Luiken, Jan/Luiken, Caspar (Hrsg.): Het Menselyk Bedryf / Das menschliche Betreiben (1694). Aus dem Holländischen übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Peter Schwartze und Albert Gramsbergen. Berlin [1694] 2017.

LWL-Museumsamt für Westfalen (Hrsg.): Wilhelm Wulff (1891–1980). Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung des LWL-Museumsamtes für Westfalen und der Stadt Soest (20. März 2010 bis 23. September 2012). Münster 2010.

Maase, Kaspar: Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnografie. In: Eisch-Angus, Katharina (Hrsg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen 2001 (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 93), S. 255–271.

Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia: Bild-Diskurs-Analyse. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 7–26.

Maaz, Bernard: „Bilder großen Menschentums“. Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland. In: Ernst Barlach Haus/Stiftung Hermann F. Reemtsma (Hrsg.): Constantin Meunier (1831–1905). Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung im Ernst Barlach Haus (Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998). Hamburg 1998, S. 25–43.

Maier-Specht, Monika: Fritz Koelle und der Bergmann von der Saar. In: Stadt St. Ingbert (Hrsg.): Fritz Koelle und der Bergmann von der Saar. Der saarländische Industriearbeiter in Plastik und Zeichnung. St. Ingbert 2003, S. 7–29.

Majer, Jiří: Die Bergbautechnik im Verlauf der industriellen Revolution in den mitteleuropäischen Revieren (1830–1914). In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1977), S. 48–64.

Mämpel, Arthur: Nappian und Neucke. Aus der Frühzeit des deutschen Bergbaus. In: Werks-Nachrichten der Dortmunder Bergbau-AG und Hansa-Bergbau AG 1 (1960), S. 3 f.

Mathias, Regine: Picture Scrolls as a Historical Source on Japanese Mining. In: Kim, Nanny/Nagase-Reimer, Keiko (Hrsg.): Mining, Monies, and Culture in Early Modern Societies. East Asian and global Perspectives. Boston/Leiden 2013 (= Monies, Markets, and Finance in East Asia, 1600–1900, 4), S. 291–310.

Mehnert, Hermann (Hrsg.): Märkel’s Adreß- und Auskunftsbücher, Schneeberg in Sachsen. Leipzig 1897. Unter: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/102780/1/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Meier, Walter: Von der Lüneburger Heide nach unter Tage (o. D.). Unter: https://www.zeche-koenigsborn.de/neues-vom-foerderverein/41-von-der-lueneburger-heide-nach-unter-tage.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Meinel, Frank/Wenzel, Klaus (Hrsg.): Hinab, die Glocke ruft. Bergmannsfrömmigkeit im Erzgebirge. Marienberg 2010.

Meißner, Gabriele: Eduard Heuchler – Zeichner und Zeichenlehrer. In: TU Bergakademie Freiberg (Hrsg.): Eduard Heuchler. Sammlung von Zeitdokumenten. Freiberg 2001 (= Veröffentlichungen der Bibliothek ‚Georgius Agricola‘ der TU Bergakademie Freiberg, 136), S. 15–20.

Meißner, Günter: Fräger, Wolfgang. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00016117/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Meißner, Uwe: Hanns Freydank zum 100. Geburtstag. Montanhistoriker, Numismatiker und Genealoge. In: Ekkehard 1 (1993), S. 13–15.

Meistermann, Georg: Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945. In: Ruhrberg, Karl (Hrsg.): Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1989, S. 91–97.

Merz, Margarete (Hrsg.): Deutsches Bergbau-Museum. Bochum 1991.

Meyer, Silke: Stereotype als Ordnungsversuch. Bildprogramme der englischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. In: Göttsch-Elten, Silke (Hrsg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, 33. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Jena 2001. Münster u. a. 2003, S. 177–193.

Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011.

Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Figuren aus dem Grohmann Museum an der Milwaukee School of Engineering mit Ergänzungen aus weiteren Sammlungen, Bd. 1. Milwaukee 2009.

Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011.

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Der Holzschnitzer Emil Teubner aus dem Erzgebirge. Dresden 1960.

Mirsch, Rudolf: Otto Spitzbarth und seine Zeichnungen Mansfelder Berg- und Hüttenleute. In Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (2003), S. 243 f.

Mitteldeutsche Stahlwerke AG, Lauchhammerwerk (Hrsg.): Lauchhammer Bildguss. Katalog Gs 5 mit dazugehöriger Preisliste. O. O. 1929.

Mohrmann, Ruth-Elisabeth: DDR-Volkskunde in Sachsen. In: Sächsische Heimatblätter 3 (1993), S. 130–133.

Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Können Dinge sprechen? In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde (2011), S. 9–24.

Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR. In: Sievers, Norbert/Föhl, Patrick/Knoblich, Tobias (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16. Transformatorische Kulturpolitik. Bielefeld 2016, S. 131–140.

Mohrmann, Ruth-Elisabeth: Volkskunde in der DDR während der fünfziger und sechziger Jahre [1991]. In: Mohrmann, Ruth-Elisabeth (Hrsg.): Ethnographie in der DDR. Rückblicke auf die Fachgeschichte. Berlin 2018 (= Berliner Blätter, 79), S. 72–97.

Moitra, Stefan: Das Wissensrevier. 150 Jahre Bergbauforschung und Ausbildung bei der Westfälischen Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung, Bd. 1. Bochum 2014 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 197).

Mollenhauer, Heinz: Der Kunstbildhauer Erich Schmidtbochum. Braunschweig 1964.

Mönig, Roland: Borutta, Willi. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_10136211/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Moser, Johannes: Gedanken zur heutigen Volkskunde. Ihre Situation, ihre Problematik, ihre Aufgaben. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (1954), S. 208–234.

Moser, Johannes: Vom Folklorismus in unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde (1962), S. 177–209.

Müller, Irmtraut: Fördertürme und Kohleveredelungsanlagen der Zechen als landschaftsbestimmende Merkmale. Eine industriemorphologische Untersuchung. Bochum 1952.

Müller-Mees, Elke: Freimaurer. Über sechs Millionen verschworene Männer. Eine Außenansicht. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 45–52.

Müller-Mees, Elke: Männer unter der Keule. Rotary und Lions. In: Völger, Gisela/Welck, Karin (Hrsg.): Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2. Köln 1990, S. 59–64.

Museum Folkwang Essen (Hrsg.): Hermann Kätelhön. Ideallandschaft: Industriegebiet (Ausstellung 6. Mai bis 5. August 2018). Köln 2018.
Museum Folkwang Essen/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Hrsg.): Fälschung und Forschung. Katalog einer Ausstellung im Museum Folkwang (Essen, Oktober 1976 bis Januar 1977) und in der Skulpturengalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Berlin, Januar bis März 1977). Essen 1976.
Museumsverband für die Provinz Sachsen und für Anhalt e. V. (Hrsg.): Praktische Museumsarbeit. Hinweise für Leiter und Helfer von Heimatmuseen. Merseburg 1939.
Musner, Lutz: Jenseits von Dispositiv und Diskurs. Historische Kulturwissenschaften als Wiederentdeckung des Sozialen. In: Kusber, Jan/Dreyer, Mechthild/Rogge, Jörg u. a. (Hrsg.): Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld 2010 (= Mainzer historische Kulturwissenschaften, 1), S. 67–80.
Muysers, Carola: Im Reich der Arbeit, der Faulheit und der Freiheit. Zur Thematisierung von Arbeit im bürgerlichen Portrait am Beginn der deutschen Moderne. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 94–109.
Nast, Klaus: Vom Bergregal zum Umweltschutz – 600 Jahre Bergbehörde. In: Stuckmann, Hans (Hrsg.): Baden-Württemberg als Bergbauland – seine Bodenschätze und seine untertägigen Ingenieurbauten. München 1982, S. 21–25.
Naumann, Hans: Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie. Jena 1921.
Naumann, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig ^{2}1929.
Neu, Tim/Pohlig, Matthias: Praktiken der Heuchelei? Funktionen und Folgen der Inkonsistenz sozialer Praxis. Zur Einführung. In: Brendecke, Arndt (Hrsg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 578–584.
Neubert, Eberhard: Ein sächsischer Bergaufzug im Jahre 1719. In: Wächtler, Eberhard/Neubert, Eberhard (Hrsg.): Die historische Bergparade anläßlich des Saturnusfestes im Jahre 1719. Essen 1983, S. 13–19.
Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Hrsg.): Constantin Meunier. Ausstellungskatalog. Berlin o. D.
Neukirchen, Alfons: In Memoriam. Ein Nachruf. In: Neueste Zeitung, 24.01.1953, o. S.
Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen. Hannover 2013.
Nipperdey, Thomas: Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, historische Anthropologie. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 2 (1968), S. 145–164.
Nonn, Christoph: Geschichte Nordrhein-Westfalens. München 2009.
Nonn, Christoph: Kleine Migrationsgeschichte von Nordrhein-Westfalen. Köln 2011.
Nungesser, Michael: Papf, Karl Ernst. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00099906/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Nyssen, Leo: Zerbrechlicher Bergmann. Porzellanfiguren und -gruppen aus dem Bergbaumuseum Bochum. In: Ruhr-Nachrichten, 05.12.1953, o. S.
Nyssen, Leo: Mit dem Skizzenblock vor Ort. Über den Maler und Grafiker Hermann Metzger. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1960), S. 23–27.
O. A.: 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (24.02.1920). O. O. Unter: http://www.documentArchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Geschichte und Beschreibung des sächsischen Bergbaues. Nebst 22 colorirten Abbildungen der sächsischen Berg- und Hüttenleute in ihren neuesten Staatstrachten. Zwickau [1827] 2005.

Unter: https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10705877 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Die Uniformen der Beamten der Preußischen Staats-, Berg-, Hütten- und Salinenverwaltung zum allerhöchsten Erlaß vom 15. Januar 1890. In: Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen 14 (1890), S. 19–22.
O. A.: Das Bochumer Bergbaumuseum. Der Plan wird weiter verfolgt. In: Märkischer-Sprecher, 22.12.1928, o. S.
O. A.: Das geschichtliche Bergbau-Museum in Bochum. In: Kölnische Zeitung, 05.06.1932, o. S.
O. A.: Vorschriften des Ministers für Wirtschaft und Arbeit über die bergmännische Kleidung (5. März 1934). In: Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinenwesen (1933), A 83-A 87.
O. A.: Emil Teubner. Ein Bildhauer aus dem Volke. Aue 1935.
O. A.: Satzungen des Vereins Deutscher Bergleute vom 09.09.1935. O. O. [1935].
O. A.: Der Bergmann von der Saar. In: Werkzeitung für die Belegschaften des Braunkohlenbergbaus im Bereich Magdeburg-Braunschweig-Hannover, 02.03.1935, S. 3.
O. A.: „Der berufstätige Mensch. Eine Sonderschau des Reichswirtschaftsmuseums Düsseldorf“. In: Der Ruhr-Arbeiter, 12.1935, o. S.
O. A.: Jüngerer Grubensteiger. In: Der Bergbau, 08.07.1937, S. 244.
O. A.: Heimat, Wirtschaft, Siedlung. Der Westfalentag 1938 in Siegen vom 8.–10. Juli. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1938. Münster 1939, S. 15–31.
O. A.: Vollkommener Spiegel des Bergbaues. Oberbergrat Keyser über den Neubau des Bergbaumuseums und seine innere Ausgestaltung. In: Westfälische Landeszeitung – Rote Erde, 03.03.1939, o. S.
O. A.: Unser Bergbaumuseum als Erziehungsfaktor. Auch während des Krieges ‚wächst‘ das Museum in seinen Räumen. In: Westfälische Landeszeitung – Rote Erde, 08.08.1941, o. S.
O. A.: Bochums bergbauliche Sendung. Oberbürgermeister Geldmacher sprach zur Eröffnung der Ausstellung „Der Bergmann und sein Werk“. In: Westfalenpost, 13.06.1947, o. S.
O. A.: ‚Der Bergmann und sein Werk‘. Kunst um und für den Bergmann. In: Volks-Echo, 17.06.1947, o. S.
O. A.: Ausstellung von Rückert zwei Wochen verlängert worden. In: Volks-Echo, 05.08.1947, o. S.
O. A.: Wer war der größte Bergmann? In: Die Bergbau-Industrie 14 (1948), o. S.
O. A.: Erinnerungsschrift zum 125jährigen Bestehen der Firma F. W. Moll Söhne, Witten-Ruhr (1825–1950). [Witten-Ruhr] [1950].
O. A.: Professor Heise. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 1 f.
O. A.: Der Meunier-Besitz des Bergbau-Museums. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 33.
O. A.: Gesetz über die Mitbestimmung der Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie. In: Bundesgesetzblatt 24 (1951), S. 347–349. Unter: http://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBl&jumpTo=bgbl151s0347.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Kumpel, Maler und Bilder. Bericht über ein Kunstgespräch. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1951), S. 27–31.
O. A.: Hauer vor Ort – Künstler vor Ort. Betrachtung zu einer Ausstellung im Bochumer Bergbau-Museum. In: Westfälische Rundschau, 30.05.1951, o. S.
O. A.: Künstler geht vor den Kohlenstoß. Berliner schafft in Hordel – Fritz Petsch fand Weg zum Bergmann. In: Bochumer Anzeiger, 04.06.1951, o. S.
O. A.: Ein roter Klecks. In: Der Spiegel 19 (1952), o. S. Unter: https://www.spiegel.de/kultur/ein-roter-klecks-a-23881cef-0002-0001-0000-000021976794 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

O. A.: Fünfundzwanzig Jahre Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/6 (1953), S. 36–39.
O. A.: Sondervorlesung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1953), S. 19.
O. A.: Verdienstkreuz für Dr.-Ing. Winkelmann. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 46 (1953), S. 48 f.
O. A.: Franz Große-Perdekamp erlag einem Herzanfall. Ein Leben für die Kunst. Er wird unvergessen bleiben. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 03.01.1953, o. S.
O. A.: Ein Künstlerleben für den Bergbau. Fritz Petsch feierte seinen 60. Geburtstag. In: Westfälische Rundschau, 02.02.1953, o. S.
O. A.: Dr. Kost: Nie ohne Blume. In: Die Welt, 01.09.1953, o. S.
O. A.: Steckenpferd mit Messer und Pinsel. In: Bochumer Zeitung, 10.11.1953, o. S.
O. A.: Ausstellung Heinz Schildknecht. Graphik und Gemälde aus der Arbeitswelt. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1954), S. 32.
O. A.: Ausstellungen der Vereinigung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), S. 28.
O. A.: Der Westfalentag 1954 in Bochum. In: Der Westfälische Heimatbund (Hrsg.): Jahresbericht 1954. Münster 1955, S. 37–48.
O. A.: Bedeutende Männer des Bergbaus in der „Neuen Deutschen Biographie“. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 25.
O. A.: Professor Dr. Sano. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 26.
O. A.: Bergbau auf Rollenbildern. Eindrucksvolle Bildelemente. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 28.09.1957, o. S.
O. A.: Bergarbeiterführer sucht man vergebens. Nicht würdig befunden im Reigen der Großen des deutschen Bergbaus? In: Die Bergbauindustrie, 23.11.1957, o. S.
O. A.: Rückblick auf zehn Jahre bergmännische Kulturarbeit. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1958), S. 3–11.
O. A.: Haniel. Pistole auf der Brust. In: Der Spiegel 41 (1959), S. 38–40.
O. A.: Doppeljubiläum im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1963), S. 3–8.
O. A.: In Anerkennung seiner Verdienste. Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann mit der Würde eines Doktor-Ingenieur Ehren halber ausgezeichnet. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1963), S. 3 f.
O. A.: Jahreshauptversammlung wählt neuen Beirat. Über die Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 29. April 1963 im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1963), S. 3–9.
O. A.: Großes Verdienstkreuz für den Direktor des Bergbau-Museums Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1964), S. 13.
O. A.: August Schmidt [Nachruf]. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 18 f.
O. A.: Vorstand wurde im Amt bestätigt und ergänzt. Über die Mitgliederversammlung der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau am 15. April 1965 im Bergbau-Museum Bochum. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 3–9.
O. A.: Werner Haack [Nachruf]. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1965), S. 19.
O. A.: Bochum dankt ihm das Bergbaumuseum. Dr.-Ing. Winkelmann nach fast 40jähriger Tätigkeit verabschiedet. In: Westfälische Allgemeine Zeitung, 12.01.1967, o. S.

O. A.: „Die Maschinen sicherstellen“. Bergbaumuseum hat einen neuen Leiter: H.-G. Conrad. In: Ruhrnachrichten, 14.01.1967, o. S.
O. A.: Dr. Winkelmann verstorben. Bergbau-Museum in aller Welt bekannt gemacht. In: Bochumer Zeitung, 22.11.1967, o. S.
O. A.: Leiter des Bergbaumuseums Dr. Winkelmann gestorben. In: Ruhr-Nachrichten, 22.11.1967, o. S.
O. A.: Eine Frau schickt geweihte Medaillen zum Schutz für ausgeplünderten Künstler. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 27.05.1975, o. S.
O. A.: Jahn, Willy. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00061818/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Marholz, Kurt. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00063034/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Schönecker, Toni. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00146747/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Spannaus, Helmut. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00108418/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. A.: Gerhard Heilfurth – Bibliografie. In: Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011, S. 64–81.
O. A.: Gerhard Heilfurth – Biografie. In: Mieth, Katja (Hrsg.): Gerhard Heilfurth (1909–2006). Zum 100. Geburtstag. Beiträge des Kolloquiums der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen anlässlich des 100. Geburtstages von Gerhard Heilfurth. Chemnitz 2011, S. 59–63.
O. A.: Denkmal für Hermann Friedrich Wilhelm Brassert (2014). Unter: https://www.kuladig.de/Objektansicht/O-105521-20141013-2 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
O. Hrsg.: Brockhaus’ Konversations-Lexikon. Astrachan – Bilk, Bd. 2. Leipzig/Berlin/Wien [14]1898.
Ollinger, Klaus: Kohle und Stahl. Leben und Werk der Industriemalerin Ria Picco-Rückert. Püttlingen 2007.
Pabstmann, Sven: Der Nachlass des Bildhauers Robert Propf: Umgang – Überlieferung – Dokumentation. In: Sachsen und Anhalt 34 (2022), S. 297–318.
Pachen, Heinz: Fleischer, Heinz. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00012494/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Palmowski, Erich: Über mich selbst. In: Das Werk 8/9 (1938), S. 345–348.
Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Logos (1932), S. 103–119. Unter: http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN51032052X_1932_0021%7Clog13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorie – Entwicklungen – Probleme, Bd. 1. Köln 1973, S. 207–225.
Parak, Gisela: Der Bergmann als Prototyp des „Soldaten der Arbeit“. Fotografische Strategien der Inszenierung des „Völkischen“ im Medium Zechen-Zeitschrift. In: Becker, Frank/Schmidt, Daniel (Hrsg.): Industrielle Arbeitswelt und Nationalsozialismus. Der Betrieb als Laboratorium der „Volksgemeinschaft“ 1920–1960. Essen 2020 (= Schriftenreihe des Instituts für Stadtgeschichte – Beiträge, 21), S. 210–222.

Parent, Thomas: Theater und Museen. Zur Geschichte kommunaler Kultur im Revier. In: Köllmann, Wolfgang/Korte, Hermann/Petzina, Dietmar u. a. (Hrsg.): Das Ruhrgebiet im Industriezeitalter. Geschichte und Entwicklung, Bd. 2. Schwann 1990, S. 361–418.

Partsch, Susanna: Heinzinger, Albert. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00060149/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Partsch, Susanna: Oldenburg, Ernst (1914). In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_7b3c90a0-1fc7-4b62-877a-489474678a02/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Partsch, Susanna: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. Stuttgart 2014.

Pasche, Eva-Maria: Fritz Koelle (1895 bis 1953) – der Gestalter des Arbeiters. Leben und Werk. Essen 2001.

Pasche, Eva-Maria: Authentische Bilder vom Bergmann und seiner Arbeit von unter Tage. Zeichner und Druckgrafiker Hermann Kätelhön als Chronist des Ruhrbergbaus. In: RAG-Bergmannskalender (2010), S. 143–153.

Pasche, Eva-Maria: Hermann Kätelhön zum 125. Geburtstag. Erinnerungen an den Graphiker und sein Wirken in Essen. In: Historischer Verein für die Stadt und Stift Essen e. V. (Hrsg.): Essener Beiträge. Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, Bd. 123. Essen 2010, S. 109–152.

Pazaurek, Gustav: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart/Berlin 1912.

Pazaurek, Gustav: Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer dieser Abteilung im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart. Stuttgart ^{3}1919.

Perlick, Alfons: Oberschlesische Berg- und Hüttenleute. Lebensbilder aus dem oberschlesischen Industrierevier. Kitzingen 1953.

Pflugbeil, Werner: Zur geschichtlichen Entwicklung der bergmännischen Holzschnitzerei im Erzgebirge. In: Sächsische Heimatblätter 1 (1972), S. 5–11.

Philippovich, Eugen von: Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol. Innsbruck 1961.

Pierre, Francis/Gaxatte, Jean-Pierre (Hrsg.): Les dessins des mines d'argent de la Croix. Reproductions conservées à la Médiathèque de Saint-Dié-des-Vosges des dessins d'Heinrich Gross. La Croix-aux-Mines 2012.

Pieske, Christa: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940. Berlin 1988 (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, 15).

Pietsch, Ulrich: Kaendler, Johann Joachim. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00094727/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Plumpe, Werner: Unternehmerverbände und industrielle Interessenpolitik seit 1870. In: Köllmann, Wolfgang/Korte, Hermann/Petzina, Dietmar u. a. (Hrsg.): Das Ruhrgebiet im Industriezeitalter. Geschichte und Entwicklung, Bd. 1. Schwann 1990, S. 655–727.

Plumpe, Werner: Der Geist der fünfziger Jahre. Die Jahre 1948 bis 1958. In: Staatliche Archive des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Nordrhein-Westfalen. Ein Land in seiner Geschichte. Aspekte und Konturen 1946–1996. Münster 1996 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 36), S. 153–170.

Poetter, Horst: Die Gestaltung von Schutzhelmen für den Bergbau. Ein Beitrag zur Grubensicherheit. Berlin 1957.

Poinsignon, Jean: Jonas, Lucien Hector. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00083590/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988.
Pomian, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main/New York 1990, S. 41–86.
Pöttler, Burkhard: Zwischen Prestige und Schande. Materialisierungen von Lebenspraxen am Beispiel archivischer Quellen. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 284–292.
Presseamt der Stadt Bochum (Hrsg.): Der Bergmann und sein Werk. Erinnerungen an die Bochumer Kunstausstellung der Malerin Ria Picco-Rückert. Bochum 1947.
Pudor, Fritz: Lebensbilder aus dem Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet, Jahrgang 1952–1954. Düsseldorf 1957 (= Schriften der volks- und betriebswirtschaftlichen Vereinigung im Rheinisch-westfälischen Industriegebiet, 17).
Ramming, Jochen: Kleider machen Bürger. Fallbeispiele zur Ziviluniformierung im Verlauf staatlicher und gesellschaftlicher Neuordnungsprozesse zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Göttsch-Elten, Silke (Hrsg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, 33. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Jena 2001. Münster u. a. 2003, S. 205–216.
Raub, Julius: Etwas vom Werden und Wesen der bergmännischen Uniform. In: Frische Wetter – Werkzeitschrift der Bergbau AG Ewald-König Ludwig 6 (1944), S. 63–65.
Raub, Julius: Porzellan mit Bergmotiven aus dem 18. Jahrhundert. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), S. 9–12.
Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 4 (2003), S. 282–301.
Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hrsg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt am Main 2008, S. 188–209.
Reckwitz, Andreas: Die Materialisierung der Kultur. In: Elias, Friederike/Franz, Albrecht/Murmann, Henning u. a. (Hrsg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston/München 2014 (= Materiale Textkulturen, 3), S. 13–25.
Rehberg, Karl-Siegbert: „Westkunst“ versus „Ostkunst“. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland. In: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte. Wiesbaden 2015, S. 15–41.
Rehberg, Karl-Siegbert/Panzer, Gerhard/Völz, Franziska: Einleitung. In: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte. Wiesbaden 2015, S. 1–12.
Rehm, Ulrich: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 67–75.
Reichard, Ernst: Zehnte Bekanntmachung des Werberates der deutschen Wirtschaft. In: Reichs- und Staatsanzeiger 246 (20.10.1934), S. 2. Unter: https://digi.bib.uni-mannheim.de/viewer/reichs-anzeiger/film/008-8449/0152.jp2 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Reichel, Peter: Kunst. Bildende Kunst und Architektur. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 2007, S. 166–179.
Riboni, Stefanie: Wilhelm Wulff – ein Bildhauer aus Soest. In: LWL-Museumsamt für Westfalen (Hrsg.): Wilhelm Wulff (1891–1980). Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung des

LWL-Museumsamtes für Westfalen und der Stadt Soest (20. März 2010 bis 23. September 2012). Münster 2010, S. 16–45.
Richter, Willy: Die Elfenbeinschnitzer Dresdens [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 12081/1, 2]. Dresden o. D.
Riedel, Helmut: Gustav Rössel (16.08.1877–25.06.1943). Schnitzmeister und Kommunalpolitiker in Neustädtel (2001). Unter: https://drive.google.com/file/d/0B7OIgiLfn8ugLTM4Rm1PV2lhS0k/view (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Riedel, Lothar: Von der bergmännischen Andacht im Erzgebirge. In: Meinel, Frank/Wenzel, Klaus (Hrsg.): Hinab, die Glocke ruft. Bergmannsfrömmigkeit im Erzgebirge. Marienberg 2010, S. 16–21.
Riegl, Alois (Hrsg.): Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Mittenwald [1894] 1978.
Riexinger, Klaus/Ernst, Detlef: Vernichtung durch Arbeit. Rüstung im Bergwerk. Die Geschichte des Konzentrationslagers Kochendorf – Außenkommando des KZ Natzweiler-Struthof. Tübingen 2003.
Roch, Willy: Paul Schneider – ein Meister erzgebirgischer Schnitzkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1962), S. 34.
Rochhaus, Peter: Mühlig, Meno. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00125026/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Roelevink, Eva-Maria: Deutschland und die bergbaulichen Rohstoffmärkte für Steinkohle, Eisenerz, Kupfer und Kali von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1930. In: Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3), S. 17–43.
Ronge, Tobias: Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich. Münster 2010.
Rose, Gillian: Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials. Los Angeles u. a. ^{4}2016.
Rost, G. (?): Trachten der Berg- und Hüttenleute im Koenigreiche Sachsen. Nach dem neuesten Reglement mit landschaftlichen Umgebungen aus den verschiedenen Bergamtrevieren nach der Natur gezeichnet in Kupfer gestochen und treu colorirt. Lünen [1831] 1954.
Rost, G. (?): Trachten der Berg- und Hüttenleute im Königreich Sachsen. Ihre hervorragende Bedeutung für die Montangeschichte. Frankfurt am Main [1831] 1984.
Roth, Martin: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin 1990 (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 7).
Ruchhöft, Bernd/Ruchhöft, Fred: Wilhelm Wandschneider. Leben und Werk eines Mecklenburger Bildhauers. Plau am See 1992.
Rust, Bernhard: Neugründung von Museen. In: Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 7 (1935), S. 132. Unter: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=991084217_0001%7CLOG_0211 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Ruth, Karl: Bergmannsuniformen an der Saar. Tradition und Wirklichkeit in der Geschichte des Saarbergbaus. Saarbrücken 1986.
Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016.
Sachs, Hans/Amman, Jost: Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden, Hoher und Nidriger, Geistlicher und Weltlicher, Aller Künsten, Handwercken und Händeln, u. vom größten bis zum kleinesten, Auch von irem Ursprung und gebreuchen. Durch d. weitberümpten Hans Sachsen gantz fleissig beschrieben u. in teutsche Reimen gefasset [...]. Leipzig [1568] 1936.
Sallach, Alexander: Die Orden und Ehrenzeichen unserer Republik. Konstanz ^{2}2004.

Sandars, Horace: Das Linares Bas-Relief und römische Bergwerksarbeiten in Baetica. Vorlesungsskript vom 09.03.1905 [Abschrift in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 2024/2]. O. O. 1905.
Säthler, Otto: Vor 100 Jahren: Sachsens größtes Grubenunglück im Plauenschen Grund. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1969), S. 10–15.
Saure, Gabriele: Sallwürk, Sigmund. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Rovere – Samonà. Berlin/Boston 2018, S. 470 f.
Sauter, Maria: Persönlichkeiten der Ortsgeschichte Brand-Erbisdorf. Brand-Erbisdorf 2007.
Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937. Düsseldorf 2001.
Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968.
Scharfe, Martin: Die Volkskunst und ihre Metamorphose. In: Zeitschrift für Volkskunde (1974), S. 215–245.
Scharfe, Martin: Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: kritische Berichte 1 (2000), S. 62–68.
Schauberger, Othmar: Die Fremdenbefahrung im alpinen Salzbergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1974), S. 3–9.
Schellenberg, Christian/Tünnemann, Christian: „Schmelzendes Eisen verlangt Männer von Stahl!“. In: Hägele, Ulrich/König, Gudrun (Hrsg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1990, S. 122–127.
Schellhas, Walter: Ernst Kaltofen. Der Meister der bergmännischen Bildschnitzerei. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1956), S. 3–7.
Schellhas, Walter: Eduard Heuchler (1801–1879). Leben und Werk. Wien 1960 (= Leobener Grüne Hefte, 44).
Schellhas, Walter: Der kursächsische Oberberghauptmann Abraham von Schönberg. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1962), S. 20–29.
Schenk, Georg: Bergmannstracht, bergmännische Aufzüge und Bergparaden im Příbramer Erzbergbaurevier in Böhmen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In: Foltin, Hans/Greverus, Ina-Maria/Schwebe, Joachim (Hrsg.): Kontakte und Grenzen. Probleme der Volks-, Kultur- und Sozialforschung. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag. Göttingen 1969, S. 487–519.
Schieb, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss. Stuttgart 1997.
Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit. Marburg 1984.
Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000). Köln/Weimar 2003.
Schmidt, Christoph: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945). Paderborn u. a. 2006 (= Forschungen zur Regionalgeschichte, 54).
Schmidt, Eva: Kleine Geschichte des Eisenkunstgusses. Dresden 1976.
Schmidt, Martin: ‚Berliner Salonbronzen‘ am Beispiel des Lauchhammer Bildgusses – museal und sammelwürdig. In: Bertuch, Karl/Gleichen-Russwurm, Alexander von/Kähler, Susanne u. a. (Hrsg.): Kunstguss in Lauchhammer. 1784 bis heute. Norderstedt 2013, S. 17–31.
Schneider, Franka: Tracht als Karteikarte. Zur relationalen Materialität von Museumsdingen. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco/Treiber, Angela (Hrsg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken. Würzburg 2015, S. 527–533.
Schneiders, Hildegard: Kunst über Tage. Bergbaumotive in Gelsenkirchen. Gelsenkirchen 2018 (= Gelsenkirchen in alter und neuer Zeit, 18).

Schön, G. (?): Den Pinsel zur Hand! Über den Sinn und Zweck der Laienkunst. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1952), S. 3–5.
Schramm, Manuel: Die Erfindung und Entwicklung der erzgebirgischen Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde (2002), S. 34–58.
Schröder, Anneliese: Tisa Schulenburg. Recklinghausen 1983.
Schröder, Anneliese: Darstellung von Bergarbeiterinnen in der Bildenden Kunst. In: Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45), S. 94–105.
Schulz, Martin: Bilder. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 184–188.
Schürch, Franziska: Überlegungen zu einer Volkskunde der Kunst. In: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u. a. 2005 (= Münchner Beiträge zur Volkskunde, 33), S. 367–373.
Schwalm, Hans-Jürgen/Strsembski, Stephan: Der Junge Westen. In: Ullrich, Ferdinand/Schwalm, Hans-Jürgen (Hrsg.): Junger Westen. Auf dem Weg zur Avantgarde. Dortmund 2017, S. 130–135.
Seeliger, Rolf: Albert Heinzinger – Maler des modernen Alltags. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1963), S. 28–34.
Seidel, Hans-Christoph: „Ein buntes Völkergemisch hat eine Wanderung durch unsere Gruben gemacht“. Ausländereinsatz und Zwangsarbeit im Ruhrbergbau 1940 bis 1945. In: Tenfelde, Klaus/Seidel, Hans-Christoph (Hrsg.): Zwangsarbeit im Bergwerk. Der Arbeitseinsatz im Kohlenbergbau des Deutschen Reiches und der besetzten Gebiete im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Essen 2005 (= Veröffentlichungen des Instituts für Soziale Bewegungen : C, Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit im Bergbau), S. 75–159.
Seidel, Hans-Christoph: Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg. Zechen – Bergarbeiter – Zwangsarbeiter. Essen 2010 (= Veröffentlichungen des Instituts für Soziale Bewegungen, Schriftenreihe C, Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit im Bergbau, 7).
Seidel, Hans-Christoph: Arbeitsbeziehungen und Sozialpolitik. Vom Nationalsozialismus bis zum Ende der alten Bundesrepublik. In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 445–514.
Seidenspinner, Wolfgang: Authentizität. Kulturanthropologisch-erinnerungskundliche Annäherungen an ein zentrales Wissenschaftskonzept im Blick auf das Weltkulturerbe. In: Volkskunde in Rheinland-Pfalz (2006), S. 5–39.
Seifert, Manfred: Personen im Fokus. Zur Subjektorientierung in der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde (2015), S. 5–30.
Selheim, Claudia: Sammler und Strategien: das Beispiel Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums. In: Meiners, Uwe (Hrsg.): Materielle Kultur: Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum. Cloppenburg 2002 (= Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, 10), S. 145–155.
Serlo, Walter: Bergmannsfamilien in Rheinland und Westfalen. Münster [3]1936.
Serlo, Walter: Männer des Bergbaus. Berlin [4]1937.
Serlo, Walter: Die preußischen Bergassessoren. Essen [5]1938.
Serries, Dorothee: Visionen in Vitrinen. Konzepte bundesdeutscher Technikmuseen der 1950er bis 1980er Jahre. Berlin 2007.
Sieber, Friedrich: Die bergmännische Lebenswelt als Forschungsgegenstand der Volkskunde. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde (1959), S. 237–239.

Sievers, Kai: Volkskundliche Fragestellungen im 19. Jahrhundert. In: Brednich, Rolf (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 31–51.

Slotta, Rainer: Der Beitrag des Bergbaus zur Kunst. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 34–56.

Slotta, Rainer: Fünf Figuren einer Bergkapelle. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 316 f.

Slotta, Rainer: Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 48), S. 180–184.

Slotta, Rainer: Vom Arbeitskittel zur Bergmannsuniform. Das Kartenspiel 1944 zeigt bergmännische Trachten und Uniformen. In: Saarbrücker Bergmannskalender (1994), S. 83–91.

Slotta, Rainer: Fünf Jahrzehnte Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. Ein Rückblick. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5/6 (1998), S. 196–214.

Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, 3 Bände. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134).

Slotta, Rainer: Das Museumsgebäude. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 456–498.

Slotta, Rainer: Die Aufbauphase (1930–1945). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 20–36.

Slotta, Rainer: Die Dauerausstellung. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 613–748.

Slotta, Rainer: Die Direktoren. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 66–76.

Slotta, Rainer: Die Gründungsgeschichte (1865–1930). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 10–19.

Slotta, Rainer: Die Sonderausstellungen. In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 2. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 749–878.

Slotta, Rainer: Wiederaufbau und Nachkriegszeit (1946–1962). In: Slotta, Rainer (Hrsg.): 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930–2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums, Bd. 1. Bochum 2005 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 134), S. 37–43.

Slotta, Rainer: Eduard Heuchler. „Gang zur letzten Schicht“, 1857. In: Fessner, Michael/Bingener, Andreas (Hrsg.): Auf breiten Schultern. 750 Jahre Knappschaft. Katalog der Ausstellung des

Deutschen Bergbau-Museums Bochum, 1. Juli 2010 bis 20. März 2011. Bochum 2010 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 175), S. 236.
Slotta, Rainer: Der (Silber-)Bergbau als Kunst-Katalysator. In: Bartels, Christoph/Slotta, Rainer (Hrsg.): Der alteuropäische Bergbau. Von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Münster 2012 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 1), S. 591–618.
Slotta, Rainer (Hrsg.): Der Bergbau und das Weiße Gold. Die Porzellansammlung Middelschulte aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum. Bochum 2015 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 204).
Slotta, Rainer: Der Bergbau als Thema der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. In: Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3), S. 533–556.
Slotta, Rainer/Lehmann, Gerhard/Pietsch, Ulrich: Ein fein bergmannig Porcelan. Abbilder vom Bergbau in ‚weißem Gold'. Essen 1999.
Spamer, Adolf: Volkskunstforschung als akademisches Lehrfach. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde 1 (1941), S. 24–35.
Spruth, Fritz: Strebausbau in Stahl und Leichtmetall. Ein Handbuch für die Praxis. Essen 1963.
Stadt Bergkamen (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Druckgraphik. Bönen 1983.
Stadt Recklinghausen (Hrsg.): Ein Neues ringt sich durch! Die Anfänge der Ruhrfestspiele in Recklinghausen 1946–1948. Zellingen 2016.
Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hrsg.): Plastik-Sammlung Fritz Koelle, Schaetzler-Haus Augsburg. Augsburg 1960.
Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm (Hrsg.): Wolfgang Fräger. Handzeichnungen. Bönen 1983.
Städtisches Museum Zwickau (Hrsg.): Spätromantische Idylle. Das Erzgebirge in der Malerei von Meno und Bernhard Mühlig. Begleitheft zur Sonderausstellung vom 25. Februar bis 10. Juni 2001 im Städtischen Museum Zwickau. Zwickau 2001.
Staps, Sven-Wieland: Mercker, Erich. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00063714/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Steinitz, Wolfgang: Die volkskundliche Arbeit in der Deutschen Demokratischen Republik. Vortrag gehalten auf der Volkskunde-Tagung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom 4. bis 6. September 1953. Leipzig ^{2}1955 (= Kleine Beiträge zur Volkskunstforschung, 1).
Sterk, Georg: Franz Kirnbauer [Nachruf]. In: Mitteilungen der Österreichischen Geologischen Gesellschaft (1979), S. 279 f.
Sternberg, Kaspar: Umrisse einer Geschichte der böhmischen Bergwerke, Bd. 1. Prag 1836.
Strobach, Hermann: Gründer und Leiter des Akademieinstituts für deutsche Volkskunde. In: Kaschuba, Wolfgang/Steinitz, Klaus (Hrsg.): Wolfgang Steinitz. Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik. Berlin 2006, S. 132–144.
Talkenberg, Heike: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde. In: Zeitschrift für Historische Forschung 3 (1994), S. 289–313.
Tanner, Jakob: Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg ^{2}2008.
Tanner, Jakob: Historische Anthropologie. In: Docupedia-Zeitgeschichte (03.01.2012). Unter: http://docupedia.de/zg/tanner_historische_anthropologie_v1_de_2012 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).
Tautenhahn, Fritz: Das Schnitzen im Erzgebirge. Eine bergmännische Volkskunst. Schwarzenberg 1937.

Tavernier, Ludwig/Holland, Hyacinth: Brunner, Hans. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_10144274/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963.

Teichert, Gesa: Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts. Berlin 2013.

Tenfelde, Klaus: Sozialgeschichte der Bergarbeiterschaft an der Ruhr im 19. Jahrhundert. Bonn 1977.

Tenfelde, Klaus: Bergarbeiterkultur in Deutschland. Ein Überblick. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 1 (1979), S. 12–53.

Tenfelde, Klaus/Pierenkemper, Toni (Hrsg.): Motor der Industrialisierung. Deutsche Bergbaugeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Münster 2016 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 3).

Theuerkauff, Christian: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts, Bd. 2. Berlin 1986.

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig ^{9}2010.

Thiel, Ulrich: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Chemnitz 2005 (= Sächsische Museen, 17).

Thiemeyer, Thomas: Museumsdinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 230–233.

Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge – Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: Stieglitz, Leo/Brune, Thomas (Hrsg.): Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015, S. 41–54. Unter: https://archiv.alltagskultur.info/bilder/alltagskultur.de_die-Sprache-der-Dinge.pdf (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Thiemeyer, Thomas: Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hrsg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, S. 80–90.

Tiersch, Adolf: Geschichte des Schlesischen Pionierbataillons Nr. 6. Leipzig 1904.

Timm, Elisabeth: Die Arbeitstagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Detmold im September 1969. Eine wissensarchäologische Rekonstruktion. In: Birkalan-Gedik, Hande/Cantauw, Christiane/Carstensen, Jan u. a. (Hrsg.): Detmold, September 1969. Die Arbeitstagung der dgv im Rückblick. International and comparative perspectives on the worlds and words of Volkskunde. Münster 2021 (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 131), S. 31–103.

Treptow, Emil: Der Altjapanische Bergbau und Hüttenbetrieb dargestellt auf Rollbildern. Freiberg 1904.

Treptow, Emil: Bergmännische Kunst. In: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie (1922), S. 173–212. Unter: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN513009817_0012%7Clog13 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Treu, Georg: Constantin Meunier. Dresden 1898.

Trier, Eduard: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 325–444.

Trischler, Helmuth: Das Technikmuseum im langen 19. Jahrhundert: Genese, Sammlungskultur und Problemlagen der Wissenskommunikation. In: Graf, Bernhard/Möbius, Hanno (Hrsg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. Berlin 2006 (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 22), S. 81–92.

Türk, Klaus (Hrsg.): Bilder der Arbeit. Malerei – Graphik – Skulptur. Künstlerinnen und Künstler der Bundesrepublik Deutschland stellen aus. Bonn 1990.

Türk, Klaus: „Labor omnia vi(n)cit.“. Arbeit ist Kampf. Wandlungen und Inversion eines kulturellen Leitbildes. In: Türk, Klaus (Hrsg.): „Die Organisation der Welt“. Herrschaft durch Organisation in der modernen Gesellschaft. Opladen 1995, S. 249–286.

Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997.

Türk, Klaus: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Türk, Klaus (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums. Stuttgart 1997, S. 7–12.

Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie. Opladen 2000.

Türk, Klaus: Konstruktionen und Diskurse – Das Industriebild als gesellschaftsgeschichtliche Quelle. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. München 2002, S. 34–39.

Türk, Klaus: Mensch und Arbeit. 400 Jahre Geschichte der Arbeit in der bildenden Kunst. Milwaukee 2003.

Türk, Klaus: Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst. In: Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist 2006, S. 142–180.

Türk, Klaus: Die Heroisierung des Arbeiters. Bilder der Arbeit in der bildenden Kunst. In: Forum Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur 1 (2008), S. 39–45.

Türk, Klaus: Einführung. In: Milwaukee School of Engineering (Hrsg.): Arbeiterskulpturen. Die Sammlung Werner Bibl, Bd. 2. Essen 2011, S. 10 f.

Turner, Henry: Die Großunternehmer und der Aufstieg Hitlers. Berlin 1985.

Ullrich, Ferdinand: Die Künstlergruppe „junger westen“. Ein originärer Beitrag zur deutschen Nachkriegskunst. In: Forum Geschichtskultur Ruhr 2 (2012), S. 5–14.

Vahlen, Theodor: Schülerwettbewerb „Der Rote Hahn“. In: Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 9 (1935), S. 174.

Vahrenhorst, Martin: Die Bergpredigt als Weisung zur Vollkommenheit. Noch ein Versuch, die Struktur und das Thema der Bergpredigt zu finden. In: Lehnert, Volker/Rüsen-Weinhold, Ulrich (Hrsg.): Logos – Logik – Lyrik. Engagierte exegetische Studien zum biblischen Reden Gottes. Festschrift für Klaus Haacker. Leipzig 2007 (= Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte, 27), S. 115–136.

Vanja, Christina: Frauenarbeit im Bergbau – ein Überblick. In: Kroker, Evelyn/Kroker, Werner (Hrsg.): Frauen und Bergbau. Zeugnisse aus 5 Jahrhunderten. Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 29. August bis 10. Dezember 1989. Bochum 1989 (= Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 45), S. 11–29.

VEB Mansfeld Kombinat Wilhelm Pieck (Hrsg.): Mansfelder Berg- und Hütten-Kleidung. Arbeits- und Festbekleidung der Mansfelder Berg- und Hüttenleute vom 12. bis 20. Jahrhundert. Naumburg o. D.

Vedder, Ulrike: Sprache und Dinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 39–46.

Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. (Hrsg.): Generalregister Der Anschnitt. Jahrgänge 1 (1949) bis 35 (1983). Bochum 1985.

Vester, Karl-Egon: Zur Tradition der figurativen Bildhauerei in Deutschland. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Magdalena/Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung, 1920 bis 1960. Berlin 1985, S. 114–118.

Vierhaus, Rudolf: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung. In: Lehmann, Hartmut (Hrsg.): Wege zu einer neuen Kulturgeschichte. Mit Beiträgen von Rudolf Vierhaus und Roger Chartier. Göttingen 1995 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 1), S. 7–28.

Volker, Frank: Behn, Fritz. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10113312/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Volker, Frank: Figge, Hugo. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00012270/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Volkmann, Hartmut: Das Deutsche Bergbau-Museum in Bochum. Anregungen, die Ausstellungen zur historisch-technisch-sozialen Entwicklung des Steinkohlenbergbaus für den Geographieunterricht zu nutzen. In: Materialien zur Didaktik der Geographie (1984), S. 81–113.

Vossenkuhl, Maren: Prof. Dr. Friedrich Schumacher und die Goldmünze des wilhelminischen Kaiserreichs (01.01.2021). Unter: https://www.bergbau-sammlungen.de/de/aktuelles/prof-dr-friedrich-schumacher-und-die-goldmuenze-des-wilhelminischen-kaiserreichs (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

W., F. (?): Ein Heimatfreund und Künstler gestorben. Franz Große Perdekamp in Recklinghausen 62jährig gestorben. In: Bottroper-Volkszeitung, 02.01.1953, o. S.

W., R. (?): Kuhhirten-Schöpfer wird heute 65 Jahre alt. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung – Bochumer Anzeiger, 27.10.1977, o. S.

Wächtler, Eberhard: Die Lebens- und Arbeitswelt der Bergarbeiterschaft vor und nach der industriellen Revolution. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2/3 (1977), S. 102–108.

Wagner, Johannes (Hrsg.): Wandel einer Stadt. Bochum seit 1945. Daten, Fakten, Analysen. Dokumentation des Stadtarchivs Bochum. Bochum 1993 (= Veröffentlichung des Stadtarchivs Bochum).

Wagner, Monika: Kunstgeschichte. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans (Hrsg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2014, S. 298–305.

Wagner-Wilke, Annette: Kukán, Géza. In: Beyer, Andreas/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolf (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon Online. Berlin/Boston 2009. Unter: https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00103357/html (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Wagon, Horst: [Rede zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Heinrich Winkelmann]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 5–11.

Wahl, Siegfried von: Bergmann. In: Grothe, Hans (Hrsg.): Lexikon des Bergbaus, A – Z, Bd. 4. Stuttgart 1962.

Waidacher, Friedrich: Handbuch der Allgemeinen Museologie. Wien/Köln/Weimar ^{3}1999.

Walz, Markus: Machtvakuum Museumswesen? Sekundäranalyse von Abschlussarbeiten der Leipziger Fachschule für Museologen (1987–90) zu Museen als nationalsozialistisches Politikfeld, jenseits der Kulturpolitik. O. O. 2012. Unter: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-100193 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Walz, Markus: Grundprobleme der Museumstypologie. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 78–80.

Walz, Markus: Museen in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 57–61.

Wang, Qing: ‚Ein Haus für den Kumpel'. Musealisierungskonzepte für den Steinkohlenbergbau in Deutschland. Berlin 2005.

Wappler, August (Hrsg.): Vom bergmännischen Bildschnitzer Ernst Kaltofen in Dresden. Freiberg 1907.

Warnke, Martin: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2008, S. 23–48.

Weber, Wolfhard: Die Gründung technischer Museen in Deutschland im 20. Jahrhundert. In: Museumskunde 2 (1991), S. 82–93.

Weigel, Christoph: Abbildung Der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände Von denen Regenten Und ihren So in Friedens- als Kriegs-Zeiten zugeordneten Bedienten an, biß auf alle Künstler Und Handwercker. Nach Jedes Ambts- und Beruffs-Verrichtungen, meist nach dem Leben gezeichnet und in Kupfer gebracht, auch nach Dero Ursprung, Nutzbar- und Denckwürdigkeiten, kurtz, doch gründlich beschrieben, und ganz neu an den Tag geleget. Regensburg 1698. Unter: http://digital.slub-dresden.de/id28062171X (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Lünen [1721] 1955.

Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihren gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Nürnberg 1721. Unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11121590?page=8,9 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Weigel, Sigrid: Das Angesicht. Von verschwundenen, bewegten und mechanischen Gesichtern. In: Weigel, Sigrid (Hrsg.): Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate. Göttingen 2017, S. 9–18.

Werner, Claus: Die Benennung der Vielfalt. Sammlungsklassifikation und Objektnamenthesaurus zur Bergbautechnik am Deutschen Bergbau-Museum Bochum. In: Farrenkopf, Michael/Siemer, Stefan (Hrsg.): Bergbausammlungen in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme. Berlin/Boston 2020 (= Schriften des Montanhistorischen Dokumentationszentrums, 36), S. 253–300.

Wessel, Günther: Von einem, der blieb, die Welt zu entdecken. Die Cosmographia des Sebastian Münster oder wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte. Frankfurt am Main 2004.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1930 bis 31. März 1931. Bochum 1931.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1933 bis 31. März 1934. Essen 1934.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1936 bis 31. März 1937. Bochum 1937.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1937 bis 31. März 1938. Bochum 1938.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. April 1938 bis 31. Dezember 1938. Bochum 1939.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1939 bis 31. Dezember 1939. Bochum 1940.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1941 bis 31. Dezember 1948. Herne 1950.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1949 bis 31. Dezember 1949. Herne 1950.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1950 bis 31. Dezember 1950. Herne 1951.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1951 bis 31. Dezember 1951. Herne 1952.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1952 bis 31. Dezember 1952. Herne 1953.

Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1953 bis 31. Dezember 1953. Herne 1954.
Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Verwaltungsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1957 bis 31. Dezember 1957. Herne 1958.
Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Jahresbericht 1964. Herne 1965.
Westfälische Berggewerkschaftskasse Bochum (Hrsg.): Das kleine Bergbaulexikon. Essen [7]1988.
Wietschorke, Jens: Historische Ethnografie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts. In: Zeitschrift für Volkskunde (2010), S. 197–224.
Wiggerich, Sandro/Kensy, Steven: Einleitung. In: Wiggerich, Sandro/Kensy, Steven (Hrsg.): Staat, Macht, Uniform. Uniformen als Zeichen staatlicher Macht im Wandel? Stuttgart 2011 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 29), S. 9–15.
Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. Berlin 1937.
Wilsdorf, Helmut: Die Freiberger Wühre. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1956), S. 23 f.
Wilsdorf, Helmut: Zur Geschichte der erzgebirgischen Bergbrüderschaften und Bergknappschaften. Schneeberg 1986 (= Glückauf, Beiträge zur Folklorepflege, 23/24).
Windmüller, Sonja: Volksparaden. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Militärische im Festzug. In: Bimmer, Andreas (Hrsg.): Das Militärische im Volksleben. Marburg 2001 (= Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 36), S. 11–38.
Winkelmann, Anne: Die bergmännische Werkzeitschrift von 1945 bis zur Gegenwart. Mit einer Darstellung der Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau „Der Anschnitt“. Berlin 1964.
Winkelmann, Anne: Johann Joachim Kändlers Bergmannsfiguren und ihre Vorbilder in den Kupferstichen Christoph Weigels. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1966), S. 3–10.
Winkelmann, Heinrich: Kunst und Brauchtum im Bergbau. 45 Abbildungen aus den Sammlungen des Bergbau-Museums Bochum. Bochum o. D.
Winkelmann, Heinrich: Beiträge zur Kenntnis der Zinnlagerstätten von Bolivien. Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktor-Ingenieurs der Technischen Hochschule zu Berlin. Halle 1927.
Winkelmann, Heinrich: Die Sammlungen des Bochumer Geschichtlichen Bergbau-Museums. In: Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931, S. 4–32.
Winkelmann, Heinrich: Die Sammlungen des Geschichtlichen Bergbau-Museums. In: Winkelmann, Heinrich/Herbst, Friedrich (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum Bochum. Gelsenkirchen 1934, S. 5–32.
Winkelmann, Heinrich: Bericht über die Reise nach Berlin, Dresden, in das Sächsische Erzgebirge und das Sudetengebiet vom 20. Mai bis 4. Juni 1939 [unveröffentlichter Bericht in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 940]. Bochum 1939.
Winkelmann, Heinrich: Dienstreise Dr.-Ing. Winkelmann nach Antwerpen und Brüssel in der Zeit vom 14. bis 20.11.1940 [unveröffentlichter Bericht in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 939]. Bochum 1940.
Winkelmann, Heinrich: Das Bergbau-Museum Bochum. In: Westfälische Wirtschaft 12 (1941), S. 8–10.
Winkelmann, Heinrich: Das Bergbau-Museum Bochum. In: Progressus 9 (1941), S. 485–493.
Winkelmann, Heinrich: Die älteste deutsche Bergmannsdarstellung. In: Deutsche Bergwerks-Zeitung, 09.07.1944, o. S.
Winkelmann, Heinrich: Vom ältesten Grubenlicht. In: Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Werkszeitschrift für die Gruppe Hamborn 3 (1946), S. 7 f.

Winkelmann, Heinrich: Der Bergbau in der Kunst. In: Presseamt der Stadt Bochum (Hrsg.): Der Bergmann und sein Werk. Erinnerungen an die Bochumer Kunstausstellung der Malerin Ria Picco-Rückert. Bochum 1947, S. 5–8.
Winkelmann, Heinrich: Vom Kienspan zur Starklichtlampe. In: Bergbau im Bild (1947), S. 16–18.
Winkelmann, Heinrich: Kunst und Kultur im Bergbau. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1949), S. 3–6.
Winkelmann, Heinrich: Bergbau und Kunstfälschungen. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1950), S. 7–10.
Winkelmann, Heinrich: Ein römisches Kunstwerk mit bergmännischen Motiven. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1950), S. 2–5.
Winkelmann, Heinrich: Aus der Geschichte des Förderwagens. In: Bergbau. Zeitschrift des Ringes ehemaliger Bergschüler e. V. 6 (1952), S. 71–77.
Winkelmann, Heinrich: Kohle und Bergbau in der Vorstellung unserer Kinder. In: Bergbau und Wirtschaft 22 (1952), S. 580–582.
Winkelmann, Heinrich: Worum es geht! In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1952), S. 3.
Winkelmann, Heinrich: Bergmännische Kunst der Gegenwart im Ruhrrevier. In: Westfalenspiegel (1953), S. 7–10.
Winkelmann, Heinrich: Schöpferischer Feierabend. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/6 (1953), S. 40 f.
Winkelmann, Heinrich: Zur Volkskunde der schlesischen Bergleute. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1953), S. 4–9.
Winkelmann, Heinrich: Das Bronzeportal des Bergbau-Museums Bochum. Bochum [1956].
Winkelmann, Heinrich: Rückblick und Ausblick. Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann erstattete den Tätigkeitsbericht vor der Jahreshauptversammlung der Vereinigung. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1956), S. 3–6.
Winkelmann, Heinrich: Das Sado-Goldbergwerk auf japanischen Rollbildern. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1957), S. 20–25.
Winkelmann, Heinrich: Die Tracht des Bergmannes im Wandel der Zeit [Auszug aus „Rohr-Post“ (4/1957) in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 4296]. O. O. 1957.
Winkelmann, Heinrich: Das Saturnusfest und der Berghäuerzug 1719. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4/5 (1958), S. 3–10.
Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971.
Winkelmann, Heinrich: Die kulturschöpferische Leistung des Bergbaus. In: Winkelmann, Heinrich (Hrsg.): Der Bergbau in der Kunst. Essen [1958] 1971, S. 7–36.
Winkelmann, Heinrich: Bergbuch des Lebertals. Lünen 1962.
Winkelmann, Heinrich: [Dankesrede Heinrich Winkelmann zur Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber]. In: Technische Universität Berlin (Hrsg.): Verleihung der akademischen Würde Doktor-Ingenieur Ehren halber an Herrn Doktor-Ing. Heinrich Winkelmann, Direktor des Bergbau-Museums in Bochum durch die Technische Universität Berlin. Berlin 1963, S. 13–17.
Winkelmann, Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931.
Winkelmann, Heinrich/Herbst, Friedrich (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum Bochum. Gelsenkirchen 1934.
Winkelmann, Heinrich/Raub, Julius: Druckversuche mit beiderseits stumpfen Holzstempeln [unveröffentlichtes Manuskript in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 2484]. O. O. o. D.

Winkle, Ralph: Volksorden und Uniformierung. Symbolpolitik in der Disziplinargesellschaft des 19. Jahrhunderts. In: Hackspiel-Mikosch, Elisabeth/Haas, Stefan (Hrsg.): Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Stuttgart 2006 (= Studien zur Geschichte des Alltags, 24), S. 173–192.

Wolff Metternich, Beatrix Freifrau von/Meinz, Manfred: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans, Bd. 1. München u. a. 2004.

Wolnik, Gordon: Institut für deutsche Ostarbeit. In: Haar, Ingo/Fahlbusch, Michael (Hrsg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen – Institutionen – Forschungsprogramme – Stiftungen. München 2008, S. 249–256.

Zeilinger, Franz: Zwischen Himmel und Erde. Ein Kommentar zur „Bergpredigt“ Matthäus 5–7. Stuttgart 2002.

Ziegler, Dieter: Kriegswirtschaft, Kriegsfolgenbewältigung, Kriegsvorbereitung. Der deutsche Bergbau im dauernden Ausnahmezustand (1914–1945). In: Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4), S. 15–182.

Ziegler, Dieter (Hrsg.): Rohstoffgewinnung im Strukturwandel. Der deutsche Bergbau im 20. Jahrhundert. Münster 2013 (= Geschichte des deutschen Bergbaus, 4).

Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland. Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt am Main u. a. 2006.

Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren. Das ‚Leverkusener Gespräch‘. In: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 183–194.

Archiv-Quellen

- **Bundesarchiv, Berlin Document Center**
  VBS 1/1200027194
- **Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg**
  Maschinenschriftliches Schreiben Schröder-Lechners, 05.02.1986
- **Landesarchiv Nordrhein-Westfalen**
  W, M 550/Bergämter, Nr. 11005
- **Landeshauptarchiv Schwerin**
  10.9-H/6 Nachlass Hagen, Werner, Nr. 48, 49 und 87
- **Montanhistorisches Dokumentationszentrum beim Deutschen Bergbau-Museum/ Bergbau-Archiv Bochum**
  montan.dok/BBA 15: Fachgruppe/Wirtschaftsgruppe Bergbau, Berlin: 945 und 946
  montan.dok/BBA 16: Verein für die bergbaulichen Interessen (Bergbau-Verein), Essen: 8080
  montan.dok/BBA 26: Theobald Keyser, Essen – Oberbergrat a. D., Hauptgeschäftsführer: 34, 56, 103 und 113
  montan.dok/BBA 33: Rheinisch-Westfälisches Kohlen-Syndikat, Essen: 789
  montan.dok/BBA 55: Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Essen: 2653 und 2833
  montan.dok/BBA 97: Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V., Bochum: 1, 2, 5, 6, 11, 14–16, 18, 21, 27, 29, 32, 34, 37, 50, 59, 62 sowie die unverzeichneten Akten „Mitgliederversammlung 1947–1956“, „Mitgliederversammlung 1965–1974“ und „Jahresabschlüsse 1949–1973“
  montan.dok/BBA 112: Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Bochum: 1, 2, 4, 7–9, 11, 13, 23, 31, 34, 35, 39, 55, 108, 110, 122, 220–226, 236, 244, 387–389, 391, 399, 401, 579, 630, 729–731, 733–737, 739, 743, 745, 750–828, 831–839, 841, 842, 844–849, 853, 856, 857, 868, 907–912, 922, 923, 925–927, 934–940, 945–948, 951–954, 956–964, 966, 967, 969–972, 975–977, 982, 983, 995, 997, 998, 1303–1305, 1307, 1310, 1311, 1334, 1404, 1405, 1407, 1408, 1711, 1713–1715, 1728, 1735, 1739, 1749–1755, 1758, 1760, 1763, 1765, 1767, 1768, 1770, 1772, 1773, 1775–1778, 1780–1782, 1802, 1804, 1811, 1812, 1822, 1823, 1826, 1833, 1836, 1837, 1874–1877, 1906, 2210, 2212–2213, 2215–2218, 2220, 2222–2224, 2228, 2232–2234, 2272, 2273, 2302, 2364, 3605–3612, 5605, 5611, 5649, 5653, 5670–5678, 6208–6219, 6342, 6347, 6355, 6359, 6363, 6365 und 6376
  montan.dok/BBA 120: Westfälische Berggewerkschaftskasse, Bochum: 668–695, 746–749, 754, 863, 898, 1050–1052, 1101, 1443, 1444, 1675–1678, 2000, 2056, 2057, 2061, 2089–2091, 2202, 2205 und 12136
  montan.dok/239: Otto Krawehl, Essen: 46, 97, 100, 102 und 188
  montan.dok/BBA Firmenprospekte: 510/1
  montan.dok/BBA Zeitungssammlung: 441
- **Stadtarchiv Bochum**
  Bo OB 101, Bo OB 633, Bo 41, 27, D St 56, D St 59 1 und 2 sowie D Bau 33 sowie die Zeitungssammlung
- **Stadtarchiv Bottrop**
  G IV 2,1 und ZAH 6, Name G

https://doi.org/10.1515/9783110785296-007

Verwendete Internetseiten und Datenbanken

Allgemeines Künstlerlexikon Online: https://www.degruyter.com/database/akl/html (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Bundesberggesetz: https://www.gesetze-im-internet.de/bbergg/ und http://www.lexsoft.de/cgi-bin/lexsoft/justizportal_nrw.cgi?t=16288436248707252 3&xid=141457,1 (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Deutsche Biografie: www.deutsche-biographie.de (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Deutsche Nationalbibliothek: https://portal.dnb.de/opac.htm (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Deutsches Bergbau-Museum Bochum: https://www.bergbaumuseum.de/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: https://www.dwds.de/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Fräger-Gesellschaft: http://www.wolfgang-fraeger.de/seite9b.html (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Freiherr-vom Stein-Gesellschaft: https://www.freiherr-vom-stein-gesellschaft.de/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Hagen, Werner: http://www.nachlassdatenbank.de/viewsingle.php?category=H&person_id=41651&asset_id=46993&sid=4b0668695da07370e3fb6 (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Genealogy.net: https://grabsteine.genealogy.net/ (zuletzt eingesehen: 28.10.2022).

Hörspieldatenbank der ARD: https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1547573&vi=6&SID (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Kösener und Weinheimer Corpsstudenten: https://die-corps.de/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Kultur.Landschaft.Digital: https://www.kuladig.de/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Lost Art Internet Database: https://www.lostart.de/Webs/DE/LostArt/Index.html (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Wilhelm Busch: http://www.wilhelm-busch-seiten.de/werke/zitate2.html (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

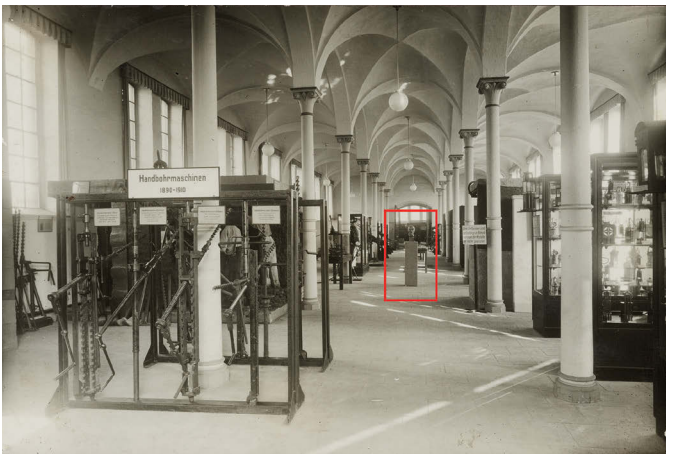
Zentrale Datenbank Nachlässe Bundesarchiv: https://www.bundesarchiv.de/nachlassdatenbank/ (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst: http://www.gdk-research.de/de/obj19404485.html (zuletzt eingesehen: 31.10.2022).

Bildtafeln

Wenn nicht anders ausgewiesen, liegen die Bildrechte nach gewissenhafter Prüfung beim DBM/montan.dok.

BT 1: Ansicht der alten Schlachthofgebäude, Halle I und II, Dezember 1934
montan.dok 021000145006

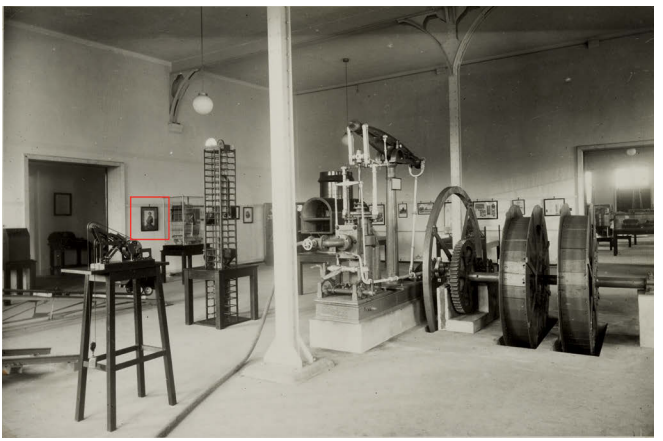


BT 2: Die Büste in Halle I ‚Lampen und Sprengabteilung', 1932, zeigt Emil Kirdorf
montan.dok/BBA 112/6359 [Hervorhebung A-M. H.]

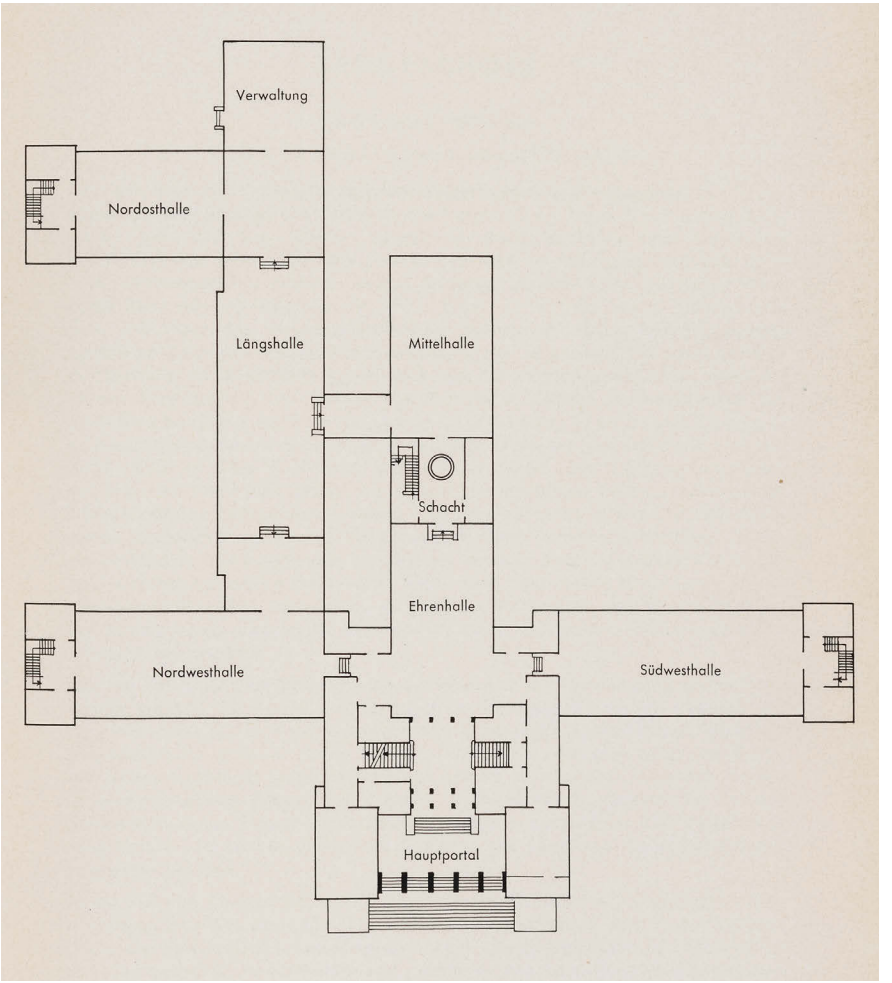
https://doi.org/10.1515/9783110785296-008

BT 3: Über die Herkunft und den Verbleib des Gemäldes hinten links in der Halle II ‚Kokereitechnik, Kohlenaufbereitung, Wasserhaltung', 1939, ist nichts bekannt
montan.dok 021000148008 [Hervorhebung A-M. H.]

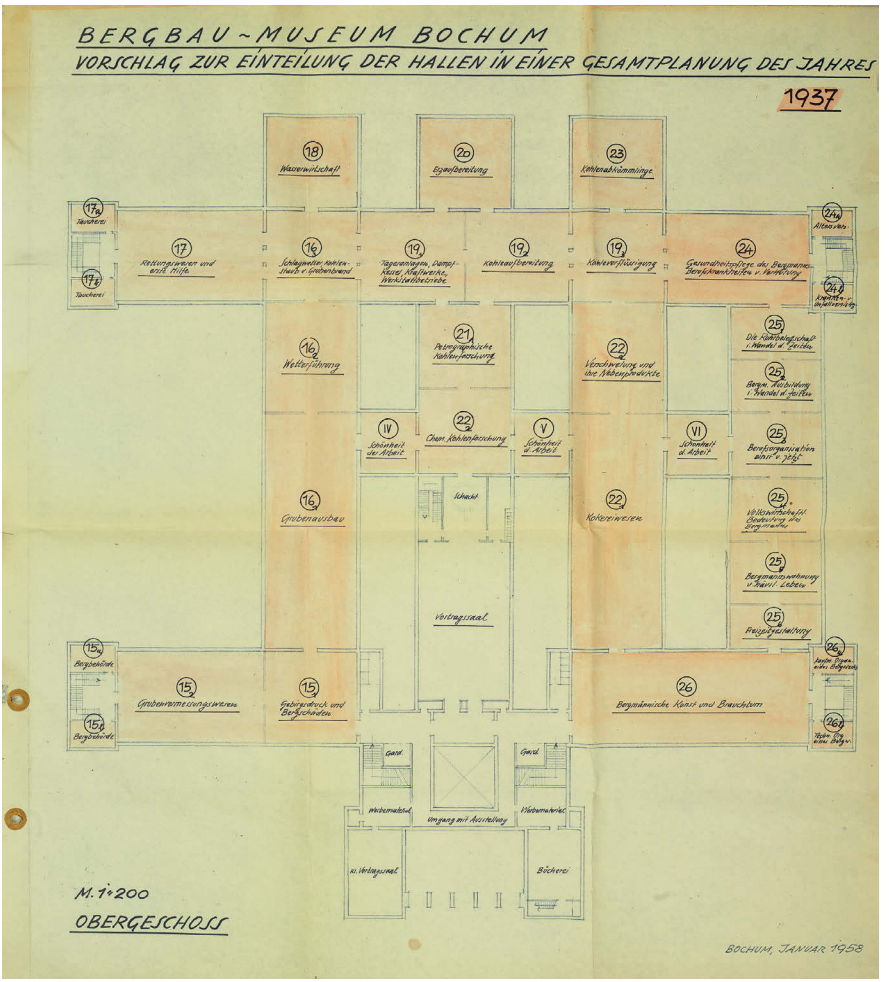
Eine Fotografie im ersten Hallenführer zeigt, dass das Gemälde bereits 1931 in dieser Halle hing. Siehe Abbildung 5 in Heise, Fritz: Das Geschichtliche Bergbau-Museum der Westfälischen Berggewerkschaftskasse und der Stadt Bochum. In: Winkelmann Heinrich/Heise, Fritz (Hrsg.): Das Geschichtliche Bergbau-Museum, Bochum. Gelsenkirchen 1931, S. 1–4, hier S. 4.



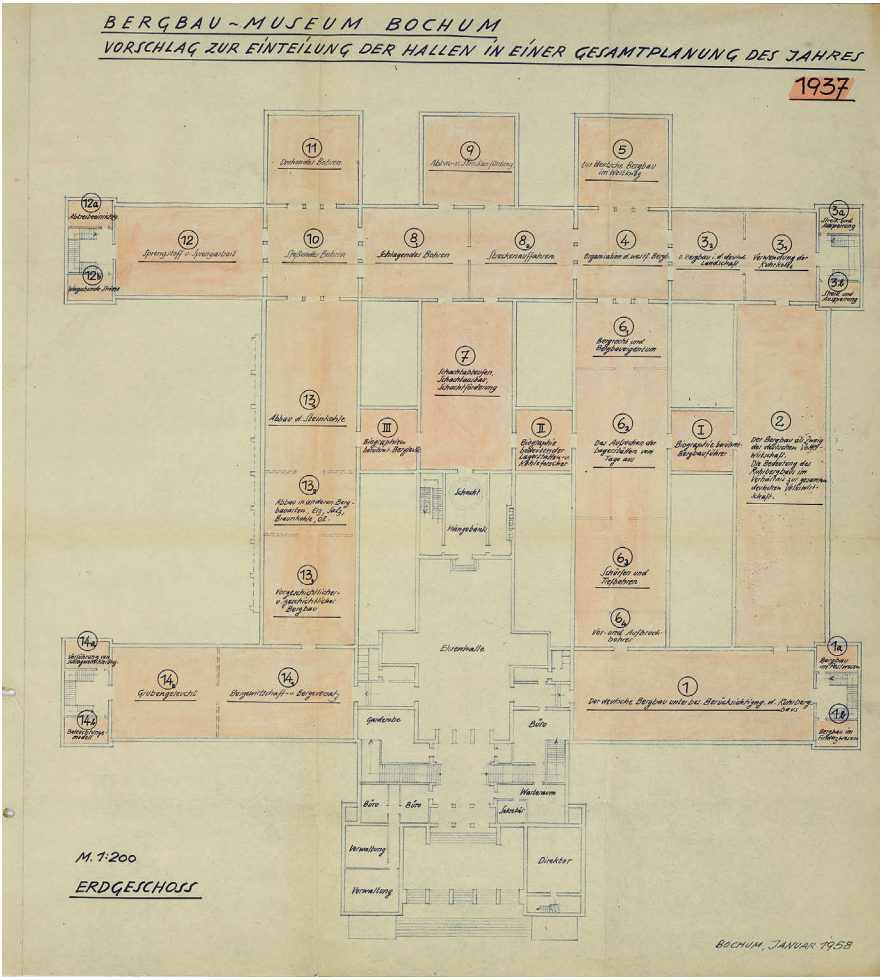
BT 4: Bei dem gerahmten Bild in Halle III ‚Schachtabteufen, -förderung', 1932, handelt es sich um Schriftsteller Theodor Körner
montan.dok/BBA 112/6359 [Hervorhebung A-M. H.]



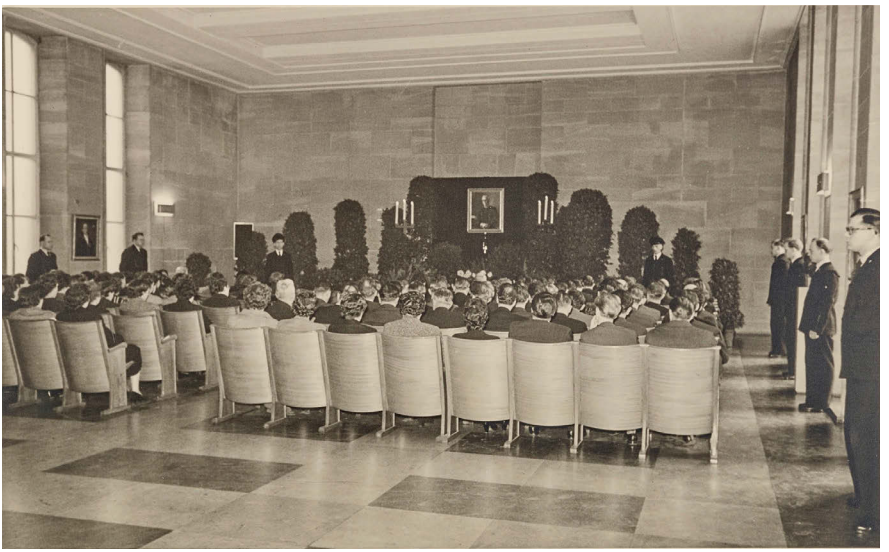
BT 5: Grundriss des Museums, 1954
Bergbau-Museum Bochum (Hrsg.): Wegweiser durch das Bergbau-Museum. Bochum 1954, S. 5.



BT 6.1: Geplante Verteilung der Ausstellungseinheiten nach Fertigstellung des Neubaus im Obergeschoss, 1937
montan.dok/BBA 112/1777

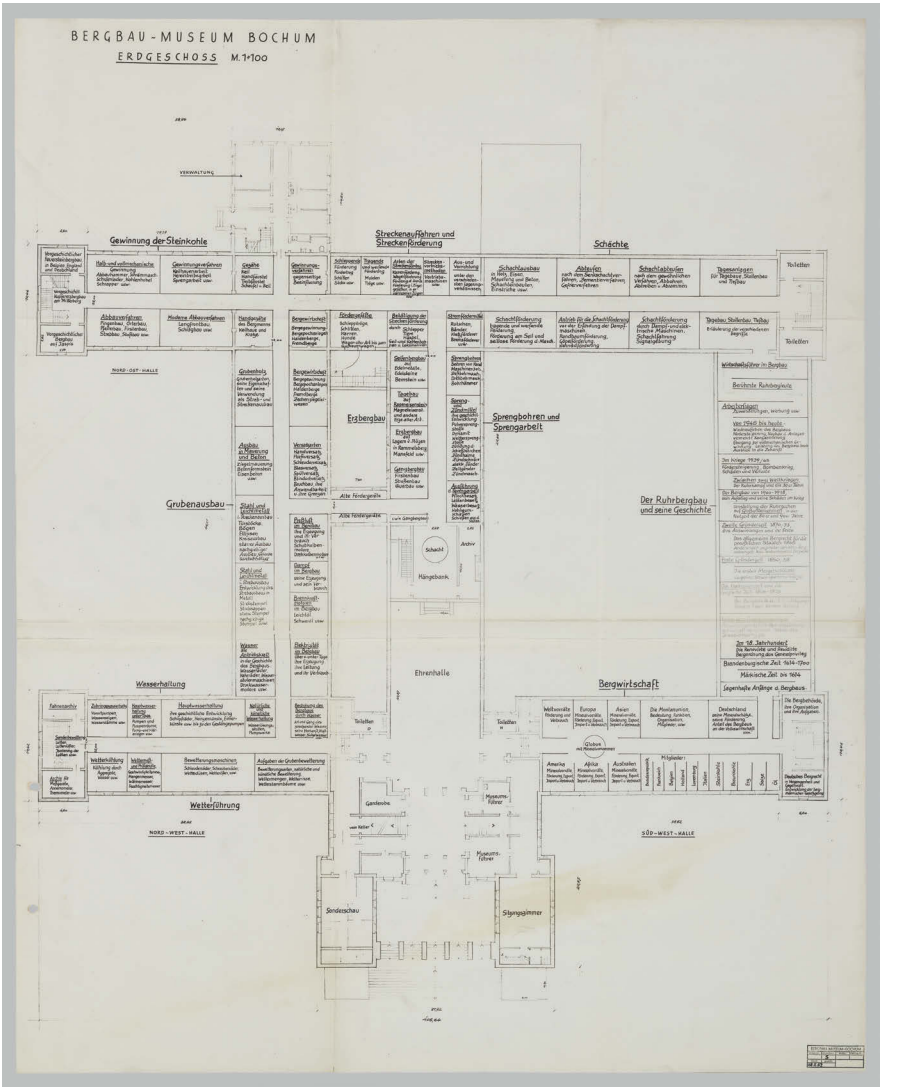


BT 6.2: Geplante Verteilung der Ausstellungseinheiten nach Fertigstellung des Neubaus im Erdgeschoss, 1937
montan.dok/BBA 112/4014

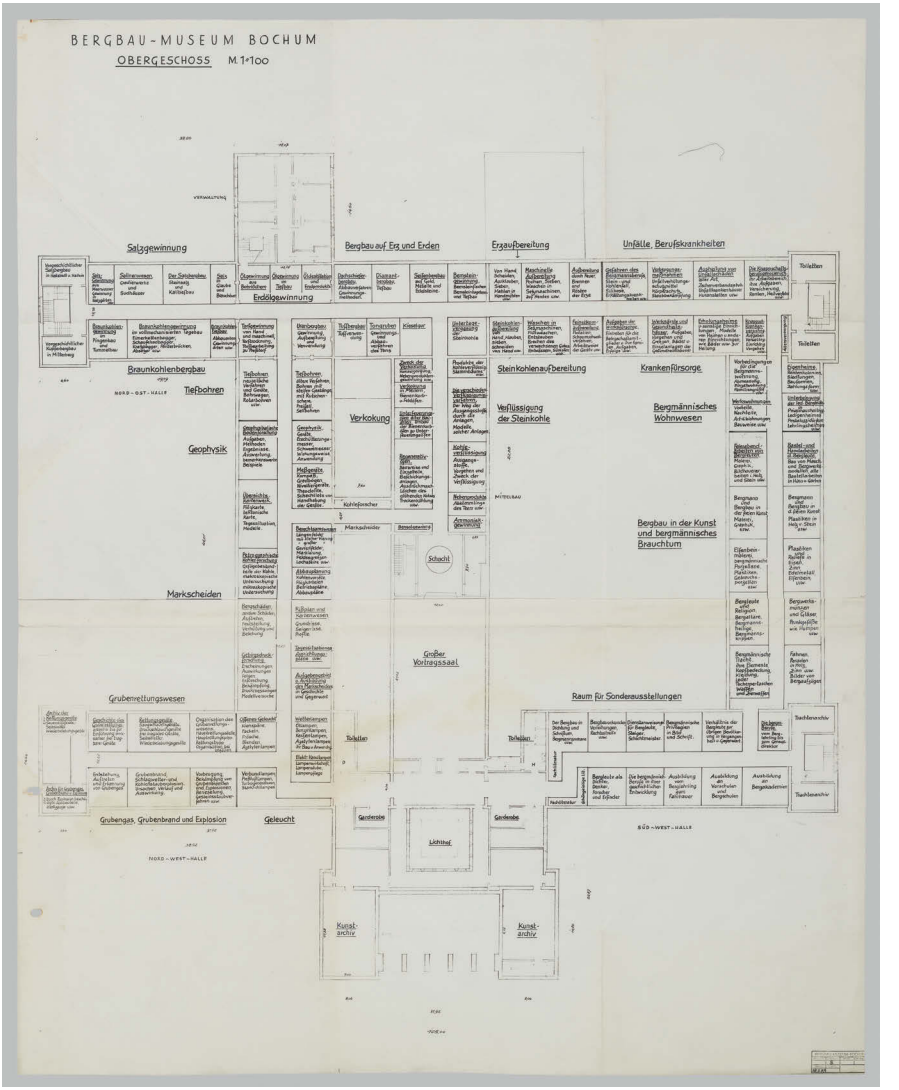


BT 7: Fotografie der geschmückten Ehrenhalle anlässlich der Gedenkveranstaltung für den verstorbenen Geschäftsführer Werner Lieber, 26.04.1956
montan.dok/BBA 112/6347

BT 8: Fotografie der geschmückten Ehrenhalle für die Verabschiedung von Oberbergrat Karl-Heinz Otto, 29.03.1968
montan.dok/BBA 112/6363



BT 9.1: Geplante Hallenverteilung im Erdgeschoss bei Fertigstellung des Neubaus, 28.02.1957
montan.dok/BBA 112/6363



BT 9.2: Geplante Hallenverteilung im Obergeschoss bei Fertigstellung des Neubaus, 28.02.1957 montan.dok/BBA 112/1777

BT 10: Anne Winkelmann neben ihrem Vater in der ersten Reihe zum Gang sitzend, 1949
montan.dok 021000094001

BT 11: Übersicht häufig genannter Museumsmitarbeiter:innen mit ihren Funktionen im Bergbau-Museum in alphabetischer Reihenfolge
Fotografie Conrad in montan.dok 071201248801; Fotografie Freydank in montan.dok/BBA 112/6340; Fotografien Raub, Sietz, Johann und Winkelmann in montan.dok/BBA 112/6365; Fotografie von Rhein in montan.dok/BBA 112/6369 und Möllmann in montan.dok/BBA 112/6376

BT 12: Vorstandsvorsitzende der WBK in der Ära Winkelmann, mit Ausnahme von Paul Schulte-Borberg, dem Nachfolger Werner Haacks
montan.dok/BBA 120/12136 [Ergänzung der Fotografie von Haack und dessen Amtszeit durch A-M. H.] und für die Fotografie Haacks montan.dok/BBA 55/2653

BT 13: Die Geschäftsführer und Bergschuldirektoren in der Ära Winkelmann, mit Ausnahme von Karl-Heinz Otto
montan.dok/BBA 120/12136
Die Fototasche mit einem Passfoto Ottos (montan.dok/BBA 120/12088) fehlt.

BT 14: Modellfiguren Halle I, [1930er-Jahre]
montan.dok/BBA 112/6376

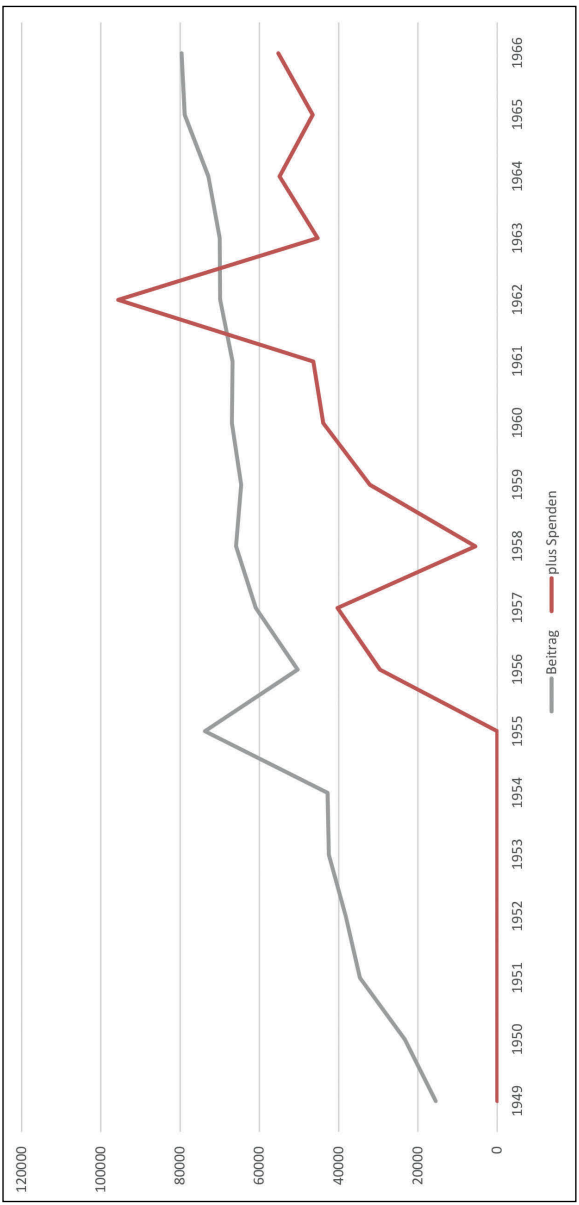
BT 15: Modellfiguren Halle I, 1931
montan.dok/BBA 112/6342

BT 16: Museumsmitarbeiter mit Heinrich Winkelmann (mittig) in bergmännischer Uniform, [1930er-Jahre]
montan.dok/BBA 112/6345, Nr. 142

BT 17: Fotografie des Ölgemäldes ‚Eiserne Johanna' von Ria Picco-Rückert
montan.dok 029000203004

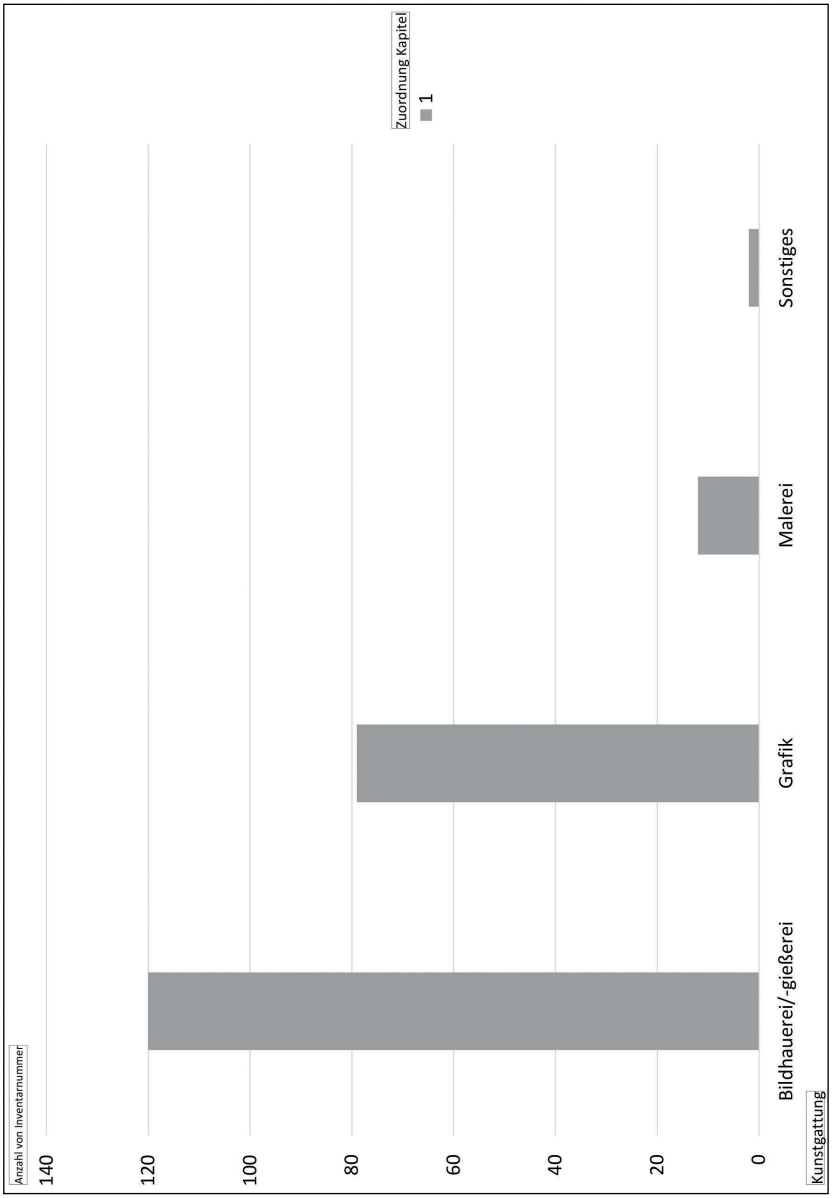
Grafiken

Wenn nicht anders ausgewiesen, visualisieren die Grafiken die aus der Objektdokumentation zusammengetragenen Daten (Tabelle 1).

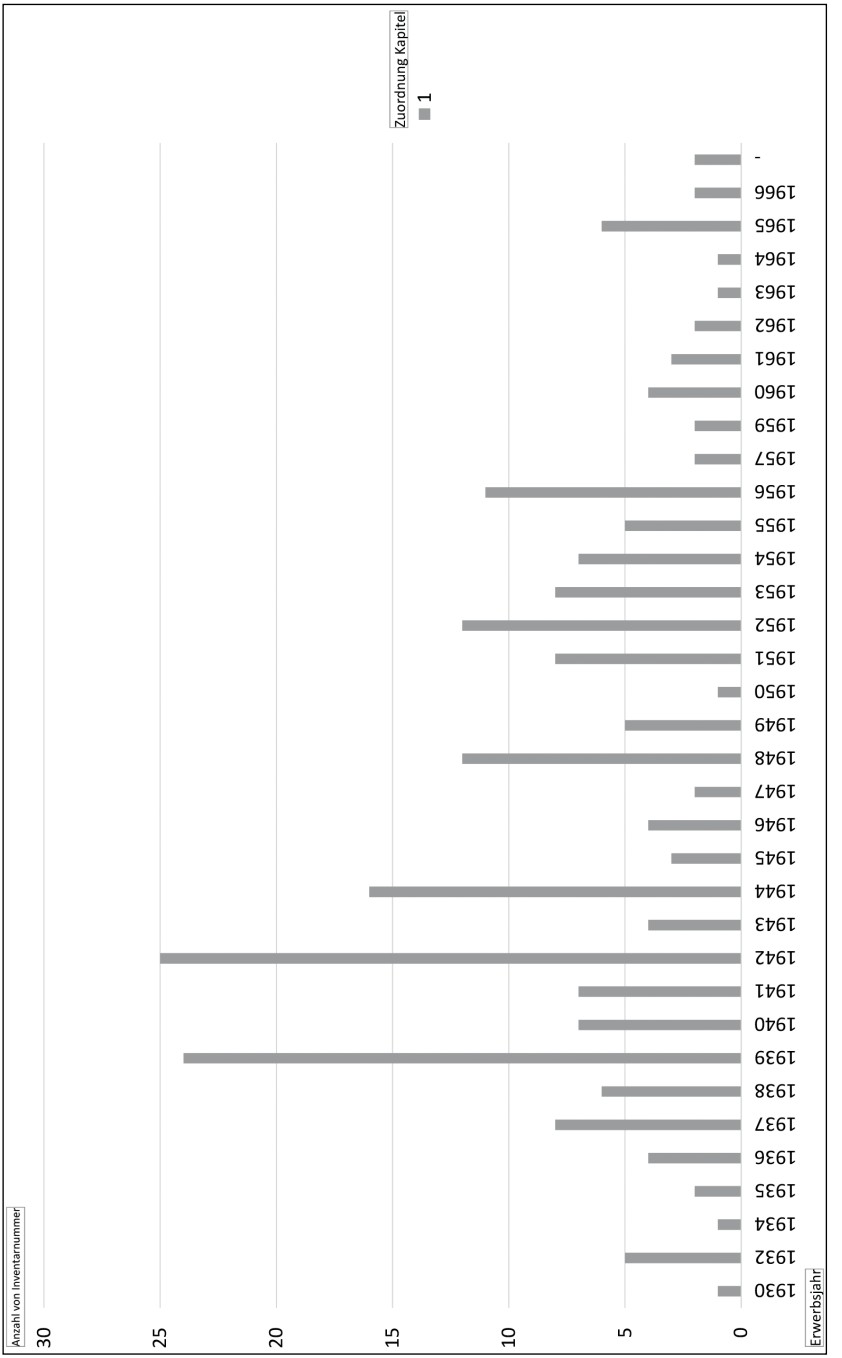


G 1: Visualisierung der von Heinz Baader zusammengestellten Zahlen für die „Beitragsaufkommen und Zuwendungen der Vereinigung 1949–1964“, 14.04.1965, in: montan.dok/BBA 97/29

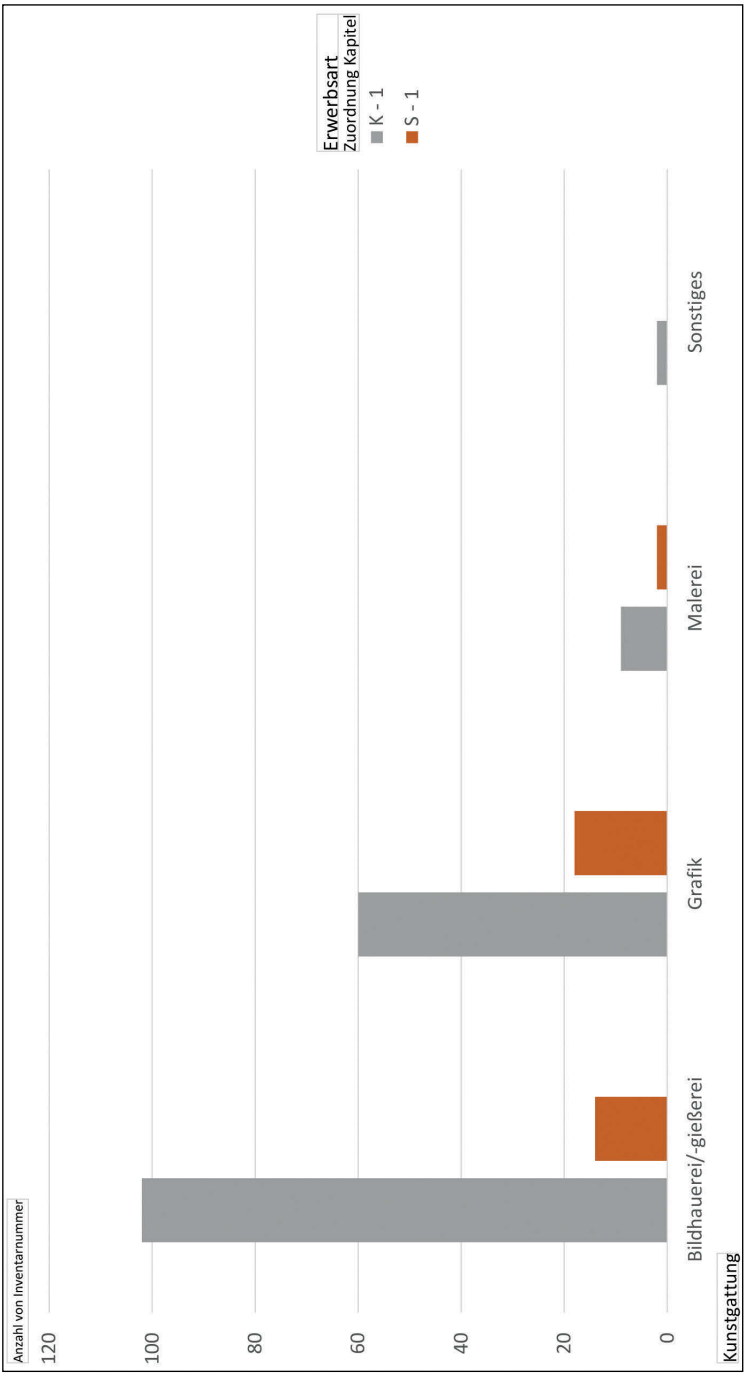
https://doi.org/10.1515/9783110785296-009



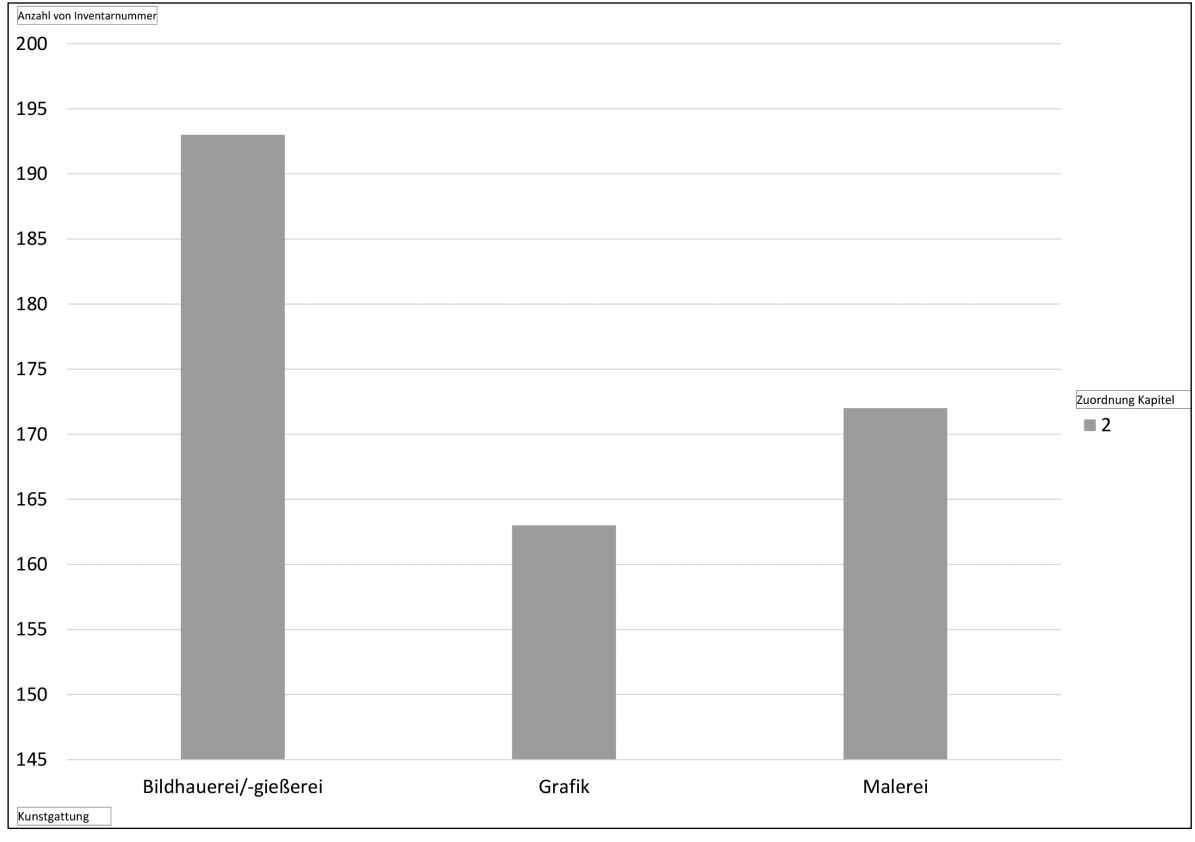
G 2: Verteilung der Kunstgattungen bei den Darstellungen von Arbeitertypen im Untersuchungszeitraum



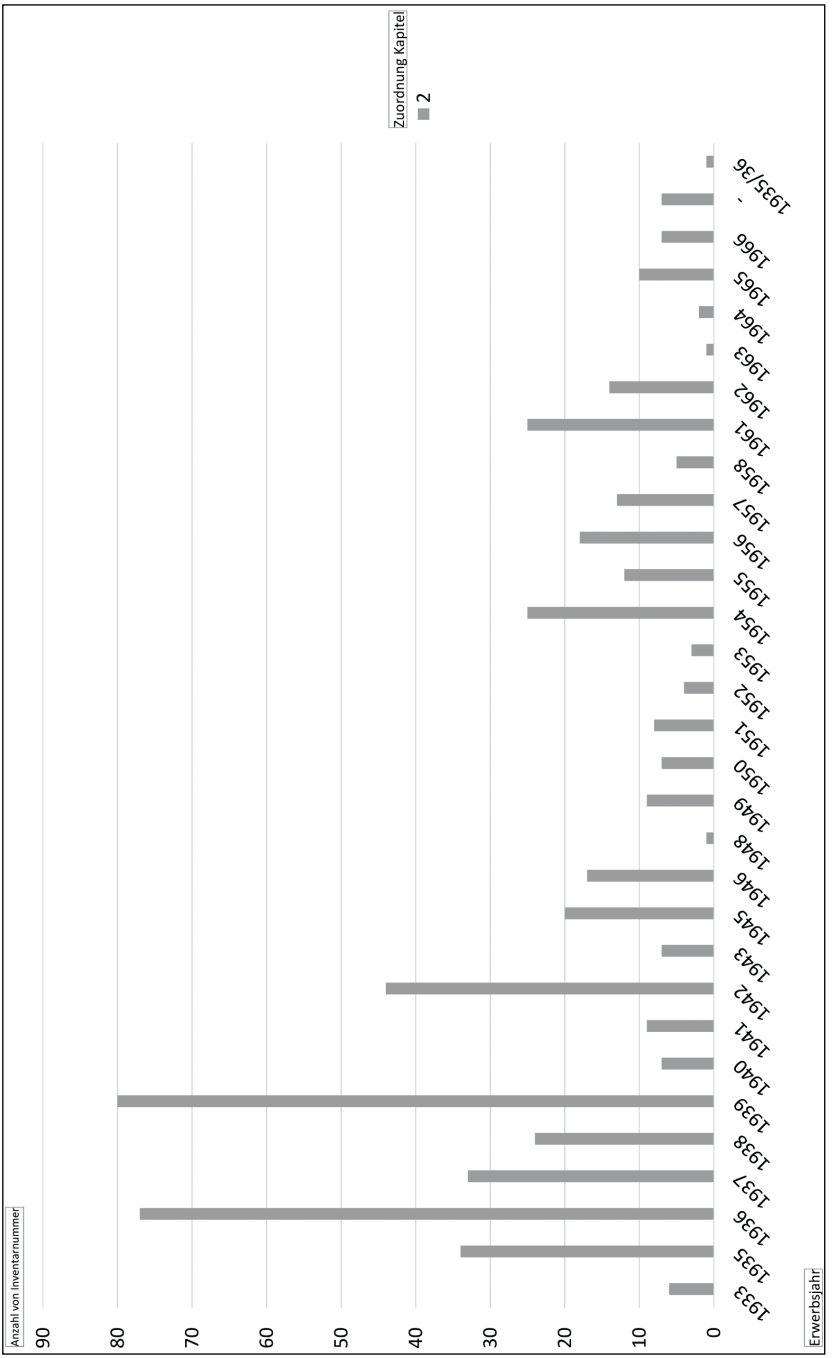
G 3: Anzahl der Objekteingänge bei den Darstellungen von Arbeitertypen im Untersuchungszeitraum



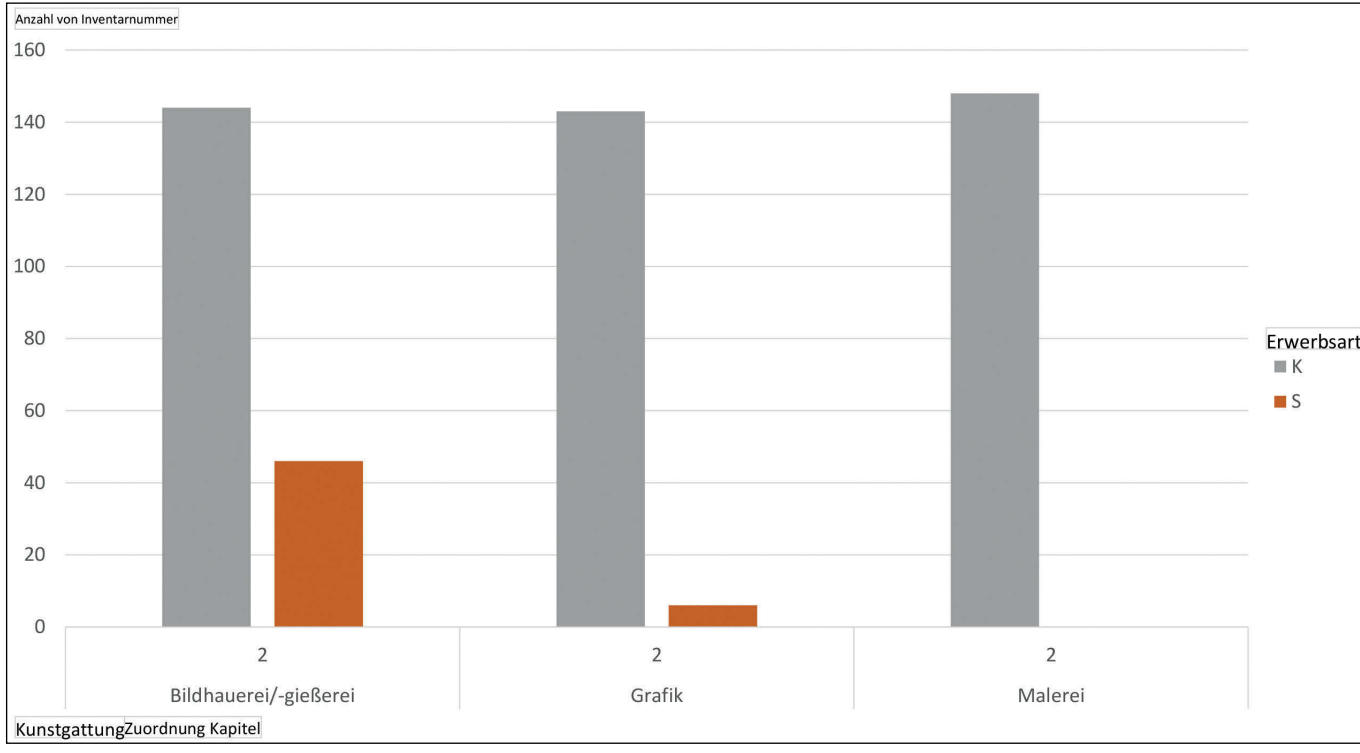
G 4: Anzahl der Ankäufe und Schenkungen bei den Darstellungen von Arbeitertypen im Untersuchungszeitraum



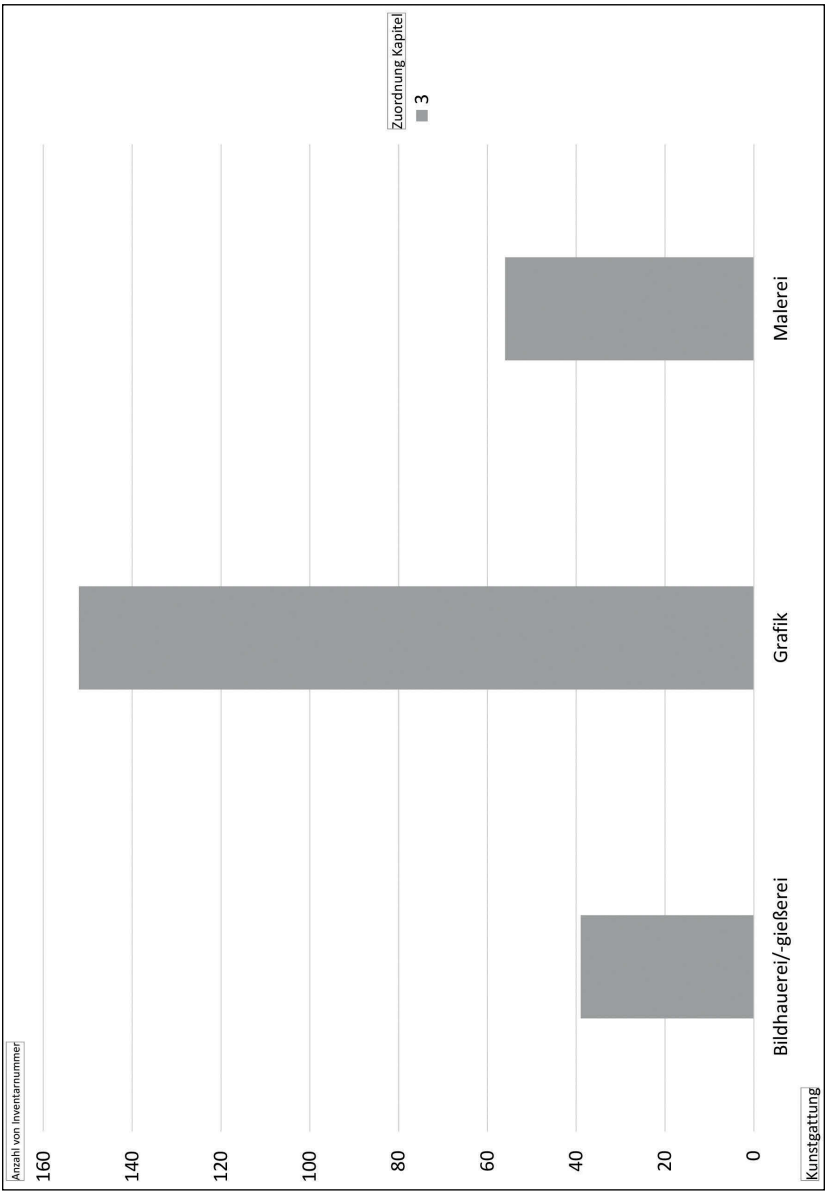
G 5: Verteilung der Kunstgattungen bei den Uniform-Darstellungen im Untersuchungszeitraum



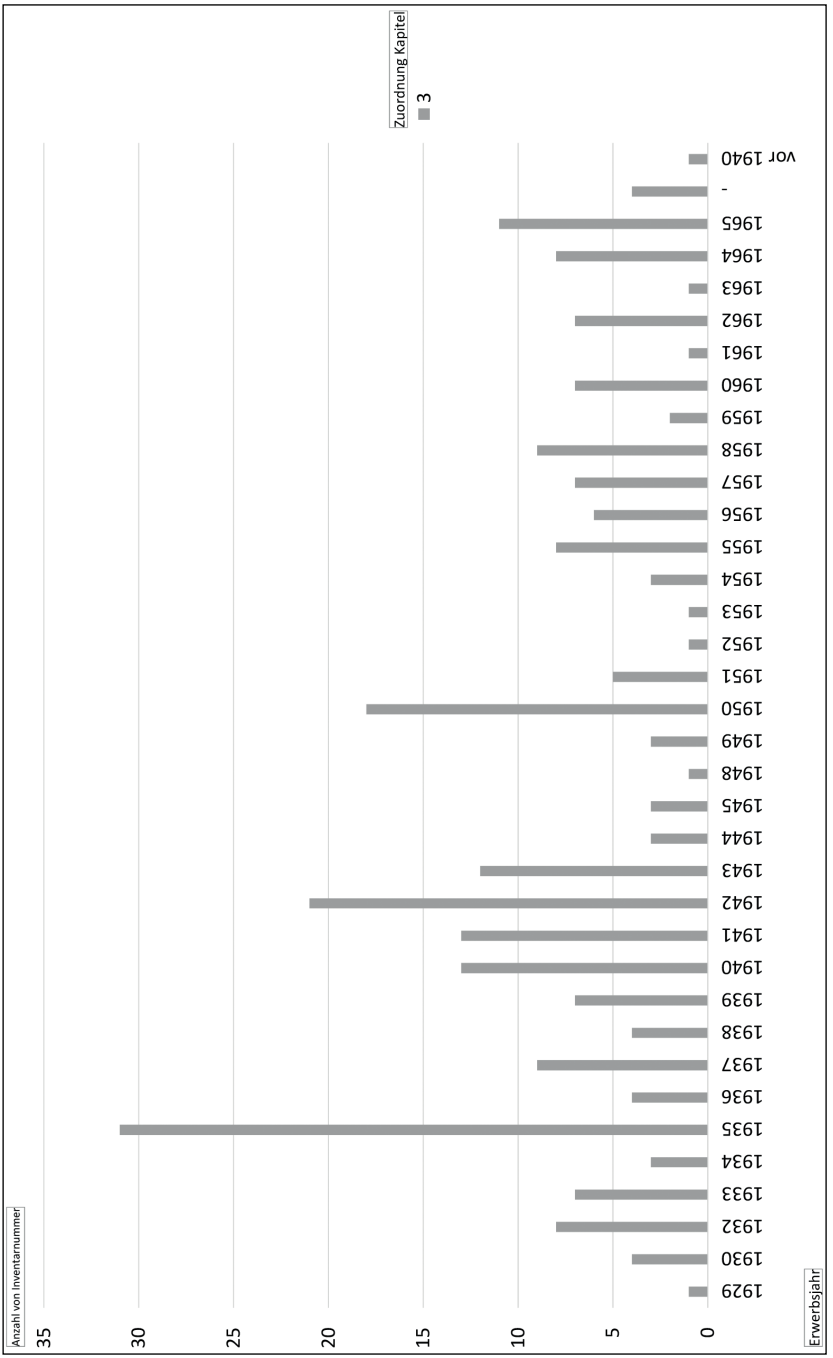
G 6: Anzahl der Objekteingänge bei den Uniform-Darstellungen im Untersuchungszeitraum



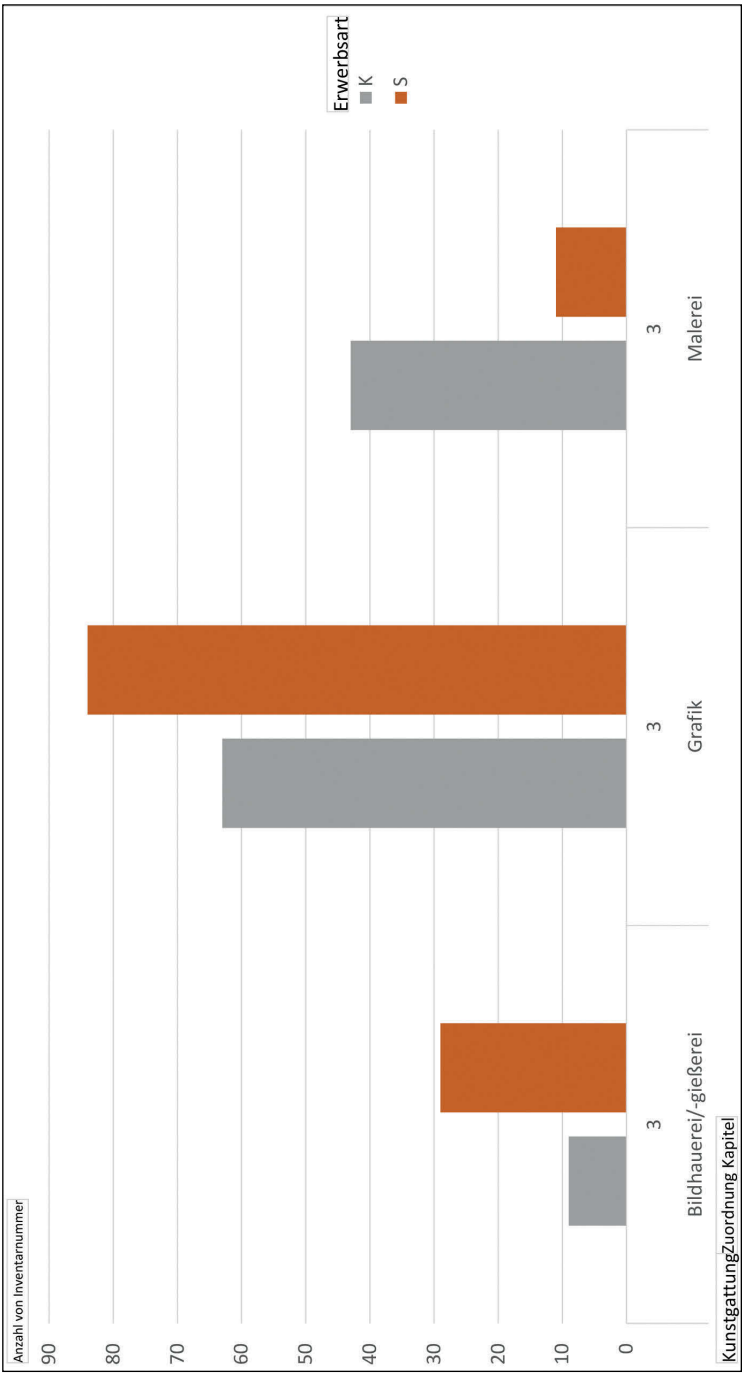
G 7: Anzahl der Ankäufe und Schenkungen bei den Uniform-Darstellungen im Untersuchungszeitraum



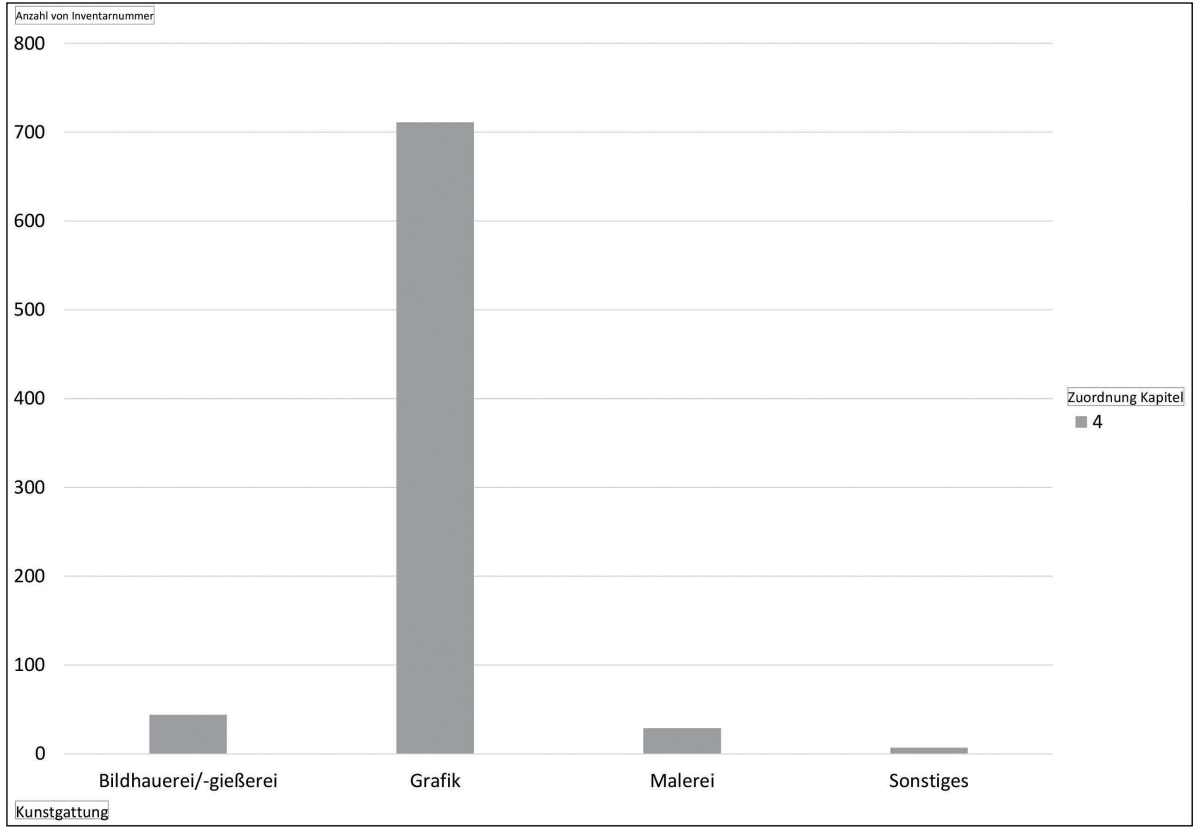
G 8: Verteilung der Kunstgattungen bei den Porträts im Untersuchungszeitraum



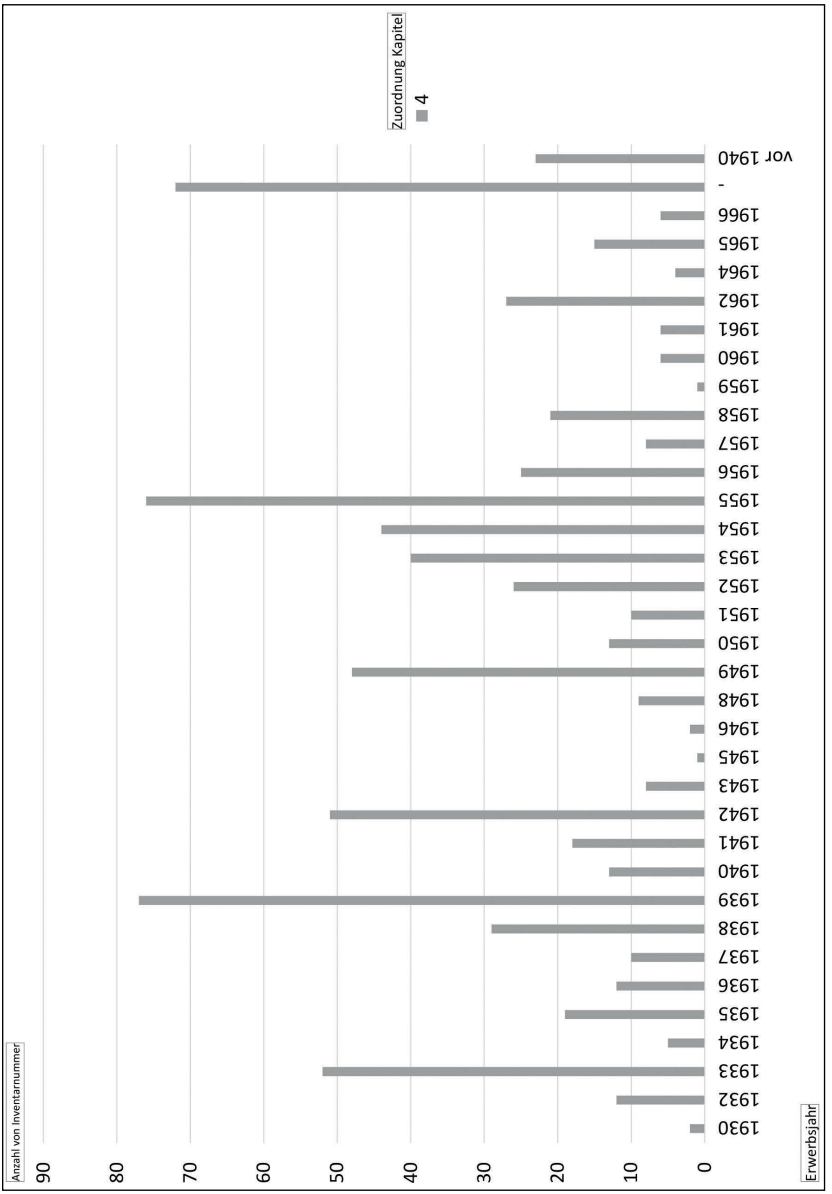
G 9: Anzahl der Objekteingänge bei den Porträts im Untersuchungszeitraum



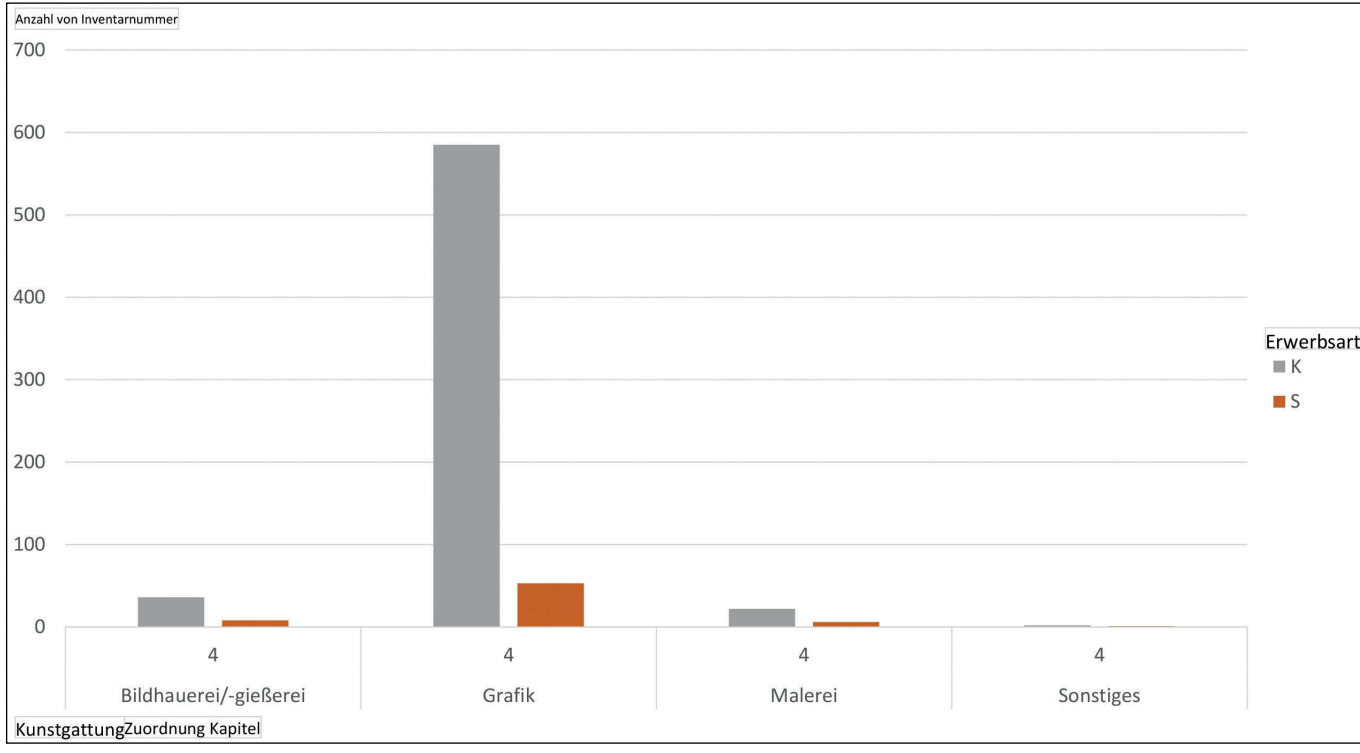
G 10: Anzahl der Ankäufe und Schenkungen bei den Porträts im Untersuchungszeitraum



G 11: Verteilung der Kunstgattungen im Bereich der szenischen Darstellungen im Untersuchungszeitraum



G 12: Anzahl der Objekteingänge im Bereich der szenischen Darstellungen im Untersuchungszeitraum



G 13: Anzahl der Ankäufe und Schenkungen im Bereich der szenischen Darstellungen im Untersuchungszeitraum

Tabellen

Tab. 1: Aufstellung der abgefragten Kategorien in der Datenbank

abgefragte Kategorie	Erläuterung
Inventarnummer	Identifikationsnummer, die das Objekt im Zuge der EDV-Dokumentation von Mitarbeitenden des Museums erhalten hat (alte Nr.) = Inventarnummer, deren Kernnummer von der EDV-Nummer abweicht
Zuordnung Kapitel	Die Nummern 1 bis 4 beziehen sich auf die Kapitel 4.1 bis 4.4. Sie machen kenntlich, in welchem thematischen Zusammenhang das jeweilige Objekt analysiert wurde.
Arbeitsfoto	x = ist vorhanden; – = nicht vorhanden, weil das Objekt im Krieg zerstört oder aus der Sammlung entfernt wurde; n. a. = das Objekt müsste vor Ort sein, ist aber nicht auffindbar; DA = in der Dauerausstellung des DBM
Kunstgattung	Zuordnung der Objekte in die Kategorien Bildhauerei/-gießerei, Malerei, Grafik und Sonstiges (vgl. Partsch: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, S. 107–144)
Untergruppierung	kunsthistorische Differenzierung in Büste, Druck, Druckgrafik, Gemälde, Plastik, Relief und Zeichnung (vgl. Held/Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft, S. 21 und 61–64)
Material/Gestaltungsmittel	auf den Karteikarten vermerktes Material und/oder Gestaltungsmittel
Titel	auf der Karteikarte vermerkter Titel
Beschreibung	verkürzte Bildbeschreibung anhand der Karteikarte
Maße in cm	auf den Karteikarten vermerkte Maßangaben zum Objekt
Motiv von	verweist bei Kopien auf den ursprünglichen Motivgeber/die ursprüngliche Motivgeberin
angepasste Entstehungszeit nach Jahrhunderten	zur Auswertung der Daten ist dem Entstehungsjahr das entsprechende Jahrhundert zugeordnet worden
Entstehungsjahr	auf der Karteikarte vermerktes oder recherchiertes Jahr, in dem das Objekt geschaffen wurde
angepasster Zeitbezug nach Jahrhunderten	zur Auswertung der Daten ist der zeitliche Bezug dem entsprechenden Jahrhundert zugeordnet worden
Zeitbezug	konkretes Jahr, auf welches das Objekt zeitlich verweist bzw. die im Karteikartenfeld ‚Anwendungszeit' vermerkte Einordnung
Künstler:in	Bildhauer:in, Maler:in, Grafiker:in

https://doi.org/10.1515/9783110785296-010

Tab. 1: (fortgesetzt)

abgefragte Kategorie	Erläuterung
Hersteller/Firma	Stecher:in, Lithograf:in, Radierer:in, Druckerei, Gießerei, Manufaktur, Verlag
staatspolitisches Verwaltungsgebiet bezogen auf den Zeitbezug	eine im Forschungsprozess aufgrund fehlender Angaben weitgehend vernachlässigte Kategorie, die letztlich lediglich dazu diente, die Berücksichtigung des Bergbaus außerhalb der mitteleuropäischen Bergbaureviere zu prüfen
Revier bzw. Landschaft	eine im Forschungsprozess aufgrund fehlender Angaben weitgehend vernachlässigte Kategorie, die sich aus Informationen der Objekttitel, der Objektbeschreibung oder der Angabe im Feld ‚Anwendungsgebiet' speist
Georessource	eine im Forschungsprozess aufgrund fehlender Informationen weitgehend vernachlässigte Kategorie
vermittelnde Institution	verallgemeinernde Kategorie der ‚Netzwerkpartner' (ist der Netzwerkpartner beispielsweise die Kunstgießerei Gustav Schmäke, Düsseldorf, ist die Verallgemeinerung ‚Gießerei'; ist der Netzwerkpartner Arthur Bruchmüller, ist die Verallgemeinerung ‚Antiquariat' usw.)
Netzwerkpartner:innen	Angabe auf der Karteikarte im Feld ‚Verhandlungen mit'
Erwerbsweg	Angebot (einer konkreten Person), Anregung (einer konkreten Person), Ansichtssendung (eines Antiquariats, Buchladens, Galerie etc.), (von Museumsmitarbeitenden vergebener) Auftrag, Ausstellung (Exponat in einer Ausstellung), Besuch (einer Person im Museum), Dienstreise (eines Museumsmitarbeitenden), Ersteigerung, mündliche Verhandlung (mit einer konkreten Person), Nachlass, schriftliche Verhandlung, Vermittlung (über eine Zwischenperson), Vorlass, privat (durch Museumsmitarbeitende erworben), Sonstiges
beteiligte Person/Institution	Museumsmitarbeiter:innen oder eine zusätzlich zum Netzwerkpartner involvierte Person/Institution
Erwerbsdatum	auf der Karteikarte konkret vermerktes Datum des Erwerbs
Erwerbsjahr	zur Auswertung der Daten auf das Erwerbsjahr reduziertes Datum
Erwerbsart	K = Kauf, L = Leihgabe, T = Tausch, S = Schenkung
Eingangsnummer	auf der Karteikarte vermerkte Nummer, die bei Eingang des Objektes in das Bergbau-Museum noch vor der Inventarisierung vergeben worden ist

Tab. 1: (fortgesetzt)

abgefragte Kategorie	Erläuterung
Original/Nachbildung	enthält die jeweilige Angabe auf der Karteikarte im Feld ‚Original/ Nachbildung': A = Abguss, D = Druck, G = Gravüre, K = Kopie, L = Lithografie, N = Nachbildung, O = Original, P = Probedruck, R = Reproduktion, S = Stich, SD = Steindruck
Preis	abhängig vom Erwerbsdatum in RM oder DM
Bearbeiter:in	enthält die Namenskürzel der Museumsmitarbeitenden, die an der Ausstellung der Karteikarte beteiligt waren: Co = Hans Günter Conrad, Lg = Hedwig Lange, Mi = Fritz Jörg Miekley, Mö = Philippine Möllmann, R = Julius Raub, Rh = Friedrich von Rhein, We = Heinrich Wegmann, W = Heinrich Winkelmann
Bemerkungen	auf der Kateikarte vermerkte Hinweise, Informationen zum Objekt im Schriftwechsel, Beobachtungen der Verfasserin

Die Tabelle umfasst im Wesentlichen die auf den Karteikarten angelegten Datenfelder. Um Angaben abzugleichen beziehungsweise zu ergänzen, sind zudem Eingangsbücher, Inventarlisten und Geschenkkontrollen herangezogen worden (montan.dok/BBA 112/6208–6219).

Tab. 2: Abgefragte Kategorien in der Codierungstabelle für das Kapitel 4.3 Individuelle Uniformität – Porträts von Bergleuten
Die drei willkürlich herausgegriffenen Beispiele aus der Abteilung 35 „Biographien berühmter Bergleute" dienen der Visualisierung der angewendeten Systematik.

Inventarnummer	**030350127001**	**030350206001**	**030350218001**
Titel	Bernhardi, Friedrich (Generaldirektor der Bergwerksgesellschaft Georg von Giesches Erben, Geheimer Bergrat, Generaldirektor)	Borlach, Johann Gottfried (Kurfüstlicher sächsischer Bergrat, Gründer der Arterner, der Kösener und der Dürrenberger Saline)	Carnall, Rudolf Arwid Wilhelm von (Berghauptmann)
Format	Hochformat	Hochformat	Hochformat
Art des Porträts/ Bildausschnitt	Kniebild	Brustbild	Brustbild
Farbgebung	braun getönt	farbig, sehr dunkel	schwarz-weiß

Tab. 2: (fortgesetzt)

Inventarnummer	**030350127001**	**030350206001**	**030350218001**
Hintergrund	im Sessel in einem Wohnzimmer sitzend	–	–
gesellschaftliche Position des Dargestellten	Bergbeamter	Bergbeamter	Bergbeamter
Alter	älter	mittleres Alter	mittleres Alter
Körperhaltung/ Figur	3/4-Profil; nach rechts gedreht; korpulent, linker Arm auf dem Tisch abgelegt, die Tischkante umfassend, rechte Hand auf dem rechten Bein abgelegt	3/4-Profil; nach links gedreht	3/4-Profil; nach rechts gedreht
Kleidung	dunkler Anzug, dunkle Weste, Fliege, weißes Hemd	braunroter Mantel, rotes Tuch über linker Schulter	schwarzer Kittel, Knopfreihen und Fransen, Orden, hoher Kragen
Frisur	schütteres Haar	dunkle Lockenperücke, die fast mit dem Hintergrund verschwimmt, hohe Stirn	rechts gescheiteltes kurzes Haar
Gesicht	sehr faltig, zerzauselt	abwesend in die Ferne schauend	müde nach links schauend, Augenringe
Accessoires/ Bemerkungen	–	Zirkel, Reißbrett → Gemälde fällt stilistisch völlig aus dem Rahmen	spiegelverkehrt zu 35/395

Die Kategorien sind im Wesentlichen auf alle übrigen Kapitel angewendet worden. Lediglich das Kapitel 4.4 ist aufgrund der komplexeren Motive um die Kategorien ‚Szenische Beschreibung', ‚Bildthema' und ‚Arbeitsschritt' ergänzt worden.

Tab. 3: Auflistung der unter Winkelmann am DBM tätigen Mitarbeiter:innen in alphabetischer Reihenfolge

Mitarbeitende	Funktion
Adams	Reinigungskraft (w)
Ahrens	Bürogehilfe
Altenhoff, Karl	Bergmann
Andrejewski, Stefan	Maurer und Kraftfahrer
Arras	VFKK-Büroassistenz
Aschick, Walter	Hilfsarbeiter unter Tage
Asmuth, Hildegard	Reinigungskraft
Baader, Heinz	VFKK-Geschätsstellenleiter
Ballin, Paul	Bergmann
Bartyla, Sylvester	Hilfsarbeiter unter Tage
Bauer, Erich (Ersatz für Clement)	Maurer
Bauer (Ersatz für Koch)	Hilfsarbeiter unter Tage
Bauer, Elfriede	Telefonistin
Bauerhenn	–
Behle	Hilfsarbeiter unter Tage
Bergmann, Elfriede	Reinigungskraft
Bergmann, Erich	Museumsführer/-aufseher
Bergmann, Heinrich	Modellwart
Berle, Hans	Hilfsarbeiter unter Tage
Bialek	–
Birke, Bruno (Ersatz für Knappmann)	Museumsführer
Block, Karl	Materialverwalter
Böhmer, Heinrich	Hilfsarbeiter
Böhmer, Th.	–
Bolesta, Günter	Modellbauer
Borgböhmer, Wilhelm (Ersatz für Schäfer)	Museumsaufseher
Borges, Heinrich	Bergmann
Bornemann, Fritz	Untertagearbeiter

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Brämer	–
Brettschneider, Paula	–
Brömmelsiek	–
Burkhardt, Rudolf	Museumsführer
Buschenhofen, Walter	Museumsführer
Busse, Wilhelm	Museumsaufseher
Chlosta, Paul	Museumsaufseher
Clement	Stuckateurmeister
Clement, Lorenz (Ersatz Matschke)	Museumsaufseher
Clement, Werner	Mechaniker
Conrad, Hans Günter	wiss. Mitarbeiter, später Direktor
Conradi, Christel	Sekretärin
Danlowski, Wilhelmine	–
Demmborg, Karl	Modellpfleger
Dettmar, Angelika	–
Dorka, Hildegard	–
Dülberg, Heinrich	Modellpfleger
Ebbert (Ersatz Schrammer)	–
Eilert, Ursula	Sekretärin
Einhaus, Inge	Stenotypistin, kaufmännische Angestellte
Exter, Karl	Museumsführer
Falkenberg, Ernst	Hilfsarbeiter unter Tage, später Museumsaufseher
Faust	–
Fehlau, Wilhelm	Schlosser, Modellpfleger, Museumsführer
Fernau, Günter (Ersatz Berle)	Hilfs- und Platzarbeiter
Fettmann	Maschinenmeister
Fischer, Anneliese	Archivbearbeiterin
Fischer, August	Museumsaufseher, Fahrhauer

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Flock, Franz	Hilfsarbeiter unter Tage
Flörke, Elfriede	Reinigungskraft
Franke, Auguste	–
Friedrich, Edelgart	–
Fritz	–
Frosch	Schreinermeister, Werkstättenleitung
Fuchs, Karl	Hilfsarbeiter unter Tage
Fux, Otto (Ersatz Wiegand)	Maschinenschlosser
Gajewski, August	Bergmann
Gebauer, Artur (Ersatz Schneider)	Schlosser
Gebauer, Hermann	Feinmechaniker
Geisthardt	Reinigungskraft (w)
Gelhaus, Franz	Stuckateur
Gisselmann, Paul (Ersatz Wunderle und Schröder)	Modellbauer, -schreiner
Gizek, Andreas	Feinmechaniker
Göbel, Heinrich	Hilfsarbeiter unter Tage
Göcke (Ersatz Block)	Bürokraft (Registratur, Schreibkarft)
Goldberg	–
Goldmann, Heinrich	Bergmann
Gordelt, Gisela	Büroangestellte
Gothan	Steiger
Gräber, Franz	Bergmann
Grask, Horst	Schreinerlehrling
Grünke, Julius	Untertagearbeiter
Gudweth	Reinigungskraft (w)
Hack, Erwin	–
Hahn, Albert	Hilfsarbeiter, Bergmann
Hahne	Museumsoberführer

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Hartlieb, Fritz	Bergmann
Hebrock (Ersatz Hahn)	Hilfsarbeiter unter Tage
Hensel	Telefonistin
Herrmann, Walter (Ersatz Gisselmann; übernimmt Werkstattleitung von Frosch)	Schreiner
Hett	Reinigungskraft (w)
Hilgenberg, Luise	–
Hinsching, Friedrich	Werkstättenleiter
Hitzges	–
Hoerder, Raymund	Museumsaufseher
Holland, Friedrich	Steiger
Hölzner	–
Hüppe	–
Immich	–
Jagstaedt	Ingenieur
Johann, Wilhelm	Bürovorsteher, Verwaltungskraft
Jung, Friedrich-Wilhelm	Museumsführer
Kaiser	Nachtwächter
Kalbfleisch (Ersatz Behle)	Hilfsarbeiter unter Tage
Kallwitz	Sammlungswärter
Kalwa, Otto	Museumsinspektor
Kaminski, Anni	–
Kehrmann, Walter	erster Museumsführer
Kielbassa, Wilhelm (Ersatz Wasielowski)	Anstreicher
Kirchhoff, Anne	–
Kitscha, Wilhelm	Schlosser
Klee	Tagwächter
Klein, Hans	Schlosser

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Kleina, Willy	Anstreicher
Kleine, Wilhelm	Schreiner
Kleinwächter, Heinrich	Museumsführer
Klement, Lorenz	–
Knappmann, Wilhelm	Museumsführer
Koch (Ersatz für Lange)	Hilfsarbeiter
Koch, Ellen (Ersatz für Nienburg)	Telefonistin
Kogel	–
Königer, Helmut	Museumsaufseher
Korte, Luzie	Reinigungskraft
Koschinski	VFKK-Mitarbeiterin
Kramer, Georg	Museumsführer
Krause, Horst	Museumsaufseher
Kubern	Reinigungskraft (w)
Kubiciel, Hans	Museumsaufseher
Kuhnt, Adolf	Mechaniker
Kunkel, Rudolf	Museumsführer
Kuschnitzki	–
Küster	–
Lange, Friedrich	Bergmann
Lange, Guido	Hilfsarbeiter unter Tage, Museumsführer
Lange, Hedwig (Ersatz für Lüdtke)	Bürogehilfin, wiss. Mitarbeiterin
Lange, Leni	–
Langewellpott, Heinrich	Hilfsarbeiter unter Tage
Langholz, Erich	Museumsaufseher
Lappek	–
Lawerino, Maria	–
Lehmkühler	–

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Leppek	–
Linke, Otto	Modellpfleger, Bergmann
Loeper	–
Löke	–
Loke, Anna	Reinigungskraft
Lörzer	(w)
Lotz	Modellmeister
Lück, Marlies	Bürogehilfin
Ludolph, Georg	Untertagearbeiter
Lüdtke (Ersatz für Raschke)	wiss. Mitarbeiterin und Vertretung Möllmanns
Mark, Karl	Museumsoberführer
Matschke, Otto	Museumsaufseher
Miekley, Fritz-Jörg	Fachkraft für die Hausbücherei und das Archiv
Möller, Lore	Telefonistin
Möllmann, Philippine	wiss. Schreibkraft
Molt, Bernhard	Hilfsarbeiter unter Tage
Mrozek, Ilse	Büroangestellte
Mühlenbein, Marianne	Reinigungskraft
Müser	–
Nagel	Reinigungskraft (w)
Nelle, Helmuth	Verwaltungssekretär
Neuhäuser, Manfred	Modellbauer
Neumann, Franz (Ersatz Kaiser und Stens)	Tag- und Nachtwächter
Nienburg, Ingeborg	Telefonistin
Nikutta	Museumsaufseher
Nisch	–
Noack	Hilfsarbeiter unter Tage
Obermeit	(w)

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Oehlenschläger	–
Ostendorf, Gustav	Museumsführer
Osthoff, Günter	Schreiner
Panner (Ersatz für Kaiser, dann Stens)	Nachtwächter
Pattmann, Otto	Maschinenmeister
Pelizäus, Anton	angelernter Elektriker
Pflanz, Gisela	Kaufmännische Angestellte
Pletz	–
Potthof	–
Puls, Anna	Reinigungskraft
Putz	VFKK-Mitarbeiterin
Puzicha, Fritz	Fahrhauer, Untertagearbeiter
Raschke	wiss. Mitarbeiter
Raub, Julius	Obersteiger, stellvertretender Museumsdirektor, wiss. Mitarbeiter
Reiher, Hermann	Bergmann
Reinfeld, Gustav (Ersatz für Panner)	Platzarbeiter
Reitz, Claus	Bergmann
Rhein, Friedrich von	Fahrsteiger, verantwortlich für das Anschauungsbergwerk
Rickenberg, Anton	Hilfsarbeiter unter Tage
Rohrkamp, Heinrich	Museumsaufseher
Roscher (Ersatz für Gebauer)	Hilfsarbeiter unter Tage
Rosenbau, Wally (geb. Pöhlchen)	Betriebsführung unter Tage
Rudowski, Heinrich	Fahrhauer, Museumsaufseher
Ruthmann, Hugo	temporärer Ersatz für von Rhein während des Kriegs
Sander, Christoph	Lkw-Fahrer für Baustoff- und Materialtransport
Sander	Reinigungskraft (w)

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Schäfer, Heinrich	Museumsaufseher, -führer
Schanklies, August	Bergmann
Schantz	–
Scharf, Walter	Museumsaufseher
Scharkus, Richard	angelernter Maurer
Schielke	Reinigungskraft (w)
Schliephorst, Edith	Stenotypistin
Schlunk, Herta	–
Schmeister, Hans Werner	Museumsführer
Schmidt, Wilhelm	Telefonist
Schmidt, Ernst	Museumsaufseher, Untertagearbeiter
Schneider, Heinrich	Schlosser
Schöndorf	Hilfsarbeiter unter Tage
Schönewald	–
Schrader, Heinrich	–
Schrammer	Museumsführer
Schrepping, Clara-Maria	Büroangestellte
Schröder	Schreiner
Schröer	(w)
Schubert (Ersatz für Schöndorf)	Hilfsarbeiter über Tage
Schulz, Hannelore	–
Schumacher	Modellbildhauer
Schweitzer, Wilhelm	Museumsführer
Schwenger	–
Schweter, Friedrich (Ersatz für Fuchs)	Elektriker unter Tage
Sendt, Anne(-liese)	Büroangestellte
Sengespeick	–
Sietz, Friedrich	Modellplaner, Architekt, Museumsgrafiker

Tab. 3: (fortgesetzt)

Mitarbeitende	Funktion
Skiba	–
Skibinski, Theodor	Hilfsarbeiter unter Tage/Platzarbeiter
Sökeland, Karl	Schreiner
Stefan	–
Stens (Ersatz für Klee)	Tagwächter
Taczyk, Paula	–
Trenner	Reinigungskraft (w)
Treppe	–
Unger, Hans	Schreiner, Modellbauer
Walter, Hans	Elektrosteiger
Wasielowski, Gregor	Anstreicher
Waskönig, Heinrich (Ersatz Ebbert und Schrammer)	Museumsführer
Waskönig, Wilhelm	Museumsführer
Weber, Paul	Museumsführer
Wegmann, Heinrich	Archivbearbeiter, -verwalter
Weinert, Erich	
Wellers, Hermann	Schreiner
Wickeren, Kurt van	Museumsführer
Wiegand	Maschinenschlosser
Wienkop, Heinrich	Fahrhauer, Aufsicht Anschauungsbergwerk
Wils	Reinigungskraft (w)
Winkelmann, Heinrich	Direktor
Wirtlewski	–
Woyke, Auguste	Reinigungskraft
Wunderle	Modellbauer
Zaydowicz, Margaretha	Büroangestellte, kaufmännische Angestellte

Die Liste ist anhand von Telefonlisten, Umläufen und Haushaltsaufstellungen aus montan.dok/BBA 112/220–244, 767, 876 und 1408 sowie montan.dok/BBA 120/1681

und 1675–1677 generiert worden. Erfasste Personen waren zwischen 1928 und 1966 über kurz oder lang aktenkundig. Kursivierte Namen weisen Personen aus, die nach Angaben in montan.dok/BBA 112/222 nach dem Krieg ‚entnazifiziert' wurden. Ein (w) bedeutet eine in den Überlieferungen als „weiblich" markierte Person.

Tab. 4: Anzahl der Objekte in der Kategorie ‚szenische Darstellungen', die im Untersuchungszeitraum nicht in der Abteilung 33 ‚Bergbau in der Kunst, bergmännisches Brauchtum' abgelegt worden sind

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030000903000	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	Schwabe
030001201000	4	Bergmännische Szenen über Tage	Toller, A.
030001202000	4	Bergmännische Szenen über Tage	Toller, A.
030001205000	4	Szenen aus dem Rammelsberger Bergwerke bei Goslar	–
030003101000	4	Des Bergmann's Heimkehr	–
030003104000	4	Komm gesund wieder	–
030003105000	4	Komm gesund wieder	–
030003106000	4	Komm gesund wieder	–
030003107000	4	Komm gesund wieder	–
030003108000	4	Des Bergmann's Heiratsantrag	Müller, Carl August
030003109000	4	Der Abschied	Heuchler, Eduard
030003207000	4	Bohrender Bergmann vor Ort	Zglinicki, Wolf von
030003406000	4	An der Förderung	Raasch, Heinz
030003407000	4	Vor Ort	Raasch, Heinz
030003502000	4	Die Werner-Feier zu Freiberg	–
030003709000	4	Das sächsische Bergwerk um 1528	Schön, Erhard
030008010000	4	Die Ertzgrube	–
030008020000	4	Absteigeplätzl der letzten Rolle	Brunner, Hans
030008026000	4	Haspelzug	Heuchler, Eduard
030008059001	4	Grubenbefahrung der Martini-Zeche	Rabes, J.
030008088000	4	Hängebank der Zeche Sachsen	Behrmann, H.

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030011031000	4	Es Brennt!	–
030012012000	4	Salzbergwerk von Wieliczka	–
030012063000	4	Bergleute beim Strossenbau	–
030015018000	4	Japanische Grubenvermessung	–
030015021000	4	Japanische Grubenvermessung	–
030022039000	4	Das Innere des Gaipels auf der Grube Alter Segen bei Clausthal	Ripe, Wilhelm
030027032000	4	Der Bergmannsgruss	Mühlig, Bernhardt
030031010000	4	Die Heimkehr	Heuchler, Eduard
030031012000	4	Komm gesund wieder	–
030031013000	4	Des Bergmann's Heiratsantrag	Müller, Carl August
030031015000	4	Luther der kleine Prediger unter seinen Geschwistern im Vaterhaus	Baisch, Wilhelm Heinrich Gottlieb
030031016000	4	Des Bergmann's Heiratsantrag	Müller, Carl August
030031017000	4	Komm gesund wieder	–
030031019000	4	Erzgebirgische Bergmannsstube	Kaltofen, Ernst
030031021000	4	Nach der Schicht	–
030031022000	4	De Hutz'nstub	–
030031046000	4	Komm gesund wieder	S. G.
030031047000	4	Eine erzgebirgische Bergmannsstube	–
030031057000	4	Lesender Bergmann	Weigel, Wilhelm
030031063000	4	Des Knappen Liebe	Leißring, R.
030032012000	4	Bergmännische Szene	Ponischnewski, Josef
030032017000	4	Bergmann vor Ort	Lexy, Karl
030032037000	4	Bergmännische Szene unter und über Tage	Bachor, Johann
030032041000	4	Stauscheibenförderer	Simanski, Paul
030032053000	4	Streckenvortrieb	Bachor, Johann

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030032054007	4	Feierabend	Zablocki, Friedrich (Bergmann)
030032054008	4	Anfahrt	Zablocki, Friedrich (Bergmann)
030032054009	4	Die letzte Zigarette	Zablocki, Friedrich (Bergmann)
030032062000	4	Kohlenschleppzug	Herrman, Rudolf
030032074000	4	Kumpel vor Ort	Dobias, Josef
030032079000	4	Bergmann vor der Kaue	–
030032080000	4	Betender Bergmann vor der Kaue	–
030032086000	4	Bergmann vor Ort	Hein, Heinrich
030032091000	4	Im Aufhauen	Hein, Heinrich
030032094000	4	Drehendes Spülbohren senkrecht nach unten	–
030034017001	4	Steckenpferdreiter	Arens, Josef
030034021000	4	Matte Wetter	Flegel, R.
030034022000	4	Mann im Stein	Flegel, R.
030036011000	4	Das Bergwerk von Schemnitz; Goldwäscherei	Pick
030037012000	4	Bergmännische Szenen aus dem 18. Jahrhundert	–
030080113001	4	Das Innere des letzten sächsischen Pferdegöpels der Grube „Neu Leipziger Glück“ bei Johanngeorgenstadt	Rabener, Carl
030080113006	4	Im Inneren eines Planitzer Haspelschachtes um 1830	Rabener, Carl
030080143000	4	Die Hängebank	Heuchler, Eduard
030080261000	4	Hängebank Zeche Bonifatius	Peters, Hermann
030120248000	4	Ein Stolln-Mundloch, Ein Brennort im Zwitterstockwerke zu Altenberg	Meutzner, Ehregott Leberecht

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030120304000	4	Darstellung der Strebhäuer-Arbeiten beim Mansfeldschen Kupferschieferbergbau, 1864	–
030120560000	4	Abbau Rußkohlenflöz	Rabener, Carl
030120944002	4	Erzbergbau und Aufbereitung	Münster, Sebastian
030310102000	4	Komm gesund wieder	–
030360117000	4	Leseband auf Zeche Dahlbusch	Peters, Hermann
030360126001	4	Scheider und Wäscher auf dem Sumpf; Krukenwäscher unter Schutzdach	Münster, Sebastian
030370118000	4	Begräbnisfeier im Plauenschen Grund	Wolf, Adolf
030370145002	4	Titelblatt	Brunner, Hans
030370145003	4	Grubenanstaltsgebäude	Brunner, Hans
030370145005	4	Anfahrt-Platz	Brunner, Hans
030370145006	4	Rollenabfahrt	Brunner, Hans
030370145007	4	Eingang Werk Konhauser, Floßfahrt über das Soleerzeugswerk	Brunner, Hans
030370145008	4	Kaiser Franz Monument	Brunner, Hans
030370145009	4	Rupertsbergplatz; Monumentplatzl	Brunner, Hans
030370145010	4	Wurstwagenfahrt	Brunner, Hans
030370146001	4	Freiberger Wühre	–
030370146003	4	Einfahrt am Frauenberg	–
030370146004	4	Abfahrt im Kaiser Franz Werk	–
030370146005	4	Werk Kaiser Franz	–
030370146006	4	Einfahrtstracht	–
030370175001	4	Grubenanstaltsgebäude	Brunner, Hans
030370175002	4	Obersteinbergstollen	Brunner, Hans
030370175003	4	Rollenabfahrt, Rutschpartie im oberen Theil	Brunner, Hans
030370175004	4	Werk Konhauser	Brunner, Hans

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030370175005	4	Kaiser Franz Monument	Brunner, Hans
030370175006	4	Rubertsplatz	Brunner, Hans
030370175007	4	Ausfahrt aus dem Wolfdietrichstollen	Brunner, Hans
030370175008	4	Wolfdietrichberghaus	Brunner, Hans
030370219000	4	Schmiede des Bergwerkes zu Roche	Goussier; Prevost
030370366000	4	Steinhauer bei der Arbeit	–
030370452000	4	Begräbnisfeier verunglückter Bergleute	–
031201059000	4	Silberbergwerk Potosi	–
031201351000	4	Strossenbau in einem Erzbergwerk in der Umgebung von Clausthal/Harz	Guérin, E. dir.
031201357000	4	Silberbergwerk Potosi	–
0300036069024	4	Diamantwäsche in Mandanga	–
030002005001/1	4	Deutsche Grubenrettungsleute in Courrières	Marschall, Georg
030002005001/2	4	Deutsche Grubenrettungsleute in Courrières	–
030008017000 /11 (alte Nr. 8017)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/1 (alte Nr. 9026)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/12 (alte Nr. 8061)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/2 (alte Nr. 9067)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/3 (alte Nr. 80110)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/4 (alte Nr. 80138)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008017000/5 (alte Nr. 90179)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
03000801700013 (alte Nr. 904)	4	Das Innere eines Steinkohlenwerkes bei Newcastle	–
030008051013 (alte Nr. 170822)	4	Grubenmauerung	Heuchler, Eduard
030008051019 (alte Nr. 8051)	4	Ein Füllort	Heuchler, Eduard
030020014001/1	4	Gefahr	Kukán, Géza
030020014001/2	4	Gefahr	Kukán, Géza
030034017001 (alte Nr. 34018)	4	Steckenpferdreiter	Arens, Josef
030037024002 (alte Nr. 37024)	4	Titelblatt	Brunner, Hans
030037024006 (alte Nr. 37025)	4	Rutschpartie, im oberen Theil	Brunner, Hans
030037024007 (alte Nr. 37023)	4	Seefahrt im Inneren des Berges	Brunner, Hans
030037024010 (alte Nr. 37026)	4	Rutschpartie, im unteren Theil	Brunner, Hans
030037024012 (alte Nr. 37027)	4	Ausfahrts-Platz	Brunner, Hans
030090228001 (alte Nr. 90229)	4	Kran zur Beladung von Förderwagen	Hair, J. H.
030090228021 (alte Nr. 90228)	4	Schachtsohle der Wallbottle-Kohlengrube	Hair, J. H.
030120944012/2 (alte Nr. 360154)	4	Erzbergbau und Aufbereitung	Münster, Sebastian
030120944013 (alte Nr. 370176)	4	Erzbergbau und Aufbereitung	Münster, Sebastian
030120944014/1 (alte Nr. 370367)	4	Das große Bergbaubild mit Grubenbahn	Münster, Sebastian
030120944014/2 (alte Nr. 370447)	4	Das große Bergbaubild mit Grubenbahn	Münster, Sebastian

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030120944015 (alte Nr. 1201354)	4	Bergmännische Arbeit in Seifwerken	Münster, Sebastian
030120944016/1 (alte Nr. 1201355)	4	Bergmännische Arbeit in Seifwerken	Münster, Sebastian
030120944016/2 (alte Nr. 1201356)	4	Bergmännische Arbeit in Seifwerken	Münster, Sebastian
030120944022 (alte Nr. 360146)	4	Scheider und Wäscher auff dem Sumpff	Münster, Sebastian
030120944027/1 (alte Nr. 360122)	4	Pochwerk	Münster, Sebastian
030120944027/2 (alte Nr. 360149)	4	Pochwerk	Münster, Sebastian
030360126002 (alte Nr. 36058)	4	Die Siebwäsche des Erzkleins, Frauenarbeit beim Erzklauben	Münster, Sebastian
030360126003 (alte Nr. 36059)	4	Krukenwäscher unter Schutzdach, Scheider und Wäscher auf dem Sumpf	Münster, Sebastian
030360126004 (alte Nr. 360120)	4	Erzwäscher	Münster, Sebastian
030360126006 (alte Nr. 360121)	4	Frauenarbeit beim Erzklauben, Krukenwäscher unter Schutzdach	Münster, Sebastian
030360126007 (alte Nr. 360147)	4	Die Austeilung der aufbereitenden Erze an die Gewerken; Frauenarbeit beim Erzklauben	Münster, Sebastian
030370123001/1	4	Das Bergwerk von Schemnitz	–
030370123001/2	4	Das Bergwerk von Schemnitz	–
030370143014 (alte Nr. 370143)	4	Das große Bergbaubild	Münster, Sebastian
030370143022 (alte Nr. 36057)	4	Scheider und Wäscher auf dem Sumpf	Münster, Sebastian
030370143027 (alte Nr. 36056)	4	Pochwerk	Münster, Sebastian
030370143027 (alte Nr. 36063)	4	Pochwerk	Münster, Sebastian

Tab. 4: (fortgesetzt)

Inventarnummer	Zuordnung Kapitel	Titel	Künstler:in
030370146001/2	4	Einfahrt am Frauenberg	–
030370146002/1	4	Einfahrtstracht	–
030370146002/2	4	Einfahrtstracht	–
030370146003/	4	Abfahrt im Kaiser Franz Werk	–
030370146005/3 (alte Nr. 120180)	4	Werk Kaiser Franz	–
030370146005/3 (alte Nr. 90250)	4	Freiberger Wühre	–
030390173001 (alte Nr. 390173)	4	Salzbergwerk von Wieliczka	Müller, B.
031201582000/1	4	Die Brucharbeit im Zwitterstockwerke zu Altenberg mit ihren Gefahren	Meutzner, Ehregott Leberecht
031201582000/3 (alte Nr. 190178)	4	Die Brucharbeit im Zwitterstockwerke zu Altenberg mit ihren Gefahren	Meutzner, Ehregott Leberecht

Die Zuordnung ergibt sich aus den Inventarnummern, die in der Ära Winkelmann nicht die Abteilungsnummer ‚33' erhielten. Von 791 untersuchten Grafiken in Kapitel 4.4 betraf dies 153 Objekte.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung im Text
BA	Bergassessor
BBA	Bergbau-Archiv Bochum
Bergbau-Verein	Verein für die bergbaulichen Interessen im Oberbergamtsbezirk Dortmund in Essen
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BT	Bildtafel im Anhang
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DBM	Deutsches Bergbau-Museum Bochum
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DKBL	Deutsche Kohlenbergbau-Leitung
G	Grafik im Anhang
GDK	Große Deutsche Kunstausstellung in München
montan.dok	Montanhistorisches Dokumentationszentrum
NDB	Neue Deutsche Biografie
NGCC	North German Coal Control
o. A.	ohne Autor
o. D.	ohne Datum
o. O.	ohne (Verlags-)Ort
o. S.	ohne Seite
RWM	Reichswirtschaftsministerium
Tab.	Tabelle im Anhang
VDI	Verein Deutscher Ingenieure
VFKK	Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.
WBK	Westfälische Berggewerkschaftskasse

https://doi.org/10.1515/9783110785296-011

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: montan.dok/BBA 112/761
Abb. 2.1: montan.dok/BBA 120/12531
Abb. 2.2: montan.dok 027200208003
Abb. 3: montan.dok/BBA 112/31
Abb. 4: montan.dok 021000151002
Abb. 5: montan.dok/BBA 112/6359
Abb. 6: montan.dok/BBA 112/6342
Abb. 7: Grafische Darstellung der Anzahl eingegangener Objekte nach Jahren, generiert aus den Daten der in Tabelle 1 abgefragten Kategorien; Grafik: Anna-Magdalena Heide
Abb. 8: montan.dok/BBA 112/422 [Hervorhebung A-M. H.]
Abb. 9: Foto: Rodion Lischnewski [Hervorhebung A-M. H.] (DBM/montan.dok)
Abb. 10: montan.dok/BBA 112/6216, S. 8 [Hervorhebung A-M. H.] und Karteikarte zu montan.dok 030330764000, Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 11: montan.dok 023000494801
Abb. 12: montan.dok/BBA 112/3, I
Abb. 13: Anzahl der Ankäufe und Schenkungen im zeitlichen Verlauf, ohne Berücksichtigung der Leihgaben und Tauschobjekte, generiert aus den Daten der in Tabelle 1 abgefragten Kategorien; Grafik: Anna-Magdalena Heide
Abb. 14: montan.dok/BBA 112/6359
Abb. 15: montan.dok/BBA 112/6359
Abb. 16: montan.dok/BBA 112/6359
Abb. 17.1: Mitteldeutsche Stahlwerke AG, Lauchhammerwerk (Hrsg.): Lauchhammer Bildguss. Katalog Gs 5 mit dazugehöriger Preisliste. O. O. 1929, S. 72
Abb. 17.2: Bergmann; Bronze; 68,5 × ∅ 21,5 cm; Stark, Modell vor 1929; montan.dok 033303742001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 18: Bergmann, stehend; Bronze; 41 × 9,5 × 13,3 cm; Friedrich Thuma, vor 1929; montan.dok 033301781000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 19.1: Betender Bergmann; Holz; 36 × 11,3 × 10,6 cm; Friedrich Teumer, um 1939; montan.dok 033301736000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 19.2: Betender Bergmann; Holz; 36 × ∅ 11,3 cm; Paul Schneider, 1938; montan.dok 030330781001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 20.1: Mein Kumpel; Kupfer; 47,5 × 31,2 × 0,3 cm; Fritz Eybel, 1941; montan.dok 030032010000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 20.2: Unser Schießmeister; Kupfer; 39,2 × 35,7 × 0,3 cm; Fritz Eybel, 1935; montan.dok 030032011000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 21: Belegschaftsältester; Lithografie auf Karton; 65,8 × 50,6 cm; Ludwig Gottfried Schmidbauer, 1926; montan.dok 030033059002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 22: Der alte Bergmann und sein Sohn; Radierung auf Karton; 20,9 × 14,8 cm; Hermann Kätelhön, um 1925; montan.dok 033304298020; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 23: Wohlverdiente Ruhe; Öl auf Leinwand; 65 × 54 cm; Lucien Jonas, 1929; montan.dok 033301569001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 24: Der ruhende Bergmann oder Bergmann mit Spitzhacke; Lithografie auf Karton; 116,5 × 85 cm; Lucien Jonas, 1934; montan.dok 033301571000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 25.1: Bergmann; Ton, weiß glasiert; 45 × 13,9 × 15,2 cm; Josef Matějùs, um 1940; montan.dok 033301929001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)

https://doi.org/10.1515/9783110785296-012

Abb. 25.2: Wettermann; Terrakotta; 46 × 12 × 14,3 cm; Fritz Heitsch, 1942; montan.dok 030032019000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 25.3: Wettermann; Holz; 47 × 11 × 13,5 cm; Karl Pruss, 1938; montan.dok 030003208001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 26.1: Skizze von Friedrich Sietz auf seinem handschriftlichen Aktenvermerk „Vorbesprechung der von Frau Helene von Boyneburgk geb. Baare angebotenen Bronzefigur eines Erzbergarbeiters des franz. Bildhauers Picoult durch Hr. Johann und Sietz, am 28.01.1949“, 01.02.1949, in: montan.dok/BBA 112/770
Abb. 26.2: Kniender Bergmann; Holz; 28 × 15 × 20 cm; Karl Pruss, 1940; montan.dok 030003209000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 27.1: Die Ausfahrt; Holzschnitt; 27 × 15,5 cm; Heinz Raasch, o. D.; montan.dok 030003408001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 27.2: Steiger; Öl auf Leinwand; 88,5 × 68,5 cm; Willibald Mayerl, 1934; montan.dok 030034011001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 28: Bergmann; Bronze; 47 × 21,4 × 21,4 cm; Erich Schmidt(-bochum), 1938; montan.dok 033301823001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 29.1: Handschriftliche Notiz Robert Propfs zum ersten Entwurf ‚Arbeit‘, 1943, in: montan.dok/BBA 112/4005
Abb. 29.2: Handschriftliche Notiz Robert Propfs zum ersten Entwurf ‚Volkskörper‘, 1943, in: montan.dok/BBA 112/4005
Abb. 30: Entwurf für das Hauptportal ohne Urheber, o. D., in: montan.dok/BBA 112/4006
Abb. 31.1: Bergmann mit Beil; Messing (?); 44,5 × 17,7 × 13,6 cm; Constantin Meunier, Abguss frühes 20. Jh.; montan.dok 033301611000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 31.2: Der große Bergmann; Bronze; 54 × 30 × 40 cm; Constantin Meunier, Modell 1900; montan.dok 0303306110; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 32: Bergarbeiterin; Bronze; 72,5 × 22,2 × 17,4 cm; Motiv: Constantin Meunier, Abguss 1941; montan.dok 033301436001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 33.1: Kopf eines Bergmanns; Bronze; 21,5 × 16,5 cm; Constantin Meunier, o. D.; montan.dok 030330927000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 33.2: Kopf eines Bergmanns; Bronze mit Holzrahmen; 21,5 × 16,5 cm; Motiv: Constantin Meunier, o. D.; montan.dok 033302925000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 34: Fotografie der Ausstellungshalle ‚Bergleute malen, zeichnen, modellieren‘, 1949, montan.dok 021000094002
Abb. 35.1: Lehrhauer mit Grubenlampe; Strohbild; 28,5 × 18 cm; Heinrich Hein, 1959; montan.dok 030032089001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 35.2: Alter Bergmann; Aquarell auf Papier; 40 × 29,7 cm; Charles De Poeuw, 1951; montan.dok 030032061001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 36.1: Steiger und Kumpel im Gespräch; Zeichnung auf Papier; 41 × 32,5 cm; Fritz Alex, 1948; montan.dok 030032045000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 36.2: Mal überlegen, Steiger; Zeichnung auf Papier; 42,5 × 32,7 cm; Friedrich Zablocki, 1948; montan.dok 030032040000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 37: Fotografie der Ausstellungshalle ‚Bildende Kunst‘, 1951, in: montan.dok: BBA/112/6343
Abb. 38.1: Junger Bergmann; Linolschnitt auf Papier; 52 × 34,2 cm; Heinz Schildknecht, 1954; montan.dok 033303054001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 38.2: Schichtwechsel; Radierung auf Papier; 24,5 × 39,5 cm; Wolfgang Fräger, 1955; montan.dok 033304250011; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)

Abb. 38.3: An der Hängebank; Öl auf Holz; 45 × 80 cm; Alexej von Assaulenko, 1959; montan.dok 033303637001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 39: Bergmann mit Abbauhammer; Bronze; 51 × 12,8 × 14,9 cm; Fritz Petsch, 1950; montan.dok 033302494001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 40: Fotografie des Harzer Bergmanns von Helene Leven-Intze; montan.dok 029100120001; Foto: F. Schmidt (DBM/montan.dok)
Abb. 41: Zweimannbohrer; Porzellan; 20 × 18,7 × 10 cm; nach Johann Simon Feilner, Ausformung 1952; montan.dok 033302812000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 42.1: Junger Bergmann; Porzellan; 25,5 × 7,6 × 7,8 cm; Resl Schröder-Lechner, 1949; montan.dok 033302711001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 42.2: Sächsischer Bergmann in Arbeitstracht; Porzellan; 24,7 × 8 × 6,3 cm; Resl Schröder-Lechner, 1957; montan.dok 033303341001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 43.1: Hauer nach Christoph Weigel; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14,8 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1936; montan.dok 030330324016; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 43.2: Hauer; nachkolorierter Kupferstich auf Papier; 21 × 15,4 cm; Christoph Weigel, o. D.; montan.dok 033303765016; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 44.1: Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihren gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Nürnberg 1721. Version aus der Bayerischen Staatsbibliothek, online verfügbar unter https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11121590?page=8,9 (zuletzt eingesehen: 09.09.2021)
Abb. 44.2: Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Lünen [1721] 1955, o. S.
Abb. 45.1: Berghauptmann aus Freiberg, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 45.2: Bergmeister aus Freiberg, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 45.3: Schichtmeister aus Freiberg, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 45.4: Bergmeister aus Eibenstock und Voigtsberg, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen; Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 45.5: Bergmeister aus Schneeberg und Schwartzenberg, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 45.6: Bergmeister aus Neustadt, Henneberg und Thüringen, um 1769; Aquarell auf Papier; 22,5 × 14 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Vorlagen aus der Bibliothek der Mansfeld'schen Kupferschieferbauenden Gewerkschaft, 1936; montan.dok 030330379000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 46.1: Annaberger Bergwardein; Aquarell auf Papier; 25,4 × 16,7 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach G. E. Rost, 1937; montan.dok 030330413021; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)

Abb. 46.2: Annaberger Bergwardein, Abbildung aus Weigel, Christoph: Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit. Lünen [1721] 1955, o. S.
Abb. 47.1: Bergbeamte, um 1821; Aquarell auf Papier; 19,7 × 23,9 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach Lithografien aus der Lipperheidschen Kostümbibliothek, 1937; montan.dok 030330406002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 47.2: Freiberger Bergakademisten, um 1821; Aquarell auf Papier; 20,3 × 24 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach A. S. (J.), 1937; montan.dok 030330406004; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 48.1: Berghauptmann, Kurfürstentum Hannover nach 1780; Aquarell auf Papier; 25,7 × 16 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1938; montan.dok 030330518001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 48.2: Berghauptmann, Königreich Westfalen 1809–1813; Aquarell auf Papier; 22,6 × 14,7 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1938; montan.dok 030330533002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 49: Schieferhäuer, Mansfeld um 1900; Aquarell auf Papier; 26 × 18,7 cm; Wilhelm Weise, 1936; montan.dok 030330492002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 50.1: Pionier-Unteroffizier, Königreich Preußen, 1813; Aquarell auf Papier; 29 × 19,8 cm; Otto Spitzbarth (vermutlich) nach Adolf Tiersch, 1939; montan.dok 030330563000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 50.2: Mansfelder Pionier, 1813; Aquarell auf Papier; 26 × 18,4 cm; Wilhelm Weise, 1937; montan.dok 030330498003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 50.3: Mansfelder Bergmanns-Schützengilde, Schütze, Preußen; Aquarell auf Papier; 25,2 × 16,4 cm; Otto Spitzbarth, 1941; montan.dok 030330500003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 51.1: Geschworener, Kursachsen 1719; Aquarell auf Papier; 21,8 × 13,5 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach einem Original im Besitz des Berg- und Hüttenmännischen Vereins/Berlin, 1941; montan.dok 030330318001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 51.2: Bergmusiker, Thüringen/Bergamt Saalfeld 1830; Aquarell auf Papier; 23,1 × 15,6 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk nach einem Original im Bergamt Saalfeld, 1935; montan.dok 030330504007; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 51.3: Fotografie des Haspelknechts aus Keudel, Friedrich: Muster-Bilder und Regulativ der Bergmännischen Parade Uniform in der Grafschaft Manßfeld Chur Sächs [Abschrift in der Bibliothek des montan.dok unter der Signatur 1329]. O. O. [1769], o. S.
Abb. 52: Fotografie einer Bergmannsfigur aus der Augustusburger Spielzeugschachtel, montan.dok 029200657001
Abb. 53: Freiberger Parade, um 1830; Holz, koloriert; 31 × 347 × 47 cm; Max Kresse, 1935; montan.dok 033301771000; Foto: montan.dok 029200625001; F. Schmidt (DBM/montan.dok)
Abb. 54.1: Böhmer Bergmann; Holz, koloriert; 29 × 7 × 9 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 030330842000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 54.2: Dreihackener Bergmann; Holz, koloriert; 25,5 × 8,5 × 9 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 030330828000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 54.3: Joachimsthaler Bergmann; Holz, koloriert; 23,5 × 6 × 6,5 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 030003205000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 54.4: Freiberger Bergmann; Holz, koloriert; 15 × 4 × 6,5 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 030003201000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)

Abb. 55: Bergmannsfigur; Biskuitporzellan; 19,5 × 5 × 7 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 030034016000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 56: Berittener Bergbeamter; Elfenbein; 34,3 × 22,5 × 12, 5 cm; unbekannter Künstler, o. D.; montan.dok 033302018000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 57: Fünfköpfige Kapelle von links nach rechts bestehend aus einem Geiger, Bassisten, Oboisten, Lauten- und Gitarrenspieler; Porzellan, weiß; je 21 × 8 × 9 cm; Modell: Josef Mark nach Elfenbein-Holz-Plastiken, Anfang des 20. Jahrhunderts; Ausformung: Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, frühe 1950er-Jahre; montan.dok 033301995000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 58.1: Oberbergamtsverwalter, Kursachsen 1719; Baukachel, weiß glasiert; 14,8 × 14,8 × 0,8 cm; Josef Arens, 1943; montan.dok 033301930003; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 58.2: Oberbergamtsverwalter, Kursachsen 1719; Kohlekeramik; 15 × 15 × 0,8 cm; Josef Arens, 1955; montan.dok 033304378003; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 59: Fotografie der Kopie des Bonner Brassert-Denkmals, 1931, montan.dok 029100784002; Foto: F. Kannengießer (DBM/montan.dok)
Abb. 60: Oberberghauptmann Siegmund August Freiherr von Herder; Lithografie auf Papier; 46 × 36,5 cm; Lith.: Ludwig Zöllner; Druck: L. Willard, 1830; montan.dok 030350139001; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 61.1 Johann Wolfgang von Goethe; Kupferstich auf Papier; 33,6 × 26,6 cm; Carl August Schwerdgeburth, 1832; montan.dok 030035026000; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 61.2: Johann Wolfgang von Goethe; Öl auf Malpappe; 65 × 53,4 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1943; montan.dok 030350290000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 62.1: Johann Carl Ludwig Gerhard; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 54 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1942; montan.dok 030350253001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 62.2: Heinrich Heintzmann; Öl auf Hartfaserplatte; 65,4 × 54,4 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1942; montan.dok 030350252001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 63: Heinrich Heintzmann; Lithografie auf Karton; 40 × 33 cm; Motiv: August Dircks; Lith.: Friedrich Boser; Druck: Gebrüder Kehr & Niessen, um 1850; montan.dok 030350113000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 64.1: Georg Agricola; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 54 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941; montan.dok 030350212000; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 64.2: Johann Mathesius; Öl auf Hartfaserplatte; 64,8 × 53,9 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1943; montan.dok 030350292001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 65.1: Friedrich Anton von Heynitz; Öl auf Hartfaserplatte; 65,3 × 54,2 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941; montan.dok 030350231001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 65.2: Friedrich Wilhelm Graf von Reden; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 55,5 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941; montan.dok 030350238001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 65.3: Julius Philipp Heintzmann; Öl auf Hartfaserplatte; 64,2 × 53,5 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941; montan.dok 030350239001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 66.1: Fritz Heise; Radierung auf Papier; 51,3 × 41,5 cm; Hermann Kätelhön, 1931; montan.dok 030006097001; Foto: DBM/montan.dok
Abb. 66.2: Fritz Heise; Öl auf Malpappe; 65,6 × 54,9 cm; Ernst-Sigmund von Sallwürk, 1941; montan.dok 030350237001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 67: Gustav Knepper; Öl auf Leinwand; 106 × 85 cm; Franzjosef Klemm, um 1940; montan.dok 030350615002; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)

Abb. 68: Otto Ludwig Krug von Nidda; Lithografie auf Karton; 50 × 40 cm; Motiv: Hermann von Hanstein; Lith.: Georg Engelbach; Druck: J. Hesse, um 1860; montan.dok 030350115001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 69: Otto Ludwig Krug von Nidda; Öl auf Leinwand; 66,5 × 54,5 cm; Kurt Marholz, 1950; montan.dok 030350319001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 70.1: Otto Ludwig Krug von Nidda; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 54 cm; Ernst Demes, 1954; montan.dok 030350423001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 70.2: Otto Ludwig Krug von Nidda; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 54 cm; Karl Hoecken, 1958; montan.dok 030350487001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 70.3: Otto Ludwig Krug von Nidda; Öl auf Hartfaserplatte; 65 × 54 cm; Ernst Oldenburg, 1959; montan.dok 030350486001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 71: Carl Friedrich Koepe; Öl auf Hartfaserplatte; 79,5 × 65 cm; Hugo Figge, 1957; montan.dok 030350477001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 72: Heinrich Kost; Öl auf Leinwand; 91,3 × 68,5 cm; Alexej von Assaulenko, 1962; montan.dok 030350508001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 73.1: Abraham von Schönberg; Öl auf Leinwand; 135 × 95 cm; Willy Jahn, 1960; montan.dok 030350489000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 73.2: Alexander von Humboldt; Öl auf Hartfaserplatte; 106,1 × 83 cm; Willy Illmer, 1959; montan.dok 030350490000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 74.1: Hans von und zu Loewenstein; Bronze auf Marmorsockel; 31 × 21,5 × 22,8 cm; Wilhelm Wulff, 1933; montan.dok 030350170000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 74.2: Ernst Brandi; Bronze auf Marmorsockel; 32 × 19,5 × 24,2 cm; Wilhelm Wulff, 1933; montan.dok 030350168001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 75.1: Georg Albrecht Meyer; Bronze auf Marmorsockel; 45 × 22 × 24 cm; Fritz Behn, o. D.; montan.dok 030002007001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 75.2: Hans Woltersdorf; Bronze auf Marmorsockel; 44 × 26 × 22 cm; Fritz Behn, o. D.; montan.dok 030002006001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 76.1: Betender Bergmann; Lithografie, koloriert, auf Papier; 56,5 × 46,3 cm; Motiv: Ernst Papf; Lith.: O. Kunath; Druck: J. Braunsdorf, 1870; montan.dok 030330211001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 76.2: Morgengebet des Bergmannes; Lithografie, koloriert, auf Papier; 46,3 × 53,8 cm; Motiv: Meno Mühlig; Druck: Lehmann und Opitz, 19. Jh.; montan.dok 030003302001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 77.1: Der Anbruch; Lithografie, koloriert, auf Papier; 44 × 33 cm; Motiv: Ernst Papf; Lith.: Carl Bohlan; Druck: J. Braunsdorf, 1870; montan.dok 030330113001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 77.2: Der Anbruch; Lithografie, koloriert, auf Papier; 35,5 × 42,5 cm; Motiv & Lith.: Buschbeck; Druck: A. Felgner, 1870; montan.dok 030033072000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 78: Der Förstenbau; Lithografie, getönt, auf Papier; 31 × 39,7 cm; Motiv: Eduard Heuchler; Lith.: Wilhelm Bässler; Druck: Ludwig Zöllner, 1852; montan.dok 030033028005; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 79: Ein Förstenbau; Lithografie auf Papier; 27,8 × 38,4 cm; Motiv: Eduard Heuchler; Lith.: Ernst Hasse; Druck: J. Braunsdorf, 1857; montan.dok 030033064011, heute unter der Bibliotheks-signatur 590/1; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 80.1: Ein Füllort; Lithografie auf Papier; 27,8 × 38,4 cm; Motiv: Eduard Heuchler; Lith.: Ernst Hasse; Druck: J. Braunsdorf, 1857; montan.dok 030033064019, heute unter der Bibliotheks-signatur 590/1; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)

Abb. 80.2: Ein Füllort; Buntstiftzeichnung auf Karton; 70 × 60 cm; Eduard Heuchler, o. D.; montan.dok 030008051019; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 81: Der Abschied; Lithografie, koloriert, auf Papier; 40,5 × 45,5 cm; Motiv: Eduard Heuchler; Lith.: Ernst Hasse; Druck: Verlag Rudolf Kuntze, o. D.; montan.dok 030033042001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 82: Als Jubilar; Druck auf Papier; 22,5 × 15 cm; Motiv: Eduard Heuchler; Abbildung aus Heuchler: Bergmanns Lebenslauf, ursprünglich unter 33/805 in der Kunstsammlung des Bergbau-Museums inventarisiert, heute unter der Bibliothekssignatur 805
Abb. 83: Fotografie ‚Gesamtansicht des Panoramas im DBM', 1935, montan.dok 021000146001; Foto: F. Bosholm (DBM/montan.dok)
Abb. 84.1: Flossfahrt über das Sooleerzeugswerk [sic!]; Lithografie, getönt, auf Papier; 20,2 × 26,2 cm; Motiv: Hans Brunner; Stich: Peter Herwegen; Druck: J. B. Kuhn, frühes 19. Jh.; montan.dok 033303271007; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 84.2: Werk Kaiser Franz oder Seefahrt; Stich auf Papier; 12,3 × 15 cm; Lithographische Kunstanstalt Joseph Oberer, Salzburg, frühes 19. Jh.; montan.dok 033301441007; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 85.1: Ausfahrt aus dem Schachte zu Tag; Stich auf Papier; 6,6 × 10 cm; Lithographische Kunstanstalt Joseph Oberer, Salzburg, frühes 19. Jh.; montan.dok 033301441011; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 85.2: Freiberger Wühre; Stich auf Papier; 13,6 × 17,7 cm; Lithographische Kunstanstalt Joseph Oberer, Salzburg, frühes 19. Jh.; montan.dok 030370146001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 86: Saturnusfest im Plauenschen Grund, 1719; Stich auf Karton; 86,5 × 114,5 cm; Motiv: Carl Jacob Heinrich Fehling, 18. Jh.; montan.dok 030330822003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 87: De Bergwerker oder Der Bergknapp; Druckgrafik auf einer Buchseite; 11,5 × 10,5 cm; Motiv: Jan Luyken; Stich: Jan und Caspar Luyken, o. D.; montan.dok 033302934001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 88: Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales; Druck auf Papier; 30 × 21,5 cm; Motiv: vermutlich von Mattheus Illuminator, Ende 15. Jh.; montan.dok 030330116000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 89: Das große Bergbaubild; Druckgrafik auf einer Buchseite; 22 × 18,6 cm; Motiv aus Sebastian Münsters ‚Cosmographia', o. D.; montan.dok 03037143000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 90: Hungarische Gold- und Silber-Bergwerck; Stich auf Papier; 19,5 × 31 cm; Motiv: Johannes F. Wussim ursprünglich aus Brown, Edward: Auf genehmgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Kön. Engell. Medicinischen Gesellschafft in Londen. Nürnberg 1686, S. 176 f.; montan.dok 030370123002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 91: Ausschnitt aus der Japanischen Rolle; Aquarell auf Japanpapier; 29 × 126 cm; Kopie von Sano, 1936; montan.dok 030330914000; Foto: Philipp Hentschel (DBM/Montan.dok)
Abb. 92.1: Anfahrt; Lithografie auf Karton; 49 × 38 cm; Toni Schönecker, 1939; montan.dok 033302121002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 92.2: In der Strecke; Lithografie auf Karton; 34,5 × 40,3 cm; Toni Schönecker, 1939; montan.dok 033302121009; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 93: Ausbau im Flöz; Druckgrafik auf Papier; 40 × 48,5 cm; Hermann Kätelhön, 1920–1925; montan.dok 033304298013; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)

Abb. 94.1: Am Gesenk; Druckgrafik auf Papier; 59 × 72 cm; Hermann Kätelhön, 1920–1925; montan.dok 033304298016; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 94.2: Beim Buttern; Druckgrafik auf Papier; 83,5 × 57,7 cm; Hermann Kätelhön, 1920–1925; montan.dok 033304298023; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 95.1: Ausfahrt der Bergleute; Bronze; 55,6 × 40 × 11 cm; Motiv: Constantin Meunier, Abguss 1941; montan.dok 033301422000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 95.2: Rückkehr der Bergleute; Bronze; 58 × 80,5 × 7,5 cm; Motiv: Constantin Meunier, Abguss 1941; montan.dok 033301415000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 96: Bergmannsszene; Kännelkohle; 29,5 × 25 × 17 cm; Josef Ponischnewski, 1941; montan.dok 030032012000; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 97: Bergmann von Erich Palmowski, Abbildung aus: Rheinische Blätter, deutsche kulturgeschichtliche Zeitschrift im Westen Köln 12 (1941), S. 468
Abb. 98.1: Schlepper von Erich Palmowski, Abbildung aus: Palmowski, Erich: Über mich selbst. In: Das Werk 8/9 (1938), S. 345–348, hier S. 348
Abb. 98.2: Der Schlepper; Radierung auf Papier; 24,8 × 18,5 cm; Erich Palmowski, o. D.; montan.dok 033302094003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 99.1: Vor Ort; Holzschnitt auf Papier; 41,8 × 28,3 cm; Heinz Raasch, o. D.; montan.dok 030003407000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 99.2: Matte Wetter; Druckgrafik auf Papier; 65,1 × 50,1 cm; Richard Flegel, 1926; montan.dok 030034021000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 100: Das letzte Glück auf; Druck auf Papier; 36,8 × 54 cm; Motiv: Piotr Stachiewicz, 1891; Druck: Richard Bong; montan.dok 030033081000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 101: Die Bestattung der Verunglückten beim Segengottesschacht von Burgk; Stich auf Papier; 20,5 × 31,3 cm; Motiv: Huth, 1869; montan.dok 030033082000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 102: Verunglückt; Lithografie auf Karton; 31,7 × 47,7 cm; Toni Schönecker, 1932; montan.dok 033302120005; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 103.1: Wettersteiger; Terrakotta; 28 × 12 × 1,4 cm; Wilhelm Wulff, 1950; montan.dok 033302602000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 103.2: Aufmauern eines Branddammes; Tuschezeichnung auf Papier; 44,8 × 60 cm; Hermann Metzger, 1954–1958; montan.dok 033303619000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 103.3: Gefahr; Mischtechnik auf Holz; 262 × 166 cm; Motiv: Géza Kukán, o. D.; montan.dok 030014402001; Foto: Heinz-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 104: Deutsche Grubenrettungsleute in Courrières; Druck eines Aquarells auf Karton; 48,8 × 70,5 cm; Georg Marschall, 1906; montan.dok 030002005001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 105.1: Vor Ort; Lithografie auf Karton; 62,8 × 50 cm; Ludwig Gottfried Schmidbauer, um 1930; montan.dok 033303396003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 105.2: Im Steilflöz; Lithografie auf Karton; 62,8 × 50 cm; Ludwig Gottfried Schmidbauer, um 1930; montan.dok 033303396006; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 106: Nach der Schicht; Öl auf Holz; 73 × 53 cm; Helmut Spannaus, 1951; montan.dok 033302784000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 107.1: Bergmann vor Ort; Radierung auf Papier; 17,2 × 24,6 cm; Wolfgang Fräger, 1952; montan.dok 033303029006; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 107.2: Bergmann bei der Ladearbeit; Radierung auf Papier; 24,6 × 17,2 cm; Wolfgang Fräger, 1952; montan.dok 033303029008; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)

Abb. 108: Weg zur Schicht; Holzschnitt auf Papier; 29,6 × 21 cm; Heinz Fleischer, 1948/1949; montan.dok 033303246003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 109.1: Köpfe, angsterfüllt; Holzschnitt auf Papier; 29,6 × 21 cm; Heinz Fleischer, 1948/1949; montan.dok 033303246043; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 109.2: Eingeschlossen; Holzschnitt auf Papier; 29,6 × 21 cm; Heinz Fleischer, 1948/1949; montan.dok 033303246050; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 109.3: Wieder am Tage; Holzschnitt auf Papier; 29,6 × 21 cm; Heinz Fleischer, 1948/1949; montan.dok 033303246059; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 110: Kapitalisten; Holzschnitt auf Papier; 29 × 21 cm; Heinz Fleischer, 1948/1949; montan.dok 033303246049; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 111.1: Leseband; Linolschnitt, koloriert, auf Papier; 35 × 41,6 cm; Heinz Schildknecht, 1952; montan.dok 033302889000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 111.2: Bergleute beim Einbauen von Rohren; Linolschnitt, koloriert, auf Papier; 33,5 × 51,5 cm; Heinz Schildknecht, 1954; montan.dok 033303049001; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 112: Jungbergmann bei der Arbeit; Linolschnitt, koloriert, auf Papier; 51,5 × 34 cm; Heinz Schildknecht, 1954; montan.dok 033303067000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 113: Bohrtrupp beim Streckenvortrieb; Lithografie auf Karton; 60 × 42,2 cm; Bernt Rösel, 1955; montan.dok 033303378002; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 114.1: Am Füllort; Holzschnitt auf Papier; 44 × 29,2 cm; Albert Heinzinger, 1962; montan.dok 033303760003; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 114.2: Bergmann mit Taube; Holzschnitt auf Papier; 43,5 × 29 cm; Albert Heinzinger, 1962; montan.dok 033303760011; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 115: In der Waschkaue; Lithografie auf Papier; 40,7 × 32,6 cm; Willi Borutta, 1921; montan.dok 03330357000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 116: Kumpel vor Ort; Bleistiftzeichnung auf Papier; 48,5 × 41 cm; Josef Dobias, 1953; montan.dok 030032074000; Foto: Rodion Lischnewski (DBM/montan.dok)
Abb. 117: Karrenläufer; Öl auf Holz; 40 × 37 cm; Kopie eines Motivs aus Löhneysens ‚Bericht vom Bergwerck' von Ursula Berger, 1957; montan.dok 033303465004; Foto: Hans-Werner Voß (DBM/montan.dok)
Abb. 118: Fotografie der Eingangstür des DBM, 2021; Foto: Helena Grebe (DBM)

Register

Institutionen und Körperschaften

A. Felgner Verlag 483
Aenne Abels, Kunstgalerie (Köln) 132, 140, 151, 258, 269, 279
Aldegrever Gesellschaft 182 f., 539
Alemannia-Thuringia Hannover 61
Arthur Bruchmüller, Antiquariat (Freiberg) 152, 379

Bavaria-Verlag (München) 132, 151, 246, 543
Bergbaumuseum (Hall) 70, 79
Bildungsministerium. *Siehe* Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
Bischoff, Gießerei (Düsseldorf) 315
Bode Museum (Berlin). *Siehe* Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin)

Craz- und Gerlachische Buchhandlung (Freiberg) 93, 140, 242 f., 486, 508, 513

Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin 190
Deutsche Kohlenbergbau-Leitung 122, 149, 162, 164, 178, 181, 193, 201, 314, 331, 565
Deutscher Museumsbund 65, 84 f., 127, 130
Deutsches Museum (München) 29, 65, 67, 80, 125, 130, 178, 202, 213, 414 f., 417, 452, 459, 469, 536 f.
Druckerei L. Zöllner (Berlin) 428, 486

Eisenkunstgießerei Lauchhammer 227 ff.
Erzgebirgsmuseum Annaberg 232

Freie Universität Berlin 181, 454
Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft 183

Galerie Fritz Gurlitt (Berlin) 292, 294
Georg Ecke, Buch- und Kunstantiquariat (Berlin) 151
Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) 168, 337, 344
Gewerkschaft Eisenhütte Westfalia Lünen 171 f., 314, 342–345, 350, 370, 372, 392 f., 508, 516, 574
Graf und Gräfin Pourtalès, Kunsthandlung (Prien) 151

H. Tiedemann, Antiquariat (Berlin) 151

Institut für Deutsche Ostarbeit 106
Institut für Deutsche Volkskunde (Dresden) 190 f., 194, 341 f., 460
Institut für Sozialforschung (Dortmund) 189

J. Braunsdorf, Druckerei (Dresden) 480, 482, 488, 492

Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) 387, 389
Kretzschmar, Bösenberg & Co. (Dresden) 73, 93, 96, 140

La Compagnie des Bronzes, Gießerei (Brüssel) 281, 284
Lehmann & Opitz, Druckerei (Dresden) 480, 488, 493
Lithographische Kunstanstalt Joseph Oberer (Salzburg) 499 ff.

M. Plass, Buchhandlung (Bonn) 140
Meunier-Museum (Brüssel) 4, 283, 289, 295, 326, 591
Mines Supplies Agency 143

Nethe & Venator, Buch- und Kunstantiquariat (Köln) 151, 295
Niederdeutscher Verband für Volks- und Altertumskunde 178, 182, 190
North German Coal Control 143, 146

Paßberg & Block (Berlin) 62
Porzellanmanufaktur Fürstenberg 131, 234, 318, 321, 323, 390, 393, 489

https://doi.org/10.1515/9783110785296-013

Reichskulturkammer 107, 220 f., 424
Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 79, 108 f., 266, 285 f.
Reichswirtschaftsministerium 7, 81, 83, 93 ff., 105, 108 f., 112, 114, 116, 133 f., 197, 204, 260 f., 263, 266, 282 f., 331, 333, 378, 586
Rheinpreußen Aktiengesellschaft für Bergbau und Chemie 149, 203, 300, 455–458, 573
Rheno-Guestphalia Berlin 61, 205
Richard Vogts, Antiquariat (Auerbach) 151
Rödlitzer Schnitzverein 233 ff.
Rotary Club 197, 205, 591
Rudolf Kuntze, Verlag (Dresden) 492

Sächsische Porzellan-Fabrik von Carl Thieme zu Potschappel. *Siehe* Sächsische Porzellan-Manufaktur Dresden
Sächsische Porzellan-Manufaktur Dresden 38, 372
Schmäke, Gießerei (Düsseldorf) 289, 292 ff., 312, 575
Siegerlandmuseum (Siegen) 82 f.
Société de l'Industrie Minérale (Paris) 178, 558
Spielzeugschachtel Augustusburg 372 f.
Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin 386, 390 f., 404
Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen 318, 321, 388, 390, 404, 502
Staatliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg 321, 323 f., 326, 385–390, 392 f., 404
Stadt Bochum 58 f., 63 f., 66, 74 f., 77 f., 95, 102 f., 107, 140, 142, 144, 153 ff., 160, 166, 179, 196, 201, 270 f., 379, 410, 528, 548, 558
Stadtmuseum Zwickau 103, 476, 564 f.
Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG 142, 160, 312, 396, 452 ff., 546

Technische Hochschule Prag 112
Technische Universität Berlin 80, 89, 93, 197, 415

Verbeyst, Gießerei (Brüssel) 284–295
Verein Deutscher Bergleute (Berlin) 183, 364
Verein Deutscher Ingenieure 66, 80, 110, 187
Verein für die bergbaulichen Interessen im Oberbergamtsbezirk Dortmund 95, 97, 136, 147, 162, 179, 183, 266, 325, 364, 366, 395, 410, 415
Verein zur Pflege der Kunst im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet e. V. 161, 247, 443

W. Brandes, Antiquariat (Braunschweig) 151
Westfälischer Heimatbund 82, 182–185

Zeche Hannibal. *Siehe* Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG
Zeche Hannover. *Siehe* Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal AG

Personen

Abraham a Sancta Clara 505
Adolphs, Walter 123
Agricola, Georg 236, 418, 433 f., 474, 513 f., 574
Alex, Fritz 301 f.
Andrejewski, Stefan 205
Arens, Josef 394 ff.
Arntz, Gerad 583
Assaulenko, Alexej von 204, 310 f., 454–459, 570, 578
August der Starke 318, 337 f., 408, 501 ff.

Baader, Heinz 163, 166, 176, 187, 201, 211, 370, 558
Baluschek, Hans 583 f.
Bamberg, Hans 163, 180, 295, 486
Barth, Hermann 480, 482
Bartock, Willy 550
Bässler, Wilhelm 480, 486 f., 489, 492
Bathe, Hans 171, 343 f.
Baumeister, Willi 224
Bäuml, Fritz 321, 324, 386–389, 393, 404
Bax, Karl 261 f., 268, 524 f.
Behn, Fritz 467 f.
Belling, Rudolf 222
Berger, Georg 148, 296
Berger, Ursula 574 f.
Bergmann, Bruno 550
Bergmann, Hans 299
Beyschlag, Franz 314 ff.
Block, Annemarie. *Siehe* Winkelmann, Annemarie
Block, Berthold 59 f., 70
Block, Karl 118, 142, 294
Bock, Emil 61
Bohlan, Carl 482
Bonaparte, Jérôme 356
Bonaparte, Napoleon 356
Borlach, Johann Gottfried 414, 418
Borutta, Willi 571 f.
Bouquillon, Robert 516
Brandi, Ernst 88, 314, 415, 465, 467
Brassert, Hermann 85, 410 ff.
Braunschweig, Julius von 418
Brepohl, Wilhelm 189
Brunner, Hans 476, 478, 497, 499
Burgk, Carl Friedrich August Dathe von 408
Burrmeister, Otto 185
Buschbeck, Ernst 483
Bussmann, Otto 575
Buyers, A. W. 145

Carion, Marius 516
Carnall, Rudolf Arwid Wilhelm von 418
Casberg, Paul 366 f.
Clarenbach, Max 274
Clauß, Herbert 176, 190, 192, 268, 314, 509
Clement, Heinrich 554
Cleve, Wilhelm von 98 f.
Conrad, Hans Günter 32, 61, 181, 196, 205 f., 208–211, 342, 584, 592
Corvinus, Johann August 502
Cunliffe, J. R. 143 f., 149, 173, 329

Davy, Humphry 471
De Poeuw, Charles 300
Dechen, Ernst Heinrich von 410
Deckert, Hermann 184
Demes, Ernst 448, 450
Diergardt, Friedrich Freiherr von 408
Diergardt, Julie von 408
Dobias, Josef 166, 573
Döhmann, Heinrich 155, 168
Döring, Moritz 493
Douard, Cécile 583
Dräger, Bernhard 468
Dressler, August Wilhelm 575

Eichler, Hans 81, 93 f., 97, 135, 314
Einhaus, Inge 119
Engelbach, Georg 447
Enseling, Joseph 309, 550, 553
Eybel, Fritz 245, 266

Fafflock, Karl 109, 180
Fehling, Carl Heinrich Jacob 337, 501 ff.
Feilner, Hans Simon 318 f., 321 ff., 390, 393, 404
Felixmüller, Conrad 583
Ferber, Johann Jacob 471
Fickler, Erich 465

Figge, Hugo 451, 453 f.
Fischer, August 120
Flegel, Richard 532 f.
Fleischer, Heinz 152, 476, 524, 558–564
Florin, Bernhard 401 f.
Forstmann, Richard 468
Fräger, Wolfgang 152, 201, 310 f., 554–557, 570
Freiesleben, Johann Karl von 348, 418
Freydank, Hanns 38, 47, 59, 61, 71, 92 f., 96, 109, 120 f., 124, 131 f., 141 f., 145 f., 148, 150–153, 159, 166, 176, 180, 185–192, 198–201, 232, 236, 242, 265 f., 290, 318, 321, 329, 333–339, 342, 354–370, 374, 388, 392 f., 396 ff., 400, 402–405, 414–427, 430, 436 f., 439–443, 445 ff., 450, 452 f., 456, 460, 464, 470 f., 575, 586
Freydank, Hedi 189
Freydank, Maria 179
Friedrich August I. von Sachsen 357
Friedrich August III. 332
Friedrich II. 420
Fritzsch, Karl-Ewald 186, 190 ff., 194, 200, 204, 314, 321, 341 ff., 350, 374, 404 f., 460 f., 464, 506, 575
Fritzsche, Otto 509
Funder, Ludger 149, 165, 168, 172, 179

Gabel, Oskar 83
Gamboge, M. 327
Gaulke, Fritz 75 f., 139
Gause, Josef Arnost 327
Geiger-Hof, Anni 84, 122, 234, 537, 543, 563
Geissler, Wilhelm 557
Geitel, Ignatius 175, 309 f., 550
Geldmacher, Willi 154, 547
Georg III. 356
Gerhard, Johann Carl Ludwig 430 ff.
Gerwin, Franz 545
Gerwing, Hans 4, 327
Gessner, Richard 168, 309 f., 545, 550, 570 f.
Geyer, Franz 106, 145 f., 154, 282–285, 290
Giesler, Paul 104
Gluchowski, Bruno 562
Godulla, Johanna 408
Godulla, Karl 408
Goebbels, Joseph 220 f.
Goethe, Erich 321, 323, 392, 401, 411
Goethe, Johann Wolfgang von 188, 419 f., 427–430
Görn, Richard 242
Grantner, Jenö 327
Grochowiak, Thomas 168, 583
Groff, Heinrich 403
Gromaire, Marcel 516
Gross, Heinrich. *Siehe* Groff, Heinrich
Große Perdekamp, Franz 162 ff., 167 f., 198, 299, 301, 304, 306, 308, 547, 549–555, 586
Grote, Ludwig 344, 577
Grün, Max von der 563 f.
Grund, Peter 274
Gurlitt, Hildebrandt 168

Haack, Werner 122, 146–149, 164 f., 172 f., 179 f., 187, 190 f., 202, 323, 392, 420, 445, 451, 453, 466, 537, 575
Habort, Erich 61
Hagen, Werner Ewald 30, 34, 105, 108 ff., 113, 115, 180, 262 f., 266 f., 272–275, 282 ff., 288, 391, 401
Hänsel, Karl Ernst 523
Hanstein, Hermann von 446
Harkort, Friedrich 412, 468
Hartmann, Ferdinand 349
Hasse, Ernst 488 ff., 492 f.
Hasse, Sella 583
Hauser, Franz 111
Heijenbrock, Herman 516, 583
Heilfurth, Gerhard 99 ff., 193 f., 261, 525 f., 536, 582, 592
Hein, Heinrich 300 f.
Heinemann, Fritz 154
Heintzmann, Helmuth 199 f., 322, 381, 387 f.
Heintzmann, Johann Heinrich 430–433
Heintzmann, Julius Philipp 433, 436
Heinzinger, Albert 569 ff.
Heise, Fritz 62 f., 66 ff., 71 ff., 76 f., 80 f., 85, 88, 90, 94, 105 f., 119 f., 140, 145, 147, 149, 152, 169, 174, 193, 197 f., 202, 212, 411, 438–442, 465, 528, 546
Heise, Therese 67, 139
Heitsch, Fritz 226, 254 f., 270
Hennersdorf 349
Herbst, Friedrich 39, 62, 66 f., 70–74, 77 f., 80, 84 ff., 90 f., 93 ff., 97 f., 103, 118, 133 f.,

139 f., 166, 202, 214, 231, 315, 334, 401, 412 f., 415 f., 420 f., 438 f., 469, 546
Herder, Siegmund August Wolfgang Freiherr von 347 f., 353, 374, 426 ff., 461, 484
Herkomer, Hubert 583
Herwegen, Peter 478, 497 f.
Heuchler, Eduard 36, 38, 88, 172, 235, 238, 240, 242, 477, 480, 485–497, 500, 516 f., 523, 526, 534, 536, 543, 546, 549, 575, 580 f., 589
Heymer, Paul 126, 424
Heynitz, Carl Wilhelm Benno von 347
Heynitz, Friedrich Anton von 345, 349, 410, 433, 435, 459 ff., 465
Hindenburg, Paul von 420 f.
Hitler, Adolf 123, 218–222, 273 f., 408, 420 f.
Hochstrate, Johann Heinrich Wilhelm 455 f.
Hoecken, Karl 449 f.
Hoffmann, Albert 104
Hoffmann, Josef 185
Holzapfel, Heinrich 102, 138
Hopp, Wilhelm 61
Hoppstaedter, Albert 66
Hörburger, Josef 388
Hülsen, Friedrich Carl von 113 f., 186, 251, 254, 402 f.
Humboldt, Alexander von 420, 441, 461, 463
Hümmerich, Albert 151

Iffland, Franz 327
Ikaris, Nikolaos 571, 584
Illmer, Willy 191, 204, 460 f., 463 f.
Illuminator, Mattheus 506
Imbusch, Heinrich 168, 471
Intze, Otto Adolf Ludwig 315
Ivanský, Antonín 327

Jacob-Friesen, Karl Hermann 7, 43, 85, 106, 117 f., 126 f., 130 ff., 282, 322
Jacques-Meunier, Charlotte 121, 281, 284 ff., 288
Jahn, Willy 460 ff.
Janssen, Gerhard 233
Johann, Wilhelm 47, 63, 118, 121 f., 131, 139, 142, 146, 153 ff., 168, 173, 175, 187, 189, 200 f., 205, 210, 251, 257, 324, 558, 577
Johow, Paul 114 f., 283
Jonas, Lucien 115, 140, 207 f., 248–253, 327, 516, 558

Kaltofen, Ernst Dagobert 241–244, 292, 314, 327, 485, 589
Kalwa, Otto 81
Kändler, Johann Joachim 318, 387 f., 390, 404
Karasek, Alfred 189
Karl der Kahle 236
Kätelhön, Hermann 85 ff., 93, 132, 140, 160 f., 182, 247 ff., 270, 275, 292, 301, 304, 410, 438, 440, 456, 466, 471, 476, 479, 519–524, 543, 570 f., 577, 586
Kätelhön, Toni 131 f., 247 f.
Kauert, Herbert 81, 424, 443 f.
Keyser, Theobald 3, 39, 62, 69, 75, 80, 82 ff., 93 ff., 97, 99–104, 106, 109, 115–118, 120, 125 f., 134, 138, 140, 146, 179, 183, 186, 188, 204, 210, 234, 240, 243, 271–274, 282 f., 293, 331, 333 f., 357, 363, 365 ff., 378 ff., 386, 391, 395, 405, 415–418, 422, 441, 465, 525 f., 528
Kirdorf, Emil 85, 314, 410, 415, 443, 465
Kirnbauer, Franz 170, 176, 185 f., 194 ff., 505
Kirst, Ernst 74, 98, 484
Klemm, Franzjosef 443–446, 454, 457
Kletetschka, Hans-Helmut 61, 121, 124, 168, 180, 189, 198, 382, 384
Knepper, Gustav 314, 443 f., 457, 465
Kneuper, Gottfried 191, 202, 269, 404
Koelle, Fritz 3–6, 52, 93, 222, 268 ff., 327
Koepe, Carl Friedrich 451–455
Köhler, William 1, 3 f., 6, 52, 113, 268, 327
Kolbe, George 4, 313
Kolbow, Karl-Friedrich 82 f., 247, 274
Koller, Felix 264
Kolle-Rückert, Ria. *Siehe* Picco-Rückert, Ria
Kollwitz, Käthe 222
König Wenzel II. 398, 508
Koppenberg, Heinrich 227, 229 f.
Koppers, Heinrich 86, 468
Kost, Heinrich 105, 148 f., 165, 175, 187, 282, 314–317, 454, 457 ff.
Kost, Martha 457
Kothe, Erich 187
Kowalczewski, Paul 327
Krabler, Emil 433, 437

Krause, Paul Julius. *Siehe* Casberg, Paul
Krawehl, Otto 68, 70–73, 75 ff., 80 f., 85 f., 90 f., 93, 97 f., 133 ff., 139, 401, 469
Kresse, Max 207, 232, 336, 374 f., 377
Kruse, Hans 82 ff.
Kruse, Walter 314
Kuetgens, Felix 251 f.
Kühn, Otto 459 f.
Kukán, Géza 540 f.
Kukuk, Paul 63, 133, 146 f., 178, 272, 409
Küper, Carl Daniel 427

Lange, Fritz 160, 165, 171 f., 175, 179 f., 183 f., 187, 312 f., 370, 392, 396, 451 ff., 466, 485, 546 f., 575, 578
Lange, Hedwig 119
Lange-Kothe, Irmgard 144, 169, 179, 187, 263
Lankhorst, Helmut 550
Leidenroth, Oskar 63
Leimberger, Johann Georg 321
Levasseur, Henry Louis 327
Leven-Intze, Helene 314–317
Leyendecker, Franz 75, 401
Lieber, Werner 75, 102, 145 ff., 165, 173, 193, 199, 202 f., 251, 451, 453, 466
Loewenstein, Hans von und zu 85, 415, 465, 467
Löffler, Fritz 459 ff.
Löhr, Karl 233
Lüdtke 119
Lüsebrink, Walter 109 f., 267, 391
Luther, Martin 240, 420
Luyken, Caspar 477, 503–506
Luyken, Jan 503 f., 506

Maevert, Wilhelm 254, 290, 397, 578
Maiweg, Siegfried 61, 165, 172, 174, 202, 392, 558
Marholz, Kurt 446 ff., 450, 575
Mark, Josef 385, 390
Marschall, Georg 542
Martmöller, Albert 163 f., 308
Matějùs, Josef 254
Mathesius, Johann 419, 433 f.
Matschoß, Conrad 110, 122, 125, 212, 409
May, Waldemar 78, 91, 110 f.
Mayerl, Willibald 258, 260
Mercker, Erich 545, 558
Metzger, Hermann 539 f., 570
Meunier, Constantin 6, 39, 115, 140, 157, 208, 263 f., 267, 269 f., 276, 278–292, 294 f., 309, 312 ff., 316, 319–322, 326 f., 465, 516, 522, 524 f., 543, 575, 588, 591
Meuß, Paul 63
Meyer, Alfred 107
Meyer, Eduard 244, 372 f., 392
Meyer, Georg Albrecht 466 f., 542
Michaelis, Friedrich-Wilhelm 554
Mieles, Wilhelm 310, 313 f.
Moll, Friedrich Wilhelm 468
Möllmann, Philippine 118, 130 ff., 168, 173, 205, 335, 382, 385, 404, 425 f., 437, 486, 520
Mommertz, Wilhelm 168, 175, 455, 578
Mönnig 111, 114
Moore, Henry 571
Morzek, Josefine 198, 200
Mühlig, Meno 479, 481
Müller, Carl August 238, 492
Mulvany, William Thomas 471
Münster, Sebastian 478, 510 f.
Müseler 343 f.

Nelle, Ernst 104
Nelle, Helmuth 74, 83, 118, 132, 142, 198, 246, 374, 413, 421, 475, 513
Neschen, Edmund 550
Netzer, Hubert 410 ff.
Nickel, Rudolf 570
Nidda, Otto Ludwig Krug von 418, 446–450
Nierhaus, Hermann 1, 3, 84, 95, 101, 109, 135, 138, 263, 284, 486, 526, 536
Nies 111
Nilson, Johannes 478
Nolde, Emil 222
Norkus, Hans 264, 332, 366

Oberste-Brink, Karl 308
Obst, Julius 312
Oldenburg, Ernst 449 ff.
Ostermann, Heinrich Johann Friedrich 270 f.
Otto, Karl-Heinz 75, 139, 165, 203 f., 207, 211, 455, 459, 461

Palmowski, Erich 528–531
Papf, Karl Ernst 238, 479–482, 575
Parker, Henry 584

Patris, Ernest 327
Pattberg, Heinrich 455 ff.
Paulus, Pierre 269
Perlick, Alfons 187, 190, 202
Petit, Georges 327
Petsch, Fritz 175, 207, 293, 312 f., 383, 466
Petschelt, Gerhard 153, 155
Pettan, Franz 244, 373
Peukert, Will-Erich 189
Philippe, Alfred 583
Picco-Rückert, Ria 30, 34, 160, 545–548, 558, 578, 584
Piclum, Otto 102
Picoult, Jacques 257
Pignon, Edouard 571
Pischel, Barbara 171, 190
Plank, Hans 70 f., 90, 92, 113
Ponischnewski, Josef 526 ff.
Propf, Robert 129, 207, 275 ff.
Pruss, Karl 254–258, 305

Raasch, Heinz 258 f., 532, 534
Rabener, Alfred 88, 92, 103, 132, 198, 228, 233, 332, 475, 492
Räder, Rudolf 383 f.
Raub, Julius 39, 43, 63, 74 f., 81, 84, 98 f., 110, 116 f., 120 ff., 125, 130 ff., 146, 155, 159, 164, 170, 173 ff., 179, 185, 187, 193, 195 f., 199, 202 f., 205, 208, 211, 233 f., 261 f., 266, 283, 290, 312, 324, 342, 354, 380, 383 f., 390, 399, 407, 420, 445, 452 f., 455 f., 475, 509, 537, 543, 591
Reden, Friedrich Wilhelm Graf von 433, 435, 471
Reitzenstein, Alexander von 370
Reusch, Friedrich 316
Reusch, Paul 545
Rhein, Friedrich von 116 f., 120, 142, 146, 255–258, 261 f., 274 f., 513, 540
Riemenschneider, Ernst 102
Riewerts, Theodor 255
Ritter, Hanni 379
Rösel, Bernt 152, 567 ff.
Rosenberg, Alfred 220 f., 288
Rössel, Gustav 237, 244
Rost, G. E. 172, 235, 324, 333, 335 ff., 345, 348–354, 357, 368 f., 372, 374 f., 393, 406
Runte, Ludwig 39, 80, 166
Rust, Bernhard 79

Sallwürk, Ernst-Sigmund von 93, 140, 333, 335, 339 f., 342, 346–350, 352 f., 355, 357 f., 362, 367 ff., 374, 404 f., 416 ff., 421–445, 450, 453, 456 f., 461 f., 464, 470
Sarfert, Alfred 240, 342
Sauce, Wilhelm de la 445
Scharff, Edwin 274
Scheel, Peter 172, 187, 234
Schefels-Felbrach, Marianne 299
Schellhas, Else 200
Schellhas, Walter 174, 178, 180, 191, 198 ff., 202, 242 f., 314, 322, 341 f., 349, 445 f., 459 ff., 463, 492
Scheumann, Karl Hermann 61
Schiedlausky, Günther 101, 122, 131, 137, 151, 168, 236, 383, 385, 387, 516, 554 ff., 586
Schildknecht, Heinz 152, 310, 565 ff., 570
Schlattmann, Heinrich 81
Schliephorst, Edith 119, 121, 173, 190, 198, 205, 246, 322
Schlüter, Maria 575
Schmäke, Gustav 289, 292 ff., 312, 575
Schmalfuß, Richard 237, 244
Schmid, Elisabeth 92
Schmidbauer, Ludwig Gottfried 207 f., 245 f., 248, 292, 543 f., 571, 578
Schmidt(bochum), Erich 270 ff.
Schmidt, August 148, 160
Schmidt, Franz 163
Schmiedeknecht 76 f.
Schneider, Paul 238–244, 485
Schönberg, Abraham von 330, 461 ff.
Schönecker, Toni 517–520, 522, 524, 538, 568
Schorn, Paul 71, 186, 194, 469, 537 f., 563 f.
Schreiber, Georg 192, 195
Schrepping, Clara-Maria 119, 205, 403 f.
Schröder(-Lechner), Therese Justina 323–326, 336, 392 f.
Schulenburg, Tisa von 583
Schulte-Borberg, Paul 147, 165
Schulz-Briesen, Max 67, 413 f., 422
Schupp, Fritz 77 f.
Schütze, Kurt 191, 204, 575

Schwake, Hans 445
Schwenke, Arthur 238, 486
Schwerdgeburth, Carl August 429
Sedlmayr, Hans 224
Semo, Santo Bey de 251 f.
Senft, Fritz 255, 546 f.
Seyffert, Oskar 243
Sieber, Friedrich 190 ff., 194
Siegel, August 471
Sietz, Friedrich 235, 256 f., 285, 396, 511, 578
Slotta, Rainer 8, 10, 206, 389 f.
Sogemeier, Martin 180, 182 f., 261, 266, 325, 591
Spannaus, Helmut 550 f., 553
Spießberger, J. 498
Spitzbarth, Otto 358, 360, 362 f.
Spitzner, Karl 90, 103, 379, 564
Sporn, Emil 92
Springorum, Otto 139
Stachiewicz, Piotr 534
Stark 227, 229 ff., 235, 316
Stein, Emil 94
Stein, Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum 420, 445
Steiner, Friedrich 303 f.
Steinitz, Wolfgang 190 f.
Steinlen, Théophile 524
Sterrenberg, Jochen 38
Stéven, Fernand 516
Stumpf, Wilhelm 72, 79 f., 271, 528

Teubner, Emil 93, 243 f.
Teumer, Friedrich Hermann 112, 114, 238 ff.
Thuma, Friedrich 230 f., 235, 271, 279
Thyssen, August 86, 465
Timmermann, Heinrich 102, 138, 272
Trebra, Friedrich Wilhelm Heinrich von 347, 404, 430
Troger, Simon 387 ff.
Tschernig, Emil 92, 131, 180 f., 198
Tschinkel, Augustin 583

Uhlig, Karl-Heinz 270
Ullrich, August 122, 149, 173
Uphoff, Fritz 583

Vater, Marianne 176, 180, 192, 202, 564 f.
Veltheim, Franz Wilhelm Werner von 361, 418
Verbeyst, Jean 119, 226, 264, 281, 284–290, 292, 295
Vetter, Heinrich 107, 113
Vogelsanger, Paul 327
Vollmar, Walter 101, 103 ff., 120, 146, 188, 284

Wagner, Josef 69, 91 f., 104, 107, 119
Wandschneider, Wilhelm 272 ff.
Weber, Andreas Paul 583
Wegmann, Heinrich 74, 118, 142
Weigel, Christoph 38 f., 318, 335–345, 348–351, 357, 406, 503, 505 f.
Weinert, Erich 73, 89, 117, 122, 232, 412 f.
Weise, Wilhelm 236, 357–361
Werner, Abraham Gottlob 419
Wiehage, Carl 180, 321, 384
Winkelmann, Anne 176, 181, 189, 211, 454
Winkelmann, Annemarie 61, 70, 73, 173, 180, 199 f., 211
Winkelmann, Leo 550
Winkhaus, Friedrich 86, 397
Winnacker, Erich 96, 151, 331, 333, 378–382, 396, 408, 543, 591
Wiora, Walter 189
Wolfram, Richard 189
Woltersdorf, Hans 467 f., 513
Wulff, Wilhelm 152, 175, 309 f., 439, 465 ff., 539, 550
Wunderlich, Gustav 349
Wüster, Reinhard 162 f., 184 f., 192, 268

Zablocki, Friedrich 301 ff.
Zglinicki, Wolf von 265 f.
Zippelius, Adelhart 92
Zola, Émile 291

Sachbegriffe

Abbau. *Siehe* Gewinnungsarbeit
Anschauungsmodell 4, 59, 63 f., 66, 69, 73, 82, 90, 92, 117 f., 149, 153 f., 158, 205, 212, 232–235, 237, 256, 266, 315, 374, 589
Arbeiterbewegung 75, 561, 582 f., 589
Arbeiterin <Motiv> 286 ff., 507, 512
Arbeitsschutz 40, 135, 235 f., 254–256, 299 f., 508, 563, 573 f.
Aufbereitung <Motiv> 507, 510, 512, 566
Ausbau <Motiv> 490 f., 510, 512, 521–523, 531 ff., 539 ff., 544, 556, 560 f., 570, 573, 576
Ausstellung ‚Bergleute malen, zeichnen, modellieren' (1947) 169, 297 f., 301, 304 ff.
Ausstellung ‚Eisen und Stahl' (1952) 552 f.
Ausstellung ‚Kunst und Bergbau' (1951) 308–310, 549, 554, 558
Ausstellung ‚Schaffendes Volk' (1937) 133 f., 274
Ausstellungsführer 8 f., 83 f., 88 f., 155, 157, 159, 214, 410
Ausstellungskonzept 63–69, 85–90, 133–138, 149 f., 156–159, 206 ff., 213, 226 f., 328, 334 f., 409–416, 421 ff., 430, 443–459, 468 f., 536, 582 f., 585 f.

Barbara, Heilige <Motiv> 527
Besucherzahl 63, 70, 107, 149, 203, 577
Bewetterung <Motiv> 254, 256, 300, 507, 512, 539, 576
Bund-Land-Finanzierung 153, 205

DDR 70, 178, 190 f., 198 ff., 297, 307, 396, 459–464, 575
Der Anschnitt 10, 42, 175 f., 181, 186, 192, 194 f., 211, 214, 296, 310

Ehrenhalle 138 f., 207, 409, 415 f., 421, 469 f.
„Entartete Kunst" 4, 36, 137, 222, 258, 274, 378, 532, 588
„Erscheinungsding" (Thiemeyer) 28, 35, 136, 213, 231, 322, 367, 585, 590

Fahrung <Motiv> 491, 498–501, 507, 512, 515, 518, 524 f., 531, 551, 576
Feierlichkeit <Motiv> 495, 502, 576
Förderung <Motiv> 491, 507, 510, 512, 515, 519, 521 f., 531, 570, 573 f., 576
Forschung (Bergbau-Museum) 92, 98 f., 101, 133, 166 f., 172, 176, 178 f., 189, 206, 208, 403–406, 574, 586
Frau <Motiv> 411, 493, 498, 507, 512, 527, 535, 542, 563
Freimaurer 104, 107 f., 146
Freitreppe 270–278
Freizeitkunst 166, 168, 190, 237, 297–307, 365, 573 f.

Gebet <Motiv> 239, 481 ff., 527, 576
„Geschmackserziehung" 158, 169 f., 173 f., 177, 214, 267 f., 386 f., 390 f., 422 f., 588
Gewerkschaft 160, 162, 169, 471, 559
Gewinnungsarbeit <Motiv> 248, 258, 319, 487 f., 498 f., 507, 510, 521, 544, 556 f., 565, 573, 576
Große Bergbande <Motiv> 319
Große Deutsche Kunstausstellung 6, 222 f., 247, 268–271, 273 ff., 314, 546
Grubenbrand <Motiv> 540 f.
Grubenunglück <Motiv> 535, 542, 561 f.

Hallenführer. *Siehe* Ausstellungsführer
Häuslichkeit <Motiv> 493, 495
Heimatbund 82, 184 f.
Heimatbewegung. *Siehe* Heimatbund
Heimatmuseum 43, 80 f., 110 ff., 184
Heimkehr <Motiv> 317, 525
Hüttenleute 37 ff., 242, 330, 335–338, 343, 348 f., 362, 370, 374, 485
Hygiene 507, 512, 517, 572, 589

Jubiläum 8, 47, 84, 98 f., 110, 173, 179, 196, 199, 231, 422, 470
junger westen 549

Kalender, Westfalia Lünen 171 f., 178, 214, 314, 370 ff., 406, 508 f., 516, 574, 587
Kapelle. *Siehe* Musik
Katholikentag, 1949 154

Kitsch 8, 34, 158, 170, 267 f., 297, 305, 328, 417, 528
Kitschkommission 267
Kulturbewegung 7, 14, 169–177, 296 f., 304–307, 588
Kunsthandel 92, 112, 124, 151, 165 f., 172 f., 279, 380, 386 f., 391 f., 486
Kunstverständnis 8, 12 f., 28 f., 33–37, 87 ff., 130 ff., 135–139, 156–159, 170, 174 f., 203, 207 ff., 213 f., 216–226, 289, 294 f., 320–323, 367, 391, 406, 474 f., 515 f., 578, 585–590
Kuttenberger Kanzionale 88, 208 f., 478, 506–512

Laienkunst. *Siehe* Freizeitkunst
Leihgabe 70, 81 f., 97, 166, 299, 301, 558
Leobener Grüne Hefte 195
Loge 105, 107 f., 197, 212
Luftschutz 126, 142, 154

Mechanisierung <Motiv> 512, 518, 521 f., 524, 544, 556, 568, 570, 573, 576
Militarismus 303, 346, 351–354, 356–362, 375, 397, 436, 440, 542
Militärregierung 142 ff., 162, 397, 400
Muse <Motiv> 410 ff.
Museumsreform 87, 212 f.
Musik <Motiv> 369, 374 f., 385–390, 576

Namensgebung, Bergbau-Museum 4, 80
Neue Deutsche Biografie 181, 441, 445

Objekterhalt 73, 125 f., 142

Parade <Motiv> 375, 502
Pause <Motiv> 250, 253, 280, 491, 504, 512, 523

Religion <Motiv> 239, 481 ff., 501, 527, 534 f., 576
Risiko <Motiv> 254, 256, 259, 527, 532 f., 535, 538–542, 560 f.
Ruhrfestspiele 185

Sammlungsdokumentation 101, 124–133, 205, 320 f., 335, 344, 425 ff., 477, 489, 506
Sammlungssystematik 35 ff., 133–138, 156 f., 159, 254, 258 f., 377 ff., 466–469, 477 f., 500, 520 f., 532, 541 ff., 576
Saturnusfest 337 f., 501 ff.
Sprengarbeit <Motiv> 487, 568, 576
Sonderausstellung 80, 85 ff., 97, 139, 155–160, 166, 184, 214, 265, 545–554, 557, 586
Stein von Linares 157, 166, 208 f., 473, 558
Stereoapparat 69, 496, 589
Streik 218, 471, 583

Technisch-Illustriertes Wörterbuch 98
Tod <Motiv> 259, 532–535, 538
Tracht 397–402
Trauer <Motiv> 534 f., 538, 542

Verhüttung. *Siehe* Hüttenleute
Volkskunde 99 ff., 167, 176, 181 f., 185, 189–191, 194 ff., 237, 306 f., 340 ff., 454, 460, 592
Volkskunst. *Siehe* Freizeitkunst

Waschkaue <Motiv> 572
Wasserhaltung <Motiv> 507, 512, 515, 576
Westfalentag 82 f., 184
Winnacker-Sammlung 173, 378–382, 408, 517, 543, 591
Wissenschaftsgeschichte, Volkskunde 15 f., 19–24, 99 ff., 189–192, 306 f., 592