

A portrait of a man with dark hair, wearing a brown suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is a solid teal color. The title 'PROVENIENZ-FORSCHUNG UND KUNSTHANDEL' is overlaid in large white letters.

PROVENIENZ- FORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

Peter Wehrle [Hg.]

Provenienzforschung im Kunsthandel? Es gibt sie, so viel ist bekannt. Aber was passiert da eigentlich genau? Was wird oder wurde erforscht, von wem, mit welchem Zweck und mit welchen Ergebnissen?

Nur wenige »Eingeweihte« hatten bisher die Möglichkeit, Antworten auf diese Fragen zu erhalten. Denn Forschungsergebnisse aus dem Kunsthandel werden nur in sehr geringem Maße öffentlich publiziert: in wenigen Zeilen des Angebotskatalogs. Wie viel vertiefende Forschung oft hinter den knappen Vermerken steht, ist für Außenstehende kaum erkennbar.

Mit dem vorliegenden Sammelband wird erstmals eine »Innenansicht« aus der Provenienzforschungsabteilung eines großen deutschen Auktionshauses publiziert, um Forschungsergebnisse zu bislang unbekannten jüdischen Sammlungen und Händlern der Wissenschaftsgemeinschaft zugänglich zu machen. Zugleich ist es aber auch ein Anliegen dieser Publikation zu zeigen, wie Provenienzforschung im Auktionshandel betrieben wird oder betrieben werden kann.

Renommierete Gastautorinnen und Gastautoren aus Forschungseinrichtungen, Museen, dem internationalen Restitutionswesen, Privatarchive und dem Kunsthandel geben den konkreten Fallbeispielen Rahmen und Überbau. Die Texte zeigen das oftmals spannungsreiche Verhältnis zwischen Kunsthandel und Kunstwissenschaft. Sie verdeutlichen aber auch die Chancen und Möglichkeiten, die ein kollegialer Austausch auf dem Forschungsfeld der Provenienzforschung bieten kann und sollte. So ist die vorliegende Publikation, 25 Jahre nach der Verabschiedung der »Washingtoner Prinzipien«, mit denen der staatliche, keineswegs aber der private und privatwirtschaftliche Umgang mit NS-Raubkunst neu geregelt wurde, auch ein Aufruf: für Transparenz, für Zusammenarbeit, und für ein gemeinsames Ziel.

Umschlagillustration (Detail): Ilona Singer, Bildnis Robert von Mendelssohn, 1928, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm. / © Ketterer Kunst GmbH & Co. KG. Das Werk wurde nach Provenienzforschung, Erbenermittlung und gütlicher Einigung mit den Erben nach Margit Hahn 2019 verkauft (Ketterer Kunst München, Auktion 487, 08.06.2019, Los 810).

PROVENIENZFORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

Ernest Rathenau Verlag

Diese Publikation vereint wissenschaftliche Beiträge von renommierten Autorinnen und Autoren aus Forschungseinrichtungen, Museen, dem internationalen Restitutionswesen, Privatarchiven sowie dem Kunsthandel und von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Abteilung Provenienzforschung des Auktionshauses Ketterer Kunst in München. Sie soll Kolleginnen und Kollegen in Forschung und Kunsthandel ebenso wie interessierten Laien durch aktuelle Fallbeispiele sowie Informationen zu wichtigen Archiven, Datenbanken und Institutionen neben aufschlussreichen Einblicken in die aktuelle Provenienzforschung auch weiterführende Anregungen geben.

Idee und Redaktion: Agnes Thum, Sabine Disterheft, Sarah von der Lieth

PROVENIENZFORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

herausgegeben von Peter Wehrle

KETTERER  KUNST

INHALT

- 07 **Grußwort**
Gudrun und Robert Ketterer
- 09 **Vorwort des Herausgebers**
Peter Wehrle
- Essays
- 15 **Die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunsthandel –
zum Status quo und zur Zukunft eines Spannungsverhältnisses**
Christian Fuhrmeister und Stephan Klingen
- 27 **Fallbeispiel Die Familie Mengers – Sammler und Händler**
Agnes Thum
- 41 **Kunsthandelsquellen und ihr Nutzen für Forschung und Handel**
Theresa Sepp
- 51 **Fallbeispiel Die Kunsthandlung Kühns – eine Annäherung**
Sarah von der Lieth
- 63 **Auktionskataloge und die Provenienzforschung**
Susanne Meyer-Abich
- 71 **Fallbeispiel Die Kunstsammlung des Kommerzienrats Isidor Bach –
Ansatz einer Rekonstruktion**
Sabine Disterheft

83	Das Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich Christina Feilchenfeldt
93	Fallbeispiel Der jüdische Kunsthändler Arthur Dahlheim Carolin Faude-Nagel
105	Dr. No oder: Wie ich lernte, die Rückseiten der Bilder zu lieben – Ein Rückblick auf 28 Jahre in einem Berliner Auktionshaus Stefan Pucks
115	Fallbeispiel Die Sammlung Paul Metz und der »Ettle Case« Katharina Thurmair
127	The Holocaust Claims Processing Office and the Art Trade: An Unlikely Partnership Anna B. Rubin
135	Fallbeispiel Der unbekannte Bruder: Fritz Benjamin und sein Kunstbesitz Agnes Thum
147	Die Quellen im Archiv der Galerie Fischer, Luzern Sandra Sykora
157	Fallbeispiel »Entartete Kunst« im Kunsthandel Mario-Andreas von Lüttichau
169	Autorinnen und Autoren
176	Impressum



Lovis Corinth (1858–1925), *Die Lesende*, 1911, Öl auf Leinwand, 45 x 70 cm.
Verkauf nach gerechter und fairer Lösung mit den Erben nach Emil und Sophie Kahn:
Ketterer Kunst, Auktion 535 am 09.12.2022, Los 5.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

GRUSSWORT

»Provenienzforschung und Kunsthandel«, der Titel dieses Buches, umreißt das Spannungsfeld, in dem wir uns als Auktionshaus schon lange und tagtäglich bewegen. Häufig unbeachtet von der Öffentlichkeit leisten unsere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dabei grundlegende Forschungsarbeit zu konkreten Werken. Gerade jetzt einige der von unserer Provenienzforschungsabteilung in den vergangenen Jahren durchgeführten Recherchen zusammen mit Beiträgen von renommierten Gastautorinnen und Gastautoren zu veröffentlichen, hat einen guten Grund: Ein Vierteljahrhundert ist es nun her, seit die »Washingtoner Erklärung« verabschiedet wurde, die den Umgang mit NS-Raubkunst regeln sollte. Obwohl die dort festgelegten Prinzipien in Deutschland nur für öffentliche Institutionen bindend sind, sollten sie ebenso für den seriösen Kunsthandel wie für private Kunstsammlungen eine Handlungsgrundlage bieten. Auch und gerade im Auktionshandel führen die verstärkt durchgeführten Forschungen zur Provenienz einzelner Werke zu Ergebnissen, die für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler an anderen Stellen von großem Interesse sein können.

Mit der vorliegenden Aufsatzsammlung wollen wir einen Einblick in die wissenschaftlich fundierte Arbeit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in unserer Provenienzforschungsabteilung ermöglichen und zugleich das Themenfeld »Provenienzforschung und Kunsthandel« durch Gastbeiträge breit beleuchten. Dabei zeigt sich, wie vielfältig die Berührungspunkte zwischen Kunsthandel und Wissenschaft heute sein können. Und es zeigt sich auch, wie fruchtbar es für alle Seiten sein kann, den Austausch in Zukunft zu stärken und die möglichen Synergien zu nutzen. Der historischen Verantwortung im Umgang mit belasteten Kunstwerken können wir nur gemeinsam gerecht werden.

Robert und Gudrun Ketterer

Ketterer Kunst



Ilona Singer (1905–ca. 1944), *Bildnis Robert von Mendelssohn*, 1928,
Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm.

Gerechte und faire Lösung mit den Erben nach Margit Hahn:
Ketterer Kunst, Auktion 487 am 08.06.2019 in München, Los 810.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

Ilona
19

VORWORT

Man kennt die aufwendigen Verkaufskataloge, Jahresberichte und Hochglanzbroschüren aus dem Kunsthandel. Es gibt sie in großer Zahl und von eher ephemeren Charakter.

Dieses Buch ist anders – ganz bewusst. Es ist ein reiner Wissenschaftsband. Denn auch im Kunsthandel findet wissenschaftliche Arbeit statt. Insbesondere ist dies der Fall, wenn NS-Provenienzforschung betrieben wird, wenn also Kunstwerke auf den Verdacht von NS-verfolgungsbedingten Verlusten hin untersucht werden, wenn »gerechte und faire Lösungen« erarbeitet und vermittelt werden. Hier müssen wissenschaftliche Methoden in größtmöglicher Sorgfalt Anwendung finden, denn nur so kann im Kunsthandel Käufern und Verkäufern eine sichere Transaktion gewährleistet werden.

Auch der Kunsthandel trägt also vieles bei zur Erforschung von sogenannter NS-Raubkunst und zur Verwirklichung von »gerechten und fairen Lösungen« im Sinne der »Washingtoner Prinzipien«. Wie viel es tatsächlich ist, machen die schieren Zahlen deutlich: Die acht größten deutschen Auktionshäuser, so zeigte es kürzlich eine interne Erhebung, haben gemeinsam rund 25 »gerechte und faire Lösungen« in nur einem einzigen Jahr erwirkt. Im Vergleich mit den Restitutionsquoten der deutschen Museen und den Empfehlungen der Beratenden Kommission NS-Raubgut zeigt sich hier durchaus, wie effizient und effektiv die Provenienzforschung im Kunsthandel heute ist.

All das läuft normalerweise im Hintergrund ab. Doch wir wollen Ihnen gern einen Einblick in unsere tägliche Arbeit geben. Das Jubiläumsjahr der Washingtoner Prinzipien, die vor 25 Jahren, im Dezember 1998, verabschiedet wurden, gab den Anlass, aus dem Kunsthandel heraus erstmals einen reinen Wissenschaftsband zu veröffentlichen.

Aus unserer internen Abteilung für Provenienzforschung präsentieren wir Fallbeispiele aus der täglichen Arbeit. Die Beiträge von Sabine Disterheft, Carolin Faude-Nagel, Agnes Thum, Katharina Thurmair, Sarah von der Lieth und Mario-Andreas von Lüttichau geben tiefe Einblicke in bisher unerforschte jüdische Sammlungen und Kunsthandelsbestände, befassen sich ebenso mit der historischen Frage nach der »entarteten Kunst« im Handel. Es ist zu wünschen, dass hier auch Forscherinnen und Forscher außerhalb des Kunsthandels wichtige Anknüpfungspunkte finden können.

Diese Fallbeispiele alternieren mit Gastbeiträgen renommierter Expertinnen und Experten. Christian Fuhrmeister und Stephan Klingen erhellen hier zunächst das spannungsreiche Verhältnis von Kunsthandel und Wissenschaft – auch und gerade auf dem Feld der Provenienzforschung. Susanne Meyer-Abich gibt, eigene Erfahrungswerte aus dem Auktionshandel einbringend, einen seltenen »Insider-Einblick« in die Gattung »Auktionskatalog« und seine Besonderheiten, beleuchtet also gewissermaßen den »Gegenentwurf« zu diesem Buch. In einem englischsprachigen Beitrag stellt Anna B. Rubin die vielfältigen Kooperationsmöglichkeiten des Kunsthandels mit dem Holocaust Claims Processing Office (HCPO) in New York vor – eine erstaunliche, aber effektive und für alle Seiten gewinnbringende Beziehung. Auch die Frage nach Quellen aus dem Kunsthandel wird natürlich aufgeworfen. Theresa Sepp gibt den Rahmen des »großen Ganzen« vor und zeigt die Relevanz der Erschließung und Zugänglichmachung dieser Quellenkategorie. Aus erster Hand berichten Christina Feilchenfeldt und Sandra Sykora über konkrete Bestände, die für die Forschung von kaum zu überschätzender Bedeutung sind: das Archiv der Kunsthandlung Paul Cassirer und das Archiv der Galerie Fischer. Nicht zuletzt kommt Stefan Pucks zu Wort, der als ausgewiesener Experte für »Rückseitenautopsien« nicht nur einige Beschriftungsrätsel löst, sondern zugleich einen launigen und persönlichen Einblick in die Arbeit eines Forschenden im Kunsthandel gibt.

In dieser Vielzahl und Vielfalt will der vorliegende Band im Jubiläumsjahr der Washingtoner Prinzipien zeigen, wie sich Kunsthandel und Wissenschaft auf dem Feld der Provenienzforschung wechselseitig stärken können und sollen, wo Synergieeffekte entstehen und genutzt werden können und wie das »Forschungsfeld Provenienzforschung« gemeinschaftlich bearbeitet werden kann.

Es wurde, ganz unvermeidbar: ein dickes Buch. Ich wünsche ihm viele interessierte Leser und eine reiche Nachfolge.

Peter Wehrle

Geschäftsführer Ketterer Kunst



Karl Hagemeister (1848–1933), *Birken im Herbst am Bachlauf*, um 1908–1913,
Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 70,1 cm.

Gerechte und faire Lösung mit den Erben nach Fritz und Käthe Pringsheim:
Ketterer Kunst, Auktion 498 am 18.07.2020 in München, Los 569.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

K Hagemeister



Max Liebermann (1847–1935), *Die Netzflickerinnen*, 1887, Öl auf Malpappe, 46,4 x 62,5 cm. (Detail)
Gerechte und faire Lösung mit den Erben nach Mary Münchmeyer, geb. Schmitz und Friedrich
(Fritz) Münchmeyer: Ketterer Kunst, Auktion 498 am 18.07.2020 in München, Los 530.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München





DIE KLUFT ZWISCHEN WISSENSCHAFT UND KUNST- HANDEL – ZUM STATUS QUO UND ZUR ZUKUNFT EINES SPANNUNGSVERHÄLTNISSES

Die Kluft – der Einschnitt bzw. die Fels- oder Gletscherspalte –, so das Etymologische Wörterbuch des Deutschen, indiziert »unüberbrückbarer Gegensatz, scharfe Trennung«.¹ Überwunden werden Klüfte traditionell durch lange Umwege oder durch Stege und Brücken; im Betriebssystem Kunst werden die Brücken zwischen Wissenschaft und Kunsthandel durch »Kennerschaft« und durch »Geld« gebildet. Denn Wissenschaft kann Werte ebenso vernichten wie kreieren,² der Kunsthandel wiederum kann der Wissenschaft die Richtung weisen; denn es scheint geradezu eine Regel zu sein, dass die meisten Arten von Objekten zunächst gesammelt und gehandelt wurden, bevor sie zum Gegenstand der fachwissenschaftlichen Aufmerksamkeit oder sogar der Forschung wurden. Als geradezu klassische Verbindungsinstanzen fungieren zum einen die »öffentlich bestellten und vereidigten Sachverständigen« mit Hochschulabschluss (oftmals mit Promotion), die als »Experten mit Brief und Siegel« über »umfassende Sachkenntnisse« als Gutachter und Berater verfügen,³ zum anderen jene KunsthistorikerInnen, die als AutorInnen von Werkverzeichnissen zugleich *gatekeeper*, Nadelöhr und Validierungsautorität sind (wie etwa Sibylle Groß/Lesser Ury oder Werner Spies/Max Ernst). So schön, so allgemein, so akademisch – wobei »akademisch« hier bewusst auch in seiner Bedeutung als »lebensfern« verstanden werden sollte.⁴

Die Grundfrage dieses Beitrags ist nicht originell: Sind Kunstgeschichte und Kunsthandel nicht aus guten Gründen strikt getrennte Bereiche? Oder stehen sie von vornherein in einem osmotischen Verhältnis, weswegen jede »grenzpolizeiliche Befangenheit« (Aby Warburg)⁵ völlig unangemessen erscheint? Oder ist das Bild friedlicher Koexistenz selbst eine Illusion, weil die Interessen (intellektueller versus materieller Profit) so deutlich divergieren, ja

Abb. vorige Seite: Eugène Flandin (1809–1889), *Schlucht des Berges Kuh-e Pir Zan im Iran*, um 1843/54, Tonlithografie, 58,6 cm x 41,7 cm.

© Rijksmuseum Amsterdam, Erwerb aus dem F.G. Waller Fund, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.417493>

inkommensurabel sind und daher niemals in einen Zusammenhang gebracht und schon gar nicht miteinander verglichen werden können? Oder entspräche am ehesten das Bild einer DNS- bzw. DNA-Doppelhelix (Abb. 1) dem Verhältnis von Wissenschaft und Handel, weil die komplementären Stränge auf vielfache Weise miteinander verbunden (*intertwined*) sind?

Wie lässt sich also das Verhältnis – die Kluft – weiter sondieren, ausloten, differenzieren und nuancieren? Dieser Beitrag widmet sich gezielt den Facetten dieser historischen wie gegenwärtigen Koexistenz. Es gilt, die Relation zu fokussieren und dadurch Konvergenzen und basale Unterschiede zu identifizieren. Nicht Systematik oder enzyklopädische Behandlung stehen im Vordergrund, sondern die Zusammenstellung und Reflektion mit dem Ziel der Erarbeitung einer Basis für zukünftige Weichenstellungen.

Das hier ventilierte Spannungsverhältnis der unterschiedlichen Perspektiven, Zugriffsweisen und Zielvorstellungen hat jedenfalls eine (Vor-)Geschichte, die im Rahmen dieses Aufrisses nicht erzählt werden kann, aber zumindest erwähnt werden muss: Von der Relation des Kunsthistorikers Wilhelm Bode zum Künstler/Restaurator/Händler Stefano Bardini⁶ über den Sammler/Kunsthistoriker Frits Lugt und den Kurator/Gutachter Max J. Friedländer und die Nähe des Museumsdirektors/Privatsammlers Hermann Voss zum Handel,⁷ vom Expertisenstreit der Jahre um 1930⁸ und den Vorwürfen gegen August Liebmann Mayer⁹ bis zum Fälschungsskandal um Wolfgang Beltracchi, der Wissenschaftler ebenso wie den Handel düpierte – stets ging es um etwas latent Unappetitliches, um »liminale Prozesse« und damit letztlich um die zumindest temporär und teilweise als problematisch empfundene Auflösung der Grenzen zwischen den Sphären von Wissenschaft und Handel.

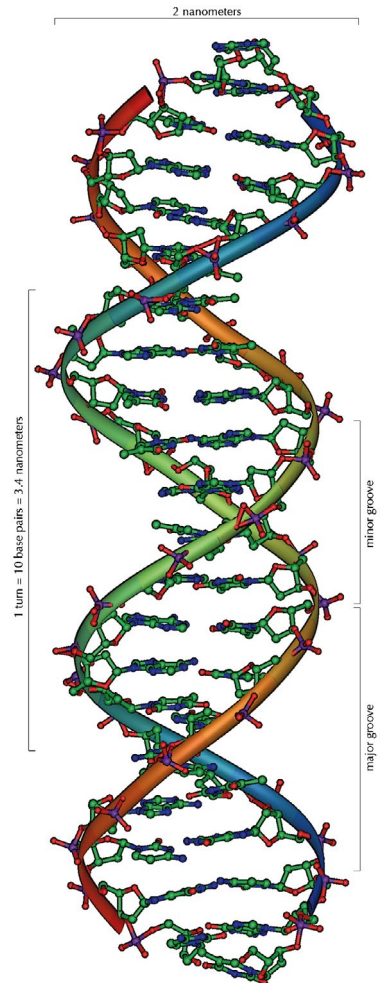
Historisch wie aktuell¹⁰ sind Überlappungen und Überschneidungen der Interessen und Bedürfnisse von Wissenschaft und Kunsthandel allerdings ebenso zu konstatieren wie Konkordanzen und Kooperationen. Zugleich sind dezidierte Abgrenzungsphänomene zu beobachten, und zwar ebenfalls in beide Richtungen: gemeint ist das Kopfschütteln von UnternehmerInnen, GeschäftsführerInnen, HändlerInnen und AuktionatorInnen über die Weltfremdheit der KunsthistorikerInnen im Elfenbeinturm, die sich ihr Weltwissen über Bücher meinen aneignen zu können, ohne Inaugenscheinnahme der Originale, oder ohne praktische Erfahrungen mit konkreten Geschäftsabläufen und Gepflogenheiten des Handels zu haben; gemeint ist aber auch das Naserümpfen von KunsthistorikerInnen (ob verbeamtet, fest oder befristet angestellt) angesichts von erklärten merkantilen Verwertungsinteressen, und gemeint ist schließlich die wohl radikalste – weil kategoriale – Verweigerung der akademischen Wissenschaft im Bereich antiker Kunst und archäologischer Artefakte, Objekte aus dem Markt im fachwissenschaftlichen Diskurs überhaupt zu berücksichtigen oder gar in direkten Kontakt mit den entsprechenden HändlerInnen zu treten.

Eine Zwangsgemeinschaft?

All diese real existierenden Befindlichkeiten – Animositäten, Antipathien und Aversionen – der beiden Felder, Lager und Sphären sind indes vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten zunehmend in eine Art Zwangsalianz getrieben worden – in Gestalt der Provenienzforschung. In Folge bewusster konkreter politischer Vorgaben und Richtlinien (von der »Gemeinsamen Erklärung« 1999 bis zum Kulturgutschutzgesetz 2016) ist die Klärung his-

Abb. 1: Ausschnitt von 20 Basenpaaren aus der DNA-Doppelhelix (Strukturmodell der rechtsdrehenden B-Form)

Bildnachweis: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/DNA_Overview.png (zuletzt abgerufen am 18.10.2023). Created by Michael Ströck. Copied to Commons from en.wikipedia.org



torischer Besitzwechsel sowohl für den Kunsthandel als auch für die akademische Kunstgeschichte – und vor allem für die Arbeit in Sammlungen und Museen – zur gesellschaftspolitischen Nagelprobe geworden. Denn der moralisch-ethische Akkord, der mit dem internationalen vergangenheitspolitischen *soft law* der Washingtoner Erklärung verbunden ist, betrifft Wissenschaft und Handel im Kern in gleicher Weise.

Als dezidierte Auftragsforschung klärt die Provenienzforschung des Handels im besten Fall die Rahmenbedingungen für die Möglichkeit der Abwicklung bestimmter Verkäufe bzw. überhaupt die Handelbarkeit von Kunstobjekten. Diesen relativ banalen Umstand hat Henrik R. Hanstein in werbender Absicht so formuliert: »Mit der Provenienzforschung bietet das Auktionswesen Käufern und Verkäufern Sicherheit auf mehreren Ebenen«¹¹ – womit allerdings die Opferperspektive elegant ausgeblendet wird.

Im musealen Kontext hängt an den Ergebnissen der ebenfalls von staatlicher Seite geforderten Provenienzforschung letztlich der Verbleib oder die Abgabe von Objekten aus

den staatlichen oder kommunalen Sammlungen. Betont sei, dass auch für das Feld der Grundlagenforschung an Universitäten oder Forschungsinstituten grundsätzlich – wie in Archiven und Bibliotheken – der politisch definierte gesellschaftliche Auftrag gilt, dass sie zur Untersuchung und Bewertung von legitimen oder illegitimen Besitzwechseln vor allem in der Zeit des Nationalsozialismus beitragen sollen. Provenienzforschung wird hier also für das gesamte Feld der Kunstgeschichte sozusagen zur Bürgerpflicht – und damit zur Forscherpflicht – erklärt. Dieser gut gemeinte Aufklärungsimpetus kann allerdings auch Probleme hervorbringen, wenn etwa Themen der Provenienz- und Kunstmarktforschung im Rahmen der universitären Ausbildung Gegenstand akademischer Qualifikationsarbeiten werden. Denn die Veröffentlichung der in diesem Kontext – als Teil der Bachelor- oder Masterprüfung – erbrachten individuellen Forschungsleistungen liegt einzig im Ermessen der AutorInnen. Damit entsteht eine paradoxe Situation: Was in anderen (kunst)historischen Arbeitsfeldern als unproblematische Einübung in das Pflegen persönlicher Forschungsinteressen (sei es das sprichwörtliche Steckenpferd, sei es die erkämpfte Deutungshoheit im abgesteckten Feld) völlig legitim ist, wirkt sich im Falle der Provenienz- und Kunstmarktforschung kontraproduktiv aus, weil das Verschwinden der Forschungsarbeiten in den Schubladen der Prüfungsämter dem überall verkündeten Credo der Transparenz diametral entgegensteht.

Das zweite Problemfeld besteht in der Disqualifizierung der Fragerichtungen »Objektbiographie« und »NS-verfolgungsbedingter Entzug« als zu partikular und zu eng – aus Sicht der »freien« Wissenschaft und der »freien« Forschung ist der konkrete Anwendungsbezug von Ergebnissen der Provenienzforschung ein fast unentschuldbarer Sündenfall. Genau wie der – angeblich – »freie Künstler«, der völlig autonom und ohne Einflüsterungen der Museen einer autochthonen Kreativität frönt, ohne sich jemals in das Geschirr bzw. vor einen Karren spannen zu lassen, unterstellt der herablassende Blick der traditionellen Kunstgeschichte, dass die Provenienzforschung schon deshalb minderwertig sei, weil sie einen nicht-wissenschaftlichen – sondern eben politisch-moralischen – Auftrag erfülle. Im schlechtesten Fall gilt die komplexe und voraussetzungsreiche Untersuchung von Besitzwechseln damit als untergeordnete Dienstleistung, die niemals einen Platz am Tisch der *Septem Artes liberales* beanspruchen kann.

Nicht unerwähnt bleiben darf bei diesem Rundumblick das rezente und sehr konkrete Beispiel für das Beharren auf kategorialer Verschiedenheit: die intensive Diskussion, ob KunsthändlerInnen Mitglieder im Arbeitskreis Provenienzforschung e.V. werden können.¹² Die Erörterungen waren insofern ambivalent, als zugleich einerseits Brücken geschlagen und andererseits auf der Unüberbrückbarkeit und Unvereinbarkeit privatwirtschaftlicher und staatlicher oder kommunaler Perspektiven beharrt wurde. Geht es dem Handel, soweit ersichtlich, bei Mitgliedschaft im Arbeitskreis vor allem um Vernetzung mit ForscherInnen und um Partizipation am Forschungsdiskurs, so verbreitert sich die Differenz zwischen Interessen des Handels und der Wissenschaft in dem Moment, wenn (Forschungsdaten-) Infrastrukturen ins Spiel kommen. Relativ apodiktisch wurde dies von der Expertin für Forschungsdaten an der Technischen Universität Darmstadt, Cana Hastik, unlängst in der *Süddeutschen Zeitung* erläutert: »Das Prinzip der Forschungsfreiheit fordert, dass niemand mit kommerziellem Interesse Zugriff auf die Daten haben darf.«¹³ Doch wem gehören Forschungsdaten? Wer errichtet warum Schranken, wer profitiert von Open Access?

Wer macht was, und warum?

So oder so ist die Provenienzforschung damit im Spannungsverhältnis von Kunstgeschichte und Kunsthandel zu verorten, und damit zugleich inmitten von Vorstellungsweisen und Konzeptualisierungen, die als bipolar und dichotomisch bezeichnet werden müssen. Die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunsthandel äußert sich jedenfalls konkret in den Forderungen nach Aufklärung, Transparenz und Offenlegung einerseits und nach Diskretion und Wahrung von Betriebsgeheimnissen andererseits. Für den Bereich öffentlicher Sammlungen attestierte Gilbert Lupfer dem spezifischen Interesse an der Herkunft ausdrücklich, sie sei »kein Selbstzweck, sie ist keine Forschung im wissenschaftlichen Reinraum. Vielmehr ist sie im engen Zusammenhang mit den »Washingtoner Prinzipien« von 1998 zu verstehen: Sie soll zu »gerechten und fairen Lösungen« beitragen und den Nachfahren der vom NS-Regime Verfolgten zu ihrem Recht verhelfen.«¹⁴

Bezogen auf die Kunstgeschichte lässt sich festhalten, dass das Fach auf die mit den politisch induzierten Erkenntnisinteressen der Provenienzforschung verbundene direkte gesellschaftliche Wirksamkeit nicht unbedingt vorbereitet war. Bis heute fremdet die Disziplin mit diesem Einbruch lebensweltlicher und vergangenheitspolitischer Dringlichkeit.¹⁵ Immerhin ist eine gewisse infrastrukturelle Aufrüstung der Kunstgeschichte im Vorfeld der Forschung zu registrieren, also im Bereich der publizierten Kunsthandelsquellen, beispielsweise in Gestalt von »German Sales« an der Universitätsbibliothek Heidelberg. Zudem ist im Bereich von Forschung und Lehre ab 2017 eine kurzlebige Blüte von Juniorprofessuren unterschiedlicher Denomination und Schwerpunktsetzung zu konstatieren – kurzlebig, weil von den ehemals vier Stellen derzeit (Herbst 2023) nur noch die Stelle an der Technischen Universität Berlin besetzt ist, während Bonn nach längerer Vakanz noch einmal ausgeschrieben wurde; Hamburg wurde schon vor einiger Zeit, München wird im Winter 2023/24 abgewickelt.

Es bedarf daher keiner prophetischen Kompetenz, um das baldige Ende der universitär verankerten Provenienzforschung vorauszusagen – ungeachtet des notabene ungebrochenen studentischen Interesses und der Bonner Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage »Wer macht was, und warum?« keine rhetorische Frage. Sondern es ist tatsächlich eine gesellschaftliche und pragmatische Notwendigkeit, vor sich selbst ergebnisoffen Rechenschaft abzulegen über Aufgaben, Ressourcen und Zielvorstellungen.

Sachlich und fachlich werden staatliche Institutionen jedenfalls ebenso wie der Kunsthandel auf die gleiche moralisch-ethische Grunddisposition verpflichtet. Für den Handel wird dies beschrieben im Kulturgutschutzgesetz (2016) in § 42, »Sorgfaltspflichten beim gewerblichen Inverkehrbringen«, Abs. 1, Punkt 3, der als Aufgabe bestimmt, »die Provenienz des Kulturgutes zu prüfen«.¹⁶ Speziell beim NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgut, so der entsprechende Kommentar, gelten gemäß § 44 »erhöhte Sorgfaltspflichten«; hier bestehe »grundsätzlich ein erhöhter Recherchebedarf zur Herkunftsgeschichte und Provenienz. Es kommt daher nicht auf die wirtschaftliche Zumutbarkeit des Aufwandes der Recherche an.«¹⁷ Für Museen, Bibliotheken und Archive sowie für andere Einrichtungen des Staates, der Länder und Kommunen geben das allgemeine Bekenntnis zu den »Washington

Principles« und die Grundsätze der »Gemeinsamen Erklärung«¹⁸ die Leitplanken für Recherchen vor. Dass Handel und Wissenschaft in diesem Sinne an einem Strang ziehen sollen, ist manchem Vertreter beider Gruppen reichlich unheimlich. Zugespitzt formuliert, könnte man sagen, dass – um dieser ungewollten Allianz zu entgehen – die akademische Zunft der Kunstgeschichte die Kunstmarktforschung erfunden hat oder zumindest mit hohem Aufwand wiederbelebt.

Denn bei diesen Untersuchungen und Studien geht es selten bis nie um einzelne Objekte, viel häufiger hingegen um Strukturen, Rahmenbedingungen, Netzwerke und Tendenzen, oft auch um einzelne Sammlerpersönlichkeiten und ihren »erlesenen Kunstgeschmack«¹⁹. Die »Kunstdetektive«, wie die ProvenienzforscherInnen in den frühen 2010er Jahren in popularisierend-didaktischer Absicht gelegentlich bezeichnet wurden, tauschten bei der Rekonstruktion von Firmengeschichten Nick Knattertons Lupe gegen die Vogelperspektive und die abstrahierende Modellbildung, seit jeher eine Domäne der Kunstgeschichte.

Diese Gemengelage kann insgesamt als verworren, unübersichtlich und teilweise widersprüchlich bezeichnet werden. So heißt es in einem »Erklärfilm« des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK) zum Thema »Was ist Provenienzforschung?« von 2023, diese werde »von Museen, Bibliotheken, Archiven, Auktionshäusern oder Personen betrieben, die Kulturgüter besitzen oder mit ihnen handeln«²⁰ – die akademische Kunstgeschichte an Universitäten und Forschungsinstituten ist hier nun wiederum nicht inkludiert. Welche Definition wird also zugrunde gelegt, wovon reden wir? Ist also die Grundlagen- und Kontextforschung mitgemeint, wenn über Provenienzforschung an Museen gesprochen wird? Sind Sammlungsgeschichte und Institutionsgeschichtsschreibung überhaupt an Besitzwechseln von Artefakten interessiert? Und wie zirkulär ist jene Sammlungs- und Kunstmarktforschung, die den Kanon nur tradiert, aber nicht kritisch befragt?

Was ist besonders schwierig?

Angesichts der von Berührungsängsten und Reibungsverlusten ebenso wie von Best-Practice-Modellen, Win-win-Konstellationen und fruchtbarem Dialog gezeichneten Gegenwart erscheint es sinnvoll, einige spezifische Problemfelder konkret anzusprechen.

Es scheint bezeichnend für die oben erwähnte Geringschätzung »der Wissenschaft« für Fragen des Marktes zu sein, dass das Kunsthistorische Institut in Florenz vor Kurzem seine über 20.000 Auktionskataloge aus der Präsenz-Bibliothek ausgelagert hat, und zwar so, dass sie auf absehbare Zeit nicht mehr zugänglich sein werden. Diese sicherlich aus pragmatischen Gründen getroffene Entscheidung des Max-Planck-Instituts ist umso mehr zu bedauern, als sich darunter auch an anderen Orten nicht überlieferte Exemplare befinden, und ist womöglich auch dem in Italien anderen Stellenwert derartiger Transaktions-Dokumentationen geschuldet.

So gesehen, stellt die seit Jahrzehnten intensive Nutzung des im nördlichen Schwesterinstitut in München verwahrten Bestands geradezu eine Überwindung der hier verhandelten »Kluft« dar. Denn bekanntlich konsultieren dort KunsthistorikerInnen aus Kunsthandel, Museum und Universität gleichermaßen die Auktionskataloge wie die verschiedenen anderen Kunsthandelsquellen, was auch an der hohen Zahl der Anfragen zu historischen

Besitzwechseln erkenntlich ist.²¹ Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen ist aufwändig, weil die Quellen komplex sind.²² Soweit ersichtlich, erfolgt diese Beauskunftung unabhängig von Status und Verfasstheit, d. h. das öffentliche Museum, selbständige freiberufliche ProvenienzforscherInnen, RechtsanwältInnen, WerkverzeichnisautorInnen und das internationale Auktionshaus erhalten in gleicher Weise wie das Landeskriminalamt oder das Holocaust Claims Processing Office eine Antwort nach bestem Wissen und Gewissen.²³ Eine Rückmeldung zur konkreten Nutzung der mitgeteilten oder gelieferten Informationen erfolgt indes nur in Ausnahmefällen.

Diese unterschiedlich stark ausgeprägte, aber immer präsente (Informations-)Asymmetrie charakterisiert den Alltag in sehr grundsätzlicher Weise. Denn im Handel, besonders auf dem Auktionsmarkt, spielt Provenienzforschung inzwischen eine bedeutende Rolle; viele Objekte werden in hoher Taktung oder Schlagzahl in kurzen Zeiträumen sorgfältig und effektiv geprüft. Stets geht es dabei aber um konkrete Einzelstücke oder um die Genese und Auflösung einer bestimmten Sammlung; die Forschungsergebnisse fließen in das Verwertungsgeschäft ein und werden möglicherweise zwar intern nachgenutzt, aber nicht unabhängig von den konkreten Verwertungszusammenhängen publiziert und schon gar nicht als Forschungsrohdaten zur Verfügung gestellt. Die oft mit großer Energie und enormer Sachkompetenz recherchierten Daten finden ihre finale Zweckbestimmung in der Transaktion zum anberaumten Versteigerungstermin, und ein kleiner Teil dieser Ergebnisse wird publik in Form der Provenienzkette im analogen oder digitalen Auktionskatalog. Alle anderen Daten sind nicht öffentlich recherchierbar, womit Nachhaltigkeit verunmöglicht wird, weil es keine übergreifenden Strukturen gibt. Mit anderen Worten: Doppel- und Mehrfacharbeit sind unvermeidbar, weil der Status eines abhanden gekommenen Kunstwerks immer wieder ab ovo recherchiert werden muss, einschließlich der Rekonstruktion eines Sammler- oder Händlerschicksals, einschließlich der Erhellung einer Verlustgeschichte. Es ist unklar, warum die Innovationskraft des deutschen Mittelstands und die Kreativität der liberalen Marktwirtschaft bislang keine Wege gefunden haben, andere Modelle der Informationsgenerierung und -distribution zu entwickeln: Die Tür des eigenen Kontors ist der Sargdeckel der Provenienzforschung im globalisierten Kunstmarkt?

Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste fördert Forschung an öffentlichen Museen, doch deren Ergebnisse sind nur mit Verzögerung und noch nicht wirklich komfortabel über die Datenbank proveana recherchierbar; der Handel verzichtet teilweise auf Prüfungen der Objekte inhouse und beauftragt stattdessen das Art Loss Register in London, das seinerseits als kommerzielles Unternehmen weder seine Quellen offenlegt noch Einblick in das Zustandekommen der Prüfergebnisse gewährt – auch hier gibt es keine nachhaltigen, gar öffentlich nachnutzbaren Strukturen. Anders als im Bereich Sowjetische Besatzungszone (SBZ)/DDR, wo das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste veritable Grundlagenforschung erklärtermaßen auch als Dienstleistung für die Community betreibt, ist der Modus Operandi ausgerechnet im Bereich des rassistisch motivierten, als »Gegnerbekämpfung« apostrophierten nationalsozialistischen Kulturgutentzugs weitaus unverbindlicher, nämlich in Gestalt der proveana, in die Informationen eingespeist werden. Welche Instanz übernimmt die Verantwortung für jene Grundlagen- oder Kontextforschung zum Nationalsozialismus, die übereinstimmend von der Provenienzforschung im Museum wie im Handel benötigt wird?

Was bleibt? Die Kluft? »Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb, sie konnten beisammen nicht kommen«? Nüchtern betrachtet, werden die grundlegenden Parameter der Relation von Wissenschaft und Handel kurz- und wohl auch mittelfristig kaum entscheidende Modifikationen erfahren (können), aufgrund der hohen Eigendynamik der Binnenlogiken. Doch durch, mit und über die Provenienzforschung öffnet sich der Blick auf gemeinsame Interessen – wenn es auch letztlich andere Ziele bleiben. Es ist daher womöglich an der Zeit, sowohl das »Freundeskreis-Modell«²⁴ behutsam und zugleich energisch zu modernisieren als auch die Gestaltungsmöglichkeiten vor allem im Bereich der Ressourcen-Allokation (wer investiert wie viel wofür?) neu zu vermessen. Dann entstünde ein Resonanzraum, in dem die staatlichen Fördermittel des DZK für die Rekonstruktion verlorener jüdischer Sammlungen und Kunsthandelsfirmen jene Schwungkraft entwickeln könnten, die zur Überwindung der Kluft vonnöten ist.

Eine dauerhafte Verbindung ließe sich allerdings nur dann etablieren, wenn der Handel weiterhin Quellenmaterialien und vielleicht erstmals auch Mittel bereitstellen würde, um die Verstetigung und intersubjektive Nachnutzbarkeit der an verschiedenen Orten und für unterschiedliche Aufgabenstellungen generierten Forschungsergebnisse zu gewährleisten. Denn zum Wesen der Kluft gehört, dass sie besser nicht im Alleingang überwunden werden sollte.

ABSTRACT

This article addresses the fundamental relationship – the gap – between the academic discipline (art history) and the art market. It is devoted to various aspects of this historical and contemporary coexistence and in particular examines the extent to which provenance research both has led and could potentially lead to – a new alliance amidst bipolar and dichotomous concepts. The basic parameters of the relationship between the academic world and the trade do not seem to be strongly affected by this forced marriage – forced since the government has requested it. However, due to their respective internal logic, provenance and art market research still have a certain »bridging potential«.

This article also discusses the specific difficulties and asks the question: Who assumes responsibility for the basic research or the contextual research on National Socialism that is required by provenance research in museums and on the art market alike?



Abb. 2: Wilhelm Morgner (1891–1917), *Landschaft mit kleiner Brücke bei Soest*, 1910, Öl auf Leinwand, 75 x 85 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

ANMERKUNGEN

- 1 »Kluft«, in: Pfeifer, Wolfgang et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Kluft> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
- 2 Nur zwei Beispiele für derartige merkantile Implikationen fachwissenschaftlicher Arbeit seien genannt: Wenn das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag ein bisher als »Rubens-Werkstatt« klassifiziertes Gemälde nur noch als »Rubens-Kreis« einschätzt, verringert dies den Marktwert um mehr als das Zehnfache, z.B. von 1,5 Millionen auf nur noch 120.000 Euro. Einen deutlichen Preisanstieg bewirkte die Forschung demgegenüber bei Lotte Laserstein (1898–1993): Auf erste Ausstellungen in den 1980er Jahren folgte 2002 die Dissertation von Anna-Carola Krause (publiziert 2003), dann 2018/19 weitere große Ausstellungen im Städel Museum, Frankfurt a. M., und in der Berlinischen Galerie, Berlin – in einem Spendenaufruf von 2018 heißt es ganz lapidar »Laserstein ist viel wert«, https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Pressearchive/2018/PM_Lotte-Laserstein__Spendenaufruf_10.12.18_Berlinische-Galerie.pdf (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
- 3 <https://www.ihk-muenchen.de/de/Service/Sachverst%C3%A4ndige/> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023); eine Liste der bundesweit registrierten Sachverständigen im Bereich »Kunst und Antiquitäten« kann hier aufgerufen werden: <https://svv.ihk.de/svw-suche/4931566/suche-extern?sachgebietsnummern=4950&suchbegriffe=Kunst%20und%20Antiquit%C3%A4ten> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
- 4 »akademisch«, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/akademisch> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
- 5 Warburg, Aby M.: *Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schiffanoja zu Ferrara. 1912/1922* [Vortrag Kunsthistorikerkongress Rom 1912], veröffentlicht in: *Venturi, Adolfo (Red.): L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*. Rom 1922 (Reprint 1978), S. 179–193, Tafeln XXXVII–XLVII, online: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1628/1/Warburg_Italienische_Kunst_und_internationale_Astrologie_1922.pdf (zuletzt abgerufen am 10.07.2023), hier S. 191. Es sei darauf hingewiesen, dass Warburg nicht die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen meint (so wird seine Wendung oft verstanden und zitiert), sondern vielmehr die säuberliche Trennung historischer Prozesse in »Antike, Mittelalter und Neuzeit« kritisiert.
- 6 Ausführlicher: Catterson, Lynn (Hrsg.): *Florence, Berlin and Beyond. Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks*. Leiden & Boston 2020; dies., *Stefano Bardini and Wilhelm von Bode: A Case of Collaborative Contamination of the Canon and the Scholarly Literature?* Vortrag via Zoom am 28.04.2021, abrufbar unter <https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/the-hugo-helbing-lecture-2021> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023); vgl. auch https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/geschichte-des-kunstmarkts-renaissance-haendler-stefano-bardini-hoch-kompetent-aber-skrupellos/28971422.html (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
- 7 Iselt, Kathrin: »Sonderbeauftragter des Führers«. *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969)*. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 26, 42, 61, 127, 202 und passim.
- 8 Gramlich, Johannes: »Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen«: Der »Expertisenkrieg« und die »Sammlung Schloss Rohoncz« in der Neuen Pinakothek 1930, in: *Jahresbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 2017*. München 2018, S. 182–192.
- 9 Posada Kubissa, Teresa: *August L. Mayer y la pintura española: Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*. [Madrid] 2010; Fuhrmeister, Christian / Kienlechner, Susanne: *August Liebmann Mayer (1885–1944). Success, failure, emigration, deportation and murder*, in: Rotermund-Reynard, Ines (Hrsg.): *Echoes of exile. Moscow archives and the arts in Paris 1933–1945*. Berlin 2015, S. 139–159.
- 10 Etwa Hubertus Butin: *Uneinsichtig*, FAZ vom 14.10.2023, S. 13.
- 11 Hanstein, Henrik R.: *Geschichte muss nicht auf Treu und Glauben angenommen werden* [Einhefter], in: *LEMPERTZ Bulletin 2/2023*, ohne Paginierung; online: https://www.lempertz.com/fileadmin/user_upload/

- bulletin/Lempertz-Einhefter-deutsch-Einzelseiten-Doppelseiten-150dpi.pdf (zuletzt abgerufen am 10.07.2023). Siehe dort [S. 3] auch diese Überlegung: »Der Staat gibt gemäß der Washingtoner Prinzipien die in Staatsbesitz befindlichen Kunstwerke zurück, so es sich um Raubkunst handelt. Müsste er nicht auch haften für die nach dem Kriege auf öffentlichen Auktionen und Kunstmessen gutgläubig erworbenen Kunstwerke?«
- 12 Thum, Agnes: *Kunsthandel, Kommerz, Provenienzforschung: Washington und die Folgen*, in: *Kunstchronik*, 76. Jg., Juli 2023, Heft 7 (Themenheft *Provenienzforschung und Kunstgeschichte – eine Autopsie*), S. 357–362, hier S. 360: »Die – derzeit noch nicht mögliche – Mitgliedschaft des Handels im Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. (und damit gerade jener Berufsgruppe, die zur Provenienzforschung rechtlich verpflichtet ist) wäre ebenso ein wichtiges Signal wie eine gezielt verstärkte Kooperation bei Tagungen, Publikationen oder Lehrveranstaltungen. [...] Denn auch im Handel arbeiten (Provenienz-) Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, und mancher Kollege, manche Kollegin, der oder die zentrale Stellen im öffentlichen Dienst bekleidet, hat auch schon für den oder im Kunsthandel gearbeitet. Durchdringung ist zudem nicht nur personell, sondern auch strukturell gegeben: Wissenschaftlichkeit ist innerhalb der freien Marktwirtschaft möglich, und umgekehrt bestimmen die Regeln der freien Marktwirtschaft vielerorts die Wissenschaft. Vielleicht ist das Trennende doch nicht so groß?«
 - 13 Zitiert nach Meier, Christian J.: »Wir ertrinken in Daten«. *Forschungsdaten sollen besser zugänglich werden*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 157, 11. Juli 2023, S. 12.
 - 14 Lupfer, Gilbert: *Zum Geleit*, in: *Provenienz & Forschung*, 1/2018, S. 1–3, hier S. 1.
 - 15 Ausführlicher dazu: Fuhrmeister, Christian: *Auf einmal spielt die Welt eine Rolle? Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Provenienzforschung*, in: *Kunstchronik*, 76. Jg., Juli 2023, Heft 7 (Themenheft *Provenienzforschung und Kunstgeschichte – eine Autopsie*), S. 330–336.
 - 16 <https://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/BJNR191410016.html> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
 - 17 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hrsg.): *Das neue Kulturgutschutzgesetz. Handreichung für die Praxis* Herausgeber. Frankfurt a. M. 2017, S. 213 (online unter https://www.kulturgutschutz-deutschland.de/SharedDocs/Downloads/DE/HandreichungKGSg.pdf?__blob=publication-File&v=3, zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
 - 18 <https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-04/Gemeinsame-Erklaerung.pdf> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
 - 19 Exemplarisch sei verwiesen auf Herzog, Katharina Christiane: *Mythologische Kleinplastik in Meißener Porzellan 1710–1775*. Dissertation Universität Passau 2008, S. 152f. (online unter https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/deliver/index/docId/168/file/herzog_katharina.pdf, zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
 - 20 <https://kulturgutverluste.de/mediathek/erklaerfilme>, 0:14 bis 0:21 (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).
 - 21 So die Ausführungen im *Jahresbericht des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2022. München 2023, S. 12f.
 - 22 So die Einschätzung von Fuhrmeister, Christian/Jooss, Birgit /Klingen, Stephan: *Was braucht die Provenienzforschung? Worin besteht der Auftrag für bestandshaltende Institutionen?*, in: *Der Archivar. Zeitschrift für Archivwesen*, 75. Jg., Februar 2022 (Themenheft *Provenienzforschung*, für den Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., hrsg. von Meike Hopp und Sven Haase), S. 13–15.
 - 23 Vgl. Fuhrmeister, Christian/Klingen, Stephan: *Immer noch prekär – Provenienzforschung am ZI*, in: Augustyn, Wolfgang/Lauterbach, Iris/Pfisterer, Ulrich unter Mitarbeit von Krista Profanter (Hrsg.): *ZI 75 – Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München: Zum 75-jährigen Bestehen*. München 2022, S. 283–301, hier S. 293f. und 296f.
 - 24 Im 1983 gegründeten Verein der Freunde des Zentralinstituts für Kunstgeschichte e. V. CONIVNCTA FLORESCIT ist der Handel traditionell sehr stark vertreten, auch und gerade im Vorstand, vgl. <https://www.zikg.eu/institut/foerderverein> (zuletzt abgerufen am 10.07.2023).



FALLBEISPIEL

DIE FAMILIE MENGERS – SAMMLER UND HÄNDLER

Auftakt

Das größte Potenzial der Provenienzforschung im Kunsthandel liegt – rein aus Sicht der Wissenschaft – in der Vielzahl der hier bekannten Kunsteigentümer*innen. Das betrifft einerseits das »Hoheitswissen« über eigene Transaktionen (vgl. die Beiträge von Christina Feilchenfeldt, Theresa Sepp und Sandra Sykora), andererseits das Wissen über historische Besitzverhältnisse, das auch im Handel erst proaktiv erschlossen werden muss. Hier ist gerade im Auktionswesen aufgrund der schieren Menge der laufend zu prüfenden Werke die Chance für Entdeckungen groß. Jedoch bietet die zweckgebundene Gattung »Auktions- und Kunsthandelskatalog« (vgl. Beitrag von Susanne Meyer-Abich) im Unterschied zu Publikationen aus Museen und Forschungseinrichtungen hierfür keinen Publikationsrahmen. Und so entstand die Idee für dieses Buch: Wäre es nicht für die Zukunft der Provenienzforschung erstrebenswert, wenn auch der Kunsthandel damit beginnen würde, erschlossenes Wissen mit der Forschungsgemeinschaft zu teilen? Die Fallbeispiele dieses Bandes, die sich mit übergreifenden Beiträgen zum Themenfeld »Provenienzforschung und Kunsthandel« verzahnen, sollen einen ersten Schritt in diese Richtung gehen.

Kunsthandelsquellen als Forschungsauslöser

Die persönliche Erfahrung im Handel zeigt, dass am Beginn von Tiefenrecherchen nur selten »Lost Art-Meldungen« und noch viel seltener konkrete Anspruchsanmeldungen stehen. Viel häufiger ist es ein Rückseitenbefund und/oder ein historischer Besitzvermerk, der den Stein ins Rollen bringt – letzterer oft genug aus einer Kunsthandelsquelle.

So war es auch im Fall der jüdischen Familie Mengers. Den Anfang der diesem Beitrag zugrunde liegenden Recherchen machte der Katalog der »Schmeil-Auktion« bei Cassirer und Helbing von 1916 (vgl. S. 87). Als Käufer dreier Werke von Spitzweg (Los 112, Abb. 1 und

Abb. vorige Seite: Carl Spitzweg (1808–1885), *Lagernde Karrner*, Öl auf Holz, 15,5 x 31,5 cm (Detail).

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

Abb. S. 26), Zimmermann (Los 141)¹ und Habermann (Los 34) erscheint hier, so kann man es aus den Annotationen der Katalogexemplare des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte und des Cassirer-Archivs erschließen (Abb. 2, 3), ein »Dr. Alfred Mengers« mit der Berliner Adresse »Buchenstraße 6«. ² Eine Identifikation wird dadurch zweifelsfrei möglich: Es handelt sich um den jüdischen Berliner Handelsrichter Dr. jur. Alfred Mengers (1859–1923), einen der Mitinhaber der großen »Berliner Velvet-Fabrik M. Mengers & Söhne«. ³

Olga Mengers

Jedoch war offenbar Alfreds Ehefrau Olga (1869–1948), Tochter des bedeutenden Kasseler Stadtteilgründers Sigmund Aschrott (Abb. 6), ⁴ die eigentliche Sammlerin, denn sie hatte 1915 eine große Zahl von Kunstwerken aus dem Nachlass ihres Vaters übernommen. ⁵ Auch beide Söhne Heinz und Kurt, auf die noch zurückzukommen sein wird, folgten der Familientradition. ⁶ Die Leidenschaft für Kunst konnte man sich leisten: Die Familien Mengers ⁷ und Aschrott ⁸ waren überaus begütert.

Alfred Mengers verstarb bereits 1923 und erlebte nicht mehr, mit welcher Härte die nationalsozialistische Verfolgung seine Familie traf und alles zerstörte, was über Generationen aufgebaut worden war. Das Grundstück in der Buchenstraße 6 musste verkauft werden, ⁹ die Söhne mussten fliehen, mit fast 400.000 Reichsmark wurde Olga Mengers zur »Judenvermögensabgabe« verpflichtet, ¹⁰ über 100.000 Reichsmark kostete ihr erzwungener »Heimeinkauf« in Theresienstadt. Im Sommer 1941 – Olga Mengers war mittlerweile 70 Jahre, schwer sehbehindert und alleine, denn wie viele ihrer Generation hatte sie sich gegen die Flucht entschieden – ¹¹ verfügte zudem das Landeswirtschaftsamt, dass Olga Mengers nur mehr zwei Zimmer ihrer Mietwohnung in der Bregenzer Straße 5 nutzen dürfe. Die vier Vorderzimmer wurden zugunsten des Architekten Franz Heinrich Sobotka ¹² beschlagnahmt.

Im Alltag unterstützte die Hauswartin Grete Drachholz die fast erblindete Olga Mengers. Sie war auch Augenzeugin an jenem Tag, als das »Judenauto« vorfuhr. Olga Mengers war gerade von einem Klinikaufenthalt zurückgekehrt, als sie am 4. Oktober 1942 im Zuge des dritten großen Alterstransports verhaftet und nach Theresienstadt verbracht wurde. Frau Drachholz hatte noch eine Mahlzeit für die alte Dame zubereitet, durfte aber die Wohnung nicht mehr betreten. Im Vestibül stehend verabschiedete sie sich von Olga Mengers. Diese überlebte das Lager mit Glück bis zur Befreiung und kehrte dann nach Berlin zurück, wo sie 1948 geschwächt und verarmt verstarb. ¹³

Beschlagnahme und »Verwertung«

Als Olga Mengers im Oktober 1942 verhaftet wurde, sollen sich noch etwa 50 Gemälde in ihrer Wohnung befunden haben: ¹⁴ »die Wände waren vollständig mit Bildern behangen, und zwar mit den besten, die sie besaß. Die größeren Stücke konnte sie nicht aufhängen, sondern hatte sie auf dem Korridor verwahrt.« ¹⁵ Die Verlustwege der Sammlung sind gleichwohl diffus. Zunächst wurden die ihr verbliebenen Wohnräume versiegelt, das im Keller lagernde Luftschutzgepäck beschlagnahmt. ¹⁶ Aus den Akten des Oberfinanzpräsidenten



Abb. 1: Carl Spitzweg (1808–1885), *Lagernde Kärner*, im Katalog der »Schmeil-Auktion«.

Bildnachweis: Helbing, Hugo/Cassirer, Paul: *Sammlung Schmeil*, Dresden, Versteigerung am 17. Oktober 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin, Los 112. <https://doi.org/10.11588/diglit.48615#0214>

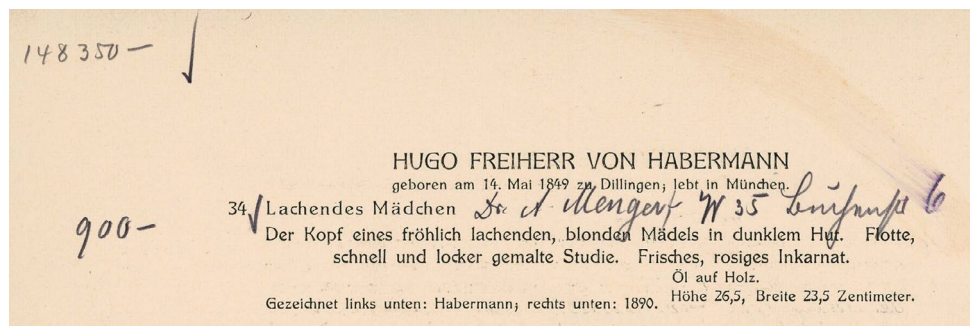


Abb. 2: Helbing, Hugo/Cassirer, Paul: *Sammlung Schmeil*, Dresden, Versteigerung am 17. Oktober 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin, Los 34. Handexemplar Marie Ducrue (1875–?), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Bildnachweis: <https://doi.org/10.11588/diglit.56110#0030>

(OFP) geht hervor, dass sich am 24. November 1942 ein Gerichtsvollzieher mithilfe eines Dietrichs Zutritt verschaffte, um das Inventar zu erfassen und zu schätzen.¹⁷ Das erstellte Inventar benennt auch 28 Gemälde und Papierarbeiten mit einem Schätzwert von 23.410 Reichsmark (Abb. 4).¹⁸ Rasche Abverkäufe aus dem Hausrat an hochrangige Militärs sind bezeugt, Kunstwerke werden dabei nicht genannt.¹⁹ Am 6. Januar 1943 dann wurde ein großer Bestand mit Gemälden und Papierarbeiten an Edgar Lach zur Versteigerung am 12. Januar und 11. März 1943 übergeben.²⁰

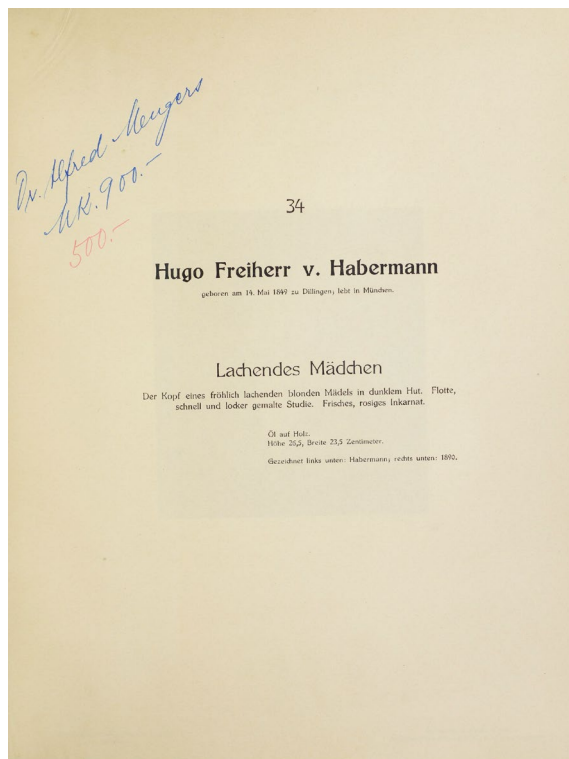


Abb. 3: Helbing, Hugo/Cassirer, Paul: *Sammlung Schmeil, Dresden, Versteigerung am 17. Oktober 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin, Los 34. Protokollkatalog Kunstsalon Paul Cassirer, Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich.*

Bildnachweis: <https://doi.org/10.11588/diglit.48615#0079>
(zuletzt abgerufen am 11.07.2023)

Wie meist bleiben die werkrelevanten Angaben in Inventar und Versteigerungsprotokoll rudimentär. Zur Identifikation müssen also weitere Quellen hinzugezogen werden, so etwa der illustrierte Katalog der »Schmeil-Auktion«. Zudem könnte zukünftige Forschung eine Identifikation der Verluste im Abgleich mit den bereits durch Sigmund Aschrott angekauften Werken versuchen (der sich im Übrigen, auch dies ein unter Umständen hilfreicher Hinweis, beim Ankauf meist von Max Friedländer beraten ließ).²¹ Nicht zuletzt tauchen auch in den Akten des Wiedergutmachungs- und Entschädigungsverfahrens immer wieder an verstreuten Stellen Konkretisierungen zu einzelnen Werken auf. Nur »1 Gemälde von Leon Richet« steht beispielsweise auf der Inventarliste, mit der hohen Summe von 3.000 Reichsmark bewertet.²² In den Versteigerungsprotokollen taucht das Bild nicht auf,²³ so dass ein anderweitiger »Abgang« zu vermuten steht. Hinweise zur Werkidentität geben verstreute Bemerkungen aus den Wiedergutmachungsakten: »Landschaft mit Wasser« heißt es einmal, dann »Richet (dunkle Landschaft mit Wasser), 1 m lang und 60 cm hoch«, schließlich »signiert, ca. 1 m x 60 cm, ein grosses repräsentatives Bild dieses französischen Meisters,

Obstehen in einer Wohnung mehrere
Schlösser, so sind diese oben rechts
besonders zu nummerieren

Schlösserhaft Nr. 1 27
Mietverhältnis des OGP
H. Straßenschild 27/18562

Berlin: 15 Straße: Bergensstr. Nr. 5, Lage: III

Früherer Mieter bzw. Untermieter: Mengers, Olga Kontakte
Früherer Eigentümer der Gegenstände

Inventar und Bewertung

Nr.	Stück	Gegenstand	Nähere Beschreibung	Bewertung in RM	Bemerkungen
1	1	Gesamte Idee: auf Holz, Abendstimmung		500	
2	1	Postell, Leistikow		500	
3	1	Landschaft, See u. Schiffe	19. Jahrh.	300	
4	1	von Zimmermann		500	
5	1	Klebe, See an der Tanne		500	
6	1	Postell von Cassiase		300	
7	2	kl. Bilder von Rosemann		1600	
8	1	Gem. Idee, hell, adäquat		500	
9	1	Miniaturopstell v. Harburger		60	
10	1	1 Bild auf Kupfer	Frage.	600	
11	1	Gem. Idee von Jordan		600	
12	1	" " Stilleben	Reliquie	1500	
13	1	" " Kopie v. de Keyser	Frauenbild	600	
14	1	" " holl. 18. Jahrh.		600	
15	2	" " Tierbilder		1000	
16	1	" " von Hermann		2000	
17	1	" " von Hermann		500	
18	1	" " holl. 18. Jahrh.		1500	
19	1	" " v. Hallenau		600	
20	1	Postell v. Langen		300	
21	1	Quadrat v. Achenbach		1200	

zu übertragen Seitennummer: RM 16721

C/2540 OGP 294-41 11

Abb. 4: Inventar der Wohnungseinrichtung
von Olga Mengers, 24. November 1942.

Bildnachweis: Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA),
Potsdam, Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II),
Nr. 26214, fol. 27

mehrfach abgebildet in Sammelwerken». Und nicht zuletzt teilte der »Untermieter« Sobotka mit, er habe das Werk bei Hans W. Lange gesehen.²⁴

Verluste ohne Spuren

Heinz und Kurt Mengers stellten beide im Kontext der Wiedergutmachungs- und Entschädigungsverfahren²⁵ fest, dass die im Auftrag des Oberfinanzpräsidenten angefertigte Inventarliste nicht vollständig sein könne.²⁶ Es werden, erneut an verstreuten Stellen, zahlreiche fehlende Werke konkret benannt, etwa von Frans van Mieris und Franz von Stuck, von Spitzweg, Leistikow, Grützner und vielen weiteren Künstlern.²⁷

Wann und wie diese nicht in den OFP-Akten benannten Werke aus der Sammlung von Olga Mengers ausgingen, bleibt bisher völlig unklar. Abverkäufe, von denen die bereits geflohenen Söhne nichts wissen konnten, erscheinen natürlich denkbar. Wenigstens ein

Gemälde und Einrichtungsgegenstände hatte Olga Mengers nachweislich an Sobotka verkauft, als sie gezwungen wurde, diesem vier Räume ihrer Wohnung abzutreten.²⁸ Auch darüber hinaus sei Mobiliar in diesem Zuge verkauft worden²⁹ – vielleicht auch Kunstwerke? Möglicherweise wurden zudem noch vor der ersten Schätzung durch den Gerichtsvollzieher, immerhin mehr als sieben Wochen nach der Deportation, die wertvollsten Stücke ausgesondert? Und was befand sich in dem Teil des Luftschutzgepäckes, der bei der Deportation nicht entdeckt und von Grete Drachholz und ihrem Mann später heimlich nach Bayern geschafft wurde?³⁰ Waren 1942 möglicherweise weitere Wertgegenstände in Süddeutschland in Sicherheit gebracht worden, worauf das Testament der Olga Mengers einen Hinweis zu geben scheint?³¹ Mehr Fragen als Antworten.

Liebermanns »Gemüseschälerinnen«

Einige dieser nicht in den OFP-Akten vermerkten Werke der Sammlung Mengers wurden 1957 (erfolglos) von den Berliner Wiedergutmachungskammern bei der Treuhandverwaltung für Kulturgut angefragt.³² Darunter befand sich auch ein Bild von Max Liebermann, in irrtümlichem Singular als »Die Gemüseschälerin« bezeichnet. 1955 hatte Heinz Mengers angegeben, er vermisste in der OFP-Liste »ein grosses Bild von Max Liebermann, »Die Gemüseschälerinnen«, bei der Erbauseinandersetzung nach meinem Grossvater, mit Mk. 20.000.– in Rechnung gestellt«.³³ Die *Gemüseschälerinnen* (*Konservenmacherinnen*) aus der Sammlung Aschrott (Eberle 1873/15, Abb. 5) jedoch waren ausweislich des Werkverzeichnisses bereits 1917 bei dem jüdischen Sammler Max Meirowsky aus Köln, der das Werk 1926/27 bei Paul Cassirer in Kommission hatte. Max Meirowsky werden damit im Liebermann-Werkverzeichnis zwei Fassungen des Motivs zugeordnet.³⁴ Jedoch zeigen Korrespondenzen und eine Werkfotografie aus dem Archiv im Römerholz, die Harry Joelson-Strohbach ausgewertet hat, dass die Ludwigs-Galerie in München das Liebermann-Gemälde Eberle 1873/15 »direkt aus der Familie Aschrott bis zum Oktober d.J. [1933] fest an der Hand« hatte, offenbar also ein Kommissionsvertrag mit der Familie Aschrott bestand.³⁵ Es ist daher anzunehmen, dass die Befunde aus dem Cassirer-Archiv, die eine Provenienz »Meirowsky« für das Aschrott-Gemälde (Eberle 1873/15) nahelegen, vielmehr dem Werk Eberle 1872/9 zuzuordnen sind³⁶ – eine Fassung des gleichen Motivs mit nur geringfügig abweichenden Maßen, die historisch ebenfalls 1873 datiert wurde und nachweislich 1938 aus der Sammlung Meirowsky bei Hans W. Lange versteigert wurde.³⁷

Das »Portrait Aschrott« von Anders Zorn

Unter den fehlenden Werken wird auch mehrfach das Bildnis des Sigmund Aschrott von Anders Zorn erwähnt.³⁸ Eine Kopie desselben im Aschrott'schen Büro sei im Krieg zerstört worden, das Original aber habe, so teilen es die Söhne mit, Olga Mengers besessen. Die Porträts der Familienmitglieder – es gab mehrere³⁹ – waren für den Erblasser von besonderem Wert: »ich wünsche, dass von den Ölbildern der Familienmitglieder wenigstens die meiner Eltern, Grosseltern und Schwiegereltern, das meiner Frau, die meinigen und das meiner



Abb. 5: Max Liebermann (1847–1935), *Konservenmacherinnen*, Öl auf Leinwand, 1873, 50,5 x 61,5 cm, Privatbesitz Schweiz.

Bildnachweis: Eberle, Matthias: *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde., Bd.1 (1865–1899), München 1995–1996, S. 66

Tochter Marie in der Familie verbleiben und in Wohnräumen stets aufgehängt bewahrt werden mögen. Ich mache die Durchführung dieses meines Wunsches meinen Kindern zur Ehrenpflicht und ersuche, die Verteilung der Bilder in den Testamentsakten zu registrieren». ⁴⁰

Es wäre für zukünftige Forschung damit wohl gut überprüfbar, ob es die Aufgabe von Olga war, das Bildnis von Anders Zorn zu verwahren. Und so ließe sich vielleicht auch herausfinden, ob es dasjenige Porträt des Sigmund Aschrott war, das 1941 beim Einzug von Sobotka abgehängt werden musste, wobei Frau Mengers zu besonderer Vorsicht angehalten habe, da das Werk so außerordentlich wertvoll sei. ⁴¹ Ist es zutreffend, dass eben dieses Gemälde dann noch vor der Deportation von Olga Mengers ins Ausland verbracht wurde – oder war auch dies nur eine Kopie, wie Heinz Mengers vermutet? ⁴² Heute befindet sich jedenfalls ein Porträt des Sigmund Aschrott von der Hand Anders Zorns im Länsmuseet Gävleborg (Abb. 6). Es ist nach Angabe des Museums 1944 als Schenkung des Freundeskreises (»Gävle musei vänner«) eingegangen, kam aus der Kunsthandlung N. Hammarström (Göteborg) und sei zuvor durch Olgas Bruder Paul Felix Aschrott bereits zwischen 1915 und 1927 nach Schweden gelangt. ⁴³ Auch hier also: mehr Fragen als Antworten.

Vergessener Kunsthändler: Heinz Mengers

Die wesentlichen Informationen zur Sammlung von Olga Mengers wurden nach dem Krieg von ihren Söhnen Heinz Günther (1894–1969) und Kurt Victor Mengers (1893–1977) angegeben. Beide waren »vom Fach«, waren sie doch als Kunsthändler tätig, was heute vollkommen in Vergessenheit geraten ist.

Heinz Mengers, der Jüngere, folgte seiner Passion im Anschluss an eine Exportlehre. Von 1917 bis 1923 war er in New York als Kunsthändler tätig; zurück in Berlin, hatte er seit 1928 eine Kooperation mit Karl Feyerabend von der »Blumen- und Kunsthandlung« Otto Möhrke,⁴⁴ zudem sei er seit 1927 beim *Internationalen Kunst- und Auktions-Haus Berlin*⁴⁵ als Antiquitäteneinkäufer und Gutachter tätig und auch beteiligt gewesen.⁴⁶ Die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer wurde ihm aufgrund seiner jüdischen Herkunft verwehrt, so dass er ab spätestens 1936 nur mehr aus seiner Wohnung heraus inoffiziellen Handel treiben konnte.⁴⁷ Von einem Teil Hausrat und Kunstwerken – kein allzu großes Konvolut – trennte sich Heinz bereits 1936/37.⁴⁸ Erst im März oder Juni 1938 floh er jedoch aus Deutschland. Der Auslöser ist bislang nicht völlig klar, der Aufbruch erfolgte gleichwohl überstürzt.⁴⁹ Nur mit Handgepäck reiste Heinz Mengers über Amsterdam und London nach Stockholm, wo er ohne Arbeitserlaubnis versuchte, sich über Wasser zu halten.⁵⁰ Seine Wohnung in der von der Heydt-Straße 5 ließ er zurück. Mit der Verwaltung hatte er den Wirtschaftsberater Eberhardt Kurtz⁵¹ betraut, der Verkäufe an Möhrke und das Versteigerungshaus »Union« (Leo Spik) durchgeführt habe sowie teilweise selbst Gegenstände aus dem Inventar übernommen hatte.⁵² In einem Inventar der Wohnungseinrichtung, das Heinz beim Entschädigungsamt einreichte, benennt er unter anderem zehn Gemälde von Künstlern wie Paulus Brill, Lucas von Uden, Gabriel Metsu und Gerard Terborch, eine Bibliothek sowie Handelsware, bestehend aus Antiken, alt-chinesischem Kunsthandwerk und Gemälden, die er in Truhen sowie auf dem Dachboden und in den Kellerräumen seiner Wohnung verwahrt hatte.⁵³ Da in der OFP-Akte der Verfall der Vermögenswerte nur für ein Bankguthaben von 3.000 Reichsmark bezeugt ist, wurde ein Verlust nicht anerkannt.⁵⁴ Heinz war nach dem Krieg völlig verarmt und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, wo er 1969 verstarb.⁵⁵

Kurt Mengers: bedeutender Händler außereuropäischer Kunst

Auch der wenig ältere Bruder Kurt Victor Mengers (1893–1977) verlor durch die Verfolgung seine gesamte Existenz. Ausgebildeter Bankier,⁵⁶ wurde auch er Kunsthändler, und das augenscheinlich mit internationalem Erfolg.

Schon in jungen Jahren hatte Kurt sich besonders für Artefakte afrikanischer und südostasiatischer Herkunft interessiert und eine Sammlung aufgebaut. In den 1920er Jahren wurde er zu einem der führenden Händler im Bereich der außereuropäischen Kunst.⁵⁷ Auf zahlreichen Auslandsreisen trug er seine Ware zusammen, die er in Banksafes und bei Spediteuren verwahrte. Verkäufe erfolgten direkt an Privatkunden sowie in Kooperation mit dem Kunsthändler Heinz Hagen (Greifenhagen), wobei mehrere Ausstellungen ausgerichtet



Abb. 6: Anders Zorn (1860–1920), *Sigmund Aschrott*, 1911,
Öl auf Leinwand, 99 x 78 cm, Länsmuseet Gävleborg, XLM.11023.
© Länsmuseet Gävleborg

wurden.⁵⁸ Vor allem aber gab er größere Posten auf Auktionen, beispielsweise im Pariser Hôtel Drouot.⁵⁹ Allein in Paris lieferte Kurt Mengers zwischen 1922 und 1939 nachweislich knapp 270 Objekte afrikanischer Herkunft auf Auktionen ein und wurde so in jüngerer Zeit als einer der Hauptakteure des Marktes mit afrikanischen Kulturgütern identifizierbar, über den gleichwohl nichts bekannt sei.⁶⁰ Hier also kann die Provenienzforschung zu Kulturgütern aus kolonialen Kontexten der NS-Provenienzforschung wichtige Hinweise geben – und umgekehrt.

Als Kurt Mengers im Sommer 1936 mit Verhaftung bedroht wurde, floh er nach Belgien.⁶¹ Im Mai 1940 wurde er jedoch in Brüssel verhaftet, und nach 16 Monaten Gefangenschaft in den Internierungslagern Le Vigeant und Gurs gelang ihm das eigentlich Unmögliche: die Flucht. Seiner Familie teilte er die Abläufe detailreicher mit als dem Entschädigungsamt: Kurts Freundin Anita war es gelungen, eine Schachtel mit getrockneten Feigen ins Lager zu

schleusen, in denen sie Geld versteckt hatte. So konnte Kurt einen Lieferanten bestechen, der ihm bei seiner Flucht half. Mit Glück und auf gefährlichen Wegen kehrte er nach Brüssel zurück, wo er einem Bettler seinen Pass abkaufte. Im Sommer 1942 musste er erneut untertauchen, versteckte sich mit Anita bei verschiedenen Privatpersonen, schließlich, teils in den Wäldern schlafend, in den Ardennen und kehrte erst nach Kriegsende zurück nach Brüssel.⁶²

In Brüssel, seiner Wahlheimat, galt Kurt Mengers zwar als eine »prominente Persönlichkeit« unter den Geflüchteten,⁶³ doch seinen Beruf als Kunsthändler konnte er ohne Kapital nicht mehr ergreifen.⁶⁴ Er verstarb 1977 in Brüssel.

Der »Fall Mengers« zeigt, wie allein aus einer lange vor 1933 entstandenen Kunsthandelsquelle, dem »Schmeil-Katalog« von 1916, ein Einblick in vergessene Sammlungen, Verluste und Netzwerke entstehen kann. Und er zeigt vor allem eines: Es ist noch viel zu tun.

ABSTRACT

The case of the Mengers family illustrates how many large Jewish art collections have remained unexplored up until today. Only through an art trade source from 1916 was access to the collection of Olga Mengers possible for the first time. It turned out that Olga Mengers had taken over numerous high-quality works of art from the estate of her father, the famous Kassel industrialist Sigmund Aschrott, who, in return, had built up his collection with the help of Max Friedländer.

When Olga Mengers was deported to Theresienstadt in fall 1942, around 50 paintings are presumed to have been in her apartment. There is proof that some of them were confiscated and sold in a compulsory auction, while the fates of other lost artworks are unclear. This confusing situation is best illustrated by two paintings by Max Liebermann and Anders Zorn.

Additionally, this essay also introduces Mengers's sons Kurt and Heinz, who both worked as art dealers. This context also helps to show how both Nazi provenance research and provenance research conducted in a »colonialist context« can be mutually beneficial today.

ANMERKUNGEN

- 1 <https://www.lostart.de/de/Fund/576047> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023). Ich danke dem Museum im Kulturspeicher Würzburg für den freundlichen Austausch im März 2021.
- 2 Helbing, Hugo/Cassirer, Paul: *Sammlung Schmeil, Dresden, Versteigerung: Dienstag, 17. Oktober 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.48615> und <https://doi.org/10.11588/diglit.56110>.
- 3 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), Entschädigungsbehörde, Reg. Nr. 67841, fol. B61. Landesarchiv Berlin (LAB), A Rep. 342-02, Nr. 47806, 50531, 58450 (Berliner Velvetfabrik M. Mengers & Söhne AG).
- 4 Demme, Roland: *Der jüdische Kaufmann, Verleger und Stadtplaner Sigmund Aschrott – eine Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Uni Kassel 2006, https://kobra.uni-kassel.de/bitstream/123456789/2006110715503/3/demme_120706.pdf (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 5 LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 193.
- 6 Zwei weitere Söhne starben jung: Otto (5.6.1900–18.4.1920) und Fritz Mengers (22.1.1896–31.10.1914).
- 7 Johannesson, Albert (Hrsg.): *Deutsches Millionär-Adressbuch*. Berlin 1894, S. 104, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1800258488&PHYSID=PHYS_0110&DMDID=DMDLOG_0001 (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 8 Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preußen*. Berlin 1912, S. 195f.
- 9 LAB, B Rep. 025-07, Nr. 2716/51.
- 10 LABO, Reg. Nr. 67840, fol. D5, D9, D97.
- 11 Ebd., fol. D22.
- 12 <https://deu.archinform.net/arch/31374.htm> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023). Keine privaten Nachlassunterlagen in: Berlinische Galerie Berlin, Österreichischer Ingenieur- und Architektenverein Wien, Archiv der Technischen Universität Wien, laut freundlicher Auskunft der Institutionen.
- 13 Holocaust Survivors and Victims Database, https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=1486077 (zuletzt abgerufen am 01.08.2023), LABO, Reg. Nr. 67840, fol. C8.
- 14 LABO, Reg. Nr. 67840, fol. D2.
- 15 Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (BADV), Archivakte 7 WGA 2721/51, fol. 63.
- 16 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 62f.
- 17 Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA), Potsdam, Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Nr. 26214, fol. 13.
- 18 Ebd., fol. 25–28; BADV 7 WGA 2721/51, fol. 3, 4.
- 19 BLHA, Rep. 36a II, Nr. 26214, fol. 26–43. BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 2f.
- 20 BLHA, Rep. 36a II, Nr. 26214, fol. 45–59. BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 5–7.
- 21 LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 193, 252. BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 107.
- 22 BLHA, Rep. 36a II, Nr. 26214, fol. 28v.
- 23 Vgl. ebd., fol. 47–50.
- 24 LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 16, 122, 171, 242.
- 25 Am 18.05.1961 Vergleich i. H. v. 121.000 DM für den Schaden an Wohnungseinrichtung, Teppichen und Kunstwerken: BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 152–156.
- 26 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 57r. und v., 107–116, 132–138.

- 27 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 65, 97, 106f., 137.
- 28 LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 108, 240. BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 10. BLHA, Rep. 36a II, Nr. 26214, fol. 11. Vgl. LAB, B Rep. 025-07, Nr. 143/52.
- 29 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 132.
- 30 Ebd., fol. 62f.
- 31 »Sollten meine durch Frau Drachholz, Bregenzerstr. 5, im Jahre 1942 nach Bayern verlagerten Sachen je wieder nach Berlin kommen, so sind dieselben ebenfalls zwischen meinen beiden Söhnen zu teilen.« LABO, Reg. Nr. 67840, fol. M38, M46.
- 32 Liebermann, Zügel, Graff, Koppay und Hercommer: Bundesarchiv Koblenz, B 323 Treuhandverwaltung von Kulturgut bei der OFD München, Nr. 384, fol. 32–35.
- 33 LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 125.
- 34 Eberle, Matthias: *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde., Bd.1 (1865–1899), München 1995–1996, Nrn. 1873/15 und 1872/9, S. 51 und S. 64f., mit Lit. Vgl. auch Leo Baeck Institute, Max Liebermann Collection, AR 847 / MF 683, Folder 8: Short story about Max Liebermann, written by Julius Elias 1918, Typoskript, pag. 30, <https://ia800909.us.archive.org/28/items/maxliebermannnooreelo1/maxliebermannnooreelo1.pdf> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023). <https://www.lostart.de/de/Verlust/311759> und <https://www.lostart.de/de/Verlust/311773> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 35 Joelson-Strohbach, Harry: *Nicht erworben. Aussagen zur Provenienz fremder Bilder aus dem Archiv der Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz«*, in: Mosimann, Peter: *Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral: Referate zur gleichnamigen Veranstaltung des Museums Oskar Reinhart in Winterthur vom 28. August 2014*. Bern 2015, S. 81–101, hier S. 84–86, Zitat S. 85.
- 36 Hans W. Lange Berlin: *Gemälde, Plastik, Kunstgewerbe: aus einer Berliner Privatsammlung (nichtarischer Besitz)*, 18.11.1938, Los 26 mit Abb., s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.6037#0035>.
- 37 Ich danke Petra Cordioli, Cassirer-Archiv, und Imke Gielen, Vertreterin der Erben nach Max Meirowsky, für die freundliche Beratung. Die Suchmeldung <https://www.lostart.de/de/Verlust/311759> (Eberle 1873/15 für Slg. Meirowsky) wurde aufgrund des neuen Kenntnisstandes gelöscht.
- 38 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 64, 67f., 107. LAB, B Rep 025-07, Nr 2721/51, fol. 102f., 121, 193.
- 39 Schenkung eines Porträts an das Stadtmuseum Kassel, <https://frizz-kassel.de/kultur/kunst/ein-portr%C3%A4t-von-sigmund-aschrott/> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 40 LABO, Reg. Nr. 67840, fol. M21f.
- 41 BADV, 7 WGA 2721/51, fol. 64.
- 42 Ebd.
- 43 <https://digitaltmuseum.se/021046615189/siegmund-aschrott-portratt> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 44 Vgl. Flick, Caroline: *Verwertung der Umzugsgüter Georg und Martin Tietz*, August 2018, <https://carolineflick.de/publikationen/Verwertung-Umzugsgueter-Tietz.pdf> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 45 Vgl. Enderlein, Angelika: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*. Berlin 2006, S. 90. Pucks, Stefan: *Die Kunststadt Berlin 1871–1945. 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst, insbesondere der Expressionisten, im Überblick*. Berlin 2007, S. 16; Bähr, Astrid: *German Sales 1930–1945 Bibliographie der Auktionskataloge aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Berlin 2013, S. 22, 35, 124–153, 206–211, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2251/1/Baehr_German_Sales_1930_1945_2013.pdf (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 46 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. M22, M30.
- 47 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. E2–E4, E10, E35.

- 48 Mandelbaum und Kronthal, 25.11.1936: Kunsthandwerk, drei Gemälde, Radierungen von Hans Baluschek, ein Konvolut Papierarbeiten und zwei Miniaturen. Leo Spik, 28./29.4.1937: vier Gemälde, ein Konvolut Stiche, Hausrat. Leo Spik, 1.6.1937: keine Kunstwerke und 14.7.1937: ein unverkaufter Vitrinentisch aus vorgenannter Auktion. LAB, A Rep. 243-04, Nr. 30, 40, 67. Keine gedruckten Kataloge bekannt.
- 49 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. M22, D4.
- 50 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. M22, D6 r. und v.
- 51 Lebensdaten: 27.1.1882 Stettin–1.3.1952 Berlin, vgl. LAB, Sterberegister, Schöneberg 1952 (Erstregister), Nr. 424.
- 52 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. M22, D6 r. und v. Vgl. LAB, B Rep. 025-07, Nr. 2722a/51.
- 53 LABO, Reg. Nr. 262.344, fol. D8–D12.
- 54 Ebd., fol. D20f. Vgl. BLHA, Rep. 36a II, Nr. 26211.
- 55 LABO, Reg. Nr. 67840, fol. M37, M41.
- 56 Zum Lebenslauf LABO, Reg. Nr. 67841, fol. B19, B61.
- 57 Ebd., fol. B70 (Wilhelm Weick über Kurt Mengers).
- 58 Ebd., fol. B53, B61.
- 59 Ebd., fol. B61.
- 60 Saint-Raymond, Léa/Vaudry, Élodie: *The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for »primitive« objects in the interwar period*, in: *Journal for Art Market Studies*, mit Abb. 5, <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/96/189> (zuletzt abgerufen am 01.08.2023).
- 61 LABO, Reg. Nr. 67841, fol. M22f., C37v.
- 62 Ich danke der Familie von Kurt Mengers für die freundliche Mitteilung. LABO, Reg. Nr. 67841, fol. B19, C9, C17–29, M10.
- 63 Ebd., fol. M59. Vgl. Algemeen Rijksarchief – Archives générales du Royaume, Brüssel, foreigners' file Nr. A215.916. Ich danke Filip Strubbe und Gert Seels, Brüssel, für die freundliche Beratung.
- 64 LABO, Reg. Nr. 67841, fol. B75, nach dem Krieg tätig als »Modeliste« für eine Firma für Reisenecessaires.



creat ut scribat. Verū ut nō scribat inquit
Sper sua scribit sed neq. sperat id age
Hic multa facit inquit nō scribere
Dejina. Vltimus scribere in sic opus

KUNSTHANDELSQUELLEN UND IHR NUTZEN FÜR FORSCHUNG UND HANDEL

Einen »Rekord für restituierten Bronzino« meldete die *Weltkunst* am 30. Januar 2023. Für einen Zuschlagpreis von neun Millionen US-Dollar war das Porträt eines jungen Mannes (Abb. 1) bei Sotheby's in New York kurz zuvor versteigert worden.¹ Es hatte sich einst, damals noch Francesco Salviati (1510–1563) zugeschrieben, in der Sammlung von Ilse Hesselberger (1888–1941) befunden, war während der NS-Zeit über den Kunsthandel für den sogenannten Sonderauftrag Linz erworben worden und gelangte nach Kriegsende über den Münchner Central Collecting Point (CCP) schließlich in Besitz der Bundesrepublik.² Die »Property Card« aus dem Central Collecting Point mit der »Münchner Nummer« 4058 gab den ersten Hinweis auf die Provenienz aus einer Privatsammlung Hesselberger.³ Der finale Nachweis, dass es sich tatsächlich um dasselbe Bild handelte, welches sich seit 1927 in Besitz von Hesselberger befunden hatte, stammte jedoch nicht aus der behördlichen Überlieferung, sondern aus dem Kunsthandel. Ilse Hesselberger hatte das Gemälde 1927 bei der Münchner Kunsthandlung Julius Böhler erworben. Diese legte für das Gemälde, wie für jedes Objekt, das von der Kunsthandlung gehandelt wurde, eine Karteikarte an und notierte darauf sorgfältig Daten zur Transaktion und Details zum Objekt (Abb. 2):⁴ eine genaue Beschreibung, den auf der Rückseite des Gemäldes befindlichen Zettel mit Angaben zu Vorprovenienzen sowie einen Hinweis auf ein Gedicht auf der Rückseite des Bildes. Auch wenn in der Überlieferung der Kunsthandlung keine Abbildung des Werkes aufzufinden war, konnte mit diesen Angaben, ergänzt durch andere Quellen wie annotierte Auktionskataloge, die Werkidentität eindeutig bestätigt und das Gemälde an die Erb*innen der 1941 in Kaunas ermordeten Sammlerin restituiert werden.

Der geschilderte Fall ist nur ein Beispiel dafür, wie essenziell Quellen aus dem Kunsthandel für die Provenienzforschung sind. Das Potenzial dieser Quellengattung liegt auf der Hand, wenn man die schiere Masse an Kunstgegenständen bedenkt, die über den Handel umgesetzt wurden und werden. Im Bereich der Provenienzforschung im NS-Kontext kommt noch hinzu, dass der Kunsthandel eine zentrale Rolle bei der sogenannten Verwertung beschlagnahmter, entzogener oder unter Druck verkaufter Objekte oder ganzer Sammlungen spielte. Stamten solche Objekte aus bzw. gelangten in Privatbesitz, so ist es im Nachhinein

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1

© Courtesy of Sotheby's



Abb. 1: Agnolo di Cosimo, genannt Bronzino, *Porträt eines jungen Mannes*, um 1527/1529, Öl auf Holz, 77,5 x 54,9 cm.

© Courtesy of Sotheby's

äußerst schwierig, ihre Spuren zu verfolgen. In der internen Dokumentation der Kunsthandlungen, Antiquariate oder Auktionshäuser findet sich daher häufig der einzige Beleg für die Transaktion und birgt im besten Fall valide Informationen zum Objekt selbst und den in die Transaktion involvierten Akteur*innen. Doch wie steht es um die Zugänglichkeit dieser Quellen?

Essenzielle Quellen für die Forschung

Der Nachlass der Kunsthandlung Julius Böhler ist ungewöhnlich umfangreich erhalten und vom Inhaber der Kunsthandlung ab Mitte der 1990er Jahren sukzessive in öffentliche Institutionen abgegeben worden, wo er heute der Forschung zur Verfügung steht.⁵ Abgesehen davon, dass anhand der Unterlagen Eigentumsverhältnisse rekonstruierbar werden, bietet er auch äußerst seltene, aber umso aufschlussreichere Einblicke in für gewöhnlich diskret abgewickelte Geschäfte zwischen der Kunsthandlung und ihren Kund*innen, darunter Großindustrielle, Museen, berühmte Sammler*innen, Behörden oder auch einfach

Eingang:	Wilde	27	91	geb. Florowz 1870 gest. Rom 1863	immer Salviati im 1850
Beschreibung:	Porträt eines jg. Mannes, gelblicher, schwarzer, Rüst- der Umalt, Haarstrich in der Mitte, blasser, blasse junger, gutgenährter war fig.				
am 4. 7. 27	von Conservator Mayer, Leleischheim				
Rückwärts des Bildes Inschr.: "Hr. Alfred Lagmann Nr. 5 Porträt von Pio de Miranda 1894 Juli 30 p. 409.		M 5000. ✓			
Inschrift Rückwärts des Bildes am auf den bezog steht		M			
Foto No.		Maab: 77 1/2 x 55 cm			
A		V			
77 1/2 x 55 cm		77 1/2 x 55 cm			
A		M 5000.			

Abb. 2: ZI München/Photothek, Archiv Julius Böhrer, Karteisystem München, M_27-0091, S. 1.

© Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

»Laufkundschaft«. Ebenso lassen sich anhand der Karteikarten und Korrespondenzen von außen nur schwer verständliche Metageschäfte zwischen mehreren Kunstmarktakteur*innen analysieren, Kund*innen- und Handelsnetzwerke nachvollziehen oder Buchhaltungspraktiken studieren.⁶ Der Wert dieser Quellen und ihrer umfassenden Zugänglichkeit ist dabei nicht hoch genug einzuschätzen, denn auf diese Weise können Praktiken und Strukturen von Handel, Dokumentation und Translokation erforscht und analysiert werden. Auf dieser Basis lassen sich im zweiten Schritt auch Vermutungen in jenen Fällen anstellen, für die keine Quellen nachgewiesen sind.

Wie das folgende, zweite Beispiel zeigt, eignen sich Kunsthandelsquellen auch besonders für die Rekonstruktion von Sammlungen, die durch die Verfolgung ihrer einstigen Besitzer*innen nicht selten zerstreut wurden. Nachdem die seit Mitte der 1880er Jahre erfolgreich operierende, primär als Auktionshaus tätige Galerie Hugo Helbing durch die Verfolgung ihrer Inhaber ab 1933 sukzessive aus dem Markt gedrängt worden war, wurden die noch dort verbliebenen Galeriebestände verkauft.⁷ Zuvor beschlagnahmte die Gestapo ein Konvolut an Objekten aus »nichtarischem Besitz«.⁸ Dabei handelte es sich um Kommissionsware der Galerie, deren Eigentümer*innen als jüdisch identifiziert worden waren, weshalb ihr Eigentum vom Staat eingezogen werden konnte.⁹ Die dabei entstandenen Listen, die in der behördlichen Überlieferung erhalten sind, führen zwar die Namen der Eigentümer*innen auf, liefern aber nur äußerst sporadische Angaben zu den Objekten selbst, wie »2 Gem. ›Petrus‹ und ›Magdalena‹« oder »1 Sidebord m. Marmorplatte«.¹⁰

Nun wurden aber etliche dieser Gegenstände in Auktionen der Galerie Helbing angeboten, bevor sie als Kommissionsware in die Galerie kamen. Zu einem Großteil der Auktionskataloge existieren sogenannte Handexemplare, d.h. von Mitarbeitenden oder den Inhabern

selbst für die interne Dokumentation der Auktion und ihrer Ergebnisse annotierte Ausgaben der Kataloge. In ihnen lassen sich einige der Objekte auf den Listen identifizieren. Zum einen, weil die Kataloge viele Details zu den Objekten selbst und teilweise Abbildungen enthalten und zum anderen, weil bei den Objekten dieselben Namen als Einliefernde genannt werden wie auf den Listen. Ein Katalog von 1935 gibt zum Beispiel darüber Aufschluss, dass es sich bei dem auf der Beschlagnahmeliste als Eigentum von einem Max Kahn und lediglich als »Osterspaziergang« von Josef Flüggen bezeichneten Objekt um eine signierte Bleistiftzeichnung handelt und liefert zudem eine detaillierte Beschreibung (Abb. 3).¹¹ Ein weiteres Beispiel ist ein auf der Liste lediglich als »Heimkehr« bezeichnetes Objekt aus dem Eigentum von Jakob Späth, das sich in einem Katalog von 1933 mit einem Gemälde »Heimkehr« von Josef Wagenbauer präzisieren lässt.¹²

Die Handexemplare erbringen somit sowohl den Nachweis, dass sich das Objekt zum Zeitpunkt der Auktion im Eigentum einer bestimmten Person bzw. Firma befunden hatte, als auch genug Angaben zu den Objekten, um ihren Verbleib nach der Beschlagnahme 1942 weiter nachzuverfolgen. Dass die Handexemplare der Galerie Helbing oder der Nachlass der Kunsthandlung Böhler erhalten und der Forschung zugänglich sind, ist ein Glücksfall für die Forschung – aber gleichzeitig die große Ausnahme von der Regel.

Die Handexemplare der Galerie Helbing gelangten auf verschiedenen, heute teilweise

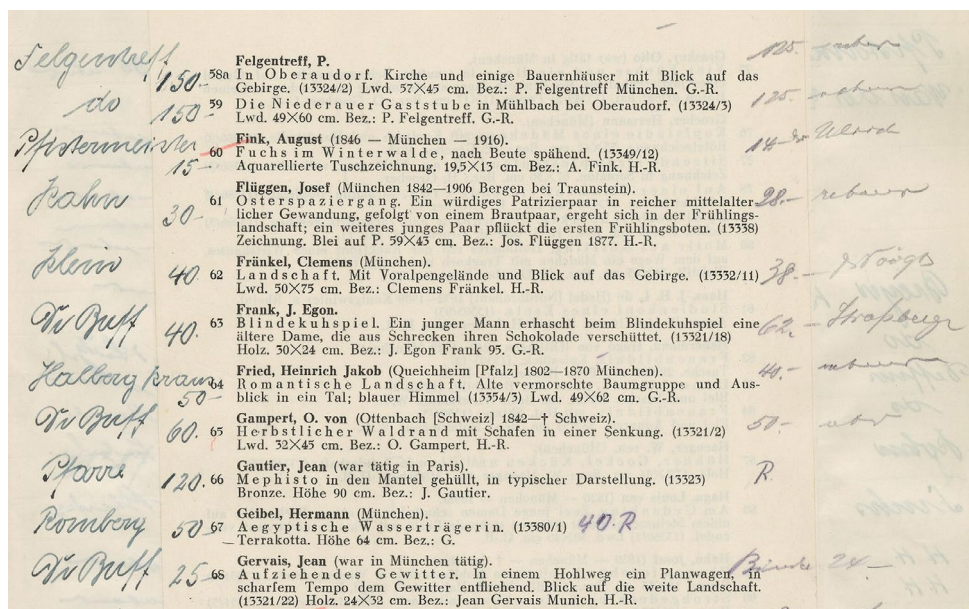


Abb. 3: Ausschnitt aus dem Auktionskatalog *Gemälde neuerer Meister: Antiquitäten, alte Möbel, Skulpturen, Gemälde alter Meister, alte Bücher aus verschiedenem Privatbesitz, Versteigerung am 27. und 28. März 1935 in der Galerie Hugo Helbing*, Handexemplar von Hugo Helbing, S. 5. Der Katalog liefert detaillierte Angaben zum Objekt. Links neben der Objektbeschreibung belegt der handschriftlich notierte Name »Kahn«, dass es sich um dasselbe Objekt handelt; die Notiz »28 ret« rechts unter der Objektbeschreibung zeigt an, dass das Los in dieser Auktion unverkauft blieb.

Bildnachweis: DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.53260/0019>



Abb. 4: Die 2009 bis 2010 in einem Kooperationsprojekt zwischen dem Deutschen Kunstarchiv, Nürnberg, und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, in Zusammenarbeit mit Facts & Files, Berlin, entwickelte Datenbank *Galerie Heinemann online* macht die Geschäftsunterlagen der Münchner Galerie Heinemann strukturiert durchsuchbar (s. <https://heinemann.gnm.de>).

Bildnachweis: Screenshot: Theresa Sepp

nicht mehr rekonstruierbaren Wegen in unterschiedlichen öffentlichen oder privaten Besitz.¹³ Viel Kommunikation und Engagement seitens der damit befassten Forscher*innen, aber auch seitens der Besitzer*innen und Eigentümer*innen der Kataloge war nötig, um sie in einem 2022 beendeten Projekt zu digitalisieren, auf dem Portal German Sales online zu stellen und damit einem breiten Interessent*innen- und Nutzer*innenkreis zugänglich zu machen.¹⁴ Nicht zuletzt bedurfte die Digitalisierung und Aufbereitung des teilweise sehr sperrigen und nicht selbsterklärenden Materials finanzieller und personeller Ressourcen, also der Finanzierung durch Drittmittel und der langwierigen und aufwendigen Beantragung derselben.

Zugänglichkeit vs. Diskretion

Dabei ist es bezeichnend, dass auffallend viele der heute in öffentlich zugänglichen Archiven oder Institutionen verwahrten Kunsthandelsquellen von Firmen stammen, deren Inhaber*innen der NS-Staat als jüdisch verfolgte und die infolgedessen liquidiert oder »arisiert« wurden. Beispiele für solche Quellen sind neben den bereits erwähnten Handexemplaren der Galerie Helbing die Firmennachlässe der Münchner Galerie Heinemann (Abb. 4) oder des Münchner Antiquariats Jacques Rosenthal.¹⁵ Deren einst international prosperierende Geschäftstätigkeit wurde durch die Verfolgungsmaßnahmen gegen ihre Inhaber*innen unterbrochen; diese lebten nach Kriegsende entweder nicht mehr oder kehrten nicht nach Deutschland zurück. So zynisch es klingt – eben diese fehlende Kontinuität bzw. die angestrebte und erreichte Verdrängung oder Auslöschung dieser Firmen

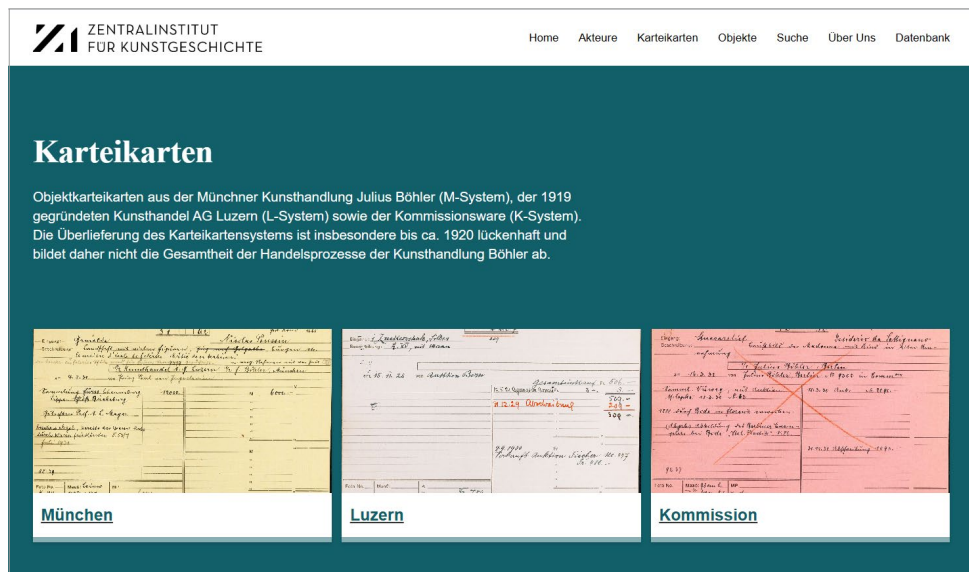


Abb. 5: Die im Sommer 2022 freigeschaltete Datenbank *Böhler re:search* stellt Digitalisate der Karteikarten und Fotomappen sowie Forschungsdaten zu den Transaktionen der Münchner Kunsthandlung Julius Böhler von 1903 bis 1948 bereit (s. <http://boehler.zigk.eu>).

Bildnachweis: Screenshot: Theresa Sepp

begünstigten schließlich eine Abgabe der Archive an öffentliche Institutionen – was heute der Provenienzforschung wiederum zugutekommt.

Im Gegensatz zu Firmen, die heute nicht mehr existieren, gestaltet sich die Zugänglichkeit zu den Archiven noch immer aktiver Kunsthandlungen sehr viel schwieriger. Wenn die interne Dokumentation der Geschäftstätigkeit schlicht nicht mehr existent ist, aufgrund von Kriegszerstörung, wechselnder Geschäftsführung, Aktenvernichtungen oder sonstigen Verlusten, ist Zugänglichkeit naturgemäß nicht möglich. Wo Unterlagen noch vorhanden sind, haben die heutigen Eigentümer*innen häufig, aber keineswegs immer, wie etwa die Kunsthandlung Julius Böhler oder das Auktionshaus Neumeister zeigen,¹⁶ Vorbehalte gegen eine Öffnung ihrer Archive, etwa aufgrund der strengen gesetzlichen Vorgaben zum Datenschutz, weil sie ihren Kund*innen Diskretion und die Wahrung von Daten- und Personenschutzrechten zugesichert haben oder weil geschäftliche Interna bewahrt werden sollen.

Diese Vorbehalte sind durchaus nachvollziehbar und definitiv berechtigt; insbesondere was Bestände aus der Nachkriegszeit angeht, da die Quellen schließlich Personendaten in Verbindung mit finanziellen Transaktionen teils immenser Sachwerte enthalten. Im Umgang mit solchen Daten erwächst deshalb eine besondere Verantwortung für die Akteur*innen, die das Material für ihre Forschung nutzen. Dass ein großes Interesse der Provenienzforschung auch an Kunsthandelsquellen der Nachkriegszeit besteht, da der Handel mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut 1945 keineswegs schlagartig aufhörte, ist unstrittig. Eine Nutzung auch dieser jüngeren Bestände ist in einigen Fällen bereits heute möglich – sei es durch die Erschließung der wenigen archivierten Nachlässe durch Institutionen (wie im Falle der Geschäftsunterlagen der Galerie Gurlitt im Bundesarchiv oder der Galerie Ferdinand

Möller in der Berlinischen Galerie), sei es durch direkte Anfragen bei den heutigen Eigentümer*innen der Galerien oder Auktionshäuser. Letzteres setzt auf Seiten der heutigen Eigentümer*innen ein hohes Maß an Engagement und den Einsatz personeller und zeitlicher Ressourcen für die Beantwortung provenienzenrelevanter Belange und auf Seiten der Nutzer*innen eine Art Hoheitswissen darüber, welche Bestände existieren und an wen man sich wenden muss, voraus.

Die am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) noch im Entstehen begriffene Datenbank *Böhler re:search*, die die auf den Objektkarteikarten der Kunsthandlung Böhler enthaltenen Daten zu Personen, Institutionen, Objekten und Transaktionen durchsuchbar macht (Abb. 5), will in Zukunft neben den bereits frei zugänglichen Daten bis 1948 jene aus der Nachkriegszeit zumindest für einen Nutzer*innenkreis mit berechtigtem Interesse frei recherchierbar machen.¹⁷ Mit der Aufbereitung der aus den Karteikarten und Fotomappen gewonnenen Forschungsdaten werden dabei aber eben nicht nur Provenienzen zu einzelnen Objekten transparent, sondern auch die oben angedeutete Bearbeitung von Forschungsfragen auf einer Makroebene möglich. Darüber hinaus will das ZI die Gratwanderung zwischen der Wissenschaftsfreiheit einerseits und der Wahrung von Persönlichkeitsrechten und Datenschutz andererseits wagen und Erfahrungen sammeln. Mit diesem angestrebten transparenten wie verantwortungsbewussten Vorgehen werden – so die Hoffnung – möglicherweise Vorbehalte abgebaut und in Zukunft noch weitere Kunstmarktakteur*innen zu einer Öffnung ihrer Archive für die Forschung motiviert.

Vorteile für Forschung und Handel

Doch nicht nur die Seite der Forschung hat ein Interesse an einer möglichst breiten Zugänglichkeit zu Quellen aus dem Kunsthandel. Auch der Kunsthandel selbst hat ein genuines Interesse an einer sorgfältigen Provenienzforschung, das mitnichten nur finanziell begründet ist, wie das Beispiel des eingangs erwähnten Bronzino zeigt. Der Kunsthandel ist im Gegensatz zu öffentlichen Einrichtungen oder Privatpersonen als einziger Akteur in Deutschland durch das Kulturgutschutzgesetz sogar dazu verpflichtet, die Provenienzen seiner Ware zu überprüfen.¹⁸ Allein aus diesem Grund sind auch Kunsthändler*innen auf die Zugänglichkeit von Quellen ihrer Kolleg*innen angewiesen.

Und möglicherweise tragen die Bemühungen um eine sorgfältige Aufarbeitung der bereits zugänglichen Quellen schon jetzt weitere Früchte: Im Kontext des bis Frühjahr 2022 aktiven Helbing-Projekts boten mehrere Besitzer*innen von Handexemplaren oder anderen Quellengattungen ihre Bestände für eine Bereitstellung an. So wurde das Team von ZI und der Universitätsbibliothek Heidelberg auch auf einen großen Bestand an Handexemplaren des – seit 1928 nicht mehr aktiven – Frankfurter Auktionshauses Rudolf Bangel aus dem Eigentum des Frankfurter Kunsthändlers Christoph Andreas aufmerksam gemacht, dessen Digitalisierung und Erschließung neben weiteren Beständen derzeit bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) beantragt wird. Dass dieses beiderseitige Vertrauen und die Bereitschaft zur Kooperation Nachahmung finden, würde nicht nur der Befriedigung genuiner Forschungsinteressen dienen, sondern wäre auch im Sinne der *Washington Declaration* von 1998 ein Fortschritt.

ABSTRACT

Art trade resources are vital for conducting provenance research, since the trade has always played a key role in the circulation and translocation of works of art and cultural objects. This applies in particular to provenance research carried out in context of the Nazi era. Countless objects or entire collections that were confiscated or sold as a consequence of repressions subsequently changed hands on the art market. Today, these transactions can only be partially traced in the internal documentation of art dealers, antiquarian bookshops or auction houses. However, the fact that the art trade was and is privately organised often makes unrestricted access to these sources difficult.

On the one hand, the article uses two examples to demonstrate the enormous potential that trade sources offer for research. It also addresses the conditions under which these sources can be made accessible. What is certain is that both researchers as well as art market protagonists can benefit from accessible archives – both in order to better meet legal obligations or the moral self-commitment under the Washington Principles for provenance research, as well as to improve the understanding of structures, mechanisms and networks of the art and cultural assets trade. Only a trusting and responsible cooperation between trade and research can lead to an adequate compliance with these requirements.

ANMERKUNGEN

- 1 Sondermann, Simone/Preuss, Sebastian: *Rekord für restituierten Bronzino*, in: *Weltkunst online*, 31.01.2023, <https://www.weltkunst.de/auktionen/2023/01/rekord-fuer-restituierten-bronzino-raub-kunst-ilse-hesselburger> (zuletzt abgerufen am 08.06.2023); Sotheby's, Auktion Master Paintings Part I, 26.01.2023, Lot 106, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/master-paintings-sculpture-part-i/portrait-of-a-young-man-with-a-quill-and-a-sheet> (zuletzt abgerufen am 08.06.2023).
- 2 Kunstverwaltung des Bundes, Provenienzenbank.Bund, Eintrag zu Jacopino del Conte, *Bildnis eines jungen Mannes mit Schreibgerät* (angeblich Pico del Mirandolo), https://kunstverwaltung.bund.de/SharedDocs/Provenienzen/DE/4000_4999/4058.html (zuletzt abgerufen am 08.06.2023).
- 3 BArch B 323/655, Restitutionskartei, Münchener Nr. 4058.
- 4 ZI München/Photothek, Archiv Julius Böhler, Karteisystem München, M_27-0091.
- 5 1995 übernahm das Bayerische Wirtschaftsarchiv 35 Meter an Korrespondenzen und verschiedenen Lagerbüchern der Münchner Kunsthandlung Julius Böhler sowie der Luzerner Partnerfirma Kunsthandel AG. Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) in München konnte 2015 mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft das Objektkarteiensystem, die Fotomappen und die Kundenkartei der Firma Julius Böhler erwerben. Weitere Bestände befinden sich im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, und im Zentralarchiv des Deutschen Kunsthandels in Köln.
- 6 Einen Einblick in vielfältige Forschungsperspektiven wird der Tagungsband Fuhrmeister, Christian/Jooss, Birgit/Klingen, Stephan (Hrsg.): *Die Kunsthandlung Julius Böhler als Akteur auf dem Kunstmarkt. Quelle und Kontext I* bieten (erscheint 2023).
- 7 Hopp, Meike: *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller in München und Wien*. Köln u.a. 2012, S. 82–98.

- 8 NARA M1946, CCP München, Restitution Claim Records, Jewish Claims, Anlage zu Brief von Galerie an der Wagnmüllerstr. an Gestapo, 31.10.1941, der MFA&A zur Verfügung gestellt von Max Schwägerl, Oberfinanzpräsidium München, Liste der aus nichtarischem Besitz bei der Firma Hugo Helbing i. A. [...] in Offert befindlichen Gegenstände, <https://www.fold3.com/image/269979501> ff. (zuletzt abgerufen am 08.06.2023); StAM WB IN 8956, Verfahren Entschädigung Erbgemeinschaft Hugo Helbing gegen den Freistaat Bayern, Liste der aus nichtarischem Besitz bei der Firma Hugo Helbing u. A., [...] befindlichen Restbestände, die von der Geh. Staatspolizei sichergestellt wurden, 06.01.1942.
- 9 Der Entzug sogenannten volks- und staatsfeindlichen Vermögens war bereits 1933 im »Gesetz über die Einziehung volks- und staatsfeindlichen Vermögens«, RGBL 1933, S. 479, normiert worden.
- 10 Liste der [...] in Offert befindlichen Gegenstände (wie Anm. 8).
- 11 Galerie Hugo Helbing, *Gemälde neuerer Meister: Antiquitäten, alte Möbel, Skulpturen, Gemälde alter Meister, alte Bücher aus verschiedenem Privatbesitz, Versteigerung am 27. und 28. März 1935*. München 1935, Lot 61, Handexemplar Hugo Helbing, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.53260#0019>.
- 12 Galerie Hugo Helbing, *Ölgemälde, Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts aus mitteldeutschem, Münchener und Adelsbesitz, Auktion 3. Oktober 1933. München 1933*, Lot 186, Handexemplar Hugo Helbing, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.49215#0045>.
- 13 16 Handexemplare aus der Frankfurter Filiale schenkte Michael Kauffmann 2010 an Johannes Nathan, einen Großneffen von Hugo Helbing und Antoinette Friedenthal. Michael Kauffmann hatte sie von seinem Vater Arthur Kauffmann (1887–1983) erhalten, Geschäftsführer und späterer Alleininhaber der Frankfurter Helbing-Filiale, dem es gelungen war, sie bei seiner Flucht von Deutschland nach England 1938 mitzunehmen. Die Provenienz der restlichen 962 Handexemplare ist nicht lückenlos rekonstruierbar. Sie gelangten über den Kunsthandel als Schenkungen bzw. Dauerleihgaben in Besitz der Bibliothek des Kunstauses Zürich und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München. S. auch <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/recherche> (zuletzt abgerufen am 08.06.2023).
- 14 Zu dem Projekt s. die Webseite »Handexemplare der Kataloge des Auktionshauses Hugo Helbing« auf [arthistoricum.net](https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/helbing), <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/helbing> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023). In dem im Rahmen des Projektes bearbeiteten Konvolut befanden sich auch 89 Handexemplare bzw. Protokollkataloge aus der Kunsthandlung Paul Cassirer, die vom Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv für das Projekt zur Verfügung gestellt wurden.
- 15 Auf Basis der Geschäftsunterlagen der Galerie Heinemann, die sich im Deutschen Kunstarchiv (DKA) im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, befinden, wurde 2010 die in Kooperation des DKA mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, unter konzeptioneller Mitarbeit von Facts & Files, Historisches Forschungsinstitut Berlin erstellte Datenbank *Galerie Heinemann online* gelauncht, s. <https://heinemann.gnm.de> (zuletzt abgerufen am 09.06.2023). Das Firmen- und Familienarchiv Rosenthal befindet sich seit 2014 im Stadtarchiv München und ist unter der Signatur NL-ROS recherchierbar.
- 16 2013 ermöglichte ein Fund annotierter Kataloge des Auktionshauses Weinmüller die Erstellung einer Datenbank, die in einer Public Private Partnership zwischen dem ZI und dem Auktionshaus Neumeister als Nachfolgeinstitution des Auktionshauses Weinmüller realisiert wurde, s. <https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/annotierte-auktionskataloge-weinmueller> (zuletzt abgerufen am 21.06.2023).
- 17 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Datenbank *Boehler re:search*, s. <http://boehler.zikg.eu/> (zuletzt abgerufen am 21.06.2023). Die Datenbank entsteht im Rahmen eines seit 2019 maßgeblich vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projektes, s. <https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/kunsthandlung-julius-boehler> (zuletzt abgerufen am 21.06.2023).
- 18 Nach § 42 (3) des Kulturgutschutzgesetzes vom 31.07.2016 (BGBl. I S. 1914) ist, wer »in Ausübung seiner gewerblichen Tätigkeit Kulturgut in Verkehr bringt [...] verpflichtet [...] die Provenienz des Kulturgutes zu prüfen«. Öffentliche Einrichtungen, die Kulturgüter besitzen, sind durch das Bekenntnis der Bundesrepublik Deutschland zur Washington Declaration lediglich aufgefordert, Provenienzforschung zu betreiben.



FALLBEISPIEL

DIE KUNSTHANDLUNG KÜHNS – EINE ANNÄHERUNG

Die Berliner Kunsthandlung Kühns und die jüdische Besitzerin Malwine Kühns, geb. Weiß (01.02.1874 Wien – 16.10.1941 Berlin)¹ sind der Forschung bisher kaum geläufig. Weder zum Geschäftsvolumen noch zu einzelnen Kunstwerken gibt es bisher Untersuchungen, ebenso ist die Verfolgungsgeschichte der Familie bislang nicht veröffentlicht. Den Anlass zu einer erstmaligen Beschäftigung mit der Materie ergab eine Recherche zu einem zur Versteigerung eingelieferten Falstaff-Gemälde des Künstlers Eduard von Grützner, das die Galerie Heinemann im August 1916 an den Berliner Friedrich Kühns (20.08.1864 Prag – 13.03.1925 Berlin)² verkauft hatte (Abb. 1).³ Dieser Fall brachte erste Erkenntnisse zum Verfolgungsschicksal der Malwine Kühns und der erzwungenen Auflösung ihrer Kunsthandlung, die sich aus den erhaltenen Aktenbeständen rekonstruieren lassen.⁴

Eine Kunsthandlung in Bewegung

Geboren am 1. Februar 1874 in Wien, wurde Malwine Weiß im mosaischen Glauben erzogen.⁵ Ihre österreichische Staatsbürgerschaft tauschte sie zu einem bisher unbekannten Zeitpunkt gegen die deutsche ein.⁶ Zum jetzigen Zeitpunkt ist nicht bekannt, wann genau sie Friedrich Kühns heiratete. Sicherlich vor 1897, möglicherweise in Breslau. Denn dort kamen zwischen 1897 und 1902 vier ihrer sieben gemeinsamen Kinder zur Welt.⁷ Bereits in Breslau besaß Friedrich Kühns eine Kunsthandlung.⁸ Seine Leidenschaft zur Kunst und Kultur zeigte sich auch in seiner ersten Profession als Schauspieler am Theater. Schon als Jugendlicher wurde Friedrich Kühns in Bremen, Düsseldorf, Straßburg, Hannover und Breslau für Haupt- und Nebenrollen engagiert.⁹ Ob er die Schauspielkarriere auch in Berlin noch parallel zur Kunsthändlerstätigkeit weiterverfolgte, ist nicht bekannt. Auch bleibt bisher unerforscht, ob die Familie Kühns zeitweise in Heringsdorf an der Ostsee residierte – zwischen 1905 und 1908 sind dort die beiden Töchter Charlotte und Gertrud geboren worden.¹⁰

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 1: Eduard von Grützner (1846–1925), *Falstaff mit Zinne und Weinglas*, 1914, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Gesichert ist ein Umzug nach Berlin spätestens 1909.¹¹ In der Wohnung, in der die Familie bis 1941 lebte, sind sie spätestens ab April 1910 gemeldet.¹² Während die Wohnräume bereits seit 1910 in der Friedrichstraße 248 zu finden sind, ergeben die Quellen zur Verortung der Kunsthandlung ein sehr heterogenes, teils widersprüchliches Bild. Insgesamt lassen sich zwischen 1909 und 1938 nicht weniger als 17 verschiedene Standorte der Kunsthandlung Kühns in den Berliner Adress- und Branchenbüchern finden, zunächst unter dem Namen Friedrich Kühns, ab 1933 unter Malwine Kühns, die nach dem Tod ihres Mannes 1925 die Kunsthandlung weiterführte.¹³ Eine Bewertung dieser wechselnden Adressen wird hier nicht vorgenommen. Eine Beurteilung hinsichtlich der Lage lässt sich aber mit Einschränkung durchführen, da besonders in den 1920er und 1930er Jahren die Kunsthandlung Kühns in der Friedrichstraße und zeitweise in der Leipziger Straße ansässig war. In den 1920er Jahren bis Anfang der 1930er Jahre war die Friedrichstraße geprägt von vielen mittelständischen Kunsthandlungen und so konnte auch die Kunsthandlung Kühns mit regelmäßiger Kundschaft rechnen. Als Querstraße zu der Allee Unter den Linden und der ebenfalls mit

Kunsthandlungen und Auktionshäusern bestückten Leipziger Straße war die Kunsthandlung Kühns in der Friedrichstraße also mitten im Geschehen des Berliner Kunsthandels ansässig, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Beispiel zur Kunsthandlung Arthur Dahlheim (vgl. Beitrag von Carolin Faude-Nagel in diesem Band).¹⁴

Informationen zu Geschäftsvolumen und Privatvermögen sind ebenso heterogen und lückenhaft. Auch hier bedarf es weiterer Forschung, die mögliche Zusammenhänge mit den wechselnden Adressen berücksichtigen sollte.¹⁵

Geschäftsschließung und Versteigerung

Seit 1933 gehörte Malwine Kühns aufgrund ihres Glaubens zu den Kollektivverfolgten des NS-Regimes und die Verfolgungsmaßnahmen trafen auch ihre Tätigkeit als Kunsthändlerin massiv. Bis 1936 konnte sie ihr Ladengeschäft, eine Kunsthandlung »grösseren Stils«,¹⁶ noch in der Friedrichstraße 160 halten. Bei Abschluss des Mietvertrages 1934 war Malwine Kühns vermögend und der Vermieter Dr. Curt Radlauer hatte keine Bedenken, diesen Kontrakt mit ihr abzuschließen.¹⁷ Doch die Verfolgungsmaßnahmen wurden rigider, die Boykotte verhinderten gute Geschäfte. Zu Beginn des Jahres 1936 zog Malwine Kühns daher mit ihrer Kunsthandlung in ein kleineres Geschäft in der Friedrichstraße 105 nebst umfangreichem Warenlager in einem Keller, wohl in der Hoffnung, trotz der Einbußen die Kunsthandlung erhalten zu können. Die Hoffnung zeigt sich auch in der eigens für diese Adresse angefertigten Visitenkarte (Abb. 2), denn die Druckkosten scheute sie nicht. Malwine Kühns warb hier mit »ständige[n] Gelegenheitskäufe[n]«¹⁸ und »Gemälde[n] anerkannter Meister«¹⁹.



Abb. 2: Verfahren des Enkelsohns von Malwine Kühns gegen das Deutsche Reich, darin: Visitenkarte der Kunsthandlung Kühns (Bl. 23).

Bildnachweis: Archivsignatur: Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-06, Nr. 2977/50

Nr. 1081. des Geschäftsbuches 7 !

(Stempel-
marke)

Versteigerungs-Auftrag

Ich 10 unterzeichnete..... Auftraggeber **in**

Vve. Frau Malvine Kühns, Berlin, Friedrichstr. 105b. geb. Weiss
(Vorname, Name, Ort, Straße, Hausnummer)

erteilt hierdurch dem unterzeichneten Versteigerer

Philo W ü e s t , i/Fr. Dr. Walther Achenbach, W. 50., Hardenbergstr. 29a-e.
(Vorname, Name, Ort, Straße, Hausnummer)

den Auftrag, die in anliegender Liste unter laufender Nr. 1..... bis 650..... enthaltenen Sachen zu versteigern.

Die Versteigerung soll am 2.u.3.12.36. ab 11 Uhr in Berlin,
Friedrichstr. 105b., die Befichtigung daselbst am 2.u.3.12.36 um 9-11 Uhr stattfinden.
(Straße)

Der Auftraggeber ist Eigentümer der genannten Sachen.

oder

~~Eigentümer der genannten Sachen ist - sind -~~

.....
(Vorname, Name, Ort, Straße, Hausnummer)

der Auftraggeber ist aber verfügungsberichtigt, weil

.....

Das Eigentumsrecht - Die Verfügungsberechtigung - hat der Auftraggeber glaubhaft gemacht, indem er auf den tatsächlichen Besitz Bezug nahm. (§ 1006 BGB.)

.....

Die Sachen sind gebraucht - nicht gebraucht.

Anlaß der Versteigerung:

Aufgabe der Abtlg. »Bilder u. Kulturgut« infolge Verbots der Reichskammer der bildenden Künste.

in den Geschäftsräumen Friedrichstr. 105b

Die Sachen befinden sich
 und stammen aus der auflösenden Abtlg. dieses

Geschäftes.

Vordruck a für den Versteigerungsauftrag ohne Sonderbestimmung der Rollen und Anlagen des Versteigerers - § 88 Versteigerungsordnungen -

Nr. A 1. 36. VI. 370. Nachdruck verboten!
 Carl Seymanns Verlag zu Berlin 308

Abb. 3: Versteigerungsauftrag Malvine Kühns.

Bildnachweis: Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA), Potsdam, Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Nr. 20705, fol. 7

- 11 -					
Nr.	Bezeichnung der Sache Nr.	Name nach Erklärung des Bieters, wenn der Bieter nicht in der Auktion gelassen hat	Zu den während der Versteigerung	Versteigerung	
				gekauft	nicht gekauft
1	2	3	4	5	6
		Uebertrag	1107,-		
212	1 Gemälde "Landschaft"		21,-	225	
213	1 " " "Landschaft"	kein Gebot	-	224	
214	1 " " "Kallenderlester"	kein Gebot	225	225	
215	1 " " "Kuh"	kein Gebot	-	226	
216	1 Gemälde "Ruhendes Pferd"	kein Gebot	-	227	
217	1 " " "Landschaft"	kein Gebot	228	228	
218	1 Gemälde "Dorfkirche"	kein Gebot	-	229	
219	1 " " "Landschaft"	entfällt	-	230	
220	1 " " "Landschaft"	kein Gebot	-	231	
221	1 Zeichnung	kein Gebot	-	232	
222	1 Gemälde "Landschaft"	kein Gebot	-	233	
223	1 " " "Schullehrer"	kein Gebot	-	234	
224	1 " " "Pferdmarkt"	kein Gebot	-	235	
225	1 " " "Pferdmarkt"	kein Gebot	-	236	
226	1 Gemälde "Regen"	kein Gebot	8,-	237	
227	1 " " "Fensterkopf"	kein Gebot	-	238	
228	1 " " "Geistlicher"	kein Gebot	92,-	239	
229	1 Gemälde "Hänschenkopf"	kein Gebot	-	240	
230	1 " " "Kuh"	kein Gebot	-	241	
231	1 Gemälde "Fischer"	kein Gebot	7,-	242	
232	1 " " "Landschaft"	kein Gebot	-	243	
		Uebertrag	1170,-	110,-	

- 12 -					
Nr.	Bezeichnung der Sache Nr.	Name nach Erklärung des Bieters, wenn der Bieter nicht in der Auktion gelassen hat	Zu den während der Versteigerung	Versteigerung	
				gekauft	nicht gekauft
1	2	3	4	5	6
		Uebertrag	1170,-		
233	1 Gemälde "Stall"	kein Gebot	-	244	
234	1 " " "Fischer"	kein Gebot	10,-	245	
235	1 " " "Hänschen"	kein Gebot	10,-	246	
236	1 " " "Landschaft"	kein Gebot	-	247	
237	1 Pastell "3 Katzen"	kein Gebot	-	248	
238	1 Gemälde "Jannowitzbrücke"	kein Gebot	-	249	
239	1 " " "Bauernhaus"	kein Gebot	-	250	
240	1 " " "Bauernhaus"	kein Gebot	-	251	
241	1 Aquarell "Interieur"	kein Gebot	-	252	
242	1 " " "Bettler"	kein Gebot	-	253	
243	1 Gemälde "Allegorie"	kein Gebot	-	254	
244	1 " " "Marine"	kein Gebot	-	255	
245	1 " " "Biedemeier"	kein Gebot	13,-	256	
246	1 " " "Hänschenkopf"	kein Gebot	-	257	
247	1 Gemälde "Toreingang"	kein Gebot	-	258	
248	1 " " "Alter Weintrinker"	kein Gebot	-	259	
249	1 " " "Grafenwald"	kein Gebot	-	260	
250	1 " " "Heidelandschaft"	kein Gebot	-	261	
251	1 " " "Königsee"	kein Gebot	10,-	262	
252	1 " " "Ital. Hafen"	kein Gebot	-	263	
253	1 Gemälde "Hamburger Hafen"	kein Gebot	16,-	264	
		Uebertrag	1219,-	120,-	

Abb. 4: Versteigerungsniederschrift der Auktion vom 2./3. Dezember 1936.

Bildnachweis: Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA), Potsdam, Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Nr. 20705, fol. 16

Doch im November 1936 zerschlug sich die Hoffnung. Zur »Aufgabe der Abtlg. »Bilder u. Kulturgut« infolge Verbots der Reichskammer der bildenden Künste²⁰ gezwungen, musste Malwine Kühns die Warenbestände ihres Geschäfts versteigern lassen. Der Versteigerungsauftrag ging zunächst an den Berliner Versteigerer Edgar Lach in der Oranienburgerstraße 2. Der Antrag listet insgesamt 650 Positionen, der Gesamt-Schätzpreis beläuft sich auf 19.669 Reichsmark. Neben 13 Positionen an Möbeln, Beleuchtung und diversem Ladeninventar sind im Protokoll 571 Gemälde, 14 Aquarelle, zwei Zeichnungen und ein Pastell sowie fünf Reproduktionen aufgeführt. Zusätzlich werden 65 kleinere, ungerahmte Werke aus dem Keller zu einem Schätzpreis von 100 Reichsmark zusammengefasst. Die einzelnen Schätzpreise liegen zwischen 5 Reichsmark und 300 Reichsmark, wobei der Großteil der Gemälde bei einem Schätzpreis zwischen 10 Reichsmark und 50 Reichsmark angesetzt ist. Vorwiegend Landschaften deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts werden im Protokoll gelistet.²¹ Hierbei lässt sich ein Schwerpunkt der Kunsthandlung Kühns erahnen, der augenscheinlich in dekorativer Kunst des 19. Jahrhunderts bei niedrigem Preisniveau liegt, wenngleich sich auch Porträts von Anton Kaulbach ebenso wie eine Allegorie von Franz von Stuck unter den Auktionslosen finden.²²

Zur Auktion durch Edgar Lach kam es nicht. Philo Wuest, Mitarbeiter des Auktionshauses Dr. W. Achenbach, legte Einspruch ein, da das »hier zur Versteigerung gelangende Material die Vorschriften des §5 der V.V. bedeutend überschreitet«²³ und Edgar Lach »nur die Ver-

steigerungserlaubnis gemäß dem §5 der V.V. besitzt«²⁴. Achenbach erhielt stattdessen den Auftrag und die Auktion fand dort am 2. und 3. Dezember 1936 statt (*Abb. 3, Abb. 4*). Philo Wuest übernahm den Versteigerungsantrag von Lach und reichte ihn unverändert bei den entsprechenden Behörden ein. Aus der Abschrift der Versteigerung wird ersichtlich, dass die bereits am ersten Tag ohne Zuschlag gebliebenen Werke am zweiten Tag erneut zum Aufruf kamen. Trotz Versteigerungsversuchen an zwei Tagen mit mehrfachen Aufrufen der einzelnen Lose blieben jedoch die meisten Gemälde unverkauft. Die Summe der versteigerten Lose betrug nach Abschluss der Auktion nur 3.695 Reichsmark, vom »Haus« zurückgekauft wurden Lose im Wert von 737 Reichsmark.²⁵

Von 1937 bis 1941

Trotz der Verfolgung und der Angst um Leib und Leben gab Malwine Kühns auch jetzt nicht auf. Sie mietete im Jahr 1938 ein kleines Ladengeschäft in der Chausseestraße 120 an,²⁶ um, nachdem der Kunsthandel ihr verboten worden war, stattdessen gebrauchte Möbel und Dekorationsartikel zu verkaufen. Auch dieses Geschäft musste sie im selben Jahr schließen, die Einnahmen blieben aufgrund der Boykottmaßnahmen aus.²⁷ Im Adressbuch nicht mehr als Kunsthändlerin, sondern als Handelsfrau eingetragen, findet sich Malwine Kühns bis 1941 nur noch in der Friedrichstraße 248.²⁸

Ihre Kunstwerke gab Malwine Kühns auch in dieser Zeit nicht ab. Nach der erzwungenen Schließung der Kunsthandlung blieb der etwa 80 Quadratmeter große Lagerkeller in der Wilhelmstraße 2/3 bestehen, wo sie an die 1.000 Kunstwerke noch bis 1941 aufbewahrte – der Enkelsohn, der zwischen 1938 und 1941 oft vor Ort war, beschrieb diesen Bestand ausführlich, wenngleich aufgrund der enthaltenen »Massenware« zugleich summarisch.²⁹ Zudem hatte Malwine Kühns die besten und wertvollsten Stücke in ihrer Wohnung deponiert, teilweise aufgerollt in einem Zwischenboden versteckt, immer in der Hoffnung, nach dem Krieg mit diesen Werken noch einmal neu beginnen zu können.³⁰

In der sieben Zimmer großen Familienwohnung, mit hochwertigen Möbeln und Perserteppichen eingerichtet, befanden sich auch Gemälde der Privatsammlung.³¹ Gutachter, die im Zuge des Entschädigungsverfahrens in den späten 1950er Jahren beauftragt wurden, schätzten die Werte in der Wohnung auf insgesamt rund 90.000 D-Mark, wobei auch 25 Gemälde und sieben Kopien nach alten Meistern genannt wurden.³²

Am 16. Oktober 1941 stürmte die Gestapo die Wohnung in der Friedrichstraße 248. Sie war auf der Suche nach Malwine Kühns und ihren beiden Kindern Otto Kühns (geb. 20.02.1920 Berlin, am 31.12.1945 für tot erklärt) und Irmgard Kühns (geb. 14.01.1902 Breslau, am 13.12.1945 für tot erklärt). Die drei genannten waren für den Deportationstransport I/450 am 18. Oktober 1941 nach Łódź vorgesehen.³³ Otto Kühns war zu diesem Zeitpunkt bereits nach Frankreich geflohen, 1944 wurde er deportiert und am 30. Mai 1944 in Auschwitz ermordet.³⁴ Irmgard Kühns wurde verhaftet und im Vernichtungslager Kulmhof (Chelmno) getötet.³⁵ Aus Verzweiflung und um der Verhaftung zu entgehen, stürzte Malwine Kühns sich aus dem Fenster und nahm sich so das Leben.³⁶ Die Wohnung und der Lagerkeller wurden versiegelt, einige Tage später wurde alles durch die Gestapo versteigert oder abtransportiert – die Spur von Hunderten Kunstwerken verliert sich hier.³⁷

Das Problem der Werkidentität

Wie nun mit den in den Akten vorgefundenen Informationen zu den entzogenen Kunstwerken der Kunsthandlung sowie den Kunstwerken aus dem Privatbesitz von Malwine Kühns umgehen? Das Problem ist hier eindeutig die Werkidentität. Denn die rudimentären Angaben im Versteigerungsprotokoll sowie im Versteigerungsantrag reichen hierzu ebenso wenig aus wie die Erinnerungen des Enkelsohns an das Warenlager. Durch die umfangreicheren Beschreibungen zu den höherpreisigen Werken aus der Wohnung können diese zwar möglicherweise leichter identifiziert werden, zu berücksichtigen ist hier jedoch der zeitliche Abstand zwischen den Erinnerungen der 1950er Jahre und den Geschehnissen von 1941.³⁸

Erschwert wird die Zuordnung zusätzlich durch die im Entschädigungsverfahren gemachten Maßabgaben zu den Gemälden durch die Tochter Olga van de Weyer, die zu großen Teilen mit allgemeinen Standard-Maßen zwischen 50 x 60 Zentimeter und 70 x 100 Zentimeter benannt sind und sicherlich nicht den wirklichen Maßen entsprechen. Auch ob hier die Angaben mit oder ohne Rahmen gemacht wurden, bleibt offen,³⁹ zudem wurden Maßangaben in Entschädigungsverfahren von Antragsstellern oft großzügig »aufgerundet«, da bei nicht identifizierbaren Werken neben dem Künstler vor allem die Bildgröße den Schätzwert und damit die Entschädigungshöhe bestimmte.

Umso wichtiger wäre es also angesichts dieses umfangreichen, doch im Einzelwerk oft vage bleibenden Verlustes die Provenienzmerkmale der Kunsthandlung Kühns zu kennen. Wurden die Werke des Bestandes in irgendeiner Form auf der Rückseite markiert, durch Aufschriften oder Etiketten? Vergleichswerke sind der Verfasserin bislang nicht bekannt geworden. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass das eingangs genannte Gemälde von Grützner auf der Rückseite in blauem Fettstift die Aufschrift »No 814 LUSS,-« trägt (Abb. 5). Sicher stammt dies aus Kunsthandelskontext, dürfte es sich doch bei »LUSS,-«, wie durch Komma und Strich zu vermuten ist, um ein Preiskürzel handeln. Könnte diese Aufschrift vielleicht also zur Kunsthandlung Kühns gehören?



Abb. 5: Eduard von Grützner (1846–1925), *Falstaff mit Zinne und Weinglas*, 1914, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Werkrückseite (Detail).

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

*Kühns, Friedrich
Berlin*

KATAL.-NR.	NAME DES KUNSTLERS:	
12406	<i>Ed. Grützner</i>	3.000,-
11348	<i>J. v. Lenbach</i>	2.500,-
4430	<i>H. v. Barth</i>	1.500,-
11178	<i>F. v. Lenbach</i>	2.500,-
9845	<i>P. Salomon</i>	3.000,-
	<i>„Heim Lohndorff“</i>	3.000,-

ERLEBTER & FIKTIVITÄT, HÖRSTADT, MÜNCHEN

Abb. 6: Galerie Heinemann, München, Eintrag in die Käuferkartei: Friedrich Kühns.

Bildnachweis: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Heinemann, Galerie, KK-K-213

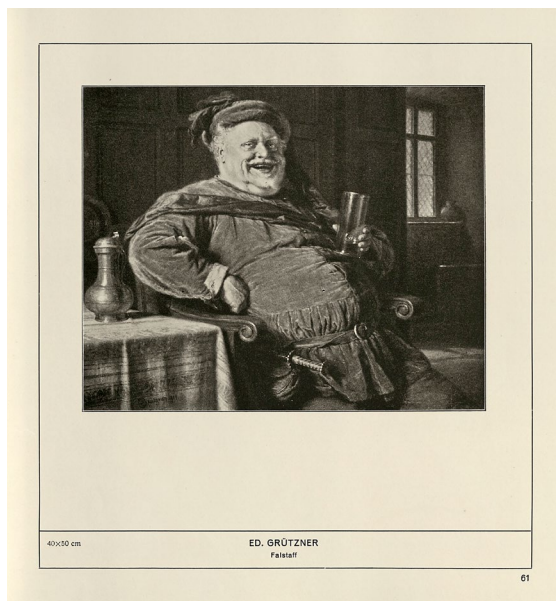


Abb. 7: Galerie Heinemann München, *Permanente Ausstellung von Werken erstklassiger deutscher, französischer, altenglischer und altspanischer Meister*, Lagerkatalog 1914, S. 61.

Bildnachweis: Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

Weitere Beispiele zum Abgleich fehlen bislang, und sicherlich wird es ohne einen konkreten Rückseitenbefund in Zukunft nur schwer möglich sein, die abhandengekommenen Werke zu identifizieren. Weitere Recherchen zur Kunsthandlung Kühns sowie zur Privatsammlung Malwine Kühns erscheinen demnach dringend notwendig. Denn nur selten wird sich ein Kunstwerk so klar zuordnen lassen wie das Falstaff-Gemälde. Dies gelang in der Tat nur durch eine weitere Quelle: die Aktenüberlieferungen aus dem Nachlass der Galerie Heinemann – mit einem historischen Foto und dem belegten Verkauf an Friedrich Kühns (Abb. 6, Abb. 7).⁴⁰ Ob sich so auch das »Mädchenportrait« eines »junge[n], blonde[n] Mädchen[s]«⁴¹ des Künstlers Franz von Lenbach aus der Privatsammlung Kühns identifizieren lässt?⁴²

ABSTRACT

Located between the main avenues ›Unter den Linden‹ and ›Leipziger Strasse‹, Kühn's art shop was right in the heart of the Berlin art scene of the 1920s and 1930s. Today's research knows very little about the dealership and its Jewish owner Malwine Kühns. There is no information regarding the shop or Malwine Kühn's persecution available. The research report aims at making a start to close this gap. The knowledge hitherto gained about the art dealership and the fate of Malwine Kühns are presented in chronologic order. The introduction puts focus on the early days of the art shop under Friedrich Kühns and the continuation of the business by his wife Malwine after his death in 1925, while the main part shines a light on the period after 1933 when Malwine Kühns was forced to close shop as a result of the professional ban in 1936 and had to auction off the art inventory. The following years until her suicide in 1941 are also reconstructed. In context of findings regarding a Falstaff painting by Eduard von Grützner from Malwine Kühn's private collection, the question of the identifiability of the confiscated artworks is raised.

ANMERKUNGEN

- 1 Eintrag zu Malwine Kühns, in: Sterbebuch C, Standesamt Berlin-Kreuzberg, 1941, Bd. 6, Nr. 3047.
- 2 Eintrag zu Friedrich Kühns, in: Sterbe-Register C1, Standesamt Berlin-Grunewald, 1925, Vol. 1, Nr. 18; Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bd. 2. Klagenfurt/Wien 1960, S. 1124.
- 3 Ketterer Kunst, München, Auktion 538, 19th Century Art, 10.06.2023, Los 622.
- 4 Erste Anhaltspunkte zur Berliner Kunsthändlerin liefern die Akten der Wiedergutmachungs- und Entschädigungsverfahren, die von den Erben nach Malwine Kühns angestrebt wurden: Landesarchiv Berlin (LAB), B Rep. 025-06 Nr. 2977-2985/50, B Rep. 025-06 Nr. 11034/59. Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten (LABO), Reg.-Nr. 352082. Im Brandenburgischen Landeshauptarchiv (BLHA) ist eine Akte im Bestand Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II) zu Malwine Kühns überliefert: BLHA, Rep. 36 A (II) Nr. 207095. Diese Akte listet die am 2. und 3. Dezember 1936 zur Versteigerung gelangten Bestände der Kunsthandlung Kühns. Hierzu ergänzend existiert das Versteigerungsprotokoll in den Berliner Landesarchiv Beständen: LAB, A Rep. 243-04 Nr. 57.
- 5 Bescheinigung der jüdischen Gemeinde Berlin, in: LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M8.
- 6 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 11034, fol. 4v; LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M1.
- 7 Angaben von Olga van de Weyer, geb. Kühns, datiert 27.11.1946, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 4. In Breslau geboren: Margarete Kühns, geb. 28.05.1897; Olga Kühns, geb. 12.09.1889; Elisabeth Kühns, geb. 30.12.1899; Irmgard Kühns, geb. 14.01.1902. In Heringsdorf an der Ostsee geboren: Charlotte Kühns, geb. 21.10.1905; Gertrud Kühns, geb. 20.07.1908. In Berlin geboren: Otto Kühns, geb. 20.02.1920.

- 8 Adressbuch von Breslau und Umgebung, 1900, S. 416. Es lässt sich der Kunsthändler Friedrich Kühns in der Gartenstraße 18 nachweisen.
- 9 Kosch 1960, wie Anm. 2, S. 1124.
- 10 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 4.
- 11 Im Oktober 1909 ist die Kunsthandlung Friedrich Kühns in der Uhlandstraße 114/115 eingetragen, sowie mit zweiter Adresse in der Jerusalemstraße 32–35. Schreiben der Landespostdirektion Berlin vom 2. Mai 1957, in: LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M13r u. M13v.
- 12 Schreiben der Landespostdirektion Berlin vom 2. Mai 1957, in: LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M13r u. M13v.
- 13 Ebd. und Berliner Adressbuch 1909–1938.
- 14 Beispielhaft die Kunsthandlungen in der Friedrichstraße im Jahr 1927: Kunstauktionshaus Friedrichstadt, Kunst-Auktions-Haus Emma Riemann, Kunsthandlung Pulvermacher GmbH, der Kunsthändler G. Pineus, der Kunsthändler C. F. Schröder. Die Kunsthandlung Arthur Dahlheim in unmittelbarer Nachbarschaft auf der Kochstraße 6/7; Galerie van Diemen & Co. GmbH, Unter den Linden 17; Kunstsalon Rheinland Walter Louran, Unter den Linden 44 II. Berliner Adressbuch 1927, Bd. 2, Branchenverzeichnis, S. 384f.
- 15 In der Einschätzung eines Kunsthandelsexperten in der Entschädigungsakte wird die Kunsthandlung mit einem geschätzten Jahreseinkommen in den Jahren 1930 bis 1933 von bis zu 15.000 Reichsmark als durchaus gut laufendes Unternehmen dargestellt. Der in der Entschädigungsakte erwähnte Handelsregistereintrag zeichnet ein anderes Bild. So wird hier die Kunsthandlung Kühns 1930 mit einem Gewerbekapital von 15.000 Reichsmark und der Betriebssumme von 7.000 bis 8.000 Reichsmark bewertet. Die Miete der 7-Zimmer-Wohnung in der Friedrichstraße 248 soll 90 Reichsmark betragen haben. LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. E3 u. M48.
- 16 Eidesstattliche Erklärung Dr. Curt Radlauer, datiert 30.06.1949, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 6.
- 17 Ebd.
- 18 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 23.
- 19 Ebd.
- 20 Zitiert nach dem von Malwine Kühns angegebenen Versteigerungsgrund, in: LAB, A Rep. 243-04 Nr. 57.
- 21 LAB, A Rep. 243-04 Nr. 57.
- 22 Ebd.
- 23 Zitiert nach: BLHA, Rep. 36 A (II) Nr. 207095, fol. 1.
- 24 Zitiert nach: ebd.
- 25 Ebd., fol. 1–4, 10–35.
- 26 Schreiben der Landespostdirektion Berlin vom 2. Mai 1957, in: LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M13r u. M13v.
- 27 Vgl. LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M5 u. fol. M13.
- 28 Im Adressbuch fehlerhaft eingetragen unter Kühne statt Kühns für die Jahre 1940 und 1941. Berliner Adressbuch 1940, Teil 1 – Haushaltsvorstände, handelsgerichtlich eingetragene Firmen und Gewerbetreibende nach Namen, S. 1652 u. 1655; Berliner Adressbuch 1941, Teil 1 – Haushaltsvorstände, handelsgerichtlich eingetragene Firmen und Gewerbetreibende nach Namen, S. 1664 u. 1667.
- 29 Die Gesamtsumme der Kunstwerke soll mindestens 1.000 Gemälde, 30 Marmorbüsten, mind. 15 Bronzen sowie Bilderrahmen betragen haben, beispielhaft nennt der Enkel in einer Eidesstattlichen Erklärung eine Reihe von Kunstwerken summarisch zusammengefasst unter den Künstlernamen, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 11034, fol. 22–25. Bestätigt durch Eidesstattliche Versicherung der Tochter Olga van de Weyer, geb. Kühns, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 11034, fol. 27.
- 30 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 109. Aussage des Enkels.

- 31 Eine ausführliche Auflistung der Wohnungseinrichtung, Möbel, Teppiche und Gemälde durch den Enkel der Malwine Kühns in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 209–214 (Möbel); fol. 214f. (Teppiche), fol. 216–218 (Gemälde); Auflistung der Gemälde durch Olga van de Weyer, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 85f.
- 32 Vgl. Gutachten Dr. R. Parow zu dem Wert der Gemälde von 43.840 D-Mark, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 225–229; vgl. Gutachten des Kürschnermeisters P. Erdmann zu Wert der Pelze von 3125 D-Mark, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 237; vgl. Gutachten von Fritz E. Croner zum Schmuck-Wert von 8.640 D-Mark, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 241–244; vgl. Gutachten durch K. Wittkowski zum Wert der Möbel von 32.580 D-Mark, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 249–257.
- 33 Dokumente zur Deportation in den Arolson Archives, hier: <https://collections.arolsen-archives.org/de/document/11242262> (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- 34 Erklärung Olga van de Weyer, geb. Kühns, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 3; Eintrag im Gedenkbuch des Bundes: <https://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/de1064015> (zuletzt abgerufen am 20.07.2023).
- 35 LABO, Reg.-Nr. 352082, fol. M10, fol. M45f.; Erklärung Olga van de Weyer, geb. Kühns, in: LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 3.
- 36 Vgl. Sterbebuch, wie Anm. 1.
- 37 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 206; LAB, B Rep. 025-06 Nr. 11034/59, fol. 22–25.
- 38 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 112f.
- 39 Ebd., fol. 85f.
- 40 <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-3942.htm> (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- 41 LAB, B Rep. 025-06 Nr. 2977/50, fol. 113.
- 42 Friedrich Kühns jedenfalls erwarb am 9. Oktober 1916 in der Galerie Heinemann das Gemälde *Weibliches Porträt mit Hut* vom Künstler: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-6568.htm> (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).



AUKTIONSKATALOGE UND DIE PROVENIENZ- FORSCHUNG

»Property of a Lady«, »Aus adeligem Besitz«, »Property of a Gentleman«, »Aus einer bedeutenden Privatsammlung«, derartige Kopfzeilen finden sich insbesondere in angelsächsischen Auktionskatalogen häufig als Vorbesitzer in der Katalogisierung einzelner Losnummern (vgl. Abb. 2). In der Sparte »Provenienz« steht dann vielfach der Hinweis »Privatsammlung«, gefolgt von Stadt oder Land. Besonders beliebt sind dabei Kunstsammelhochburgen wie das Rheinland und die Schweiz, die seriöses Kunstinteresse der Vorbesitzenden vermitteln.

Bei Provenienzforschenden kann die Lektüre sowohl der einen wie der anderen Angaben Reaktionen aus einem Spektrum von Unmut bis Verzweiflung auslösen. Sie weisen darauf hin, dass hier Informationen zurückgehalten oder verschleiert werden, und damit haben sie nicht unrecht. Aus Sicht des Kunsthandels ist diese Beschwerde jedoch nicht zielführend: Ein Auktionskatalog ist primär keine wissenschaftliche Publikation, sondern ein Verkaufsinstrument. Erst die Restitutionsabteilungen neueren Datums im Kunsthandel setzen ihren Stolz in eine Erstellung einer lückenlosen Herkunftsgeschichte mit allen Namen der Vorbesitzenden und entsprechenden Daten des Besitzwechsels und wünschen sich entsprechende Standards auch für alle anderen Objekte im Verkaufskatalog.

Zur Lesbarkeit von Auktionskatalogen

Angaben zur Herkunft von Kunstgegenständen in Auktionskatalogen haben – abgesehen von seit jeher vermerkten prominenten und damit wertsteigernden Vorbesitzenden – konkrete Ziele. Einerseits wird interessierten Lesenden indirekt vermittelt, ob es sich um ein Objekt aus privatem Besitz handelt oder aus dem Kunsthandel. Anders gesagt: Wenn die oben genannte Kopfzeile fehlt, ist der Einlieferer vermutlich ein Händler (und das Objekt eventuell nicht mehr gänzlich marktfresh). Hinzu kommt, dass ein Auktionskatalog aus historischer Sicht ein ephemeres Druckprodukt ist und keine langlebige Referenzquelle:

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1.

Bildnachweis: Rijksmuseum Amsterdam. Nachlass von Herrn S. Emmering, Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.601166> (zuletzt abgerufen am 20.7.2023)



Abb. 1: Thomas Rowlandson (1757–1827), *Auction of Relics at Avignon*, 1818, Aquatinta, handkoloriert, 12,7 x 19,4 cm (*Ackermann's Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions, and politics*, London 1.2.1818).

Bildnachweis: Rijksmuseum Amsterdam. Nachlass von Herrn S. Emmering, Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.601166> (zuletzt abgerufen am 20.7.2023)

Spätestens, wenn die Auktion vorbei ist, ist er überholt. Erst die Provenienzforschung zur NS-Zeit mit ihrem Bedarf an annotierten historischen Katalogen hat diese Sichtweise verändert und Kataloge mit zeitgenössischen handschriftlichen Vermerken als archivalische Quelle in den Blick gerückt.¹

Zum Zweiten ist eine im Katalog dargestellte lückenlose Provenienz der Jahre 1933–1945 im Rahmen eines Verkaufsangebots ein Hinweis darauf, dass das Objekt nach aktuellem Forschungsstand mit großer Wahrscheinlichkeit nicht mit einem verfolgungsbedingten Restitutionsanspruch belegt ist. Potenzielle Bietende können sich damit weitgehend darauf verlassen, bei einem Kauf dauerhaft Eigentum zu erwerben.

Provenienzen in Auktionskatalogen außerhalb des NS-Entzugskontexts erheben dagegen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Insbesondere bei Objekten, die vor Jahrhunderten hergestellt wurden, ist eine lückenlose Herkunftskette ohnehin die absolute Ausnahme. Der unter drei dicken Firnissschichten wiederentdeckte Alte Meister, der nach der Reinigung einem großen Künstlernamen zugeschrieben wird, ist nur in den seltensten Fällen von der Entstehung im Atelier bis zur Restaurierung dokumentarisch nachvollziehbar. Hier reicht die Lücke schon mal von einem Inventar des 17. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert.

Die Katalogprovenienz steht damit ebenso im Kontext des Verkaufsangebots wie der Schätzpreis. Letzterer ist keine Angabe zum tatsächlichen materiellen Marktwert. Er ist nach sorgfältiger Überlegung angesetzt, um den aktuellen Marktbedingungen Rechnung zu tragen. So vermittelt er Interessierten einen ungefähren Mindestpreis, unter dem der oder die Einliefernde nicht bereit ist zu verkaufen. Ebenfalls hat er die wesentliche Aufgabe, Interessierte nicht abzuschrecken. Ein *estimate* ist somit eine relativ vage, wenn auch sorgfältig kalibrierte Größe. Für eine konkrete Gewinnkalkulation braucht man hingegen ein *will-make* (ein nichtöffentlicher Wert, dessen Angabe langjährige Markterfahrung und genaue Kenntnis des Bieter*innenkreises erfordert).

Der gedruckte Katalog hat den Zweck, Interessierten das Objekt möglichst schmackhaft zu machen. Lücken können durchaus strategisch (aber nicht automatisch unredlich) sein: Wenn ein Bild in den letzten drei Jahren viermal bei der Konkurrenz angeboten wurde und dabei dreimal unverkauft blieb, muss man diese Information nicht extra herausheben. Damit würde man schließlich denjenigen einen Bärendienst erweisen, für die die betreffende Firma vertraglich als Mittler fungiert: den Einliefernden. Mit seltenen Ausnahmen finanziellen Eigeninteresses, die im Katalog angezeigt werden müssen, ist das Auktionshaus üblicherweise Vermittler und hat die Aufgabe, alles zu tun, um für Einliefernde den bestmöglichen Verkaufspreis zu erzielen.

Individuelle Ergänzungen

Bei der Lektüre von Auktionskatalogen, von historischen ebenso wie gegenwärtigen, ist also grundsätzlich die strenge Zweckgebundenheit dieser Gattung zu beachten, die durchaus auch eine selektive Wiedergabe von Informationen zur Folge haben kann – dies aber im seriösen Handel ausdrücklich nur an Stellen, die nicht in Zusammenhang mit einer möglicherweise belasteten Provenienz stehen. Daher sollten Bietende natürlich nicht die eigene Sorgfaltspflicht aus den Augen verlieren. Ein seriöses Haus wird Neukund*innen an diese Materie heranzuführen, immerhin will man sie langfristig binden. Es ist zudem möglich, online vergangene Auktionsangebote des begehrten Objekts zu recherchieren. Auf Nachfrage werden Mitarbeiter*innen einer solchen Firma ausgewiesene Provenienzinformationen nach Möglichkeit ergänzen. Auch Erkundigungen nach einer unspezifischen Privatsammlung können dabei noch einmal eingeholt werden. Falls irgendwie machbar, wird die Sorge um potenzielle Probleme aus einer Herkunftsgeschichte ernstgenommen und im Rahmen des vertraulich Möglichen ausgeräumt. Man möchte Kund*innen im Laufe des Kundenzyklus auch noch in zehn oder zwanzig Jahren wiedersehen, wenn aus Kaufenden Einliefernde geworden sind. Auch Provenienzforschende haben immer die Möglichkeit, sich bei einem Auktionshaus zu informieren, ob zu einem Los weitere Informationen vorhanden sind, die – »gattungsbedingt« – nicht in den Versteigerungskatalog aufgenommen wurden.

Im Übrigen führen auch Werkverzeichnisse Provenienzen nur selten lückenlos auf.² Alle Mitarbeiter*innen im Kunsthandel, die schon einmal etwas katalogisieren mussten, haben diese Erfahrung gemacht. In der kunsthistorischen Fachliteratur sind ein wissenschaftlicher Anspruch und die Reflektion des Forschungsstands allerdings Desiderate. In den Publikationen des Handels dagegen bleibt Raum für Interpretation.

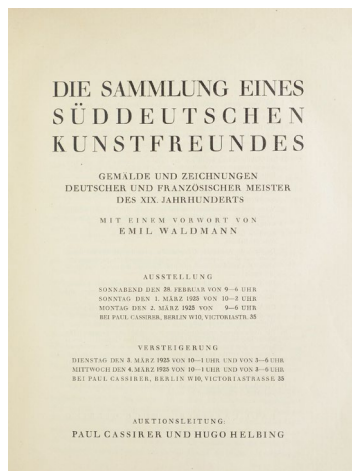


Abb. 2: Kunstsalon Paul Cassirer und Hugo Helbing, *Die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes: Gemälde und Zeichnungen deutscher und französischer Meister des XIX. Jahrhunderts, Versteigerung* am 3.-4.3.1925, Titelblatt [= Sammlung Zitzmann].

Bildnachweis: <https://doi.org/10.11588/diglit.53576#0005> (zuletzt abgerufen am 20.7.2023)



Abb. 3: Thomas Rowlandson (1757–1827), *Christie's Auction Room*, 1808, Radierung und Aquatinta, handkoloriert, 24 x 29,8 cm.

Bildnachweis: Rijksmuseum Amsterdam, Nachlass von Herrn S. Emmering, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.625004> (zuletzt abgerufen am 20.7.2023)

Provenienzketten im Auktionskatalog

Vielfache Informationen kann man auch bereits aus der Darstellung von Provenienzen ableiten. Diese kann dabei schon innerhalb desselben Auktionshauses unterschiedlichen Formaten folgen. Wenn Altmeisterfachleute internationaler Auktionshäuser im Katalog schreiben »with Richard Green«, so bildet dies eine Situation ab, in der der genannte Händler entweder das entsprechende Objekt angekauft oder aber in Kommission gehabt hat. Wie sich die Situation dabei finanziell strukturierte – ob sich beispielsweise andere Händler an der Investition beteiligten oder ob ein Tauschgeschäft mit in den Handel einging –, bleibt ungenannt und unbekannt. Angelsächsische Katalogisierungen für Impressionisten und Moderne würden dagegen »with« eher nicht verwenden. Dort steht der Name eines Vorbesitzenden aus der Kunsthandelsbranche ohne Unterschied zu einem Vorbesitzenden ohne Handelsaktivität (z. B. »Ambroise Vollard, Paris«), woraus sich eine andere Frage ergeben kann: nach einer kaum je schlüssig zu klärenden Abgrenzung vom Lagerbestand und der Annahme einer privaten Sammlung. Ohne einen Kontext der Verfahren im Handel kann bei Restitutionsfragen der Eindruck entstehen, die Provenienz eines modernen Werks im Katalog sei ein eindeutiger Hinweis auf das (private) Eigentum eines bestimmten Händlers – und

damit Gegenstand eines Anspruchs, falls der Genannte das Opfer von Verfolgung war und seinen Besitz verlor. Extensive Korrespondenz zur Thematik von Kommissionsware und Metageschäften kann erforderlich sein.

Provenienzforschung im Auktionshandel: pragmatische Zugänge

Seriöse Auktionshäuser achten selbstverständlich darauf, dass ein Bieter tatsächlich Eigentum erwerben kann, wenn der Hammer fällt. Wenn ein Objekt in der Vergangenheit gestohlen wurde, steht dies in Frage. Dabei spielen auch Verjährungsfristen nur bedingt eine Rolle. So sind im Art Loss Register auch zurückliegende Verluste gemeldet, die nicht unbedingt aus einem verfolgungsbedingten Entzug der NS-Zeit stammen und dennoch einen Verkauf ohne eine Einigung oder juristische Klärung vorab deutlich komplizieren würden.

Provenienzforschung wird im Handel inzwischen sowohl zur Wertsteigerung als auch als Risikomanagement eingesetzt. Die Provenienzforschung im Auktionshaus ist durch den Versteigerungskalender termingebunden und dient zunächst einer ersten Entscheidungsfindung: Kann ein Objekt angeboten werden oder gibt es Hinweise auf verfolgungsbedingten Entzug und damit zusammenhängende Eigentumsansprüche? Gleichzeitig sah der Handel hier enorme Chancen: Marktfrische Objekte, die sich seit Jahrzehnten in Museen befunden hatten, wurden plötzlich über Restitutionsansprüche potenziell wieder zugänglich für einen Verkauf, wenn auch nur unter beträchtlichem zeitlichem und personellem Aufwand für Recherche und eventueller Mediation zwischen den betroffenen Parteien. Dieser lohnte sich selbstverständlich vor allem bei hochpreisigen Objekten.

Die Kehrseite war eine resultierende Notwendigkeit zur Erweiterung der internen Sorgfaltspflicht. Ein Auktionshaus, das sich schulterzuckend auf die Rechtslage einer Verjährung berufen und so öffentlich der Notwendigkeit von NS-Restitutionsen entgegenstellen würde, käme für eine lukrative und wiederum reputationsförderliche Versteigerung von restituierten Objekten sicher nicht in Frage. Mitarbeiter wurden daher nach und nach ein- oder abgestellt, um mögliche Konflikte durch Einlieferungen mit fraglicher Provenienz zwischen 1933 und 1945 zu untersuchen. Der Umgang des Kunsthandels mit Provenienzforschung zu verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut ist somit Teil seines immer wieder anzupassenden Risikomanagements und spiegelt sich entsprechend in Vertragstexten und internen Compliance-Regelungen zur Sorgfaltspflicht wider.

Die Auswirkungen der *Washington Principles* auf den Kunstmarkt waren damit indirekt. Auktionshäuser reagieren routinemäßig auf veränderte Gesetzgebung, auf politische Initiativen und auf gesamtgesellschaftliche Veränderungen. In Deutschland war es beispielsweise das »Kulturgutschutzgesetz«, das 2016 die Regeln für die Provenienzforschung im Handel neu definierte. Eine veränderte Gesetzgebung oder Sanktionen können beispielsweise auch Einfluss auf den Verkauf bestimmter Materialien haben. Die CITES-Regelungen zum Artenschutz haben Einfluss auf tierische und pflanzliche Teile von Kulturgut, was in den Lagerräumen des Kunsthandels zur minutiösen Inspektion von Einlegearbeiten auf antikem Mobiliar oder Schmetterlingsarten auf frühen Arbeiten von Damian Hirst führt. Die Schmuckbranche hat zum Teil über Einführung und Aufkündigung von politischen Sanktionen hinaus Restrik-

tionen beibehalten – dies gilt beispielsweise für Rubine aus Myanmar. Menschliche Überreste aus historischen anatomischen oder ethnologischen Kontexten werden in den internationalen Häusern im Rahmen einer stillschweigenden Selbstverpflichtung seit Jahrzehnten nicht mehr angeboten (hingegen sieht man auf kontinentaleuropäischen Auktionen noch hin und wieder einen anderen Umgang mit dieser sensiblen Materie). Auch der Kunsthandel geht größtenteils beim Umgang mit Provenienzen der NS-Zeit über das hinaus, was rein rechtlich erforderlich wäre und setzt entsprechend die *Washington Principles* pragmatisch um.

Solche Selbstverpflichtungen haben eine wesentliche Ursache: Im Kunsthandel und der verwandten Branche der Luxusgüter ist die Reputation eines Unternehmens fundamental wichtig für seinen Umsatz. Kund*innen können ihr Geld behalten oder woanders ausgeben, wenn Kritik an einem Unternehmen oder Zweifel an seiner Vertrauenswürdigkeit aufkommt.

Formale Nebenwirkungen

Auf Einlieferungsverträge hat sich die Praxis der NS-Provenienzforschung und ggf. Restitution zumindest in internationalen Häusern ebenfalls ausgewirkt. Inzwischen ist hier nicht mehr nur die Garantie des Eigentums Bestandteil der Einlieferungsverträge, die in der Vergangenheit bereits das Risiko des Auktionshauses minimierte, unrechtmäßig erworbene Stücke anzubieten. Es kamen auch Varianten einer Einwilligung hinzu, im Falle einer Feststellung eines verfolgungsbedingten Entzugs die Vermittlung bei einer Lösung durch das Auktionshaus zu unterstützen.

Es ist immer sinnvoll, das Kleingedruckte zu lesen. Internationale Auktionshäuser garantieren nur zwei Zeilen der Katalogisierung (und nur auf fünf Jahre): den Namen des Künstlers und den Titel des Werkes. Das bedeutet, dass eine unvollständige Provenienz im Katalog keine ausreichende Handhabe bietet, die Firma wegen unzureichender Information oder mangelhafter Sachkenntnis zu verklagen. Im Zuge der Weiterentwicklung der Forschung kann ein neuer Besitzernamen – samt daraus resultierendem Restitutionsanspruch – auch später noch eine vorhandene Lücke füllen. Beweist man hingegen innerhalb von fünf Jahren, dass der eben erworbene Rembrandt gefälscht ist, kann man bei internationalen Häusern Schadensersatz verlangen.

Eine weitere positive Nebenwirkung der Anforderungen der NS-Provenienzforschung im Handel ist die routinemäßige Anfertigung von Rückseitenfotos. Während noch vor Jahrzehnten die Bitte um ein Rückseitenbild die Entsendung von Mitarbeitern in den Keller erforderlich machte, wo schlecht beleuchtete und verwackelte Polaroids entstanden, ist heutzutage die Aufnahme der Rückseite durch den Hausfotografen Teil der Objektdokumentation. Dies ist eine erfreuliche Entwicklung für die Forschung innerhalb und außerhalb des Handels, auch wenn Spuren wie Nummern und Etiketten auf Bildrückseiten manchmal durch historische Doublierungen oder Parkettierungen unsichtbar geworden sind.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Der Umgang mit Provenienzforschung ist pragmatisch, passt sich den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten an, verfügt zumeist über juristisch für diesen Wirtschaftszweig geschulten Beistand im eigenen Haus und verdankt dem von der Branche oft ungeliebten *soft law* der *Washington Principles* eine Handlungsfreiheit, um die ihn öffentliche Sammlungen nur beneiden können. Zudem ist

Verhandlungsgeschick Teil der DNA des Kunsthandels: Nur wenige Leiter von öffentlichen kulturbewahrenden Institutionen müssen als Teil ihrer beruflichen Erfahrung und professionellen Geschicks regelmäßig Kunstbesitzer*innen oder solche, die es werden wollen, beraten und von einer vorgeschlagenen Strategie überzeugen.

Provenienzforschung an Museen und Universitäten ist nicht zuletzt dank der *Washington Principles* inzwischen dicht verzahnt mit der Provenienzforschung im Kunsthandel. Projekte wie die des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München oder die Digitalisierungen auf der Plattform *arthistoricum.net* weiten den Blick auf die Praktiken des Handels und fördern den Dialog, der für beide Seiten fruchtbar sein sollte, auch wenn zu den Verfahren und Regelungen des historischen Kunsthandels aufgrund der spärlichen Datenlage dieser von Diskretion geprägten Branche noch viele Fragen offenbleiben.

ABSTRACT

The 1998 Washington Conference on cultural assets seized in the National Socialist era, especially from Jewish families, ultimately had significant effects on art market practices. In auction houses, cataloging changed to consider the practical need for documentation and communication of fair and just solutions, but also in order to reassure bidders that they would be in a position to acquire good title. Outside the art market, provenance researchers developed parallel expertise in institutions. As dealer archives became a subject of art market research, academic knowledge of art market practices grew. Nevertheless, provenance researchers without practical experience of the art market sometimes express a perception of sale catalogs as academically deficient or opaque. The article argues that today's auction catalogs, which certainly gained considerable research value as historical archival records if they contain annotations of prices, consignors or bidders, should still be regarded as publications generated in a commercial context. Their frame of reference determines the format and the information provided, be it about provenance or estimates and prices. A contextual reading of auction catalogs is required for researchers outside the market, just as an understanding of academic practices is relevant for those who actively participate in the art market.

ANMERKUNGEN

- 1 Am bekanntesten ist das vom Getty Institute initiierte Online-Projekt »German Sales«, <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/institutions> (zuletzt abgerufen am 18.07.2023).
- 2 Zum Werkverzeichnis und seinen aktuellen Anforderungen siehe Pérez de Laborda, Ingrid/Soika, Aya/Wiederkehr Sladeczek, Eva (Hrsg.): *Handbuch Werkverzeichnis – Œuvrekatalog – Catalogue raisonné*. Berlin 2023.



FALLBEISPIEL

DIE KUNSTSAMMLUNG DES KOMMERZIENRATS ISIDOR BACH – ANSATZ EINER REKONSTRUKTION

So sehr auch der Vorderseite eines Gemäldes naturgemäß die größte Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, beginnt die Recherche der Provenienz dennoch mit einem Blick auf die Rückseite. Josef Wopfners Gemälde *Prozession am Walchensee* (Abb. 1) bietet verso auf dem hölzernen Bildträger als ersten Hinweis zu seiner Provenienz ein fragmentiertes Papieretikett der Münchner Galerie Heinemann. Es zeigt die typografische Nummerierung 11577 (Abb. 2). Eine Überprüfung der sog. Heinemann-Nummer in der Datenbank *Galerie Heinemann online*, die die Daten der Geschäftsbücher und Karteikarten der ehemaligen Galerie (1872–1938) enthält, führt zum Eintrag des Wopfner-Gemäldes. Neben technischen Merkmalen zum Werk sowie einer Abbildung wird hier auch der Käufer des Werkes genannt, namentlich Kommerzienrat Isidor Bach aus München¹ (Abb. 3). Der Eingang in die Sammlung Isidor Bach kann so auf den 22. Dezember 1916 datiert werden.²

Biografisches zu Isidor Bach

Als *Erfinder* der Konfektionsbekleidung in München³ und als Begründer des nach ihm benannten Herren-Bekleidungshauses in der Münchner Sendlinger Straße, hat der am 1. Juli 1849 in Fischach geborene Isidor Bach einige Bekanntheit erlangt. Der als *Joppenkönig* bezeichnete Unternehmer heiratet am 25. Dezember 1874 Klara Selz, die Tochter des Rabbis Elkan Selz und der aus München stammenden Fanny, geb. Helbing. Klara, genannt Claerchen, war die Cousine Hugo Helbings, ihre Mutter Fanny war die Schwester von Hugos Vater Sigmund.⁴ Das Ehepaar Bach hatte sechs Kinder⁵ (Abb. 4), von denen der älteste Sohn Hugo bereits im jungen Alter von 35 Jahren im Oktober 1910 verstarb, nachdem er sich auf einem Skiausflug eine Erkältung zugezogen hatte, von der er sich nicht mehr erholte.⁶

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München



Abb. 1: Josef Wopfner (1843–1927), *Prozession am Walchensee*, ca. 1895–1900, Öl auf Holz, 15,7 x 28,3 cm.
© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München



Abb. 2: Josef Wopfner (1843–1927), *Prozession am Walchensee*, ca. 1895–1900, Öl auf Holz, 15,7 x 28,3 cm, Rückseite (Detail).
© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

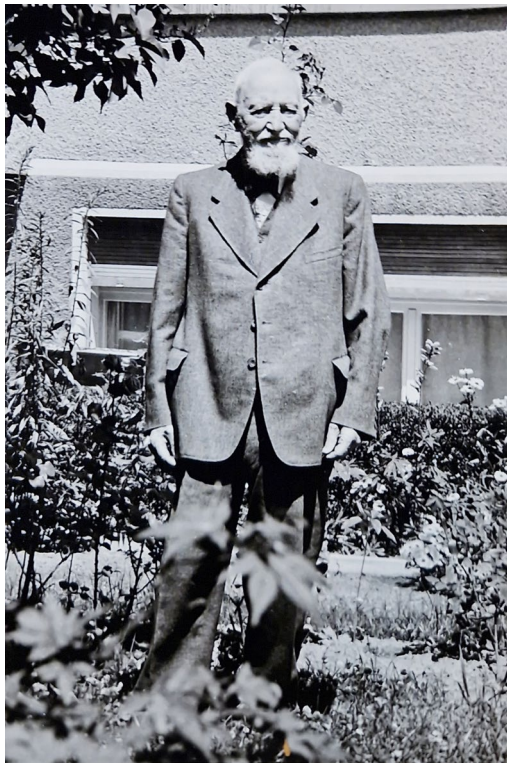


Abb. 3: Isidor Bach, ohne Datierung.

Bildnachweis: Foto privat



Abb. 4: Familie Bach, anlässlich der Verlobungsfeier der jüngsten Tochter Paula am 8. April 1915. Sitzend von links nach rechts: Lisa Bach, Selma Kohn, Klara Bach, Isidor Bach, Otto und Traudl Holzinger. Stehend von links nach rechts: Alfred Bach, Karl Kohn, Paula und Berthold Weiss, Ella und Emil Neumann.

Bildnachweis: Foto privat

Mit der Kleiderfabrik zunächst in Augsburg ansässig und ab 1878 mit Filialen in München, florierte das Unternehmen, das Isidor Bach gemeinsam mit seinem Bruder Hermann erst am Marienplatz und schließlich in der Sendlinger Straße führte. Prinzregent Luitpold sowie wenig später auch dessen Sohn Prinz Ludwig besuchten die Geschäftsräume und waren in besonderem Maße beeindruckt von der elektrischen Zuschneidemaschine der Firma.⁷

Im Zuge eines vor allem in der rechtsradikalen Presse stark beachteten Wucherstrafverfahrens gegen Alfred Bach, Sohn Isidors, der im Januar 1919 wegen Preistreiberei angeklagt und im Januar 1922 verurteilt worden war,⁸ richtete sich die Hetze größtenteils gegen Isidor Bach. Dieser hatte sich zu dem Zeitpunkt längst im Ruhestand befunden, nachdem er sich schon 1910 nach dem Tod Hugos aus dem aktiven Geschäft zurückgezogen hatte und die Leitung an seinen Sohn Alfred sowie seinen Neffen Carl, Sohn Hermanns, abgegeben hatte.⁹ Ein Grund für die Fokussierung auf Isidor Bach als Zielscheibe mag die Tatsache gewesen sein, dass das Geschäft nach wie vor seinen Namen trug. Zudem war der Vorname Isidor einer der am stärksten als jüdisch konnotierten Namen.¹⁰ Im November 1923 war Isidor Bach, 74-jährig, zudem beim Hitler-Putsch aufgrund seiner Bekanntheit unter den Geiseln im Bürgerbräukeller.¹¹

Am 16. Mai 1908 wurde Isidor Bach zum Kommerzienrat ernannt.¹² Er war einer von 103 Münchner Kommerzienräten jüdischer Konfession,¹³ zu denen auch Hugo Helbing und die

Brüder Hermann und Theobald Heinemann zählten. Die Bandbreite der Kommerzienräte war groß, den 1.850 bayerischen Titelträgern war jedoch allen gemein, dass sie die höchste formale Autorität in ihrem eigenen Unternehmen innehatten.¹⁴ Die Kommerzienräte gehörten als Unternehmer, Industrielle, Fabrikanten und Großhändler einer bürgerlichen Elite an, die sich neben dem ökonomischen Erfolg u. a. durch Spenden für wohltätige Zwecke und einen guten Umgang mit ihren Mitarbeitern auszeichnete.¹⁵ Ansehnliche Wohngebäude für die äußere Repräsentation waren für die Kommerzienräte von ebenso großer Bedeutung wie das Sammeln von Kunstgegenständen für die innere Ausstattung der Wohnung oder des Hauses. Der Münchner Kunst- und Antiquitätenhändler Hugo Helbing wurde am 12. März 1911 zum Kommerzienrat und am 3. August 1918 zum Geheimen Kommerzienrat ernannt.¹⁶ Die Sammelleidenschaft seiner Titelkollegen bescherte Helbing gewiss eine große Anzahl an Kunden, die viele ihrer Kunstkäufe und auch -verkäufe auf Helbing-Auktionen tätigten.¹⁷ Auch Isidor Bach ist durch handschriftliche Annotationen in Auktionskatalogen von Hugo Helbing diverse Male als Käufer belegbar. Zudem tauchen der Unternehmer und seine Frau als Spender bei einer Auktion für die Hinterbliebenen der im Ersten Weltkrieg Gefallenen auf, die am 14. Dezember 1917 und den folgenden Tagen durch das Auktionshaus Hugo Helbing durchgeführt wurde.¹⁸ Gesellschaftliches Engagement war für Bach auch bereits vor der Ernennung zum Kommerzienrat eine wichtige Angelegenheit. So verkündeten Isidor Bach und sein Bruder Hermann am 5. Dezember 1903 im Rahmen der Feierlichkeiten zum 25-jährigen Geschäftsjubiläum in München die Gründung einer Stiftung, die den Menschen Hilfe und Unterstützung in Krankheits-, Not- oder Sterbefällen bieten sollte.¹⁹

Die Kunstsammlung – Quellenlage und Wissensstand

Die Quellenlage zur Kunstsammlung Isidor Bachs ist überschaubar. Soweit der Verfasserin bekannt, existiert kein Inventar der Sammlung und auch Aufzeichnungen des Sammlers zu seiner eigenen Sammlung sind bislang nicht bekannt. Den besten Überblick über den Umfang der Sammlung bietet die Beschlagnahmeliste der Gestapo vom 18. November 1938.²⁰ Laut Aussage der Tochter Paula, verh. Weiss, die der Entziehung der Kunstgegenstände beigewohnt hat, fuhr am Morgen des Beschlagnahmetages ein Möbelwagen vor das Haus Bach in der Mauerkircherstraße 29 in München. Zwei Beamte der Gestapo, ausgerüstet mit einer Schreibmaschine, betraten die Wohnung und nahmen zahlreiche Bilder, Teppiche und weitere Kunstgegenstände mit. Die Entziehung des Eigentums erfolgte unter Protest der Tochter Paula, die eine Kopie der Beschlagnahmeliste forderte, woraufhin ihr laut eigener Aussage Gewalt angedroht wurde, sollte sie weitere Forderungen stellen.²¹ Das Verzeichnis der Beschlagnahme listet 31 Bilder und Stiche sowie zahlreiche Fayencen, Zinnobjekte, Zunftkrüge, ca. acht Perserteppiche und weitere Holzskulpturen auf. Insgesamt wurden Isidor Bach an diesem Morgen laut Liste 65 Gegenstände entschädigungslos entzogen und 17 weitere Gegenstände verzeichnet, die im Haus Bachs belassen wurden. Die beschlagnahmten Objekte wurden dem Oberfinanzpräsidium München zur Aufbewahrung und Verwaltung übergeben und während des Krieges größtenteils in Beuerberg aufbewahrt.²² Drei Ölgemälde gingen als Leihgaben an die Städtische Galerie München. Hierbei handelt es sich um eine *Uferlandschaft* von Hermann Baisch, eine *Landschaft* von Joseph Wenglein

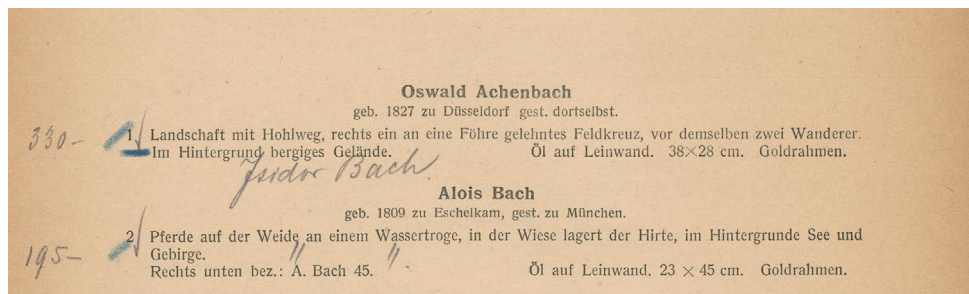


Abb. 5: Helbing, Hugo: Ölgemälde moderner Meister: Sammlung Kommerzienrat Fritz Eckel in Deidesheim; Auktion in München in der Galerie Hugo Helbing, 19. Dezember 1916, Lose 1 und 2. Handexemplar von Marie Ducrue, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München (Detail).

Bildnachweis: <https://doi.org/10.11588/diglit.56127#0005>

sowie das Gemälde *Heimkehr von der Weide* von Richard Zimmermann.²³ Die Gemälde von Wenglein und Zimmermann befanden sich nach Ende des Krieges auf der Liste von Gegenständen aus dem Eigentum Isidor Bachs, die im Central Collecting Point (CCP) Wiesbaden abgeholt werden konnten. Lediglich von Baischs *Uferlandschaft* verliert sich bislang im Ausweichlager der Städtischen Galerie auf Schloss Thambach jede Spur, wo es bei der Räumung im September 1946 nicht mehr aufzufinden war.²⁴

Die Beschlagnahmeliste und die hier im folgenden identifizierten Werke zeigen, dass Isidor Bachs Kunstinteresse schwerpunktmäßig Landschafts- und Tierdarstellungen sowie Genreszenen umfasste. Er sammelte größtenteils von Zeitgenossen aus dem Münchner sowie süddeutschen Raum.

Käufer bei Hugo Helbing

Bislang konnte Isidor Bach bei fünf Werken auf Helbing-Auktionen als Käufer identifiziert werden. Es handelt sich hierbei um Zufallsfunde, da bei diesen Werken lediglich die handschriftliche Annotation im Auktionskatalog auf Isidor Bach als Käufer verweist. Bei einem Werk von Nicolaes Berchem *Landschaft mit Herde* existiert im Auktionskatalog vom 26. März 1914 zu Los 11 keine Annotation. Hier kann aber durch Abgleich des Eintrags zu dem Los mit der Property Card zur Münchner Nummer (Mü.-Nr.) 36061 davon ausgegangen werden, dass es sich um das Werk aus dem Besitz Isidor Bachs handelt, stimmen Technik, Maße und Beschreibung des Dargestellten schließlich exakt überein.²⁵ Auf der Auktion vom 19. Dezember 1916²⁶ ist Bach als Käufer je eines Gemäldes von Oswald Achenbach und Alois Bach²⁷ handschriftlich annotiert. (Abb. 5) Im Auktionskatalog vom 11. Juni 1912 ist Bach als Käufer je eines Werkes von Franz von Defregger, Ludwig von Hagn sowie von Carl Spitzweg genannt.²⁸ Das Spitzweg-Gemälde konnte die Verfasserin als Nummer 869 des Spitzweg-Werkverzeichnisses identifizieren²⁹ (Abb. 6).



Abb. 6: Carl Spitzweg, *Plauderstündchen (Storchen-Apotheke)*,
Öl auf Pappe, 39 x 33 cm.

© Walther Bayer / NEUMEISTER Münchener Kunstauktionshaus GmbH & Co. KG

Auch Verkäufe sind bezeugt: Eine Anzeige in der Akte Ia 4242 der Oberfinanzdirektion München über »eingezogenes oder für verfallen erklärtes Vermögen« führt zwei Positionen von Erlössummen aus Veräußerungen von Kunstgegenständen auf. Ein Betrag in Höhe von 69,54 Reichsmark aus dem Verkauf von Kunstgegenständen durch Helmut Lüdke, München, ging bei der Oberfinanzkasse München ein. Ein weiterer Betrag in Höhe von 1.500 Reichsmark aus dem Verkauf von Kunstgegenständen durch die Firma Hugo Helbing, München, ging bei der Finanzkasse Berlin-Moabit-West ein.³⁰ Da die Geschäftsunterlagen der Galerie als verschollen bzw. vernichtet gelten, konnten bislang keine weiterführenden Informationen gefunden werden. Lediglich eine Holzfigur *Putto als Ständer* aus dem Eigentum Isidor Bachs hat sich laut Gestapo-Liste im Bestand an Kommissionsware befunden, der 1941 bei Übernahme der Galerie Hugo Helbing durch Jakob Scheidwimmer vorhanden war.³¹ Welche Kunstgegenstände Grundlage der Zahlungen der oben genannten Akten waren, konnte bislang nicht geklärt werden.

Bach, Kom. Rat Isidor
München

7392	1914	H. Schwegerle "Faun" "Br."	800.-
12237	1913	Ant. Seitz "Alte Bäuerin in der Küche"	900.-
12240	1916	F. Voltz "Kuhherde"	1400.-
11574		J. Wopfner "Prozession"	1400.-
12416		Ad. Hengeler "Sommertag am See"	1400.-

Abb. 7: Galerie Heinemann, München,
Eintrag in die Käuferkartei: Isidor Bach.

Bildnachweis: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
Deutsches Kunstarchiv, NL Heinemann, Galerie, KK-B-6

Käufer bei der Galerie Heinemann

Es ist interessant, dass Isidor Bach auch in der Galerie Heinemann als Kunde auftritt. Denn auch die Heinemann-Brüder Hermann und Theobald erhielten beide den Titel des Kommerzienrates.³² Die Kundendatei ihrer Galerie verzeichnet zahlreiche weitere Kommerzienräte als Kunden. Die zu Isidor Bach geführte Käuferkartei³³ (Abb. 7) listet fünf Käufe des Unternehmers auf. Neben der zu dieser Recherche Anlass gebenden *Prozession am Walchensee* von Josef Wopfner erwarb Bach die Bronze *Faun* von Hans Schwegerle sowie die auf Holz ausgeführten Ölmalereien *Alte Bäuerin in der Küche* von Anton Seitz, *Kuhherde* von Friedrich Voltz und Adolf Hengeler's *Sommertag am See*.³⁴ Die beiden Werke von Anton Seitz und Friedrich Voltz, die Bach 1913 bzw. 1916 erwarb, hatte die Galerie Heinemann zuvor auf einer Nachlassauktion verschiedener Maler und Sammler bei Hugo Helbing am 18. Oktober 1913 erworben.³⁵ Keines der Werke kann auf der Beschlagnahmeliste oder den

Property Cards des CCP eindeutig identifiziert werden. Der Verbleib der Kunstwerke ist, mit Ausnahme des Wopfner-Gemäldes, bis dato nicht bekannt.

Geschäftsübernahme und Emigration

Die nationalsozialistische Machtergreifung 1933 führte durch die folgenden antijüdischen Aktionen dazu, dass der Umsatz der Firma Isidor Bach in den Monaten April bis Juli desselben Jahres um mehr als ein Drittel einbrach. Kunden wurden auf der Straße oder im Geschäft angesprochen und es wurde versucht, sie vom Kauf abzuhalten. Aus Sicherheitsgründen wollten einige Kunden die Firmenbezeichnung auf der Einkaufstasche vor Verlassen des Geschäfts entfernen lassen.³⁶ 1936 folgte die »Arisierung« des Unternehmens durch die Übernahme durch den langjährigen Mitarbeiter Johann Konen.³⁷ Isidor Bach emigrierte 1939 90-jährig zunächst zu seiner Tochter Gertraud (Traudl) ins schweizerische Montreux. Nach dem Tod ihres Ehemannes 1943 und der anschließenden Emigration der Tochter in die USA, zog Isidor Bach zu seiner Tochter Selma nach Bern, wo er am 10. Mai 1946 starb.³⁸ Aus der Akte 4829 des Landesentschädigungsamtes geht aus fol. 99 hervor, dass aufgrund der Höhe der Dego-Abgabe anzunehmen sei, »daß zumindest ein Teil des Hausrats« mit in die Emigration genommen wurde.³⁹ Ob sich unter dem Hausrat auch Kunstwerke befunden haben, konnte bislang nicht geklärt werden.

Rückerstattung und offene Fragen

Unterlagen der Wiedergutmachungsbehörde Oberbayern⁴⁰ sowie des CCP Wiesbaden belegen, dass sämtliche durch Beschlagnahme am 18. November 1938 entzogenen Kunstgegenstände, mit Ausnahme des oben genannten Gemäldes von Hermann Baisch, den Erben nach Isidor Bach zur Abholung zur Verfügung gestellt wurden. So belegt ein Dokument die Abholung der Objekte durch den Mitarbeiter Walter Gross der Speditionsfirma L. Rettenmayer GmbH am 6. Oktober 1950 aus dem CCP in Wiesbaden.⁴¹ Offen bleibt die Frage, was mit den anderen, auf Helbing-Auktionen oder in der Galerie Heinemann erworbenen Kunstwerken geschehen ist, die nicht auf der Beschlagnahmeliste auftauchen. Isidor Bach mag sie verkauft oder verschenkt haben. Vielleicht hingen sie zum Zeitpunkt der Beschlagnahme auch in Wohnungen anderer Familienmitglieder und konnten außer Landes gebracht werden, eventuell befinden sie sich sogar heute noch im Besitz der Nachfahren.

ABSTRACT

As of 1878, the Munich businessman Isidor Bach gained a certain degree of local popularity as the *inventor* of ready-to-wear clothing. His business skills, the good treatment of his employees, and a commitment to charitable causes earned him the title of Councillor of Commerce. Having strengthened his sense of art – perhaps also through the new title, and the resulting desire for a more representative living environment – Bach began to compile an art collection of a scope that has not been fully reconstructed yet. This essay describes how the Isidor Bach Collection is being reconstructed as part of provenance research carried out for one of its paintings. In this context, research also gives an idea of the collector's taste in art. On the basis of the previously known documents on the art collection of the *Joppenkönig* (King of Jackets), some biographical facts from Isidor Bach's long and eventful life are highlighted.

ANMERKUNGEN

- 1 Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv (DKA), Nachlass Galerie Heinemann, Kartei verkaufte Bilder, KV-W-797, <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-12691.htm> (zuletzt abgerufen am 28.06.2023).
- 2 Eintrag auf *Galerie Heinemann online*, wie Anm. 1.
- 3 Vgl. Moser, Eva: *Von Bach zu Koenen*. München 2011, S. 12.
- 4 Ein herzlicher Dank geht an Anja Matsuda vom *Helbing Art Research Project* für die freundliche Auskunft zum Stammbaum der Familie Helbing und die bereitwillige Unterstützung mit weiteren angefragten Informationen!
- 5 Die Kinder waren in der Geburtenfolge und mit ihren Nachnamen, falls verheiratet, Hugo, Selma Kohn, Gertraud (Traudl) Holzinger, Gisela (Ella) Neumann, Alfred (Fredl) und Paula Weiss.
- 6 Vgl. von Isidor Bach verfasster Stammbaum der Familie (unveröffentlicht).
- 7 Vgl. Moser 2011, wie Anm. 3, S. 6–8.
- 8 Die Familie Bach legte erfolgreich Revision gegen das Urteil ein. Am 10. Oktober 1927 wurden sowohl die Gefängnisstrafe als auch die Geldstrafe erlassen. Vgl. Moser 2011, wie Anm. 3, S. 12.
- 9 Vgl. ebd.
- 10 Vgl. Walter, Dirk: *Antisemitische Kriminalität und Gewalt. Judenfeindschaft in der Weimarer Republik*. Bonn 1999, S. 102.
- 11 Vgl. ebd., S. 132.
- 12 Vgl. Krauss, Marita: *Die bayerischen Kommerzienräte*. München 2016, S. 400; vgl. auch die Verkündigung der Ernennung in der *Leipziger Monatsschrift für Textil-Industrie* vom 27.05.1908, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/LN2MVQWTGSVYPAFBBYJl4WAJDSHAWHA3?issuepage=15> (zuletzt abgerufen am 31.07.2023).

- 13 Vgl. Krauss, Marita: *Wege jüdischer Kommerzienräte in München nach 1933*, in: Krauss 2016, wie Anm. 12, S. 285–292, hier S. 285.
- 14 Vgl. Krauss, Marita: *Bayerische Kommerzienräte – eine bürgerliche Elite zwischen Wirtschaft, Staat und Philanthropie*, in: Krauss 2016, wie Anm. 12, S. 12–31, hier S. 12.
- 15 Vgl. ebd., S. 15.
- 16 Vgl. Krauss 2016, wie Anm. 12, S. 484.
- 17 Allein in der Spender-Liste der Auktion für die Hinterbliebenen der Gefallenen des Ersten Weltkrieges vom 14.12.1917 tauchen 15 Kommerzienräte auf. Siehe hierzu Helbing, Hugo: *National-Sammlung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen. Katalog der gestifteten Kunst- und Wertgegenstände. Ausstellung im Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz zu München. Versteigerung daselbst durch die Kunsthandlung Hugo Helbing, 14. Dezember 1917 und folgende Tage*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.49299#0009>. Vgl. auch Bendl, Eva: *Spendenfreude, Sammeleifer und Forscherdrang. Wirtschaftsbürger im Umgang mit Kunst und Geschichte*, in: Krauss 2016, wie Anm. 12, S. 187–196, hier S. 192.
- 18 Siehe Helbing, Hugo: *National-Sammlung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen*, wie Anm. 17.
- 19 Vgl. Moser 2011, wie Anm. 3, S. 6.
- 20 Bundesarchiv Koblenz, B 323/352a auf fol. 34 einsehbar.
- 21 Siehe The National Archives and Records Administration, Washington, D. C. (NARA), M1946 Roll 51, S. 193f., <https://www.fold3.com/image/270331571> (zuletzt abgerufen am 15.08.2023). Hierbei handelt es sich um die Anmeldung von Rückerstattungsansprüchen vom 16.12.1948 durch den Rechtsanwalt Dr. Karl Eisenberger im Auftrag der Erben nach Isidor Bach.
- 22 Rückerstattungsverfahren Alfred Bach gegen Deutsches Reich bzw. Land Bayern, Staatsarchiv München, WB Ia 2533 (1/2), (BA 169), fol. 15.
- 23 Vgl. u. a. NARA M1946 Roll 114, S. 19.
- 24 Schriftverkehr zwischen der Direktion der Städtischen Kunstsammlungen München und dem Office of Military Government for Bavaria, Fine Arts, Monument and Archives Section, NARA M1947 Roll 42, S. 46–50.
- 25 Helbing, Hugo: *Ölgemälde alter Meister: aus dem Nachlasse der Frau Gräfin Quadt-Wykradt-Isny, Tegernsee, aus dem Besitze von Siegfried Freiherrn von Reuss, Garmisch u. A.; Auktion in München in der Galerie Helbing, Donnerstag, den 26. März 1914*, Los 11, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.56452#0004>, sowie Property Card zu Mü.-Nr. 36061, durch Eingabe der Mü.-Nr. abrufbar unter https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9 (zuletzt abgerufen am 15.08.2023) oder mit Abb. NARA M1946 Roll 232, S. 1f., <https://www.fold3.com/image/312653917/312653917> (zuletzt abgerufen am 15.08.2023).
- 26 Vgl. den Katalog der Auktion *Ölgemälde moderner Meister: Sammlung Kommerzienrat Fritz Eckel in Deidesheim; Auktion in München in der Galerie Hugo Helbing, 19. Dezember 1916*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.56127#0005>.
- 27 Soweit bekannt stand der Maler Alois Bach in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Isidor Bach.
- 28 Vgl. *Sammlung von Ölgemälden moderner Meister: aus dem Besitze des Herrn Professor Fr. J. Meder, München*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.51779#0050>.
- 29 Die Property Card zu Mü.-Nr. 31555 (https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9 mit Eingabe der Mü.-Nr. oder <https://www.fold3.com/image/312479763/312479755>, beide zuletzt abgerufen am 15.08.2023) (NARA M1946 Roll 262, S. 1) beschreibt den Bildinhalt als »Rococo society sitting behind houses«. Die Maße sind mit »40 x 33« angegeben, Technik ist »oil on cardboard« und die Identifying Marks nennen u.a. »Prov. Meder«. Siehe Roennefahrt, Günther: *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*. München 1960, Nr. 869 *Plauderstündchen*. Der Hinweis im WVZ auf die Provenienz Meder sowie auf die Helbing-Auktion vom 11. Juni 1912, Los 148 lässt die Rücküberprüfung zu. Ein annotiertes Exemplar des Auktionskataloges weist Isidor Bach als Käufer aus. Das Werk wurde hier mit dem Titel *Apothekerterrasse* angeboten. Nach dem Ausgang aus dem CCP Wies-

- baden verliert sich zunächst die Spur des Werkes. Im Jahr 2021 wird es in einem deutschen Auktionshaus als *Plauderstündchen (Storchen-Apotheke)* angeboten und nicht zugeschlagen; vgl. Neumeister, München: *Auktion 403, Winterauktion*, 01.12.2021, Los 395.
- 30 Beim Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (BADV) vorliegende Archivakte Ia 4242 / O 5210 - BA 169/3/II P, S. 1–2; vgl. Staatsarchiv München, Oberfinanzdirektion München, Nr. 9982, Einziehungsakte 2.
- 31 NARA M1946 Roll 50, S. 188, <https://www.fold3.com/image/269979523?terms=bach,putto,germany> (zuletzt abgerufen am 15.08.2023), Hinweis erhalten von Anja Matsuda.
- 32 Vgl. Krauss 2016, wie Anm. 12, S. 482f.
- 33 Käuferkartei Isidor Bach, Galerie Heinemann, München. Nürnberg, DKA, NL Galerie Heinemann, Käuferkartei KK-B-6, Dokument-ID: 15563, <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15563.htm> (zuletzt abgerufen am 15.08.2023).
- 34 Zu Adolf Hengeler's *Sommertag am See* findet sich in der Datenbank der Galerie Heinemann online eine Abbildung, abrufbar unter <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-4662.htm> (zuletzt abgerufen am 04.08.2023).
- 35 Helbing, Hugo: *Gemäldesammlung Prof. Albert Schmidt, München; ferner Gemälde aus den Nachlässen Prof. Franz Skarbina, Berlin, Kunstmaler F. Pernat, München etc. etc.; [Auktion in München in der Galerie Helbing, Sonnabend, den 18. Oktober 1913] – München 1913*, Lose 196 (Seitz) und 249 (Voltz) jeweils mit Abbildung, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20121>.
- 36 Vgl. Moser 2011, wie Anm. 3, S. 16.
- 37 Vgl. ebd., S. 17.
- 38 Siehe hierzu einen maschinengeschriebenen Stammbaum der Familie Bach aus dem Jahr 1944, von Isidor Bach begonnen und zu einem nicht datierten Zeitpunkt von Enkelkindern Isidor Bachs fortgesetzt. Das Schriftstück wurde mir freundlicherweise von einem Nachfahren Isidor Bachs zu Verfügung gestellt, wofür ich diesem ganz herzlich danke!
- 39 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, LEA 4829, Isidor Bach, fol. 99.
- 40 Staatsarchiv München, WB Ia 2533 (BA 169).
- 41 NARA M1947 Roll 39, S. 137–141, <https://www.fold3.com/image/231978538> (zuletzt abgerufen am 15.08.2023).



DAS PAUL CASSIRER & WALTER FEILCHENFELDT ARCHIV, ZÜRICH

Die Voraussetzungen: Paul Cassirer, Berlin

Walter Feilchenfeldt (1894–1953) und Grete Ring (1887–1952) waren ab 1924 Partner des Berliner Kunstsalons Paul Cassirer. Der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer (1887–1926) hatte beide 1919 für sein Unternehmen gewonnen: Grete Ring, die promovierte Kunsthistorikerin, sollte ihm in allen wissenschaftlichen Belangen des Galeriegeschehens zur Seite zu stehen, Walter Feilchenfeldt übernahm dagegen erst eine Position im dazugehörigen Verlag, bevor er 1923 ebenfalls in die Kunsthandlung wechselte. Am 7. Januar 1926 verstarb Cassirer an den Folgen einer Schussverletzung, die er sich selbst im Zuge der Ehescheidung von der Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971) im Büro des Scheidungsanwalts zugefügt hatte.

Paul und Bruno Cassirer (1872–1941) hatten 1898 ihren Kunstsalon mit dazugehörigem Verlag gegründet. Erklärtes Ziel der Vettern war es, die Kunst des französischen Impressionismus in Berlin einem größeren Publikum zu präsentieren. Den Gründungsprozess der Berliner Secession, der im selben Jahr begonnen hatte, beeinflussten sie als Geschäftsführer ebenfalls maßgeblich, was dazu führte, dass viele der später in den Secessions-Ausstellungen vertretenen Künstler auch in den Räumen der Galerie Cassirer gezeigt wurden.

Aufschluss über diese Ausstellungen geben die sechs Bände zum Kunstsalon Cassirer, die zwischen 2011 und 2016 im Schweizer Nimbus Verlag von Walter Feilchenfeldt und Bernhard Echte herausgegeben wurden. Sie illustrieren zum einen die ursprüngliche Mission Paul Cassirers, den Impressionismus in Deutschland einzuführen, andererseits reflektieren sie die rege Interaktion zwischen der Berliner Secession und seiner Galerie.

Die Informationen der bis heute im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv aufbewahrten Ausstellungskataloge wurden in diesen sechs Bänden durch Echte systematisch ausgewertet, durch Einträge in den Geschäftsbüchern ergänzt und – wenn möglich – durch weitere Kataloge an anderen Aufbewahrungsorten und Rezensionen in der Berliner und bisweilen auch Hamburger Tagespresse erweitert. Mittels dieser akribischen Arbeit konnte ein erheblicher Teil der bis 1914 in den Räumen der Galerie ausgestellten Werke identifiziert und dokumentiert werden¹ (Abb. 1).

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 6.

Foto: © Petra Cordioli

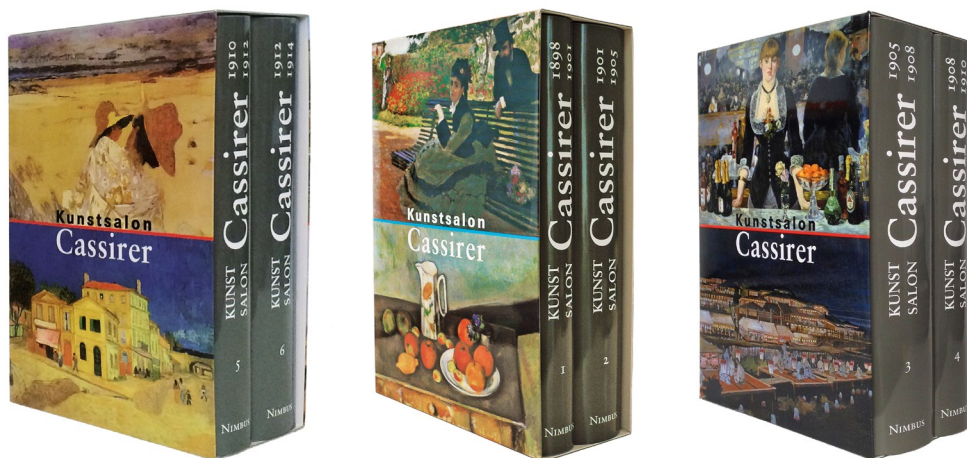


Abb. 1: Publikation von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt über den Kunst Salon Cassirer in insgesamt sechs Bänden, erschienen Wädenswil 2011–2016. Die ersten beiden Bände enthalten die Ausstellungen 1898–1901 und 1901–1905.

© NIMBUS. Kunst und Bücher AG

Im Jahr 1901 kam es zu Differenzen zwischen Paul und Bruno Cassirer, die zur geschäftlichen und privaten Trennung der beiden Vettern führten. Man einigte sich darauf, dass Paul die Kunsthandlung und Bruno den Verlag übernehmen würde. Nach einer Sperrfrist von sieben Jahren gründete Paul Cassirer erneut ein Verlagshaus. Dazu sind im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich allerdings keine Unterlagen vorhanden.

Ein Fallbeispiel zur Archivarbeit: Max Liebermann

Mit über 2.500 Einträgen ist Max Liebermann (1847–1935) der am stärksten vertretene Künstler in den Geschäftsbüchern der Galerie Cassirer. Anhand der Einträge in die An- und Verkaufsbücher sowie auf den Karteikarten im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv lassen sich die Recherche-Möglichkeiten zu bestimmten Werken veranschaulichen. (Abb. 2)

Am 26. September 1898 schrieb Liebermann an seinen Sammler, den Augenarzt Max Linde (1862–1940) in Lübeck: »Dass ich von Cassirer ‚gegründet‘ bin, hat Ihnen Rosenhagen gewiss geschrieben.«² Zu diesem Zeitpunkt war er bereits ein gefeierter Künstler und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Liebermann war gesellschaftlich bestens in Berlin vernetzt und ein glühender Bewunderer Edouard Manets. Ihm ist es letzten Endes mit zu verdanken, dass die Cassirers das Wagnis eingingen, gegen die Kunstdoktrin Anton von Werners – der als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler und der Berliner Sektion der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft großen Einfluss auf das Kunstgeschehen der Stadt innehatte und die Unterstützung Kaiser Wilhelm II. genoss – Werke des französischen Impressionismus in Berlin zu zeigen.

Ein Brief im Archiv der Pariser Galerie Durand-Ruel dokumentiert die erste Kontaktaufnahme Paul und Bruno Cassirers mit Paul Durand-Ruel (1831–1922) am 9. Oktober 1898 auf

Nr.	Preis		
Künstler	Max Liebermann		
Titel	Mädchen mit Kuh		
Von Ad Rothemann	Datum 18. 12. 19	Preis 40000.-	
Beteiligung			
Käufer	Datum 24. 12. 19	Preis 60000.-	
	Einkauf	Verkauf	
	fol. 29	fol. 49	

Jah. 282.1900.

Abb. 2 : Karteikarte zu Max Liebermann, Paul Cassirer Archiv, Zürich.

© Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich

Initiative Max Liebermanns. Dieser habe einige Werke von Edouard Manet während seines Besuches mit dem Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi (1851–1911) bei Durand-Ruel in Paris gesehen. Ob es nicht die Möglichkeit einer Kooperation gäbe, erfragen die Cassirers in diesem Schreiben. Sehr gerne würden sie die Kunst Manets in Berlin zeigen, auch seien sie davon überzeugt, das eine oder andere Werk verkaufen zu können.³

Nicht nur dieser eine Brief, auch zahlreiche weitere Dokumente und Transportlisten im Archiv der Galerie Durand-Ruel belegen die erfolgreiche Kooperation, die Paul Cassirer mit seinem Pariser Kollegen bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 pflegte.⁴ Mithilfe der Unterlagen aus Paris können heute Informationslücken gefüllt werden. So ist auf einer der Transportlisten bei Durand-Ruel Claude Monets *Soleil dans le brouillard* mit der Inventarnummer 2265 vermerkt.⁵ Das Bild wurde am 3. Januar 1899 nach Berlin gesendet, wo es in einer »Kollektiv-Ausstellung« gemeinsam mit weiteren Werken Monets, Manets und Giovanni Segantinis vom 2. März bis zum 6. April in der Galerie Cassirer gezeigt wurde. Am 25. April kehrte es nach Paris zurück und wurde dort von Durand-Ruel verkauft.⁶ (Abb. 3) Max Liebermann trug mit vier Werken von Edouard Manet aus seiner Sammlung zum Gelingen dieser Präsentation bei.⁷

In der ersten Ausstellung im Kunstsalon Cassirer vom 1. November bis zum 1. Dezember 1898 war Liebermann selbst mit 55 Werken vertreten gewesen – gemeinsam mit 27 Arbeiten von Edgar Degas und 26 Bronzen des belgischen Künstlers Constantin Meunier.

Vor 1903 sind keine Geschäftsunterlagen im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv vorhanden, so dass sowohl Einkäufe wie Verkäufe erst ab diesem Jahr zurückverfolgt werden können. Wie der Webseite <https://www.walterfeilchenfeldt.ch/de> zu entnehmen ist, haben drei Einkaufsbücher und zwei Verkaufsbücher der Kunsthandlung Cassirer den Krieg überdauert – ein Verkaufsbuch ging während der Kriegsjahre in London verloren. Die Informationen auf den Karteikarten und in den Geschäftsbüchern wurden sukzessive in



Abb. 3: Claude Monet (1840–1926), *Impression, Sonnenaufgang*, 1872, Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm, Paris, Musée Marmottan.

Bildnachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sonnenaufgang#/media/Datei:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg (zuletzt abgerufen am 29.09.2023)

eine Datenbank übertragen und ergeben einen Überblick über die An- und Verkäufe sowie über die Sammler der Galerie.

Beim frühesten Eintrag eines Werkes von Max Liebermann in den heute noch erhaltenen Geschäftsunterlagen der Kunsthandlung Cassirer, handelt es sich um die Cassirer Nummer 401: Das Gemälde *Bauer mit Kuh* wurde am 16. November 1903 für 5.000 Mark an Max Cassirer verkauft.⁸ Weitere Informationen liefert das Liebermann-Werkverzeichnis, dem zu entnehmen ist, dass es Lücken in der Provenienz dieses Bildes gibt. Es veranschaulicht exemplarisch die Schwierigkeiten bei der Provenienzforschung, insbesondere wenn ein Künstler verschiedene Versionen eines Sujets anfertigte.⁹ Im Falle der vorwiegend jüdischen Sammler des Kunstsalons Cassirer erschwert zudem die Emigration fast aller Kunden der Galerie häufig die Nachverfolgung eines Werkes. Das Gemälde *Bauer mit Kuh* aus dem ehemaligen Besitz Max Cassirers gilt heute als verschollen.

Anders verhält es sich mit einem Werk Max Liebermanns, das von der Galerie Cassirer mit der Inventar-Nummer 424 versehen wurde. Es trägt in der Datenbank den Titel *Die Bleiche* und ist mit einem »O« versehen, was auf ein Öl-Gemälde hinweist. Das Bild wurde am 20. Februar 1905 an den Berliner Sammler Eduard Arnhold für 40.000 Mark vermittelt. In diesem Fall ist die Provenienz des Bildes geklärt, es befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.¹⁰

Auktionen bei Cassirer: 83 Protokoll- und annotierte Auktions-Kataloge von 1916 bis 1932

Neben den Geschäftsbüchern und Karteikarten bilden 83 Auktionskataloge der Jahre 1916–1932 einen wesentlichen Bestandteil des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs. Diese wurden vor kurzem in der Universitätsbibliothek Heidelberg digitalisiert und sind allgemein zugänglich.¹¹ Dabei handelt es sich um annotierte Exemplare der Mitarbeiter der Galerie, aufschlussreich sind aber in erster Linie die Protokollkataloge, die nicht nur die Schätz- und Hammerpreise, sondern auch die Namen der Käufer vermitteln.

In einer ersten Auktion in der Kunsthandlung Paul Cassirer wurde der Nachlass des Sammlers Julius Stern am 22. Mai 1916 in Zusammenarbeit mit dem Münchner Auktionator Hugo Helbing (1863–1938) versteigert.¹² In diesem Auktionskatalog wurden die Preise für jedes Werk von einem Mitarbeiter der Galerie handschriftlich notiert. Bereits der zweite Auktionskatalog anlässlich der Versteigerung der Dresdener Sammlung Schmeil ist als Exemplar des Prokuristen »Dr. Wallerstein« gekennzeichnet. Dieser schrieb neben jede Losnummer nicht nur den Hammerpreis eines verkauften Werks, er nannte in vielen Fällen zusätzlich den Käufer samt Adresse, was einen wesentlichen Beitrag für die Provenienzforschung leistet.¹³

1928 kam die Kollektion des Unternehmers und Altmeister-Sammlers Oscar Huldshinsky (1846–1931) zur Versteigerung. Der Auktionskatalog nahm die großformatigen und aufwendig gestalteten Publikationen heutiger Abend-Auktionen vorweg und war mit einer Radierung von der Hand Max Liebermanns versehen, die ein Porträt des Sammlers zeigte. Die Auktion wurde zu einem wichtigen Ereignis der Berliner Gesellschaft und fand in zwei Teilen am 10. und 11. Mai 1928 im Ballsaal des Grandhotels Esplanade statt. Sie lockte Sammler aus aller Welt nach Berlin und bestätigte den internationalen Status des Kunstsalons Cassirer.

Das Jahr 1933 – Emigration: Paul Cassirer, Amsterdam

Im Dezember 1932 realisierte Grete Ring gemeinsam mit Alfred Flechtheim (1878–1937) die erste von drei viel beachteten Ausstellungen mit dem Titel *Lebendige deutsche Kunst* in den Räumen der Galerie Cassirer. Die letzte Präsentation der Trilogie wurde im März 1933 in Berlin gezeigt. Zeitgleich hatte Flechtheim in Düsseldorf am 11. März im Parkhotel Breidenbacher Hof eine umfassende Auktion alter und neuer Meister unter der Leitung Hugo Helbings vorgesehen. Die Werke waren vom 6. bis 10. März in der Galerie Paffrath ausgestellt gewesen und konnten dort vorbesichtigt werden. Wegen massiver Störungen durch die SA musste die Auktion jedoch abgebrochen werden, was zum finanziellen Ruin und der Emigration Flechtheims führte.¹⁴ Aber auch Walter Feilchenfeldt beschloss nach diesem Ereignis, das Land zu verlassen und die Geschäfte aus Amsterdam weiterzuführen, während Grete Ring in Berlin weitere vier Jahre bis zur Schließung der Berliner Firma die Stellung hielt.

Mittelpunkt aller Transaktionen der Kunsthandlung Paul Cassirer wurde ab 1933 die zehn Jahre zuvor eröffnete holländische Filiale N.V. Amsterdamsche Kunsthandel Paul Cassirer & Co. an der Keizersgracht 109. Sie war 1923 eigens zu dem Zweck gegründet worden, den



Abb. 4: Grete Ring, Helmuth Lütjens und Walter Feilchenfeldt auf der Überfahrt nach Dover, 1935.

Foto: Marianne Breslauer © Walter & Konrad Feilchenfeldt / Courtesy Fotostiftung Schweiz

deutschen Bankier und Altmeister-Zeichnungssammler Franz Koenigs (1881–1941) zu betreuen, der im Jahr 1920 wenige Häuser weiter, an der Keizersgracht 117–121 sein eigenes Bankhaus Rhodius Koenigs Handel Maatschappij gegründet hatte. Mit der Leitung der holländischen Filiale war der deutsche Kunsthistoriker Helmuth Lütjens (1893–1987) betraut worden. Er war seit 1923 Mitarbeiter der Berliner Firma und noch im selben Jahr zur Leitung der Amsterdamer Filiale in die Niederlande übersiedelt.

Am 3. Juni 1935 erhielt Walter Feilchenfeldt eine holländische Aufenthaltserlaubnis. Nur drei Monate später, am 20. August, wandelte Grete Ring die offene Handelsgesellschaft Paul Cassirer, Berlin in eine Einzelfirma um, die sie bis zur Liquidierung des Geschäfts am 24. Juni 1937 leitete. Die Kunsthistorikerin emigrierte dann nach England, wo sie 1938 in London erst an der Cleveland Row und später in der South Street die Dependence Paul Cassirer Ltd. führte bis zu ihrem Tod im Jahr 1952.

Allerdings hatten sich nach 1933 und der Machtübernahme der Nationalsozialisten die geschäftlichen Transaktionen der Kunsthandlung schon längst aus Berlin nach Amsterdam verlagert. Die Tatsache, dass Helmuth Lütjens 1939 noch vor Kriegsausbruch die niederländische Staatsbürgerschaft erlangt hatte, ermöglichte es ihm, die Kunsthandlung in Holland auch während der Kriegsjahre weiterzuführen. Feilchenfeldt verbrachte diese in der Schweiz mit einer sogenannten Toleranzaufenthaltserlaubnis ohne Arbeitsbewilligung.

In den 1930er Jahren war das Wohn- und Geschäftshaus der Galerie Cassirer in Amsterdam vorübergehend zu einem Refugium deutscher Emigranten geworden. Zu den bekanntesten gehörten der deutsche Kunsthistoriker Max J. Friedländer (1867–1958), der zeitweilig an der Keizersgracht 109 wohnte, sowie später, im Winter 1944/45, auch Max Beckmann (1884–1950) mit seiner Ehefrau Mathilde, genannt Quappi (1904–1986). Vor allem aber sorgten Walter Feilchenfeldt und Helmuth Lütjens dafür, dass die aus Deutschland ausgeführten



Abb. 5: Paul Cézanne (1839–1906), *Paysan assis*, um 1900, Aquarell auf Papier, 45,5 x 30,7 cm.

Bildnachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, 1935



Abb. 6: Geschäftsbücher und Karteikarten im Paul Cassirer Archiv, Zürich.

Foto: © Petra Cordioli

Kunstwerke der Kunden von Paul Cassirer, Berlin, von Amsterdam aus ihren rechtmäßigen Besitzern in der Emigration zugestellt oder in deren Auftrag verkauft wurden.

Die Lagerbestände der Firma Paul Cassirer, Amsterdam sind auf Datenblättern erfasst und befinden sich heute im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich. Es handelt sich um die Ein- und Ausgänge zwischen 1932 bis 1965: Von Jan van Amstel bis Anders Zorn sind es Werke von Künstlern aller Epochen, hauptsächlich aber des französischen 19. Jahrhunderts, die in den 1930er Jahren in den Räumen an der Keizersgracht 109 aufbewahrt, verkauft oder an ihre Besitzer versendet wurden. Die größte Anzahl von Werken eines einzelnen Künstlers stammt von Paul Cézanne. Von Cassirer selbst passioniert gesammelt, war es dessen Tochter Suzanne Bernfeld-Cassirer (1896–1963), die zwölf Aquarelle aus dem ehemaligen Besitz ihres Vaters im April 1935 an Walter Feilchenfeldt zum Verkauf gab, um damit ihre Ausreise aus Frankreich in die USA zu finanzieren (Abb. 5).

Aus Furcht vor den Übergriffen der deutschen Besatzer und aus Sorge um die Sicherheit seiner Sammler, verbrannte Helmuth Lütjens in den ersten Kriegsjahren die gesamte Korrespondenz des Berliner Kunstsalons in Holland. 25 Fotoalben der Jahre 1927 bis 1935 wurden aus Berlin direkt nach Amsterdam und später nach Zürich gesendet. Sie dokumentieren einen Großteil der Kunstwerke, die durch die Hände der Inhaber des Kunstsalons Cassirer gingen, und tragen häufig zu Klärung schwieriger Provenienzenfragen bei.

Das Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich (1948 – 2011)

Walter Feilchenfeldt befand sich mit seiner Frau Marianne (1909–2001) bei Kriegsausbruch am 1. September 1939 in der Schweiz. 1946 erhielt er dort eine Arbeitserlaubnis und eröffnete kurze Zeit später seine Galerie an der Freiestrasse 116 in Zürich. Der Auftrag des Fürsten Franz Josef II. von und zu Liechtenstein, dessen Zeichnungssammlung zu verkaufen, ermöglichte seinen beruflichen Wiedereinstieg nach dem Krieg und führte namhafte Sammler und Museumskuratoren nach Zürich. Das größte Konvolut mit 80 Zeichnungen erwarb das Kupferstichkabinett des Rijksmuseums in Amsterdam. Zwischen 1948 und 1949 gelang dem Kunsthändler der Verkauf von 289 Blättern aus der fürstlichen Kollektion.

Nach Feilchenfeldts Tod am 9. Dezember 1953 führte seine Witwe Marianne das Geschäft weiter, bis 1966 der gemeinsame Sohn Walter (*1939) ebenfalls in die Kunsthandlung eintrat. Er leitete das Unternehmen nach 1990 und vollzog 2011 dessen Umwandlung in die Walter Feilchenfeldt AG Kunstvermittlung und Kunstforschung. Das Walter Feilchenfeldt Archiv enthält Geschäftsbücher, Fotomaterial und Korrespondenz der Zürcher Kunsthandlung und ergänzt die Informationen im Paul Cassirer Archiv für die Provenienzforschung durch die Dokumentation der Nachkriegsjahre (Abb. 6).

ABSTRACT

The year 1898 was of particular importance for the Berlin art scene: The cousins Paul (1887–1926) and Bruno Cassirer (1872–1941) opened their art salon with the intention of presenting French Impressionism to the Berlin public. At the same time they were also involved in the founding process of the Berlin Secession that year. Until the outbreak of the First World War in 1914, there were numerous exhibitions of works by French Impressionists and Berlin Secession artists at the premises of the Paul Cassirer Gallery.

Walter Feilchenfeldt (1894–1953) and Grete Ring (1887–1952) joined the business in 1919 and became partners in 1924. After Cassirer had committed suicide in January 1926, they ran the Berlin gallery together until Feilchenfeldt emigrated in March 1933. The art dealer left Germany for good and tended to his clients, most of whom had also emigrated, from the Amsterdam branch of Paul Cassirer & Co., founded in 1923, while Grete Ring managed the Berlin company until it closed its doors in 1937, a year before she emigrated to England in 1938.

A large part of the Berlin and Amsterdam business documents survived the war, they were initially kept in the Netherlands and later in Switzerland as part of the Paul Cassirer Archive, where they remain today. In addition, the Walter Feilchenfeldt Archive contains business books, photographic material and correspondence from the Zurich art dealership after 1948, thus supplementing the information in the Paul Cassirer Archive with the documentation of the post-war years. A valuable treasure trove for provenance researchers.

ANMERKUNGEN

- 1 Echte, Bernhard/Feilchenfeldt, Walter (Hrsg.): *Kunstsalon Cassirer*, 6 Bde. (= Quellenstudien zur Kunst. Eine Schriftenreihe der International Music and Art Foundation, hrsg. von Walter Feilchenfeldt, Bd. 4–10). Wädenswil 2011–2016.
- 2 Braun, Ernst (Hrsg.): *Briefe. Band 2: 1896–1901* (= Schriftenreihe der Max Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V., hrsg. von Martin Faass, Bd. 2). Baden-Baden 2012, S. 234f., Brief Nr. 230. Im selben Brief bekundet Liebermann seine Begeisterung für Edouard Manet: »Aber Manets kann man wohl zu viel, aber nie genug haben.« (ebd., S. 235).
- 3 Kopie des Briefes im Besitz des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs.
- 4 Wir danken Sylvie Durand-Ruel für die kollegiale Zusammenarbeit; <http://www.durand-ruel.fr/> (zuletzt abgerufen am 09.07.2023).
- 5 Claude Monet, *Impression, Sonnenaufgang*, 1872, Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm, Paris, Musée Marmottan.
- 6 Eintrag aus der Durand-Ruel-Transportliste, in Kopie im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich.
- 7 Hedinger, Bärbel/Diers, Michael/Müller, Jürgen (Hrsg.) mit Hau, Steffen/Zielke, Susanne: *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*. München 2013, S. 273, SL 109: Edouard Manet, *Frau im Garten*; S. 273f., SL 112: Edouard Manet, *Die Melone*; S. 274, SL 113: Edouard Manet, *Henri Rocheforts Flucht*; S. 274, SL 116: Edouard Manet, *Kristallvase mit Rosen, Tulpen und Flieder*. Ebd., S. 282, SL 176: Claude Monet, *Windmühlen bei Zaandam* wurde ebenfalls in dieser Ausstellung gezeigt, aber erst später von Liebermann angekauft.
- 8 Eberle, Matthias: *Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. 1865–1899*, Bd. I. München 1995, S. 460, Nr. 1897/2: *Bauer mit Kuh*, 1897, Öl auf Leinwand, 63 x 88 cm.
- 9 Eberle 1995 (wie Anm. 8), S. 460: »Nach Unterlagen im Stadtarchiv Berlin-Charlottenburg befand sich ein »Bauer mit Kuh« im Gepäck des Stadtrates Max Cassirer, als er 1939 Deutschland verließ. Andere Quellen geben an, dass sich das Bild 1931 in der Galerie Durand-Ruel, Paris, befunden haben soll. Die beiden Angaben passen nicht zueinander, es sei denn, es gibt eine weitere Fassung, von der wir nichts wissen. Auch die Galerie Aktuaryus in Zürich stellte 1933 ein Gemälde dieses Titels aus (Max Liebermann, Sept. 1933, Nr. 8). Vielleicht handelte es sich dabei um die Studie 1896/9.«
- 10 Eberle 1995 (wie Anm. 8), S. 241: 1883/1; Abb. S. 243: *Die große Bleiche – Die Rasenbleiche*, 1883, Öl auf Leinwand, 109 x 173 cm.
- 11 <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/auktionskataloge>: unter »besitzende Einrichtung« werden 89 Einträge aufgeführt, die einzeln abrufbar sind (zuletzt abgerufen am 09.07.2023).
- 12 Annotierter Katalog Kunstsalon Paul Cassirer: *Sammlung Julius Stern, Berlin: Versteigerung: 22. Mai 1916*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.48614>.
- 13 Annotierter Katalog: *Sammlung Schmeil, Dresden: Versteigerung 17. Oktober 1916 in der Galerie Paul Cassirer, Berlin*, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.48615>.
- 14 Dascher, Ottfried: »Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst«. Alfred Flechtheim. *Sammler, Kunsthändler, Verleger* (= Quellenstudien zur Kunst. Eine Schriftenreihe der International Music and Art Foundation, hrsg. von Walter Feilchenfeldt, Bd. 6). Wädenswil 2011, S. 296.



FALLBEISPIEL DER JÜDISCHE KUNSTHÄNDLER ARTHUR DAHLHEIM

Im Kunsthandel tauchten in den letzten Jahren mehrere Gemälde auf, deren Rückseiten zwei Stempel mit dem Initial »J« aufweisen. (Abb. 1) Bei den Stempeln »J. 33« in Blau und »J 34« in Rot war die erste Vermutung, dass das Initial »J« eine Markierung aus der Zeit des Nationalsozialismus sein könnte, die auf jüdisches Eigentum hinweist.¹ Nachweisbar waren die Stempel vermehrt auf Werken von Lesser Ury, aber auch auf Rückseiten von Gemälden u. a. von Carl Hagemeister oder Willy ter Hell. Durch den Protokollkatalog von Paul Cassirer anlässlich der Nachlassauktion von Lesser Ury im Jahr 1932 konnte ermittelt werden, dass der Berliner Kunsthändler Arthur Dahlheim einige dieser mit dem J-Stempel versehenen Werke hier erworben hatte (vgl. den Beitrag von Christina Feilchenfeldt in diesem Band).² Grund genug also, sich einmal der Person Arthur Dahlheim anzunähern.

Vom Teppichhändler zum Kunstimperium

Arthur Dahlheim wurde am 31. Januar 1866 in Berlin geboren³ und stammte aus einer gutbürgerlichen jüdischen Familie, welche mit der Künstlerszene eng verbunden war. Sein Vater Saronj Dahlheim gründete 1845 in Berlin die sehr erfolgreiche Wollwaren- und Teppichfabrik Dahlheim & Co.⁴ Im Jahr 1918, erst mit 52 Jahren, heiratete Arthur Dahlheim die evangelisch getaufte Anna Albertine Elisabeth, geborene Neumann, verwitwete Pfuhl. Die späte Ehe blieb kinderlos, jedoch brachte sie drei Söhne aus erster Ehe mit in die Beziehung: Walter, Erich und Hellmuth Pfuhl.⁵

Arthur Dahlheim begann seine Laufbahn als Kunsthändler 1895 im elterlichen Haus in der Matthaikirchstraße 13 mit der Spezialisierung auf Teppiche. Er bot dabei Teppiche aus dem Familienunternehmen Künstlern im Tausch gegen Kunstwerke an. Aus dem Teppichverkäufer wurde so ein Kunsthändler.⁶ 1899 zog er mit seiner Kunsthandlung, nun unter dem Namen »Gemälde-Salon vereinigter Künstler« in die Wilhelmstraße 44. Mit den stetigen

Abb. vorige Seite: Eingangshalle Kunstsalon Arthur Dahlheim, 1918, in: Ausst.-Kat. *Grosse Kunst-Ausstellung – Arthur Dahlheim, Berlin W – Potsdamer Strasse 118b*, Berlin, 1918.

Verkaufserfolgen und dem Wunsch, eine Art ›Kunstkaufhaus‹ zu gründen, übernahm er 1907, zusammen mit seinem Schwager Siegmund Klein als Geschäftsführer, die Möbelfabrik H. Lipke.⁷ Dahlheim wollte mit seinem Kunsthandel fortan zur ersten Adresse für die gesamte Inneneinrichtung jedes luxuriösen Heims werden. Hierzu verließ er die beengten Räumlichkeiten in der Wilhelmstraße und zog mit der Galerie in sein imposantes, noch heute bekanntes ›Haus Merkur‹ in der Kochstraße 6–8.

Das fünfgeschossige Büro- und Geschäftshaus wurde um 1912/13 nach Plänen von Otto Bayer und Kurt Berndt für den Kunsthändler erbaut.⁸ Mieter ab 1913 waren neben verschiedenen Filmgesellschaften weitere Kunsthandlungen, wie das Kunst-Auktionshaus Eugen Reiz und der Kunstsalon Keller & Reiner. Für den Bau des Merkurhauses musste Arthur Dahlheim einen sehr hohen Kredit aufnehmen.⁹ Um diesen auch weiterhin zu bedienen, gründete er im Jahr 1922 zusammen mit seinen Stiefsöhnen Walter und Hellmuth Pfuhl zwei Aktiengesellschaften: Die eine hatte den Zweck des Grundstückskaufs der Kochstraße 6/7 im Wert von 800.000 Reichsmark.¹⁰ Die andere nannte sich ›Grundstücks-Gesellschaft Kochstrasse 8 Aktiengesellschaft‹ und hatte den Zweck, die Hausnummer 8 in derselben Straße im Wert von 500.000 Reichsmark zu erwerben.¹¹

Als Vorstandsvorsitzender war Walter Pfuhl mit Sitz in der Potsdamer Straße 118b benannt. Im Jahr 1918 eröffnete Dahlheim unter dem Titel ›Große Kunstausstellung‹ eine zweite Filiale in den Räumen des Kunstsalons Keller & Reiner in der Potsdamer Straße 118b (Abb. 2, Abb. 3 und S. 92).¹² Die Ausstellungsräume betrat man über eine große Eingangshalle und die Kunst verteilte sich auf drei imposanten Etagen. Von nun an teilten sich die beiden Firmen die Geschäftsadresse. Ab 1919 war der Stiefsohn Hellmuth Pfuhl zweiter



Abb. 1: Stempel »J 34« und »J. 33«, Rückseite von Lesser Ury, *Birkenwald im Frühling*, 1890er Jahre, Pastell auf Pappe, 47,8 x 34,7 cm.

Foto: © Dipl.-Restaurator Ulf Palitz, Berlin



2. Ausstellungssaal im Kunsthaus Dahlheim, Potsdamer Straße 118 b

Abb. 2: Ausstellungssaal Kunstsalon Arthur Dahlheim, 1918, in: *Ausst.-Kat. Grosse Kunst-Ausstellung – Arthur Dahlheim, Berlin W – Potsdamer Strasse 118b*, Berlin, 1918.

Geschäftsführer von Keller & Reiner GmbH, 1922 leitete er die Firma allein.¹³ Im April 1927 verließ Arthur Dahlheim die Geschäftsräume in der Potsdamer Straße 118b, die bis dahin auch seine Privatadresse war, und verlegte den Geschäftsbereich komplett in die Kochstraße 6/7. Zusammen mit ihm zogen auch die Keller & Reiner GmbH und die Möbelfabrik H. Lipke in die Kochstraße.¹⁴

In Folge des Umzuges aus der Potsdamer Straße 118b in das Haus Merkur wurde am 22. und 23. März 1927 die »Privatsammlung und der gesamte Hausstand« des Kunsthändlers Dahlheim beim Kunstauktionshaus Rud. Elsas in Zusammenarbeit mit der Firma Keller & Reiner verauktioniert.¹⁵ Das Ehepaar zog privat an den Lützowplatz 5. Die Auktion deutet darauf hin, dass Arthur Dahlheim um 1927 in finanzielle Schwierigkeiten geraten war.



Großer Oberlichtsaal im Kunsthaus Dahlheim, Potsdamer Straße 118 b

Abb. 3: Großer Oberlichtsaal Kunstsalon Arthur Dahlheim, 1918, in: Ausst.-Kat. *Grosse Kunst-Ausstellung – Arthur Dahlheim, Berlin W – Potsdamer Strasse 118b*, Berlin, 1918.

Der Niedergang

Die folgenden Jahre brachten den Niedergang der ambitionierten Kunsthandelsprojekte von Arthur Dahlheim. Im September/Oktober 1933 erhielten die drei Geschäftsführer Arthur Dahlheim, Siegmund Klein und Hellmuth Pfuhl für ihre Geschäfte in der Kochstraße 6–8 auf Grundlage einer behördlichen Anordnung ein Handelsverbot.¹⁶ Die Kunsthandlung Dahlheim wurde von der Polizei »wegen Unzuverlässigkeit geschlossen und versiegelt«.¹⁷ Diese wurden auf Grundlage der »Verordnung über Handelsbeschränkungen vom 13. Juli 1923« ausgesprochen, in welchem die Preistreiberei geregelt wurde.¹⁸ Arthur Dahlheim hatte stets mit besonders günstigen Aktionen und Tiefpreisen geworben. (Abb. 4) Seine Preisgestaltung wurde dagegen stark kritisiert. Besonders seine Tauschgeschäfte mit Teppichen gegen Kunstwerke führten zu Kritik und sogar rechtlichen Verfahren.¹⁹ Auch der Stiefsohn Hellmuth Pfuhl und die Nachfolge-Kunsthandlung »Kunsthak« mussten sich bezüglich Preistreiberei und überhöhter Gewinnmargen rechtfertigen.²⁰ Die behördlichen Schließungen von 1933 resultieren offenbar zum einen aus der Preistreiberei, zum anderen wohl auch aus den Zahlungsverzügen der Kredit- und Zinszahlungen für die Hypotheken.²¹ Bekanntlich musste Dahlheim

Keller & Reiner G. m. jetzt b. H., nur **Koch-Str. 6**

Aus meinen großen Beständen von über 7000 Original Oelgemälden

und Aquarellen namhafter Künstler, Landschaften, Seestücke, Stilleben, Genre-Bilder, Studienköpfe, Intérieurs in hocheleganten Rahmungen
habe eine Kollektion zum aussuchen zusammengestellt.

Stück 50 M., 75 M., 100 M. usw. (6388-9)1

Wirklicher Wert das Vielfache! Seien günstige Kapitalanlage!

Kunst-Haus Dahlheim jetzt nur **Koch-Str. 6 bis 7**

Keller & Reiner G. m. jetzt b. H., nur **Koch-Str. 6**

Chippendale-Garnituren und Sessel mit losen Daunenkissen in Brokat, Samt usw., kurze Zeit in der Großen **Kunst-Ausstellung**

Dahlheim ben., gen. wie neu, verk. preisw.

H. Lipke jetzt nur **Koch-Str. 6 bis 7**

Abb. 4: Anzeigen A. Dahlheim, Keller & Reiner, H. Lipke, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, Morgenausgabe, Sonntag 26.8.1928, S. 8, digitalisiert von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Bildnachweis: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/S4UJJEOTXsYJ33ZTNYHFDVO44TG2UURK?issuepage=8> (zuletzt abgerufen am 15.06.2023)

nur zwei Wochen nach der Schließung am 18. Oktober 1933 einen notariellen Vertrag mit der Süddeutschen Bodenkreditbank A.G. abschließen, in welchem die Hälfte seines Warenlagers im Wert von 400.000 Reichsmark der Bank als Sicherungsübereignung überschrieben wurde.²²

Dahlheim verkaufte daraufhin am 2. November 1933 seine Kunsthandlung an seine Stief-söhne Walter und Erich Pfuhl.²³ Diese hatten bereits am 20. Oktober 1933 die Kunst und Handwerk GmbH (kurz: Kunsttag²⁴) gegründet, deren Zweck der Kauf des Gemälde-Salons vereinigter Künstler von Arthur Dahlheim war. Für das Warenlager setzten sie einen Kom-missionsvertrag auf, in welchem sie den Verkauf des Bestands im Wert von 800.000 Reichs-mark sowohl für die Süddeutsche Bodenkredit A.G. als auch für Arthur Dahlheim über-nahmen.²⁵ Die Kunsttag hatte demnach nicht das Eigentum an den Waren erworben. Die Handelskammer hatte in der Registersache erhebliche Einwände hierzu und verlangte, dass das Eigentum am Warenlager beim Firmenübergang an die Gebrüder Pfuhl mitverkauft werden musste. Dies geschah aufgrund der Krankheit und fehlender Geschäftsfähigkeit von Arthur Dahlheim jedoch erst nach seinem Tod im Jahr 1935.²⁶

Um womöglich ausstehende Zahlungen durch die Hypotheken und rückständige Zinsen zu begleichen, wurde in der Zwischenzeit am 2. und 3. Oktober 1934 die »Luxus-Einrichtung

und hervorragende Gemäldesammlung« von Albertine und Arthur Dahlheim bei dem Auktionshaus Aktiengesellschaft für Auktionswesen (kurz Afag) versteigert.²⁷ Aus einem Entwurf eines Kaufvertrages aus dem Jahr 1934 zwischen Arthur Dahlheim und der Kunst und Handwerk GmbH wird deutlich, dass das Warenlager zuvor erneut eine »sorgfältige Schätzung« für die Sicherungsübereignung an die Süddeutsche Bodenkreditbank erhielt und sich der Kaufpreis und somit auch der Gesamtwert der Waren von ehemals 800.000 Reichsmark auf 248.000 Reichsmark reduziert hatte.²⁸ Um festzulegen welche Teile des Warenlagers als Sicherungsübereignung übernommen wurden, war die Bank im Jahr 1933 und sehr wahrscheinlich wiederholt 1934 in den Räumen der Kunsthandlung. Folglich erklären sich mit hoher Wahrscheinlichkeit die Stempel »J. 33« und »J 34« (Abb. 1), die sich auf einer Vielzahl von Gemälden mit der Provenienz Arthur Dahlheim finden lassen, als »J« für »Jahr«. Die von der Bank angebrachten Stempel markieren den Bestand der Bank und trennen ihn vom verbliebenen Eigentum von Arthur Dahlheim. Der Erlös aus den mit »J« markierten Kunstwerken sollte der Bank überwiesen werden.

Arthur Dahlheims Erbe

Am 12. März 1935 starb Arthur Dahlheim nach langer Krankheit in Berlin. Alleinerbin wurde seine Frau Albertine,²⁹ die ihrerseits testamentarisch den Sohn Hellmut als ihren Erben einsetzte.³⁰ Denn mit Walter und Erich hatte sie ein anderes Abkommen getroffen: Bereits am 15. April 1935 schlossen die Kunst und Handwerk GmbH der Gebrüder Walter und Erich Pfuhl mit ihrer Mutter Albertine Dahlheim einen Vertrag bezüglich des »Warenlagers, soweit es am heutigen Tage noch vorhanden und nicht sicherungshalber an die Süddeutsche Bodenkreditbank übereignet ist, einschließlich der in der Wohnung von Frau Albertine Dahlheim - Händelstrasse 6 befindlichen Kunstgegenstände [...] zum Kaufpreis von 200.000 RM.«³¹ Für die »Warenbestände, die der Süddeutschen Bodenkreditbank sicherungshalber übereignet sind, [blieb] der Kommissionsvertrag« bestehen.³² Laut Albertine Dahlheims Testament mussten die Söhne ihrer Mutter den Kaufpreis von 200.000 Reichsmark für ihre Kunstsammlung nicht auszahlen, es handelte sich gewissermaßen um den vorgestreckten Erbeil.

Hinweise für tatsächliche Warenbestände der Kunsthak können bislang nur die J-Stempel geben, welche die Werke aus der Sicherungsübereignung an die Bank markierten. Allerdings schien es auch hier nicht viele Verkäufe bis 1945 gegeben zu haben, wie die zuvor erwähnten Werke von Lesser Ury zeigen: In den Jahren 1955, 1960 und 1961 lieferte ein Herr Kempfer sukzessiv um die zehn Gemälde und Pastelle von Lesser Ury in einer Berliner Kunsthandlung ein. Sämtliche Werke hatte Arthur Dahlheim 1932 in der Galerie Paul Cassirer erworben.³³ Wo die Rückseiten bekannt sind, tragen sie alle den fraglichen J-Stempel auf dem Keilrahmen. Den entscheidenden Hinweis auf die Identität des Herrn Kempfer brachte die Sterbeurkunde von Walter Pfuhl. Diese hatte der »Lagermitarbeiter« Albert Kempfer unterschrieben.³⁴ Demnach hatten die Kunstwerke von Lesser Ury aus der Nachlassauktion bis in die 1950er Jahre das Warenlager der Gebrüder Pfuhl nie verlassen. Ob Albert Kempfer zu diesem Zeitpunkt noch immer für die Kunsthak arbeitete und sie in deren Namen eingeliefert hatte, konnte abschließend nicht geklärt werden.

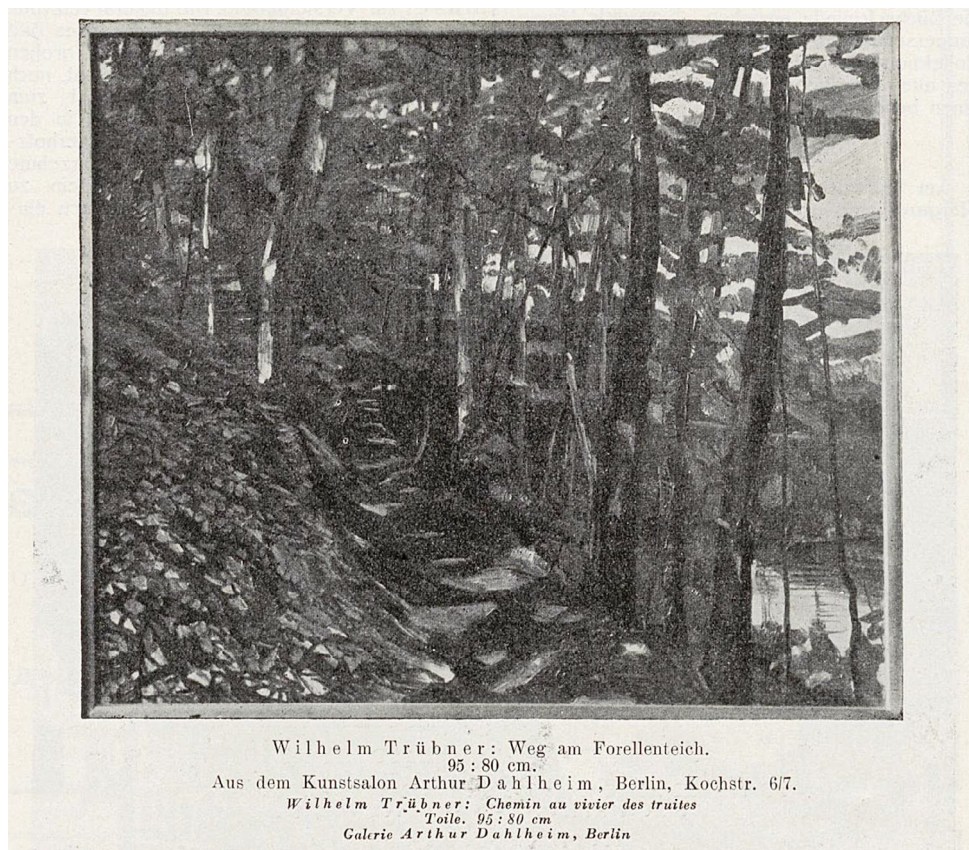


Abb. 5: Wilhelm Trübner, *Weg am Forellenteich*, sign. u. dat. 1913, Öl auf Leinwand, 80 x 95 cm, in: *Die Kunstauktion: internat. Nachrichtenblatt des gesamten Kunstmarktes*, Jg. 2, Nr. 43, 21. Oktober 1928, S. 6.

Bildnachweis: <https://doi.org/10.11588/diglit.47051.43>

Verfolgungsbedingte Verluste?

Ungeklärt bleibt trotz intensiver Recherchen, ob der Verkauf des gesamten Haushalts von Albertine und Arthur Dahlheim in der oben erwähnten Auktion 1934 aus politischem Druck resultierte. Innerhalb der Untersuchungen wurde zudem deutlich, dass zwischen Privatsammlung und Warenbestand im Fall Arthur Dahlheim kaum zu differenzieren ist. Einblick geben drei umfangreiche Kataloge aus den Jahren 1918 (Ausstellung), 1927 (Auktion) und 1934 (Auktion). Die Titel der beiden Auktionen suggerieren, dass es sich bei den dort angebotenen Werken ausschließlich um die private Sammlung des Ehepaars Dahlheim handelte.³⁵ Bebilderte Annoncen in Zeitungen zeigen jedoch, dass er mit einigen ebendieser Werke auch für seine Kunsthandlung warb. Von den insgesamt 118 angebotenen Werken auf der Auktion 1927 waren 49 Werke, darunter fast alle mit Abbildungen, auch noch 1934 im Besitz

der Dahlheims. Eins von vielen Beispielen zeigt das Werk *Forellenteich und Park am Stift Neuburg* von Wilhelm Trübner. In der »Großen Kunstausstellung« 1918 wurde es als unverkäuflich gekennzeichnet. 1928 warb Dahlheim mit dem abgebildeten Werk »Aus dem Kunstsalon Arthur Dahlheim, Berlin – Kochstr. 6/7« in der Zeitschrift *Die Kunstauktion* (Abb. 5). Sowohl 1927 als auch 1934 wurde der Trübner zudem zum Verkauf auf den Auktionen seines privaten Hausstandes angeboten. Ob das Gemälde 1934 auch tatsächlich verkauft wurde, konnte bisher nicht festgestellt werden.³⁶

Es konnten keine Hinweise darauf gefunden werden, dass die Schließung der Geschäftsräume von Arthur Dahlheim im Oktober 1933 im Zuge der ersten Boykottmaßnahmen durch das NS-Regime zu sehen ist und somit einen Akt der NS-Verfolgung darstellt. Aufgrund der zeitgleichen Schließung der Firmen Kunstsalon Dahlheim, H. Lipke und Keller & Reiner GmbH unter Hellmuth Pfuhl in der Kochstraße 6–8 könnte vermutet werden, dass diese im Kontext einer gemeinschaftlichen unzulässigen Geschäftstätigkeit erfolgte. Auch ist nichts zur persönlichen Verfolgung von Arthur Dahlheim aktenkundig. Gleichzeitig ist beides jedoch auch nicht auszuschließen.

Wenn Werke mit einem derartigen Befund heute im Kunsthandel auftauchen, sind Gespräche mit den Erben des jüdischen Alteigentümers das Mittel der Wahl, um einen sicheren Verkauf zu gewährleisten. Jedoch liegt hier ein seltener Sonderfall vor: Die sogenannten Folgeerben von Albertine Dahlheim waren ihre Söhne. Walter Pfuhl hatte keine Kinder und starb 1948 an Lungenkrebs. Erich Pfuhl war laut seinen eigenhändigen Angaben an die Reichskammer der bildenden Künste seit Februar 1934 Mitglied der SA. Der Bruder Hellmuth Pfuhl arbeitete mindestens seit 1936 bei dem Treuhänder der Reichsfinanzverwaltung Ernst Pilzecker »zwecks Verwertung von Waren, die das Finanzamt Charlottenburg-Ost beschlagnahmt hatte«.³⁷ Die rechtmäßigen Erben des jüdischen Kunsthändlers Arthur Dahlheim, seine Stiefsöhne, gehörten somit selbst zu den Täterkreisen des NS-Regimes.³⁸

Die Provenienzforschung begann mit bisher unbekannten J-Stempeln auf Rückseiten und führte zu dem umtriebigen jüdischen Kunsthändler Arthur Dahlheim sowie seinen nationalsozialistischen Erben. Der Fall zeigt, wie komplex und vielschichtig die Fragestellungen sind, denen NS-Provenienzforschung auch im Kunsthandel begegnen muss. Und eine Schwierigkeit besonderer Art kommt hier noch hinzu: die Notwendigkeit, zeitnah Entscheidungen über das weitere Vorgehen zu treffen.

ABSTRACT

In the art trade, two stamps bearing the markings »J. 33« and »J 34« were discovered on the backs of paintings. As a result of comprehensive research, these stamps were identified as indications of objects that had been engaged as security for a bank transaction by the Jewish art dealer Arthur Dahlheim. The research revealed that he was confronted with economic challenges throughout his life and that these strongly influenced his professional career. As an official regulatory action, the Dahlheim art dealership was »closed and sealed due to untrustworthiness« by the police on October 3, 1933.

A little later, Dahlheim sold his art shop to his stepsons, who took over both the inventory, as well as the objects, which were transferred to the bank as security. It remained unclear, whether the sale of Arthur Dahlheim's suggested entire household in an auction in 1934 resulted from political pressure or was a consequence of the high level of debt. Moreover, it became clear during the research that it is hardly possible to differentiate between the Dahlheims' private collection and the stock of the art store.

After Arthur Dahlheim's death on 12 March 1935, the heirs were Walter, Erich and Hellmuth Pfuhl, sons of his widowed wife. They were not of Jewish descent and were rather among those who sympathized with the Nazi regime.

This complex and multifaceted case shows the challenges that provenance research into Nazi-confiscated art faces, especially for the art trade, where it is crucial to find solutions as quickly as possible, even in difficult situations.

ANMERKUNGEN

- 1 In der Zentral- und Landesbibliothek Berlin taucht ein sehr ähnlicher J-Stempel auf. Hier existiert ein Zugangsbuch »J«, in welchem sog. Judenbücher von einer Pfandleihanstalt um 1944 aufgenommen wurden, <https://db.lootedculturalassets.de/index.php/Detail/objects/17292> (zuletzt abgerufen am 15.02.2023).
- 2 Dahlheim war näher mit Lesser Ury bekannt und handelte spätestens in den 1920er Jahren mit dessen Bildern. Auf der Nachlass-Auktion erwarb er gemäß Protokollkatalog (s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.48864>) 27 Arbeiten, wahrscheinlich teilweise als Kommissionär im Auftrag anderer. Einen herzlichen Dank an Dr. Sibylle Groß für die umfangreiche Hilfe bei den Recherchen zu Lesser Ury.
- 3 Vgl. Landesarchiv Berlin (LAB), Heiratsurkunde Berlin, Nr. 229, 17. Mai 1918.
- 4 Vgl. Sandig, Marina: *Die Liebermanns: Ein biographisches Zeit- und Kulturbild der preußisch-jüdischen Familie und Verwandtschaft von Max Liebermann*. Neustadt a. d. Aisch 2005, S. 325ff.
- 5 Albertine Elisabeth, geborene Neumann, verwitwete Pfuhl (20.02.1869–09.05.1952), Walter Pfuhl (13.01.1890–04.07.1948), Erich Pfuhl (05.08.1891–17.11.1947) und Hellmuth Pfuhl (geb. 26.10.1892), s. LAB, A Rep. 342-02 Nr. 25016 Handelsregisterakte »Kunsthak« Kunst und Handwerk Gebr. Pfuhl.

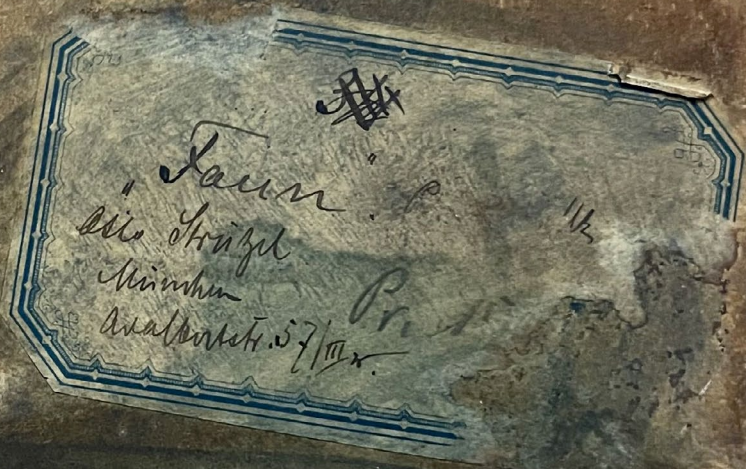
- 6 Vgl. *Die Werkstatt der Kunst*, XVII. Jg., H. 46, 2.9.1918, S. 372f.: Ueber Berliner Kriegskunsthändler [gemeint ist Arthur Dahlheim], s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.41229#0375>.
- 7 Vgl. *Deutscher Reichsanzeiger* 1907, 31. Jan. 1907, Nr. 29, S. 19, <https://digi.bib.uni-mannheim.de/reichsanzeiger.fcgi?FIF=/reichsanzeiger/film/029-1907/0548.jp2&RGN=0,0,3.529787234042553,1.4659442724458205&CVT=jpeg> (zuletzt abgerufen am 15.03.2023). Samuel Siegmund/Siegismund Klein (02.12.1864–12.01.1943) war der Ehemann seiner Schwester Antonie Klein, geborene Dahlheim (01.09.1867–04.10.1920). Klein war spätestens 1935 aus Deutschland geflohen.
- 8 Vgl. Haus Merkur, in: Denkmaldatenbank des Landesdenkmalamts Berlin, https://denkmaldatenbank.berlin.de/daobj.php?obj_dok_nr=09031171 (zuletzt abgerufen am 06.07.2023).
- 9 Dies ist bekannt, da Dahlheim später in Zahlungsrückstände einer Hypothek in Höhe von 950.000 Reichsmark kam.
- 10 Vgl. Bau-, Terrain- und Immobilien-Gesellschaften, Schachtbau, Asphaltgewinnung und -Verarbeitung, in: *Handbuch der deutschen Aktiengesellschaften*, Hoppenstedt, Band 35.1930, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1930, S. 288, digitalisiert von Bibliothek der Uni Mannheim, https://digi.bib.uni-mannheim.de/fileadmin/hoppenstedt/1006345701_193000351/pdf/1006345701_0512.pdf (zuletzt abgerufen am 15.02.2023).
- 11 Vgl. Verschiedene Gesellschaften, neueste Gründungen, in: *Handbuch der deutschen Aktiengesellschaften*, Hoppenstedt, Band 38.1933, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1933, S. 1133, digitalisiert von Bibliothek der Uni Mannheim, https://digi.bib.uni-mannheim.de/fileadmin/hoppenstedt/1006345701_193300381/pdf/1006345701_1303.pdf (zuletzt abgerufen am 15.02.2023).
- 12 Vgl. *Die Werkstatt der Kunst*, XVII. Jg., H. 45, 19.8.1918, S. 365, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.41229.149>.
- 13 Vgl. LAB, A Rep. 243-04 Nr. 6660, Personenakte Hellmuth Pfuhl der Reichskammer der bildenden Künste, Aufnahmeantrag vom 1. Okt. 1935.
- 14 Vgl. Donath, Adolph [Hrsg.]: *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, Ausgabe 8./9.1926/27, S. 336, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.25876.88>.
- 15 Aukt.-Kat. Rud. Elsas, Kunstauktionshaus (Berlin): *Auktion der Privat-Sammlung und des gesamten Hausstandes des Kunsthändlers Arthur Dahlheim im Hause Berlin*, Potsdamer Straße 118 b: Versteigerung 22., 23. März [1927], Berlin, 1927, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.21690>.
- 16 Vgl. Zentrale Landesbibliothek, *Amtsblatt für den Landespolizeibezirk Berlin*, Ausgabe B: ohne öffentlichen Anzeiger, Berlin, 1935, 11.2.1935, Nr. 105, S. 45, Handelsverbots-Verfügung vom 5.10.1933 durch den Polizeipräsidenten.
- 17 »Kunsthändler Dahlheim behördlich gesperrt«, in: *Internationale Sammlerzeitung: Zentralbl. für Sammler, Liebhaber u. Kunstfreunde*, Ausgabe 25.1933, Nr. 19, 15.10.1933, S. 172, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/internationale_sammlerzeitung1933/0229 (zuletzt abgerufen am 01.07.2023).
- 18 Vgl. *Reichsgesetzblatt*, Jahrgang 1923, Teil I, Verordnung über Handelsbeschränkungen, Abschnitt 1, § 25 Untersagung des Handels durch das Gericht, S. 709, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=dra&datum=1923> (zuletzt abgerufen am 15.05.2023).
- 19 Vgl. Aus reiner Liebe zur Kunst, in: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für d. Interessen d. bildenden Künstler*, 10.1910/1911, Heft 28, S. 383, und 11.1911/1912, Heft 29, S. 395, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.52067.264>.
- 20 Vgl. LAB, A Rep. 342-02 Nr. 25016 Handelsregisterakte »Kunsthak« Kunst und Handwerk Gebr. Pfuhl; LAB A Rep. 243-04 Nr. 6660 Personenakten Pfuhl der Reichskammer der bildenden Künste.
- 21 Vgl. LAB, A Rep. 342-02 Nr. 25016 Handelsregisterakte »Kunsthak« Kunst und Handwerk Gebr. Pfuhl Kommissionsvertrag vom 3.11.1933 zw. Kunst und Handwerk GmbH und Arthur Dahlheim.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Später mussten sie die Firma umbenennen in »Kunsthak«, da Kaffee HAG gegen den Firmennamen klagte.

- 25 Vgl. LAB A Rep. 342-02 Nr. 25016, wie Anm. 21.
- 26 Vgl. LAB A Rep. 342-02 Nr. 25016, Anwaltsschreiben von Dr. jur. Aloys Wetzel vom 9.1.1934 an das Amtsgericht Berlin-Charlottenburg in der Registersache Kunst und Handwerk, Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht, »Kunsthag«.
- 27 Aukt.-Kat. Aktiengesellschaft für Auktionswesen: *Luxus-Einrichtung und hervorragende Gemäldesammlung: Berlin W 35, Lützowplatz 5, 2. und 3. Oktober 1934*, Berlin, 1934, S. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.7755>.
- 28 Vgl. LAB A Rep. 342-02 Nr. 25016, Entwurf eines Kaufvertrages aus dem Jahr 1934 zw. Arthur Dahlheim und der »Kunst und Handwerk GmbH«.
- 29 Vgl. LAB A Rep. 342-02 Nr. 25016, laut nachgelassenem Testament vom 9.10.1933, erwähnt in: Kaufvertrag vom 15. April 1935 zw. Kunst und Handwerk GmbH und Albertine Dahlheim bezüglich des Warenlagers.
- 30 Vgl. Amtsgericht Schöneberg, Testament Albertine Dahlheim, geb. Neumann, Urkunde Nr. 29 von 1952 Nachlassvorgänge zu Albertine und Arthur Dahlheim.
- 31 Vgl. LAB A Rep. 342-02 Nr. 25016, Kaufvertrag vom 15.4.1935 zw. Kunst und Handwerk GmbH Albertine Dahlheim.
- 32 Ebd.
- 33 Wahrscheinlich hatte »Kempfer« auch Werke anderer Künstler eingeliefert, aber diese Ergebnisse beruhen auf den Recherchen für das Werkverzeichnis von Lesser Ury. Einen herzlichen Dank an Dr. Sibylle Groß für die detaillierten Auskünfte und die Hilfe.
- 34 Albert Kempfer unterschrieb als Zeuge und bestätigte den Tod von Walter Pfuhl am 15.7.1948. Es ist zu vermuten, dass er womöglich ein Lagerarbeiter der Firma Kunsthag der Gebrüder Pfuhl war. LAB, Personenstandsregister, Sterberegister, Urkunden Nr. 1125, in: <https://www.ancestry.de/discoveryui-content/view/51260055:2958> (zuletzt abgerufen am 01.07.2023).
- 35 Vgl. Anm. 15 und Anm. 27.
- 36 Vgl. *Die Kunstauktion: internat. Nachrichtenblatt des gesamten Kunstmarktes*, Jg. 2, Nr. 43, 21. Oktober 1928, S. 6, S. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.47051.43>.
- 37 Vgl. LAB A Rep. 243-04 Nr. 6659-6661_Personenakten Pfuhl der Reichskammer der bildenden Künste, Aufnahmeantrag vom 1. Okt. 1935. Über Pilzecker ist bekannt, dass er seit etwa 1929 als Vertrauensmann des Polizeipräsidenten beziehungsweise der Gewerbepolizei tätig war. Im Rahmen seiner Ämter untersagte er auch jüdischen Versteigerern die weitere Ausübung ihrer Tätigkeiten.
- 38 Hier sei nur kurz die Diskussion über die »Unwürdigkeitsklausel« erwähnt. Vgl. Gesetz über staatliche Ausgleichsleistungen für Enteignungen auf besatzungsrechtlicher oder besatzungshoheitlicher Grundlage, die nicht mehr rückgängig gemacht werden können (Ausgleichsleistungsgesetz - AusglLeistG): § 1 Anspruch auf Ausgleichsleistung, <https://www.gesetze-im-internet.de/ausglleistg/BJNR262800994.html> (zuletzt abgerufen am 15.03.2023).

678

Ernst Arndt Kunsthandlung, Dresden

28



1210

34

DR. NO ODER: WIE ICH LERNT, DIE RÜCKSEITEN DER BILDER ZU LIEBEN – EIN RÜCKBLICK AUF 28 JAHRE IN EINEM BERLINER AUKTIONSHAUS

Es war im Winter 1984/85. Bei einem Seminar zur »Niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert« kamen die Studentinnen und Studenten in der Hamburger Kunsthalle an der Restaurierungswerkstatt vorbei. »Nutzen wir die Gelegenheit, um etwas ganz Seltenes zu sehen«, sagte Professor Martin Warnke, »und werfen wir einen Blick auf die Rückseiten der Gemälde. Sie erzählen uns manchmal mehr als die Vorderseite.« Damals ahnte ich nicht, dass ich im Laufe meines weiteren Lebens gut 10.000 Rückseiten von Bildern aus dem späten 18. bis zum 20. Jahrhundert zu sehen bekommen würde. Denn im Februar 1995 wurde ich Katalogbearbeiter in einem Berliner Auktionshaus.

Bei meiner Tätigkeit dort galt es als erstes, die Art der Farben und die Bildträger (Öl auf Leinwand, Tempera auf Rupfen etc.) oder die Drucktechnik zu bestimmen (Radierung auf Bütten, Kaltnadel auf Velin etc.), das Kunstwerk zu vermessen und seinen Erhaltungszustand für den Katalog zu beschreiben. Im Laufe der Jahre lernte ich einen Dresdner Keilrahmen von einem dänischen zu unterscheiden und das Alter von Papier mithilfe des UV-Lichts einzuschätzen. Die Authentizität der Kunstwerke musste ebenfalls geprüft werden. Das Expertenwesen war nicht so ausgeprägt wie heute, und so suchte ich anhand der Rückseitenmerkmale nach Belegen für die Echtheit. Die rückseitigen Bezeichnungen der Künstler, deren Signaturen, Bildtitel und Datierungen, oder ihre Nachlassstempel fanden als erstes den Weg in die Katalogbeschreibung. Alles, was für die Authentizität des Kunstwerks sprach und dessen Wert steigerte, wurde erwähnt, auch die Etiketten von Ausstellungen des Bildes in Museen oder von Kunsthandlungen (Abb. 1).

Wenn ich heute an diese Anfänge denke, erscheint es mir, als ob Opa vom Krieg erzählt. Bis zur Einführung einer Datenbank im Herbst 1995 schrieben wir unsere Katalogeinträge in einer bestimmten Reihenfolge in eine Word-Datei. Rückseitenfotos machten wir keine,

Abb. vorige Seite: Rückseitenbefund: Otto Strützel, *Faun*, 1906, Öl auf Holz, 27 x 21,5 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

die kostspieligen Ektachrome dienten zum Abdruck im Katalog und für gelegentliche Anfragen bei den Experten. Unsere Informationen bezogen wir aus den Büchern und Zeitschriften unserer gut sortierten Bibliothek und der Berliner Kunstbibliothek. Doch der Blick des Warnke-Schülers wanderte immer häufiger auch zu den anderen, scheinbar unwichtigen Beschriftungen, Stempeln und Etiketten auf den Keil- und Schmuckrahmen. Ich begann zu notieren, was ich sah, zunächst ohne strenge Reihenfolge und immer im Bewusstsein, dass mein Tun aus Sicht des Arbeitgebers völlig überflüssig erscheinen könnte, ich meine wertvolle Zeit verschwendete. Doch das sollte sich ändern.

Nach der Jahrtausendwende hielt die Digitalisierung Einzug in den Arbeitsalltag und damit die immer umfangreicher werdenden Recherchemöglichkeiten und -pflichten (!) für die Ermittlung der Provenienz: Anforderungen, die mit den Washingtoner Prinzipien von 1998 zunächst nur für die öffentlichen Kunstsammlungen Deutschlands galten und sich bald auf den Kunsthandel ausdehnten. Mit den Digitalfotos spielte bei der Rückseitendokumentation das Finanzielle nur noch indirekt eine Rolle, man hätte jedoch einen Archivar einstellen müssen für die Verwaltung der Fotos. Immerhin legten wir Ordner an mit gelegentlich ausgedruckten Fotos und Fotokopien von Etiketten und Nachlass- oder Sammlerstempeln, später auch digital.

Es folgen ein paar Gedanken zum weiten Feld der Rückseitenmerkmale.



Abb. 1: Rückseitenbefund: Franz von Lenbach, *Landschaft mit schlafendem Hirtenknaben*, um 1858–1860, Öl auf Pappe, 26,5 x 36,8 cm.



Abb. 2: Auktionshaus Leo Spik, Berlin: Los 58, mit weißer Kreide.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 3: Auktionshaus Rudolf Bangel, Frankfurt a. M.: Auktion 654, Los 30, mit blauem Farbstift.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Beschriftungen

Unter diesem Begriff notieren wir im Auktionshaus, für das der Autor tätig ist, alles, was nicht – wie die Bezeichnungen – vom Künstler stammt. Die ersten Besitzer der Bilder schrieben z. B. ihren Namen auf die Rückseite oder hielten im Fall eines unsignierten Bildes den Künstlernamen fest. Erst Ende des 19. Jahrhunderts folgten Beschriftungen von Kunsthändlern und von Auktionshäusern. Zur Entschlüsselung brauchte ich Jahre – heute ist vieles im Internet auf Knopfdruck verfügbar. Ich lernte: Im 20. Jahrhundert haben viele Auktionshäuser die Werke dezent mit weißer Kreide mit der Los-Nummer beschriftet, Leo Spik in Berlin z. B. immer gleich auf zwei, manchmal sogar drei Leisten des Keil- oder Schmuckrahmens (Abb. 2). Findet man auf Keilrahmen oder Rückpappe oben rechts eine Nummer mit blauem Farbstift, eine vierstellige Zahl, mit Schrägstrich abgetrennt von einer weiteren, kürzeren, ist das ein Hinweis auf eine Versteigerung bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. (Abb. 3). Auf die Nummer der Auktion folgt die des Loses. Eine ähnliche Nummer unten links in Bleistift ist ein Hinweis auf die Auktionen der Galerie Wolfgang Ketterer in München, wobei die arabischen Ziffern die Los-Nummer angeben, mit oder ohne trennenden Schrägstrich gefolgt von der Auktionsnummer in römischen Ziffern (Abb. 4). Weniger zimperlich waren nach 1945 die Kollegen von englischen bzw. amerikanischen Auktionshäusern, die ihre Nummern mithilfe von Schablonen in schwarzer Farbe auf dem Keilrahmen aufbrachten (Abb. 5). Auch die verwendeten Stifte helfen bei der Datierung, ein Kugelschreiber deutet auf die Jahre nach 1945 und ein Filzstift auf die Zeit der 1960er, 1970er Jahre. Seitdem – allerdings sehr selten – tragen Kunsthändler ihre – meist nicht zu entschlüsselnden – Galeriekürzel auch mit transparenter, fluoreszierender Flüssigkeit auf, die man nur unter dem UV-Licht sieht.

Stempel

Zu den Beschriftungen gesellten sich die Stempel der Fabrikanten und Händler von Künstlerbedarf (Leinwände, Kartons etc.) in London und Paris, später auch in München. Diese Stempel können durch die Adressen zur Bestätigung der Authentizität und (frühesten) zeitlichen Einordnung eines Gemäldes beitragen, bei Papieren sind es die Wasserzeichen und Prägestempel. Max Liebermann etwa kaufte Keilrahmen und Leinwand bei Leopold Hess in der Genthiner Straße 29, Lovis Corinth bei L. A. Schröter & Co. in Charlottenburg, seine Wohnung in der Klopstockstraße lag halt in der Nähe. Im Fall der Gemälde Walter Leistikows kann der Stempel der Berliner Künstlerbedarfshandlung Doris Ranfft mehr zur Echtheitsbestimmung beitragen als die Vorderseite, erst recht, wenn ein Mitarbeiter oder der Inhaber Hermann Mordaß selbst mit feinem Bleistift »Herr Professor Leistikow« und die Maße des Keilrahmens hinzugefügt hat. Da Leistikow kurz vor seinem Tode zum Professor ernannt wurde, könnte man das Bild auf die Jahre 1907/08 datieren – wenn man sicher sein kann, dass nicht jeder bekannte Künstler im Geschäft mit diesem Titel angesprochen wurde.

Noch im 19. Jahrhundert finden sich auch die ersten Zollstempel, nach 1900 kamen Adressstempel von Besitzern hinzu und nach 1945 Stempel für die Exportgenehmigung von Bildern aus osteuropäischen oder lateinamerikanischen Ländern.

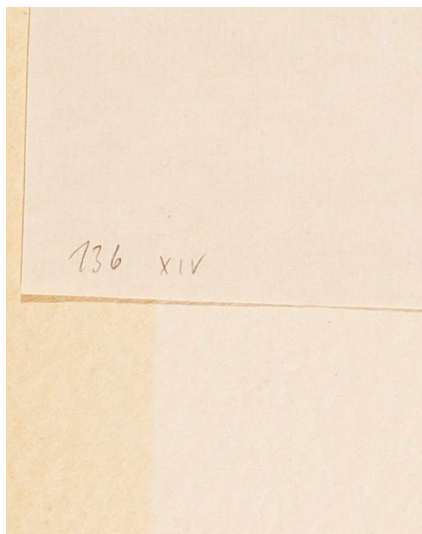


Abb. 4: Galerie Wolfgang Ketterer, München: Auktion 14, Los 136, mit Bleistift.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 5: Auktionshaus Christie's: Stock Number, schwarze Tinte, schabloniert.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 6: Stuttgarter Kunstkabinett: 36. Auktion, 3.5.1961, Los 158, Etikett.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Etiketten

Gedruckte Etiketten mit Namen und teils auch Adressen kamen Ende des 19. Jahrhunderts auf, wohl als Folge des expandierenden Kunstmarktes. Die Eisenbahn erreichte immer fernere Gegenden, und da war es gut, seinen Besitz zu kennzeichnen, wenn er auf Reisen ging. Auch der Stolz zu dokumentieren, wo überall das Bild gewesen war, mag eine Rolle gespielt haben – so, wie es die Stocknägels der Wanderer tun. Da man den Schmuckrahmen eines Bildes austauschen kann, wurden die Etiketten meist auf dem Keilrahmen angebracht, und zwar an prominenter Stelle, also oben, am besten links oder in der Mitte.

Understatement zeichnete den 1898 gegründeten Kunstsalon der Vettern Bruno und Paul Cassirer in Berlin aus, die Galerie lag inmitten eines ruhigen Wohnviertels fern vom belebten Potsdamer Platz und verzichtete sogar auf ein Ladenschild. Understatement findet man auch auf den Cassirerschen Etiketten, die nur mit »No.« bedruckt und mit Lagernummer, Künstlername und Titel des Bildes beschriftet wurden. Apropos »Lagernummer«: Da der Ankauf eines Kunstwerks manche Kunsthändler finanziell überforderte oder sie das alleinige Risiko scheuten, handelten die Galeristen oft (oder sogar meistens?) im Auftrag der Künstler oder anderer Händler. Auf den Etiketten schlug sich das in einem Zusatz »C«, »Com« oder »K« für »Kommission« nieder. Mithilfe der Adressen auf den Etiketten kann man den Zeitraum,

in dem sich das Bild dort befand, nachverfolgen, obwohl das nicht immer zuverlässig ist, weil Kunsthandlungen ihren Etikettenbestand über längere Zeit verwendet haben.

Die Aufkleber von bekannten Galeristen wie Paul Cassirer oder unbekannten wie Alfred Heller in Berlin-Charlottenburg machten mich neugierig: Wo genau befanden sich diese Geschäfte, und worauf waren sie spezialisiert? Diese Fragen fand auch Wolfgang Wittrock interessant und gab 2007 für die Ferdinand-Möller-Stiftung meinen historischen Kunststadtplan *Die Kunststadt Berlin 1871–1914* mit 100 Adressen des Kunstbetriebs heraus.

Etiketten der Auktionshäuser sind heute besonders bemerkenswert, wenn sie den nicht online recherchierbaren Zeitraum zwischen 1945 und 1985 betreffen. Ich denke vor allem an die quadratischen, in den meisten Fällen pastellfarbenen Etiketten von Roman N. Ketterers Stuttgarter Kunstkabinett (Abb. 6), übrigens zumeist unten links, genau wie später die Rückseitenbeschriftungen seines Bruders Wolfgang Ketterer in München. Allerdings geben erstere nur die Losnummer an, weshalb man alle Kataloge zu den 37 Auktionen des Stuttgarter Kunstkabinetts durchgehen muss – bzw. darf, denn das Angebot von Werken der klassischen Moderne im Nachkriegs-Deutschland war spektakulär! Überhaupt ist es gut, sich die Typografie von Auktionskatalogen einzuprägen, da manche Ersteigerer von Kunstwerken kurzerhand den Katalogeintrag ausschneiden und auf die Rückseite ihrer Neuerwerbung klebten. Apropos: Um 1900 kamen auch die Etiketten der Ausstellungsinstitutionen auf, der Künstlerverbände, Kunstvereine und Museen, wobei sich gerade die Künstlerkollegen nicht scheuten, ihre Etiketten rückseitig direkt auf die Leinwand zu kleben. Das führte im Laufe der Jahre dazu, dass sich die Leinwand dort zusammenzog und sich das Etikett vorne als Wölbung abzeichnete.

Als Folge des zunehmenden Ausstellungsbetriebs brachten im frühen 20. Jahrhundert auch Expeditionen wie Gustav Knauer in Berlin ihre Etiketten an den Kunstwerken an, gut 50 Jahre später folgten etwa Schlien in Berlin oder Hasenkamp in Köln. Oft mit handschriftlich eingetragenen Namen der Leihgeber! Von den Besitzern der Bilder findet man nach 1945 natürlich auch eigene Adressaufkleber.

Nicht vergessen werden sollen die Etiketten der Rahmenmacher, nicht nur, weil sie wohl etwas früher als die Aufkleber der Kunsthandlungen anzutreffen sind, sondern weil sich die Rahmenhandlungen oft zu Kunsthandlungen entwickelten, z. B. Weber in Berlin oder Abels in Köln. Anhand der Adressen und des Aussehens der Aufkleber, meist oben oder unten in der Mitte des Schmuckrahmens oder der Rückpappe, lässt sich ablesen, wann ungefähr ein Bild an welchem Ort gerahmt wurde. Im Fall von Conzen aus Düsseldorf kann uns die notierte Auftragsnummer sogar sagen, in welchem Jahr das Bild gerahmt wurde. Die Etiketten der Rahmenmacher zeugen auch vom Stolz des sorgfältigen Handwerkers, ein Ruf, der nach 1945 nicht immer gerechtfertigt ist.

Noch ein Wort zur Manipulation von Rückseitenmerkmalen: Sah ich in den ersten Jahren noch Etiketten, bei denen die Namen ausgekratzt waren, kommt das in den letzten Jahren fast gar nicht mehr vor. Wahrscheinlich werden heute als Folge der mit dem Schwabinger Kunstfund 2012 populär gewordenen Provenienzforschung die Etiketten oder problematische Namen von Vorbesitzern abgelöst oder abgeschliffen oder gleich mitsamt dem Keilrahmen »entsorgt« und das Gemälde auf einen neuen aufgebracht (eine die Regel bestätigende Ausnahme erwähne ich unten). Falls die Leinwand doubliert wurde, obwohl das vom konservatorischen Befund gar nicht notwendig erscheint, ist höchste Vorsicht geboten. Es sei denn,



Abb. 7: Flechtheim-Etikett auf Campendonk-Fälschung.

Bildnachweis: © Landeskriminalamt Berlin

das Gemälde kommt aus den USA, die Amerikaner scheinen es nämlich zu lieben, ihre Bilder für die Ewigkeit zu konservieren. Geradezu rührend ist die Geschichte des Fälschers Wolfgang Beltracchi. Er scheiterte nicht an den Vorderseiten – seine Bilder von Heinrich Campendonk oder Max Ernst wurden von den Experten bestätigt –, nein, er scheiterte an den Rückseiten! Das Porträt Alfred Flechtheims auf einem fiktiven Aufkleber trug dazu bei, dass die Fälschungen aufgedeckt wurden (Abb. 7).

Mein Ziel war und ist, möglichst jedem der von mir katalogisierten Kunstwerke eine Geschichte zu geben. Das Spezialwissen stieg mir zu Kopfe, und so spielte ich sogar eine Zeitlang mit dem Gedanken, bei *Wetten, dass ..?* im ZDF teilzunehmen mit der Behauptung, Gemälde von der Rückseite erkennen zu können. Einmal rief ich laut »Jaaaaa!!!!« durchs ganze Haus, als ich nach der Rückseitenuntersuchung eines kleinen Gemäldes mit der Beschriftung »Königsplatz 3« beweisen konnte, dass das Bild der Akademie der Künste in Berlin gehört hatte. Damit verhinderte ich leider auch seine Versteigerung! Ebenso in diesem Fall: Auf dem Gemälde eines deutschen Künstlers von ca. 1930 klebte rückseitig die Schenkungsurkunde für einen verdienten »Pg.« (Parteigenossen der NSDAP) mit der Unterschrift von Robert Ley, des Leiters der Deutschen Arbeitsfront. Aber nicht nur das: Die Urkunde überdeckte halb den Namen des vorherigen jüdischen Besitzers. Als wir der Einlieferin mitteilten, dass wir das Gemälde so nicht anbieten könnten, fragte sie nur: »Können Sie das nicht wegmachen?« Konnten wir nicht, und das Bild ging zurück. Obwohl ich also nur das Beste fürs Haus wollte, sank meine Beliebtheit bei den Kollegen. Als Florian Illies, bis 2018 einer der Gesellschafter des hier in Frage stehenden Auktionshauses, mir freudestrahlend



Abb. 8: Fragment eines Etiketts der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin.

Foto: © Agnes Thum



Abb. 9: Etikett der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

eine Zeichnung Adolph Menzels als Angebot für die kommende Auktion zeigte und ich nach einem Blick auf die Rückseite sagte: »Das können wir nicht versteigern«, hatte ich meinen Spitznamen bei ihm weg: Dr. No. Das lag aber nicht am Fitzelchen eines Etiketts, das ich als problematisch erkannt hatte, sondern auf der Rückseite stand mit Bleistift geschrieben der Name eines jüdischen Kunstsammlers.

Kein Mensch kann alle Rückseitenmerkmale auswendig kennen. Zum Glück gibt es bei einem Kunstwerk meistens andere Quellen, ungedruckte und gedruckte oder mündlich überlieferte, aus denen man die Herkunft rekonstruieren kann. Es gilt lediglich, die richtigen

Zusammenhänge herzustellen. Als mich die Anfrage erreichte, ob ich den oberen Rand eines Etiketts bei einem Gemälde Erich Heckels identifizieren könne (Abb. 8), suchte ich als erstes bei der Galerie Goldschmidt-Wallerstein in Berlin, der in den 1920er Jahren wichtigsten Kunsthandlung für diesen Künstler, und siehe da: Das passte! (Abb. 9)

Schon lange vor der im Deutschen Kulturgutschutzgesetz von 2016 formulierten Sorgfaltspflicht für den Kunsthandel wurden also im Auktionshandel die Rückseiten genauestens untersucht, Kollegen befragt, Datenbanken wie Lost Art in Magdeburg und das Art Loss Register in London abgefragt sowie Kunsthändlerarchive wie das von Paul Cassirer oder Ferdinand Möller konsultiert. Dabei wird das Auktionshaus, in dem der Autor tätig ist, von zwei Provenienzforscherinnen unterstützt, die bei Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug eines Bildes eine Tiefenrecherche vornehmen und den Kontakt zu den Erben der Vorbesitzer herstellen.

Ein Blick in die Zukunft: Zwar kann kein einzelner Mensch alles wissen, aber die vielen Hundert jungen, gut vernetzten Kunsthistorikerinnen und -historiker heute könnten ihr Wissen für ein Computerprogramm zusammentragen, das alle Rückseitenmerkmale erkennen und so die Herkunft eines jeden Kunstwerks bestimmen kann. Aber wäre das nicht das Ende der Provenienzforschung? Für mich gilt jedenfalls die Erkenntnis: Stehenbleiben heißt zurückzufallen. Ich lerne also wieder, die Vorderseiten der Bilder zu lieben.

ABSTRACT

The author remembers his almost 30 years of activity for a Berlin-based auction house. Within a short time, works of art had to be described and measured, their condition scrutinised, and their authenticity checked. Looking at the works' reverse sides only played a role if they were inscribed by the artists or carried exhibition labels that could be mentioned in the catalogue as signs of quality.

How important these and other reverse side features actually were became apparent in the wake of the 1998 Washington Declaration and the emergence of provenance research. From the vast field of reverse side features that had been noted and later also photographed since 1995, the author singles out observations both general and special, inscriptions from other auction houses, stamps from art supply shops and labels from galleries and frame makers. Since public awareness for the issue of provenance research has been raised, there are hardly any reverse sides found today that suggest confiscation or theft in the (post-)war turmoil due to Nazi persecution. Exceptions confirm the rule, as demonstrated by three examples.

As a consequence of the enormous interest in provenance research among today's art historians, as well as technical progress, the author envisions a future of computer software with enough knowledge to take over the analysis of an artwork's authenticity and provenance.



FALLBEISPIEL

DIE SAMMLUNG PAUL METZ UND DER ›ETTLER CASE‹

Immer wieder ist es die Rückseite eines Kunstwerkes, die es ermöglicht, seine Provenienz zu erschließen.¹ So auch beim Doppelporträt von Franz von Stuck mit seiner Gattin Mary, entstanden anlässlich des Münchner Künstlerfestes »In Arkadien« 1898, dem das Werkverzeichnis (Voss 174) als einzige Herkunftsangabe eine Auktion 1916 bei Hugo Helbing zuweist.² Der Bildträger weist in verblasster rötlicher Kreide zweifach die Beschriftung »Wie 6263« auf (Abb. 1),³ angebracht bei Eingang in den Wiesbadener Central Collecting Point (CCP), eine jener »Kunstsammelstellen« der Alliierten, in denen Werke unterschiedlicher Herkunft nach dem Krieg sichergestellt und auf mögliche Raubkunstfälle hin untersucht wurden. Allein der heute nur noch mit Mühe lesbare Vermerk »Wie 6263« verwies auf Aktenbestände, die Einblick in die Geschichte des Werkes gaben: Das auf der *property card* unspezifisch als »Double Portrait« betitelte Gemälde wurde demnach am 31. Mai 1949 neben weiteren 20 Gemälden, zwei Zeichnungen und sechs Teppichen aus der Sammlung von Willy Schenk in Maulbronn nach Wiesbaden verbracht (Abb. 2).⁴ Willy Schenk (1897–1958) war Großindustrieller, der die Leichtgusswerke in Maulbronn von seinem Vater Wilhelm übernommen hatte und während der NS-Zeit wegen der rüstungswichtigen Produktion von Flugzeugteilen zum Wehrwirtschaftsführer ernannt worden war.⁵ Er geriet ab Februar 1947 als wichtiger Kunde des Frankfurter Kunsthändlers Wilhelm Ettler, gegen den mehrere Anspruchsanmeldungen jüdischer Vorbesitzer vorlagen, ins Visier der im Auftrag der U.S. Army ermittelnden Kunstschutzbehörde Monuments, Fine Arts, and Archives Section (MFA&A) unter der Leitung von Walter Weber.⁶ Die Recherchen Webers zu den Vorbesitzern der Werke aus der Sammlung Schenk führten anhand der bei Ettler sichergestellten Dokumente im Juni 1949 im Fall des Stuck-Gemäldes zur Sammlung Metz.⁷ Davon abweichend lautete die Angabe Schenks im August 1949, wohl basierend auf den Auskünften Ettlers: »vermutlich von Frau Selma Koester, Frankfurt/M. erworben«.⁸ Eine Klärung der Eigentumsverhältnisse und Ansprüche führte bis 1951 zur Freigabe, Restitution und dem nachträglichen Kaufpreisangleich eines Großteils der aus dem Bestand »Schenk« untersuchten Werke, einbehalten wurde jedoch das bisher nur theoretisch einem Anspruch unterliegende »Künstlerfest 1898« by Stuck, claimed by Metz heirs (?).⁹ Während der Auflösung des Wiesbadener CCP

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 1: Franz von Stuck, *Franz und Mary Stuck – Künstlerfest, 1898*, Öl auf Papier, kaschiert auf Holz, 27,8 x 25 cm, verso: »Wie 6263«.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

CLASSIFICATION: Paintings		PROPERTY CARD-ART		NO: WIE 6263	
AUTHOR: Stuck		SUBJECT: Double Portrait		PRESUMED OWNER: Metz Collection	
MEASUREMENTS 27 x 24 cm		MATERIAL: oil on panel		INV. NO: CAT. NO:	
DEPOT POSSESSOR: Schenk, Maulbronn		ARRIVAL CONDITION: fair undamaged			
DEPOT NO.		IDENTIFYING MARKS:			
DESCRIPTION: Bustportrait of a young man and a woman in left profile, wearing fantastic costumes. Inscription: Künstlerfest 1898		FOR OFFICE USE CLAIM NO: OTHER PHOTOS: NEG. NO:		MOVEMENTS: Inshipment 228 401	
BIBLIOGRAPHY:		Release to German owner <i>Schenk</i> after clarification of ownership			

Abb. 2 : Wiesbaden Central Collecting Point, Property Card No. WIE 6263.

Bildnachweis: NARA Washington, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«): Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952, M1947, RG 260: Property Accessions, WIE 6263, Roll 107, S. 1
<https://www.fold3.com/image/232026897?terms=6263> (zuletzt abgerufen am 31.08.2023)

im Laufe des Jahres 1951 waren die Bestände aus dem Fall Ettle unter den Letzten dort verbliebenen, das Stuck-Gemälde wurde gelistet als »strongly suspected to be of jewish origin, no possibility to ascertain whether a claim is filed or not.«¹⁰ Am 10. Juni 1952 erfolgte schließlich die Freigabe des Gemäldes mit der Begründung, dass »Ansprüche nicht erhoben wurden«¹¹; das Werk wurde von Ettle für Schenk abgeholt.

Wilhelm Ettle – Kunsthändler im NS-Regime

1938 hatte Wilhelm Ettle (1879–1958) von der Reichskammer der bildenden Künste die Zulassung als Kunstversteigerer erhalten und wurde als Sachverständiger zentraler Stellen wie der Industrie- und Handelskammer, der Devisenstelle S sowie dem Hauptzollamt bestellt.¹² Im Mai 1939 eröffnete er an der Eschenheimer Anlage 35 ein eigenes Kunstversteigerungshaus mit dem Inventar der Frankfurter Filiale Hugo Helbings, das er vom 1938 ausgewanderten Helbing-Nachfolger Arthur Kauffmann übernommen hatte (Abb. 3). Mitinhaberin war seine Frau Anni Ettle. Die Strategie der »Übernahme ganzer Sammlungen und wertvoller Einzelstücke« liest sich als Euphemismus vor dem Hintergrund seiner aktiven Beteiligung an Entzug und »Verwertung« jüdischen Eigentums, wofür er mit der Gestapo zusammenarbeitete. Durch Methoden wie Denunziation, Bedrohung, Ausübung von Druck

sowie falsche Angaben und Versprechungen bemächtigte er sich zahlreicher Gegenstände aus dem Besitz Diskriminierung und Verfolgung ausgesetzter jüdischer Bürger.¹³ Ettles Geschäftsgebaren scheint sowohl jüdischen Vorbesitzern als auch Personen, Institutionen und Gesetzen des Regimes gegenüber zu keinerlei Integrität verpflichtet gewesen zu sein, was ihm schließlich 1941 aus den eigenen Reihen aufgrund von persönlicher Bereicherung eine Verurteilung mit Parteiausschlussverfahren einbrachte.

Mitte Oktober 1945 wurde das Ehepaar Ettle verhaftet und mehrere hundert Objekte, darunter Keramik, Möbel, Kunsthandwerk, Gemälde und Grafik in den CCP Wiesbaden verbracht.¹⁴ Die Suche nach den ursprünglichen Besitzern gestaltete sich dabei aufgrund der Verschleierungen, Falschaussagen sowie Erinnerungslücken Ettles äußerst komplex.¹⁵ Nach der Versiegelung des Zweitwohnsitzes und Lagers Bergermühle in Muschenheim hatte Anni Ettle versucht, Etiketten mit falschen Besitzervermerken anzubringen und Gegenstände zu entwenden. Zeugnisse von Bekannten, Nachbarn und Kunden verrieten der MFA&A, wie die Ettles die Herkunft von Kunstwerken durch falsche Einträge im Geschäftsbuch sowie erbetene Falschaussagen Dritter bereits seit mindestens 1941 zu verschleiern versuchten.¹⁶

Auch Kunden wie Schenk, der aussagte, keine Werke aus jüdischem Vorbesitz erwerben gewollt zu haben, hatte Ettle vermutlich gezielt falsche Angaben geliefert.¹⁷ Die als Vorbesitzerin des Stuck-Gemäldes angegebene Selma Koester war eine Freundin der Ettles. Sie bot Ettle ab 1942 einzelne Werke und Möbelstücke zur Versteigerung an bzw. übergab sie ihm zur sicheren Verwahrung.¹⁸ Auch ihr Name tauchte fälschlicherweise auf Etiketten auf; nach Eigentumsklärung und Rückerhalt ihrer Werke erklärte sie im August 1946, dass keine weiteren Ansprüche ihrerseits gegen Ettle bestünden.¹⁹

Willy Schenk hatte Ettle bei dessen Tätigkeit als Restaurator von Fresken im Kloster Maulbronn 1934 kennengelernt und pflegte zu ihm eine freundschaftliche Geschäftsbeziehung;

Eröffnung **Frankfurt a. M.**
Eschenheimer Anlage 35, nächst dem Eschenheimer Tor.

Kunst- und Versteigerungshaus
Wilhelm Ettle
(zugelassen für die Firma Helbing)

Gegenwärtige Ausstellung ausgewählter Werke der Malerei alter und neuer Meister wie:
 Goyen, Huysum, Radvel Ruysch, Poelenburgh, Duds, Palamedes, Beich, Feistenberger, Waldmüller, Wilhelm v. Kaulbach, Hermann Kaulbach, Hugo Kauffmann, Trübner, Gabriel Max, Reinh. Sebast. Zimmermann, Ernst Zimmermann, Zumbusch, Schmutzler, Ernst Meißner, Albrecht Adam, Julius Adam, Burger, Burnitz, Pose, Beer, Gudden u. a.

GRAPHISCHES KABINETT

Kunstversteigerungen
 Übernahme ganzer Kunstsammlungen und wertvoller Einzelstücke
Renovierung von Gemälden und Plastiken / Kunstberatung, Abschätzungen.
 Beeidigter Sachverständiger der Industrie- und Handelskammer
 Frankfurt a. M. für das Rhein-Mainische Wirtschaftsgebiet.

Abb. 3 : Anzeige zur Eröffnung des Kunst- und Versteigerungshauses Wilhelm Ettle in der *Weltkunst*, Mai 1939.

Bildnachweis: *Weltkunst*, Jg. XIII, Nr. 21, 28. Mai 1939, S. 3, <https://doi.org/10.11588/diglit.48200#0103>

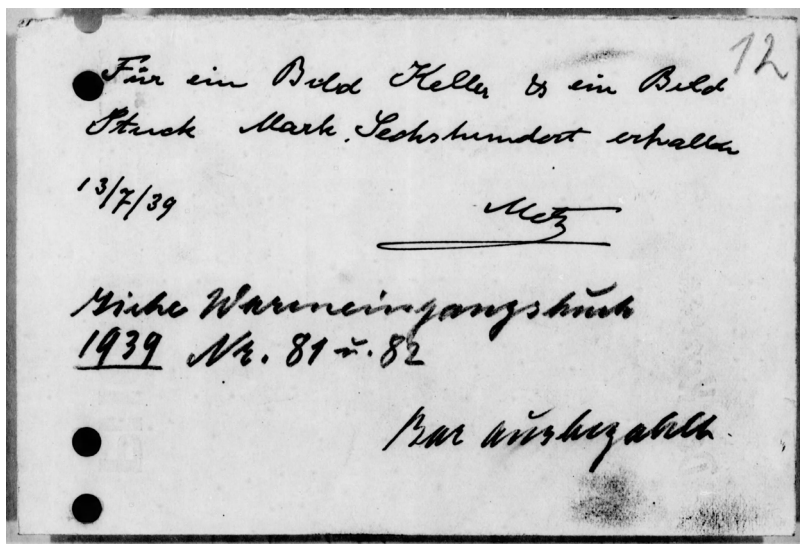


Abb. 4: Zahlungsquittung über den Verkauf zweier Gemälde von Keller und Stuck, von Metz an Ettle am 13. Juli 1939.

Bildnachweis: NARA Washington, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«): Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952, M1947, RG 260: Restitution, Research, And Reference Records, Ettle Case: Schenk, Willy, Roll 77, S. 19, <https://www.fold3.com/image/231935738> (zuletzt abgerufen am 31.08.2023)

laut Schenk erfolgten die Kunstkäufe zwischen 1934 und 1940.²⁰ Als Ettle 1939 in finanzieller Bedrängnis einige Bilder in seinem Besitz an die Dresdner Bank für einen Kredit verpfändet hatte, übernahm Willy Schenk Forderungen.²¹ Ettle agierte für Schenk als Kunstberater und Vermittler und leitete dem Geschmack des Sammlers entsprechende gezielte Verkäufe auch aus jüdischem Eigentum in die Wege.²²

Direktor Paul Metz (1869–1942), Fabrikbesitzer und Kunstsammler aus Frankfurt

Unter den von Weber im 'Ettle Case' sichergestellten Dokumenten findet sich eine improvisierte handschriftliche Zahlungsquittung auf der Rückseite eines Werbezettels einer Wäscherei, von Metz datiert auf den 13. Juli 1939: »[Metz' Handschrift, Anm. d. Verf.] Für ein Bild Keller & ein Bild Stuck Mark Sechshundert erhalten / 13/7/39 Metz / [Ettles Handschrift, Anm. d. Verf.] siehe Wareneingangsbuch 1939 Nr. 81 u. 82 / Bar ausbezahlt« (Abb. 4).²³ Eine bereits auf den 7. Februar 1939 datierte handschriftliche Rechnungsabschrift, angefertigt von Hanna Schenk führt neben weiteren von Ettle bezogenen Gemälden auch »Franz von Stuck Künstler m. Gattin 800.–«²⁴ auf. Einen weiteren Verkauf an Ettle dokumentiert eine Zahlungserinnerung vom 1. Februar 1942 über ein Gemälde von Beer,²⁵ verfasst von Metz aus der Wöhlerstraße 13. Bei dieser Adresse handelte es sich um eine Einrichtung der Jüdischen Wohlfahrtspflege, die u.a. als Altersheim und ab 1941 wie andere solche Einrichtungen



Abb. 5 : Briefkopf der Firma Offenbacher Schrauben-Industrie mit dem Mühlheimer Werk und dem Offenbacher Stammhaus, 1919.

Bildnachweis: Stadtarchiv Offenbach am Main, Briefkopfsammlung

schließlich als eine Art Sammellager fungierte.²⁶ Seit mindestens 1939 hatte Metz in unterschiedlichen jüdischen Haushalten gewohnt, mit dem Einsetzen der Deportationen war er gezwungen, wiederholte Male umzuziehen, im November 1941 war er schließlich in der Wöhlerstraße untergekommen.²⁷ Am 18. August 1942 wurde Metz im Alter von 73 Jahren zunächst in das KZ Theresienstadt, von dort am 26. September ins Vernichtungslager Treblinka deportiert und ermordet.²⁸

Paul Metz war vordem ein erfolgreicher Frankfurter Industrieller, Inhaber der Fabrik Offenbacher Schrauben-Industrie mit bis zu 400 Beschäftigten mit Hauptsitz in Mühlheim (Abb. 5).²⁹ Während des Ersten Weltkrieges verzeichnete die Firma hohe Gewinne und ersparte ihm die Einberufung. Zwischen 1917 und 1920 war er mit seiner zweiten Frau Anna Rosenheim (1876–1933) und beider Sohn Clemens (1903–1985) in Starnberg gemeldet, wo er 1915 eine Villa am See mit Landgut erworben hatte.³⁰ Spätestens in diese Jahre fiel der Beginn seiner Kunstsammlung. Bei der Galerie Heinemann kaufte er im August 1916 ein *Bildnis der Tänzerin Saharet* von Franz von Lenbach, im Jahr darauf *Aus den Tiroler Befreiungskriegen* von Franz von Defregger.³¹ Für die geschäftsauflösende Auktion der Galerie Hermes bei Helbing 1917 erteilte er u. a. Aufträge für Gemälde von Albert von Keller, Lenbach, Thoma und Uhde.³² Das *Künstlerfest* von Stuck war bereits im Dezember 1916 bei Helbing in München aus der Sammlung des verstorbenen Kommerzienrates und Weingutbesitzers Fritz Eckel (1843–1914) angeboten worden.³³ Dort erwarb es der Münchner Kunsthändler Gustav Seidenader³⁴ für 3.000 Mark, von dem es vermutlich an Metz ging.

Im Zuge der Revolution wurde das Gut jedoch Ende April 1919 besetzt und im Jahr darauf beschlagnahmt.³⁵ 1925 bezog Metz in Frankfurt seine neuerrichtete Villa an der repräsentativen Forsthausstraße 60 (heute Kennedyallee).³⁶ Die Zeugnisse für diese Zeit beschreiben ihn als »wohlhabenden, und über ganz Deutschland bekannten Fabrikanten«, der »zur Elite gehört, in den feinsten Kreisen verkehrt«. ³⁷ Während der Weltwirtschaftskrise jedoch

geriet seine Firma in Schwierigkeiten und wurde schließlich 1931 insolvenzversteigert.³⁸ Für Metz und den Sohn Clemens in seiner Funktion als Geschäftsführer bedeutete dies den Verlust des gesamten Vermögens und der Existenz, zumal auch noch Schulden ausstanden.³⁹ Auch der Großteil der Gemäldesammlung fiel diesem Ereignis zum Opfer: im Juni 1932 wurden 95 Gemälde versteigert, darunter hochkarätige Werke von Lenbach, Thoma, Defregger, Courbet, Spitzweg, Modersohn-Becker und Trübner (Abb. 6).⁴⁰ Von Stuck wurden zwei Werke angeboten, ein *Bildnis einer jungen Frau* und eine Version der *Sünde*, nicht jedoch das *Künstlerfest*.⁴¹ Lediglich 35 Werke werden zu niedrigen Zuschlägen verkauft⁴², aus den nicht verkauften bot Metz den *Hexenmeister* von Spitzweg⁴³ 1934 der Galerie Heinemann an.⁴⁴ Das Gemälde *Künstlerfest* hatte Paul Metz behalten, bis er 1939 gezwungen war, es wohl zur Sicherung seines Lebensunterhalts an Ettle zu verkaufen, der es wiederum gewinnbringend seinem Freund Schenk weiterveräußerte.

Angesichts dieser Aktenlage sollte man meinen, Franz von Stucks *Künstlerfest* hätte im CCP Wiesbaden ein sicherer Restitutionsfall werden müssen. Doch Erben oder auch nur nähere Verwandte von Paul Metz waren damals offensichtlich nicht bekannt. Der einzige Sohn Clemens war bereits im Oktober 1938 in die USA emigriert. Als er schließlich im Mai

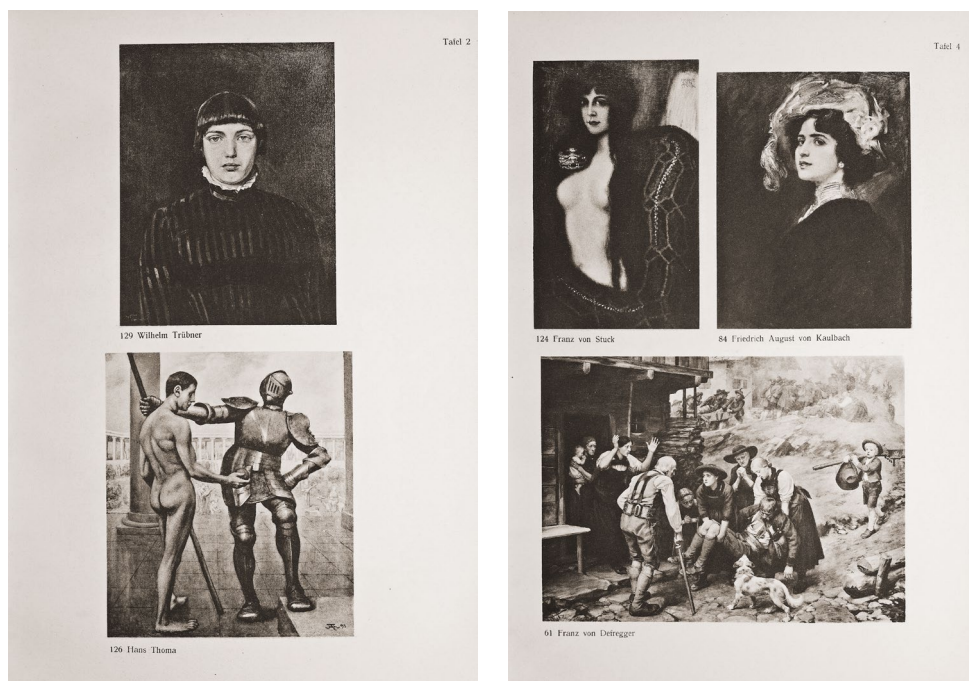


Abb. 6 : Werke von Trübner, Thoma, Stuck, Kaulbach und Defregger aus dem Auktionskatalog der Sammlung Metz bei Hugo Helbing, Frankfurt, 1932.

Bildnachweis: Universitätsbibliothek Heidelberg, Aukt.-Kat. Aus Schloss E. Sr. Erlaucht des Grafen K. zu E. [...]

Moderne Gemälde eines Frankfurter Sammlers und anderer Besitz. Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, Taf. 2 u. Taf. 4, <https://doi.org/10.11588/diglit.6585>

1955 einen Antrag auf Entschädigung für das Eigentum seines Vaters stellte, spezifiziert im Dezember 1958 auch für das »Oelgemälde, darstellend Mr. und Mrs. Stuck auf Maskenball«,⁴⁵ war es bereits zu spät. Das Gemälde war lange zurück bei Willy Schenk, der CCP geschlossen, und die Entschädigungsbehörde zog keine Verbindung zu den Ermittlungen der amerikanischen Kunstschutzbehörde. Mit der Begründung, Paul Metz könnte die Objekte »an eine ihm bekannte Person veräußert haben, im übrigen fehlen außer den Angaben in dem Fragebogen jegliche nähere Ausführungen und Beweisunterlagen«⁴⁶ wurde der Antrag auf Entschädigung im Mai 1962 abgelehnt.

Im Juni 2023, mehr als sechs Jahrzehnte später, wurde das Gemälde auf Grundlage einer fairen und gerechten Lösung zwischen dem damaligen Eigentümer und den Erben von Paul Metz versteigert.⁴⁷ Es befindet sich heute in der Sammlung der Villa Stuck.⁴⁸

ABSTRACT

For the problematic period between 1933–1945, the provenance history of the painting »Franz und Mary Stuck – Künstlerfest 1898« involves key protagonists and personalities in Frankfurt a. M. and Baden-Württemberg. From the collection of the Frankfurt industrialist Paul Metz (1869–1942), it became part of the Willy Schenk Collection (1897–1958), Maulbronn, in 1939 via the Frankfurt art dealer Wilhelm Ettle (1879–1958), who was active as an expert for various Nazi institutions. From 1939 onward, Ettle largely based his business practices on the exploitation of Jewish property. Extensive investigations by the Monuments, Fine Arts, and Archives Section dealt with several hundred art objects in the Wiesbaden Central Collecting Point that were seized from him as well as from his clients after the end of the War.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. den Beitrag von Stefan Pucks in diesem Band.
- 2 Voss, Heinrich: *Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*. München 1973, S. 137, 279, Nr. 174/416; Aukt.-Kat. *Ölgemälde moderner Meister: Sammlung Kommerzienrat Fritz Eckel in Deidesheim*; Auktion in München in der Galerie Hugo Helbing, 19. Dezember 1916, Los 121, annotiertes Exemplar Bibliothek Kunsthau Zürich, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.48747>.
- 3 Weitere rückseitige Befunde: blauer Wachsstift »7691«, nicht zuordenbar; auf dem Schmuckrahmen: Stempel »N & F Pitzer, Frankfurt a.M.«, im Frankfurter Adressbuch erstmals 1937 der Eintrag »Pitzer,

- N. & F., Vergolderei, Kl. Hochstr. 20«, S. 539; Standardetikett mit blauer Vignette und perforiertem Rand »Stuck Künstlerfest 1898«, handschriftlich in Tinte, vermutlich Ettlé oder Hanna Schenk; Standardetikett mit blauer Vignette und perforiertem Rand mit Hand in Tinte »No. 31«.
- 4 NARA Washington, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952, M1947, RG 260: Property Accessions 1945–1949, WIE 6263, Roll 107, S. 1–2; General Records, Collection: Schenk, Maulbronn, Roll 4, S. 4; BArch Koblenz, B 323/252 Gesamtverzeichnis der Ein- und Ausgänge und Tagebuch des CCP Wiesbaden, Stand 30. Juni 1949, fol. 215f.: In-Shipments 228, WIE 6254–6282.
 - 5 Spruchkammerakten im LA Baden-Württemberg, Abt. StA Ludwigsburg, EL 902/23 Bü 7225 u. EL 902/7 Bü 13468.
 - 6 »Ardelia Hall Collection«, wie Anm. 4: Restitution, Research, and Reference Records, 1900–1954, Ettlé Case, Roll 73–77; im Besonderen Ettlé Case: Schenk, Willy, Roll 77, S. 52; BArch Koblenz, B 323/241, WCCP Inshipments (WIE) Nr. 226–276, fol. 11: Inventar und Stellungnahme Willy Schenk, 9.12.1948; Claims bestanden von u.a. Max Brings, Vernon Kauffmann, Richard Auerbach, Baron von Mayer, Käthe Rosenthal.
 - 7 Ettlé Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, S. 95f.: Schreiben Webers vom 3.6.1949.
 - 8 Collection: Schenk, Maulbronn, wie Anm. 4, S. 30.
 - 9 Ebd., S. 50–56.
 - 10 Ettlé Case, wie Anm. 6: Belongings Held at Wiesbaden, Roll 73, S. 51; und »Ardelia Hall Collection«, wie Anm. 4: Jewish Claims: Jewish Restitution Successor Organization, Roll 9, S. 148.
 - 11 »Ardelia Hall Collection«, wie Anm. 4: Cultural Objekt Movement and Control Records, Roll 36, S. 42.
 - 12 Zu Ettlé: Koldehoff, Stefan: *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der Raubkunst*. Frankfurt 2009, S. 158–165; Roth, Nicole: *Wilhelm Ettlé (1879–1958)*, in: Fleckner, Uwe/Hollein, Max (Hrsg.): *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus* (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, 6). Berlin 2011, S. 343f.; Heuß, Anja: *Vom Restaurator zum Kunsthändler: Wilhelm Ettlé*, in: Brockhoff, Evelyn/Kiermeier, Franziska: *Gesammelt, gehandelt, geraubt. Kunst in Frankfurt und der Region 1933 bis 1945* (= Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 78). Frankfurt a. M. 2019, S. 74–89; Heuß, Anja: *Wilhelm Ettlé*, in: *Frankfurt 1933–1945*, ISG Frankfurt, Beitrag vom 23.4.2023, <https://www.frankfurt1933-1945.de/beitraege/kunst-und-kulturreaub/beitrag/wilhelm-ettle> (zuletzt abgerufen am 10.06.2023); Proveana-Datenbank: *Wilhelm Ettlé*, <https://www.proveana.de/de/link/act10000763> (zuletzt abgerufen am 10.06.2023); Aktenbestände zu Prozess, Spruchkammerverfahren, Haft, Kunstwerken im CCP Wiesbaden im HHStA Wiesbaden, HStA Marburg, ISG Frankfurt, BArch Koblenz, »Ardelia Hall Collection«, wie Anm. 4 u. 6.
 - 13 Ettlé Case, wie Anm. 6: Arrest and Trial, Roll 73, Anklageschrift Walter Weber vom 26.4.1948, S. 118–131; vgl. Heuß 2019, wie Anm. 12, S. 79ff.
 - 14 BArch Koblenz B 323/237, WCCP Inshipments (WIE) Nr. 89–134, und B 323/241, WCCP Inshipments (WIE) Nr. 226–276.
 - 15 Vgl. Inventarlisten mit Vorbesitzerangaben von Ettlé, in: Ettlé Case, wie Anm. 6: Belongings u. Belongings held at Wiesbaden, Roll 73; Eigentumsauskünfte der von Ettlé genannten Vorbesitzer: Ettlé Case, wie Anm. 6: Reparations-Correspondence and Receipts, Roll 76.
 - 16 Aussagen bspw. von Georg Kästner und Selma Koester: Ettlé Case, wie Anm. 6: Statements, Roll 77, und Reparations-Correspondence and Receipts K–L, Roll 76.
 - 17 Inventar und Stellungnahme Willy Schenk, 09.12.1948, wie Anm. 6.
 - 18 Ettlé Case, wie Anm. 6: Reparations – Correspondence and Receipts, Roll 76, S. 14–35; weitere Werke von Koester bei Ettlé: Ettlé Case, wie Anm. 6: Inventory, Roll 74, S. 12f.
 - 19 Ettlé Case, wie Anm. 6: Statements, Roll 77, S. 15, u. Reparations – Correspondence and Receipts, Roll 76, S. 34.

- 20 Inventar und Stellungnahme Willy Schenk, 9.12.1948, wie Anm. 6.
- 21 Ettle Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, S. 5–10.
- 22 Vgl. Korrespondenz Schenk–Ettle, in: Ettle Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, u. a. S. 11–16, 23, 25, 28; Erwerbungen aus jüdischem Vorbesitz: Wierusz-Kowalski (WIE 6254) von Auerbach, Defregger (WIE 6262) und Kaulbach (WIE 6266) von Kaufmann; Bürkel (WIE 6256) von Rosenthal, Gabriel von Max (WIE 6258) von Brings.
- 23 Ettle Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, S. 19–20. Einer Notiz Webers zufolge befanden sich die beiden Werke nicht im Wareneingangsbuch, ebd., S. 18; bei »Keller« handelt es sich vermutlich um: Aukt.-Kat. *Aus Schloss E. SR. Erlaucht des Grafen K. zu E. [...] Moderne Gemälde eines Frankfurter Sammlers*. Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, Los 86: Albert von Keller, Weibliche Aktfigur (WIE 6261); 1938 noch bei Clemens Metz im Umzugsgut aufgeführt, HHStA Wiesbaden 519/3, 11266, fol. 8; Aussage Ettle zum Vorbesitz in Collection: Schenk, Maulbronn, wie Anm. 2, S. 10f.: »Es ist mir nicht erinnerlich, dass das Bild Albert Keller von mir stammt, ich glaube nicht.«
- 24 Ettle Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, S. 4, hier auch »Albert Keller Frauenakt 600.–«; vgl. Inventar und Stellungnahme Willy Schenk, 9.12.1948, wie Anm. 6.
- 25 Ettle Case, wie Anm. 6: Schenk, Willy, S. 17; evtl. Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, wie Anm. 23, Los 52: Wilhelm Amandus Beer, Russischer Bauer mit Pfeife in Halbfigur, 1899, unverkauft, vgl. Preisberichte, in: *Weltkunst*, Jg. 6, Nr. 27, 3. Juli 1932, S. 4.
- 26 Dazu Becht, Lutz: »Die Wohlfahrtseinrichtungen sind aufgelöst worden...«. Vom »städtischen Beauftragten bei der Jüdischen Wohlfahrtspflege« zum »Beauftragten der Geheimen Staatspolizei« ...1938 bis 1943, in: Kingreen, Monica (Hrsg.): *Nach der Kristallnacht. Jüdisches Leben und antijüdische Politik in Frankfurt am Main 1938–45* (= Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, 17). Frankfurt a. M./New York 1999, S. 211–236.
- 27 HHStA Wiesbaden 519/3, 4250 Devisenstelle S: Paul Metz; zuvor wohl seit 1939 in der Krögerstraße 10 bei Leopold Kiefer, deportiert am 19.10.1941; ab dem 5.11.1941 in der Herderstraße 25 bei Alfred Koch, deportiert am 22.11.1941.
- 28 Memory of Treblinka - Victims database: Record-ID 16724, https://memoryoftreblinka.org/people_db/p16724/ (zuletzt abgerufen am 10.06.2023).
- 29 Quellen, Dokumente und Sekundärliteratur zur Fabrik im HWA Darmstadt, Stadtarchiv Offenbach, Stadtarchiv Mühlheim a. M.; Krug, Richard: *Offenbacher Schraubenindustrie in Mühlheim bei Offenbach/Main*, in: Ders. (Hrsg.): *Mühlheim am Main aus industrie-archäologischer Sicht*. Mühlheim am Main 1998, S. 181–203.
- 30 Stadtarchiv Starnberg, Meldekarte; Schober, Gerhard: *Siedlungs- und Baugeschichte von Starnberg* (= Starnberger Stadtgeschichte, 9.2). Starnberg 2012, S. 162–164, 172, 308.
- 31 Datenbank Galerie Heinemann online: Lenbach: Kunstwerk-ID: 6448, <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-6448.htm>; Defregger: Kunstwerk-ID: 2495, <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-2495> (zuletzt abgerufen am 10.06.2023); vgl. Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, wie Anm. 23, Los 91: Lenbach, Los 61: Defregger.
- 32 Aukt.-Kat. *Ölgemälde Moderner Meister: Galerie Oskar Hermes, München*. Auktion in München in der Galerie Helbing, 27. Februar 1917. München 1917, annotiertes Exemplar Bibliothek Kunsthau Zürich, s. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.49314>.
- 33 Hugo Helbing, München, 19. Dezember 1916, wie Anm. 2.
- 34 Dank an Dr. Theresa Sepp für den freundlichen Hinweis.
- 35 Zur Villa und der politischen Situation mit Enteignung 1920: Hoser, Paul: *Politische Geschichte Starnbergs. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Weimarer Republik* (= Starnberger Stadtgeschichte, 10/1). Starnberg 2019, S. 202f., 328; BayHStA München StK 5494; Bericht im Land- und Seeboten Starnberg vom 8. Mai 1919, dass »sogar die Oelgemälde aus dem Rahmen geschnitten« worden seien, StAMünchen, Stanw 2899/1, fol. 160.

- 36 Adressbücher der Stadt Frankfurt 1834–1843, Universitätsbibliothek Goethe Universität Frankfurt a. M., <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/nav/classification/8688176> (zuletzt abgerufen am 10.06.2023).
- 37 HHStA Wiesbaden 518, 77352 WGA Clemens Metz, fol. 75.
- 38 Vgl. Anm. 29.
- 39 HHStA Wiesbaden 676, 5742 Steuerakte Clemens Metz, fol. 29: Brief Clemens an das Finanzamt Oktober 1935; und HHStA Wiesbaden 518, 77352 WGA Clemens Metz, fol. 151.
- 40 Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, wie Anm. 23. Die Villa verkaufte Paul Metz 1935, 1936 wohnten dort Luise tho Rahde mit ihrem Sohn Detmar, Verlobter von Mimi Almas-Dietrich, vgl. Anm. 36, 1936, II. Teil, S. 91.
- 41 Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, wie Anm. 23; Preisberichte Weltkunst 1932, wie Anm. 25, Los 123: Bildnis für 335.–, Los 124: Sünde für 900.–.
- 42 Preisberichte Weltkunst 1932, wie Anm. 25.
- 43 Hugo Helbing, Frankfurt a. M., 21.–23. Juni 1932, wie Anm. 23, Los 117.
- 44 Datenbank Galerie Heinemann online: Kunstwerk-ID: 44655, <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-44655.htm> (zuletzt abgerufen am 10.06.2023); Roennefahrt, Günther: *Carl Spitzweg, beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*. München 1960, Nr. 1393; Provenienzzangaben: Julius Schlesinger, Berlin – Galerie Wimmer & Co, München – Linz Nr. 600 – 1945 im CCP München Nr. 9542, hier gestohlen und seither verschollen.
- 45 HHStA Wiesbaden 518, 41621 WGA Clemens Metz nach Paul Metz, fol. 62; die Verlustgeschichte des Werkes war Clemens nicht bekannt, er vermutete eine Verschleuderung bereits 1937. Auch der im Oktober 1963 noch nachgereichte Antrag auf Verschleuderungsschaden des »Spitzweg Zaubermeister« und die Aufrechterhaltung des »Eigentumsschaden wegen Imstichlassens« von »Zwei Perlenketten, ein[em] Stuckgemälde, Silber« boten, da nähere Angaben nicht gemacht werden konnten, dem Rechtsanwalt Henry Ormond lediglich Aussicht auf einen Vergleich, der jedoch aufgrund von mangelnder ›Substantiierung‹ nicht erfolgte, vgl. HHStA Wiesbaden 518, 41621, fol. 120ff.
- Darüber hinaus ein weiterer Antrag zur eigenen Person HHStAW 518, 77352 WGA Clemens Metz; am 19.12.1958 außerdem ein Antrag an die WGA Berlin, konkret benannt wird dort nur »1 große echte Perlenkette«, Hausrat bleibt vorbehalten, zurückgezogen am 2. April 1959, LA Berlin B Rep 025-07, 7258/59.
- 46 HHStAW 518, 41621, fol. 89; die Erklärung im Rahmen der Judenvermögensabgabe erfolgt im November 1939, nach dem Verkauf des Gemäldes von Stuck im Juli, HHStA Wiesbaden 519/3, 4250 Devisenstelle S: Paul Metz.
- 47 Ketterer Kunst, München, Auktion 538, 19th Century Art, 10.06.2023, Los 643.
- 48 Die Klärung der Provenienz sowie die rechtssichere Einigung mit den Rechtsnachfolgern von Paul Metz stellten die entscheidenden Grundlagen für den Ankauf durch das Museum dar. Wir danken Margot Th. Brandhuber, Leiterin der Sammlungen des Museums Villa Stuck, für die freundliche Zusammenarbeit.



THE HOLOCAUST CLAIMS PROCESSING OFFICE AND THE ART TRADE: AN UNLIKELY PARTNERSHIP

Working in the arena of restitution can seem like both a solitary endeavor and an adversarial David versus Goliath scenario, where the victim of Nazi persecution tries to obtain justice on their own for the crimes committed against them from a larger more powerful adversary, be that a museum, a formidable private collector, or the sprawling art trade. Concurrently, the art trade vets the many objects offered for consignment and attempts to resolve outstanding questions regarding past ownership, sometimes with the aid of agencies such as the London based Art Loss Register, sometimes on their own. However, neither the Holocaust victim nor the art trade need to remain isolated in their silos; partnerships can be found in the least likely places. For the past several years, the Holocaust Claims Processing Office (HCPO) has worked together with the trade as well as cultural institutions to facilitate the resolution of claims. The HCPO was established to advocate for and assist Holocaust victims and their heirs, and it therefore may seem contradictory for the office to work together with the art trade given that we sit on opposite sides of the table. Nonetheless symbiosis is not only possible but a reality.

The origins of the HCPO of the New York State Department of Financial Services (DFS)¹ can be traced to the mid-1990s when state banking and insurance regulators led investigations into dormant bank accounts and unpaid insurance policies. The resulting formation of burgeoning claims programs made it clear that the aging population of Holocaust victims and their heirs needed support and established the HCPO in 1997 to aid claimants, entirely free of charge and regardless of their residence.² Many of the claims for bank accounts and insurance policies presented to the HCPO also revealed the deficiencies and limitation of postwar restitution of spoliated artworks, and the office quickly broadened its mission to address these claims as well.

The complex political, economic and legal history of the Nazi period and the intricate nature of restitution claims led the HCPO to develop a concise yet rigorous approach to handle cases. First, we undertake extensive genealogical research to identify the heirs of the asset owner. Then we reconstruct the original asset owner's holdings through comprehensive

Fig. previous page: detail from fig. 4.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

research in domestic and international public and private archives and specialized libraries to substantiate restitution claims. Third, we endeavor to locate the missing items, provided that the object is uniquely identifiable. Finally, once our research is complete and the missing object has been located, the HCPO assumes the role of advocate and facilitator with the goal of reaching a mutually agreeable resolution to the claim.

Following the Washington Conference on Holocaust-Era Assets in 1998 and the signing of the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art,³ there was renewed global attention on researching the ownership history of artworks that changed hands in Europe between 1933 and 1945, publicly listing information about such objects with suspect provenance, and resolving claims for artworks lost as a result of Nazi persecution. The ensuing years have seen great strides in these endeavors from the launch of the Lost Art Database of the German Lost Art Foundation⁴ to the funding of research projects to better understand the fate of lost collections and the creation of in-house provenance research units in museums, libraries and auction houses.

As attitudes regarding provenance research and the perception of restitution evolved in the art trade, more and more auction houses have either established in-house provenance research teams or contracted with freelance researchers to investigate the ownership history of artwork with questionable pasts. However, much like Holocaust victims and their heirs, it is not necessary for anyone or any entity, be it a cultural institution or member of the art trade, to pursue these matters on their own. Having developed subject matter expertise in the many facets of a restitution claim, the HCPO is in a unique position to offer aid to those seeking to resolve claims, including the art trade.

Finding Heirs

This new era of increased scrutiny into Nazi-period losses led the HCPO to develop great proficiency in the field of genealogical research and locating the heirs of a victim of Nazi persecution. The rationale for positioning genealogical research as the primary pillar of our process is to ensure that all heirs of the original owner of the asset are a party to the claim and that we are working with the correct heirs, especially as it does not always follow that biological descendants are the legal heirs. Moreover, on a sadder note, since the office open in 1997 many of our original claimants have died, and we have therefore refined our skills in locating heirs and identified means to undertake such research.

In the course of investigating the ownership history of a work of art presented for sale, the team at an art dealership may conclude that the work was indeed lost as a result of Nazi persecution, or they may determine that even in the face of a provenance gap or uncertainty as to the precise loss transaction, the experiences of the persecuted owner warrant a »just and fair« solution. However, a dealer may not know who the heirs are or how to locate them. In such instances, the HCPO can provide assistance with determining and tracing the heirs of the victim as in the case of the Estate of Lesser Ury.

When renowned German impressionist Lesser Ury died in 1931, he was unmarried and childless. While the bulk of his estate, which was comprised of hundreds of works of art, was sold at auction, 11 of his cousins were named as his heirs and inherited specific works



Fig. 1: Lesser Ury (1861–1931), *The Way to the Mill*, ca. 1880, oil on canvas, ca. 36 x 52.5 cm.

© Karl & Faber Kunstauktionen GmbH

of art. Ury's estate was settled in 1932 when the NSDAP was on the rise, and it was less than a year later that the party came to power and began implementation of its antisemitic agenda. As Jews, Lesser Ury's cousins were all directly impacted by Nazi policies.

The Way to the Mill, a painting known to have been part of the Ury estate and inherited by his first cousin Sophie Bieber née Schwarz, was recently presented to Karl & Faber Kunstauktionen GmbH for consignment, raising questions regarding its provenance and who Bieber's heirs were (Fig. 1). Bieber was known to have consigned several works of art by Ury to the Max Perl auction house in March 1934 including the painting presently offered for sale. In November 1935, Sophie Bieber took her own life. She was survived by her son, but details of his life remained elusive as did the identity of his heirs.

Romana Forst, head of the legal and compliance team that Karl & Faber assembled to review the provenance of consigned artwork and ensure the proper handling of claims, reached out the HCPO for help unraveling these outstanding questions. Working amicably together, we were able to procure the necessary estate files from Berlin, locate the Bieber heirs and reach a solution that acknowledged the history of the Ury family and allowed the painting to be offered clear of any potential claim concerns.

Since commencing operations in 1997, the HCPO has received thousands of inquiries from all over the world. It is therefore plausible that the HCPO may already be in contact with the sought-after heirs as was the situation in a matter concerning a Renoir painting that was formerly in the collection of Dr. Erich von Kahler and Antoinette von Kahler (Fig. 2). When Christie's reached out to ask if the HCPO had any knowledge of who the Kahlers' heirs were, we were able to confirm that not only did we know the identity of the heir, but we were already working with on other claims.



Fig. 2: Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), *Head of a young girl wearing a garden hat*, ca. 1895, oil on canvas, 28.2 x 26 cm.

© Christie's

Researching Ownership

Little has changed from the establishment of the HCPO to today with respect to how claims are treated by our office; the most notable development in the past two decades has been the accessibility and digitization of information enabling us to more easily trace and locate works of art with a problematic provenance. From the outset of a claim, the HCPO works to collect the most comprehensive and accurate evidence possible about the original owner's life, including the time before the rise of the NSDAP as well as postwar efforts related to restitution. These facts are used to contextualize how the collector lost possession of his/her artwork within the narrative of their persecution. In addition, the HCPO strives to obtain details about the lost artwork as well as locate its present location primarily through provenance research. The office handles all aspects of researching a claim in-house and has cultivated congenial relationships with archives, libraries, and other repositories of historical information not only in Europe but throughout the globe. The documentation that the HCPO secures on behalf of claimants has proven instrumental in substantiating their claims.

The HCPO can use these skills to supplement research undertaken by the trade; working together, we can unravel the mysteries of ownership and loss. When Max Liebermann's *Netzflickerin* (Fig. 3) was recently consigned to Auktionshaus Stahl, the information presented clearly showed the painting was stolen during an *M-Aktion* in Belgium, but who it was looted from remained unverified. Stahl, being sensitive to the provenance of the work, agreed to further investigation. The HCPO and Auktionshaus Stahl consulted numerous

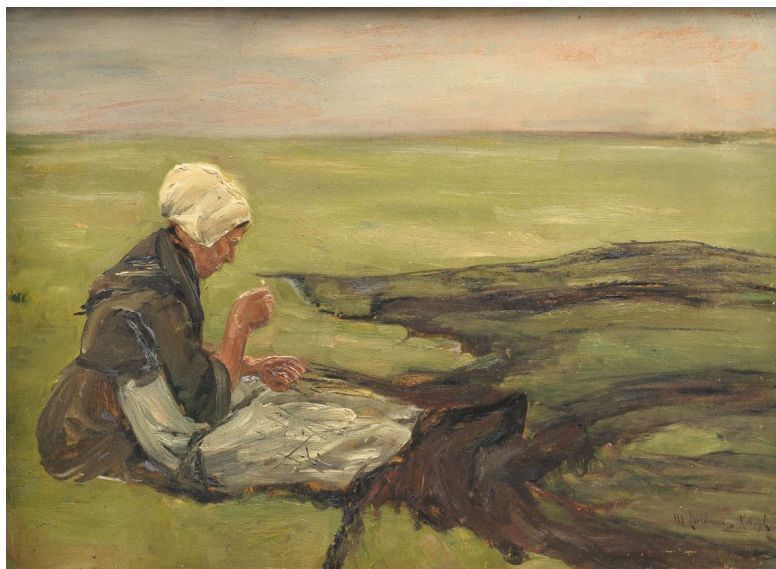


Fig. 3: Max Liebermann (1847–1935), *Netzflickerin*, 1887, oil on cardboard, 59 x 79 cm.

© Auktionshaus Stahl, Hamburg

archives in Germany as well as prewar sales records and was able to confirm not only who the persecuted owner of the painting was but precisely how the work was lost. By jointly investigating the history of the artwork and its owners we clarified the provenance and negotiated a settlement.

Guiding Settlements

As cyberattacks and phishing have become more prevalent, contacting Holocaust victims or their heirs without having established a preexisting relationship can be a fraught endeavor that is often met with apprehension. Potential claimants are frequently wary of unsolicited communications offering compensation for or the restitution of assets they might never have been aware of and that may have belonged to a distant or even unknown relative, and they are understandably cautious about engaging with an unfamiliar and usually foreign enterprise. Hence, being able to refer an individual to the HCPO for guidance can more easily pave the way to resolution.

Additionally, claimants inexperienced with matters of restitution who are confronted with a settlement offer and written agreements containing language and terms wholly unfamiliar to them are left to question whether they are being treated fairly, if the provisions in the agreement comport with standard restitution practices, if the terms are appropriate, and if their rights are adequately represented. When art dealers have concluded the provenance research, determined a settlement is in order, and located and contacted the relevant



Fig. 4: Hans Thoma (1839–1924), *Flora*, 1882, oil on paper, mounted on canvas, 113 x 62 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

heirs of the victimized collector, they may now be placed in an awkward position of being asked to represent the interests of their clients as well as those of the claimant. To avoid any potential conflict of interest, the heirs can be directed to the HCPO to address their litany of potential questions. As the HCPO does not charge claimants a fee or take a percentage of the value of the asset, auction houses and dealers can refer claimants to our office knowing that they will not incur any costs related to the resolution of the claim.

Such was the case in the matter concerning a painting by Hans Thoma (Fig. 4). The HCPO was contacted by the heirs upon referral from Ketterer Kunst GmbH & Co. KG. The office was able to liaise with the heirs, review the auction house's findings, examine the settlement offer and contract and address all the claimant's concerns. Moreover, as is often the case, the collector in that case lost more than one painting, and the HCPO is now assisting with the location and recovery of the other artworks.

By assisting the trade with finding heirs, researching the provenance of items brought to market and guiding claimants through the restitution process, the HCPO bridges a divide and secures a small measure of justice for the crimes perpetrated against victims of Nazi persecution. Though not a traditional method of assisting claimants, these collaborative efforts are consistent with our office's mission and demonstrate that the restitution process need not be adversarial.

ABSTRACT

Das Holocaust Claims Processing Office (HCPO) des New York State Department of Financial Services setzt sich für die Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung ein. Es ist keineswegs ein Widerspruch, dass die Organisation dabei auch eng mit dem Kunsthandel zusammenarbeitet. Denn es geht nicht zwangsläufig um gegensätzliche Interessen. Auf der Grundlage einer offenen und aufrichtigen Zusammenarbeit können wir gewährleisten, dass die Herkunft der zum Verkauf angebotenen Kulturgüter so genau wie möglich bestimmt wird und dass die historischen Aufzeichnungen und Bezüge wiederhergestellt werden, die die früheren Besitzer eines Kunstwerks, die Opfer von NS-Verfolgung waren, häufig nicht erwähnen. Es muss niemand auf sich allein gestellt bleiben, seien es die Holocaust-Opfer und ihre Erben, Kulturinstitutionen oder der Kunsthandel. Da das HCPO eine umfangreiche Expertise in allen Bereichen des Umgangs mit Restitutionsansprüchen erlangt hat, bietet es alle Möglichkeiten, um diejenigen zu unterstützen, die Ansprüche geltend machen möchten. Hierzu gehört auch der Kunsthandel. Die Organisation ist bei der Suche nach Erben behilflich, untersucht die Herkunft der auf den Markt gebrachten Gegenstände und begleitet Antragsteller durch den gesamten Restitutionsprozess. Das HCPO verlangt weder ein Entgelt noch erhebt es Anspruch auf eine prozentuale Beteiligung. So können sowohl Auktionshäuser als auch Kunsthändler die Antragsteller mit der Gewissheit an das HCPO verweisen, dass dem Holocaust-Opfer oder seinen Erben durch uns keinerlei zusätzliche Kosten entstehen. Gemeinsam können wir eine Kluft überbrücken und für ein wenig Gerechtigkeit für die Verbrechen sorgen, die an den Opfern der NS-Verfolgung begangen wurden.

ANMERKUNGEN

- 1 https://www.dfs.ny.gov/consumers/holocaust_claims.
- 2 From its inception, the HCPO has received claims from over 5,900 individuals from 46 states, the District of Columbia, and 39 countries. Of the claims filed with the HCPO, 202 (from 19 states, the District of Columbia, and 13 countries) are for cultural objects and include thousands of works of art. In total, the HCPO has successfully resolved more than 16,000 claims in which an offer was presented, or the asset was deemed non-compensable. To date, the HCPO has secured over 8,500 offers; the combined total of offers for bank, insurance, and other material losses amounts to over 183,000,000 US dollars and has facilitated restitution settlements involving 234 cultural objects.
- 3 <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/>.
- 4 <https://www.lostart.de/de/start>.



FALLBEISPIEL

DER UNBEKANNTE BRUDER: FRITZ BENJAMIN UND SEIN KUNSTBESITZ

Am Beginn der Forschungen zu Fritz Benjamin standen ein Stillleben von Emil Orlik (Abb. 1) und eine Kunsthandelsquelle. Über das Gemälde, das im Sommer 2023 als Folge einer proaktiven »gerechten und fairen Lösung« versteigert werden sollte,¹ war fast nichts bekannt gewesen. Erst die Überlieferung zu einer Auktion von 1936 konnte es einer jüdischen Sammlung zuweisen: der von Fritz Benjamins Mutter Therese.

Therese Benjamin: die Mutter und ihre Sammlung

1936 fand sich das Stillleben im Katalog zur anonymen Versteigerung der Wohnungseinrichtung einer Frau »Th. B.« in Berlin.² Diese war durch Nennung der Adresse gleichwohl rasch zu identifizieren: Therese Benjamin, geb. Marcussohn (geb. 1847 in Bernstein).³ Sie war durch die Ehe mit dem frühverstorbenen Bankier Max Benjamin (1839 Bernstein – 1901 Berlin) zu großem Vermögen gelangt. Nur wenige Wochen, nachdem Therese am Ostermorgen des Jahres 1936 überraschend verstorben war, wurde aller Hausrat ihrer Wohnung im ersten Stock der Derfflinger Straße 8 durch das Auktionshaus Lepke versteigert – die Kunstwerke gewissermaßen direkt »von den Wänden« herab.

Nach der Familienüberlieferung war Therese sehr kunstinteressiert, wenngleich sie bislang als Käuferin oder Leihgeberin kaum konkret fassbar zu machen ist.⁴ Ein »Geschmacksbild« lässt sich aber durchaus erahnen: Aus dem prachtvoll »barocken« Kinderbildnis des vierjährigen Sohnes Erich durch Karl Stauffer-Bern (Abb. 2), noch zu Lebzeiten des Gatten beauftragt, spricht deutlich großbürgerliches Selbstverständnis.⁵ Progressiver dagegen zeigt sich die Auswahl im genannten Nachlasskatalog insbesondere mit mehreren Werken der einst skandalträchtigen »Vereinigung der XI«⁶ mit Künstlern wie Walter Leistikow, Ludwig von Hofmann, Max Liebermann oder Franz Skarbina, dessen farbenprächtiges Pastell Blumenkorso (Abb. 3) sich heute in Museumsbesitz befindet.

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

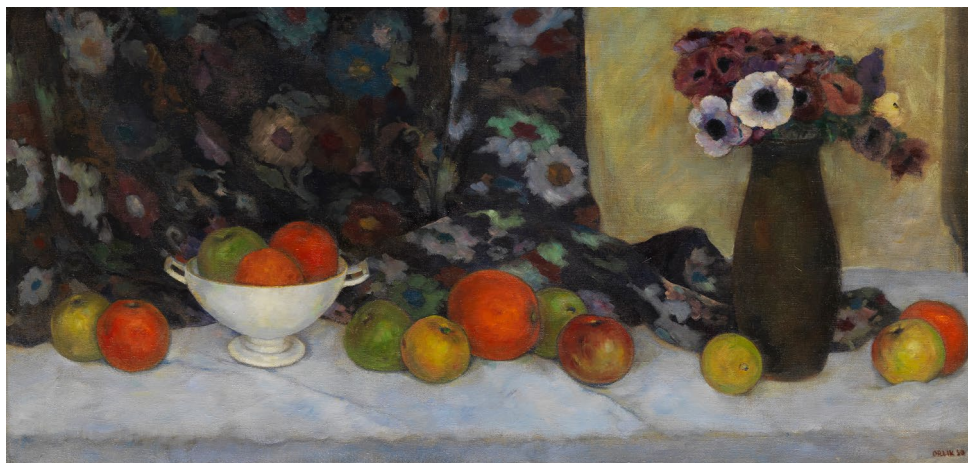


Abb. 1: Emil Orlik (1870–1932), *Früchtestillleben mit geblütem Stoff und Vase*, 1930, Öl auf Leinwand, 58 x 120 cm.

Bildnachweis: © Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 2: Karl Stauffer-Bern (1857–1891), *Knabenporträt Erich Benjamin*, 1884/85, Öl auf Leinwand, Sammlung Christoph Blocher.

Bildnachweis: © Galerie Kornfeld Auktionen Bern (SIK-ISEA, Zürich)



Abb. 3: Franz Skarbina (1849–1910), *Blumenkorso im Bois de Boulogne in Paris*, Pastell, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GK II (6) 231.

Bildnachweis: © SPSPG, Foto: Wolfgang Pfauder

Die Nachlassauktion von 1936 sowie die 1937 stattgefundene Folgeauktion der Rückgänge⁷ – beide zu einem Zeitpunkt, zu dem die jüdische Familie Benjamin bereits massiv durch die nationalsozialistische Verfolgung beeinträchtigt war – sind durch entsprechende archivarische Überlieferungen heute sehr gut prüfbar.⁸ Und an dieser Stelle kommt Fritz Benjamin ins Spiel, der den Nachlass Thereses, und damit auch ihren hinterlassenen Kunstbesitz, zu einem Viertel geerbt hatte.⁹ Es war offensichtlich die Aufgabe des jüngsten Sohnes gewesen, die Auflösung der mütterlichen Wohnung für die Erbgemeinschaft zu organisieren.

Wissenslücken

Wer aber war dieser Fritz Benjamin? Während seine Brüder, der Altphilologe Conrad Benjamin und der bedeutende Kinderarzt Erich Benjamin,¹⁰ noch heute bekannt sind, stützten sich die spärlichen Angaben zu Fritz auf wenige vage Erinnerungen einer Nichte: »Fritz [...] unterschied sich von seinen Geschwistern charakterlich und äußerlich so stark, dass man in der Familie vermutete, er stamme von einem anderen Vater. Er war künstlerisch veranlagt, wurde Innenarchitekt und heiratete die Schweizerin Ilse Heine. Fritz und Ilse Benjamin überlebten die NS-Zeit ohne Verhaftung und siedelten nach dem Zweiten Weltkrieg nach New York über. Nach der Scheidung von Ilse kehrte Fritz nach Europa zurück und starb vermutlich in der Schweiz – Datum und nähere Umstände sind nicht bekannt.«¹¹

Diese Erinnerungen decken sich nur in Teilen mit den tatsächlichen Begebenheiten. Auch aus diesem Grund soll die tragische Biografie von Fritz Benjamin im Folgenden näher beleuchtet werden.

Fritz und Isolde Benjamin – ein Künstlerpaar

Fritz Benjamin¹² wurde am 13. Oktober 1888 in Berlin als typischer »Nachzügler« geboren. Die Geschwister Erich, Bertha Edel und Conrad waren bei seiner Geburt bereits acht, 16 und 19 Jahre alt.

Fritz war, soweit stimmt die oben zitierte Erinnerung, ein »Künstlertyp«, »von Natur ein zarter, feinfühligler Mensch«.¹³ Sein beruflicher Werdegang entsprach daher sicherlich seinen Neigungen: An den Technischen Hochschulen in Berlin und München studierte er Architektur und Kunstgeschichte und schloss 1912 in Berlin zum Diplom-Ingenieur ab. Nach dem Ersten Weltkrieg, zu dem er sich freiwillig gemeldet hatte, heiratete Fritz (der in der Heiratsurkunde als Beruf »Kunstmaler« angab) 1919 Isolde Leonore Heine.¹⁴ Diese wiederum war ein adoptiertes Kind¹⁵ des bekannten SPD-Politikers Wolfgang Heine, damals preußischer Innenminister, und zudem gelernte Schauspielerin. Von 1913 bis 1919 hatte sie ihre Ausbildung bei Lucie Höflich an der »Reinhardt-Schauspielschule« des deutschen Theaters absolviert.¹⁶

Das junge Paar zog laut Heiratsurkunde offenbar zu Therese Benjamin in deren Stadtwohnung in der Derfflinger Straße 8, der heute sogenannten Villa Wuttke.¹⁷ Im Berliner Adressbuch taucht Fritz hier allerdings erst ab 1922 auf, als er sich als Architekt selbstständig machte. Isolde arbeitete nun in seinem Architekturbüro.

Bis 1933 konnte Fritz, der sich auch durch Vorträge und Publikationen in Fachzeitschriften einen Namen machte, die Grundsteine für eine hoffnungsvolle Karriere als Architekt und Innenarchitekt legen.¹⁸ Fotografien haben sich von seinen Umbaumaßnahmen für den Damenfriseur Busack in der Meineckestraße 26 erhalten (Abb. 4). Besonders vielversprechend waren einige Großaufträge: Von der Dresdner Bank wurde Fritz mit verschiedenen Bauvorhaben betraut, unter anderem mit dem Umbau der größten Depositenkasse. 1932 kam die Charlottenburger Wasserwerke A.G. als weiterer großer Auftraggeber hinzu, und der Generalsekretär des Reichsverbandes der Deutschen Automobilindustrie, Dr. Ing. Wilhelm Scholz, beauftragte Fritz Benjamin mit dem Umbau seines Landhauses in Berlin-Dahlem (Hüttenweg 13).

Der Umbruch

Bereits 1933 aber brachen die Aufträge ein. Die Dresdner Bank beendete die Zusammenarbeit im Zuge der sogenannten Machtergreifung, für das Landhaus des Dr. Scholz musste Fritz nun sogar sein Honorar einklagen.¹⁹ Isolde, die selbst nicht jüdischer Herkunft war, wurde bereits 1933 bedroht und gedrängt, sich scheiden zu lassen.²⁰ Fritz und Isolde wollten Deutschland daher bereits 1933 verlassen. Was an persönlichem Hausrat vorhanden war, wurde zu diesem Zweck verkauft, und im Winter 1933 erfolgte der Umzug in die Pension Rosa Stössinger in der Lietzenburger Straße als Zwischenquartier.²¹ Es kam jedoch nicht zur Emigration; auch dann nicht, als Fritz Benjamin am 29. April 1935 offiziell Berufsverbot erhielt, da er als »Nichtarier« nicht die für die »Erzeugung deutschen Kulturgutes erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung« besitze.²²

Ab 1. Dezember 1935 mieteten die Benjamins eine 2,5-Zimmer-Wohnung in der Fasanenstraße 38²³ – vermutlich war die Miete günstiger als in der in Fußnähe gelegenen Pension. An der Wohnungstür hing bald der »Judenstern«.²⁴

In der Fasanenstraße

Es folgten Jahre des Schreckens. Vor den Behörden war Fritz Benjamin durch die »Mischehe« zunächst noch geschützt, denn den Bedrohungen durch die Gestapo hielt Isolde stand und reichte nicht die geforderte Scheidung ein.²⁵ Der Fall Fritz Benjamin gibt aber auch ein Beispiel dafür, welche freiwilligen Rollen Privatpersonen in der NS-Diktatur spielten. So lebte im Haus neben den Benjamins der Schuhmacher Willy Matschke, als »Blockwart« auch für die Fasanenstraße 38 zuständig. Matschke war ein »fanatischer Nazi«,²⁶ der Fritz Benjamin bedrohte und tätlich angriff, wann immer er ihm begegnete, so dass eine geradezu panische Angst jeden seiner Schritte aus der Wohnung überschattete.²⁷

Am 27. Februar 1943 wurde Fritz Benjamin im Zuge der sogenannten Fabrikaktion verhaftet und in die Sammelstelle Rosenstraße verbracht. Von dort kam er wegen »erwiesener Mischehe« am 5. oder 6. März 1943 wieder frei und wurde zur Zwangsarbeit verpflichtet.²⁸ Bei der »Reichsvereinigung der Juden in Deutschland« kam ihm die Aufgabe zu, die Statistik über die Dezimierung der jüdischen Bevölkerung zu dokumentieren, und mit jedem Strich auf

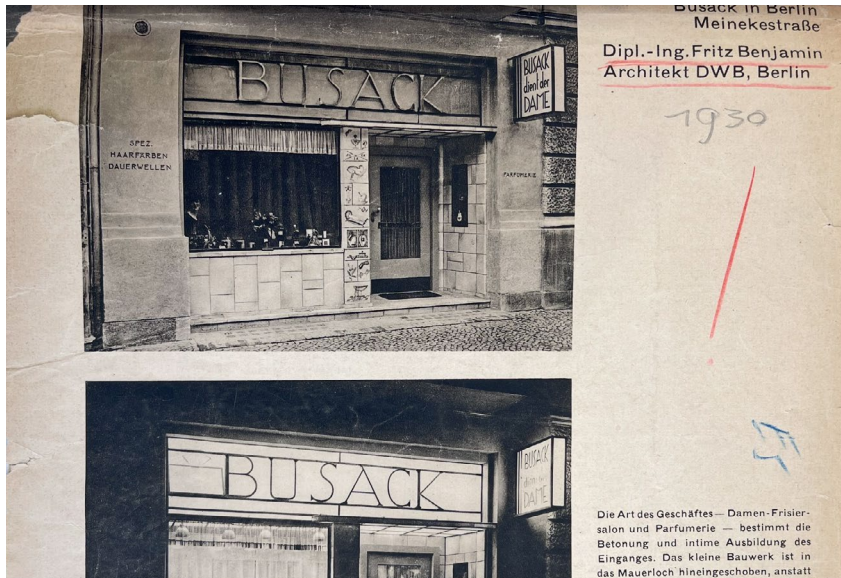


Abb. 4: Umbau des Damenfriseurs Busack durch Fritz Benjamin (1929), Veröffentlichung unbekannter Herkunft, 1930.

Bildnachweis: Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), Entschädigungsbehörde, Reg. Nr. 52812, fol. E5

der Wandtafel wurde die Angst größer: »jeden Augenblick konnte mich das Schicksal treffen, die Tuer zum Ausgang hinter mir geschlossen und mich einem Transport nach dem Osten eingereiht zu sehen.«²⁹

Dass es dazu nicht kam, ist wohl einem Nachbarn in der Fasanenstraße 38 zu verdanken.³⁰ Bei diesem in den Akten »Dr. Buss« genannten SS- und NSDAP-Mitglied handelt es sich ausweislich des Adressbuchs um den Justiziar Dr. Felix Buß. Es ist sogar zu vermuten, dass es sich hier um den gleichnamigen, zum »Gerstein-Kreis« gehörenden Chefjustiziar von Telefunken handeln dürfte, eine Figur des verborgenen Widerstands aus den Reihen der Nationalsozialisten heraus.³¹ Als dieser Felix Buß erfuhr, dass die Verhaftung von Fritz Benjamin bevorstehe, ließ er Isolde in der Nacht zum 12. August 1944 über eine weitere Nachbarin zu sich in die Wohnung holen, um sie zu warnen. Noch in derselben Nacht brachen Fritz und Isolde zu Fuß nach Nikolassee auf.

Im Untergrund und im Exil

In einem Mehrparteienhaus im dortigen Albiger Weg 8 hatte Dr. Walther Heine, Isoldes Adoptivbruder, seine Wohnung. Er war Regierungsrat im Reichspatentamt und im Sommer 1944 gerade in Schlesien tätig. Isolde hatte er den Wohnungsschlüssel überlassen – mit den Worten: »für den Fall der höchsten Not!«³²



Abb. 5: Max Liebermann (1847–1935), *Woods*, Schwarze Kreide und Kohle auf Papier, 17,5 x 25 cm, The Israel Museum, Jerusalem, Inv.-Nr. B75.0175.

Bildnachweis: © The Israel Museum, Jerusalem

Hier tauchten Fritz und Isolde unter, ohne Anmeldung. Isolde nannte sich nun »Frau Benning« und versuchte, das Nötigste für das Überleben zu organisieren, während Fritz versuchte, unsichtbar zu sein: »Wir hatten in der Mädchenkammer der Wohnung zu schlafen, durften uns nie am Fenster sehen lassen. Aber jedes Anschlagen der Glocke, jedes Klopfen an der Tuer versetzte uns in panikartige Aufregung. [...] Meine Frau hat diese unsagbar aufregenden Monate dieses gefängnisähnlichen Lebens mit mir geteilt, wohlwissend, dass ich als isolierter Jude verloren war, wenn ihr etwas zustieß.«³³

In Nikolassee überlebten Fritz und Isolde bis zum Ende des Krieges. Aber die Ängste und Entbehrungen hatten Fritz Benjamin körperlich und seelisch zu einem gebrochenen Mann gemacht. In Berlin, in Deutschland konnte und wollte er nicht bleiben. Isolde begleitete ihn 1948 in die USA, wo beide 1956 eingebürgert wurden.³⁴ Mehr schlecht als recht hielten sie sich mit Restauratorentätigkeiten über Wasser, ein Handwerk, das Fritz während seiner Monate im Untergrund durch Max Schweidler erlernen konnte³⁵ und das sich Isolde selbst aneignete, um einen Brotberuf zu haben. Fritz war aufgrund seiner Depressionen weitestgehend arbeitsunfähig, und so war es Isolde, die in zupackender Weise alle Verantwortung übernahm. Kinder hatten die beiden nicht. Fritz Benjamin verstarb 1959 in Salzburg während eines Sanatoriumsaufenthalts.³⁶ Isolde kehrte nicht in die USA zurück.

Zwei Zeichnungen aus dem Berliner Jüdischen Museum

Den Provenienzforschenden stellt sich immer auch die Frage, welche Kunstwerke ein jüdischer Eigentümer besessen und möglicherweise verloren hat. Im Falle von Fritz und Isolde Benjamin ist der größte bisher bekannte Bestand der Erbschaft der (schwieger-)mütterlichen Wohnungseinrichtung. Im Entschädigungsverfahren wird diese Auktion gleichwohl nur am Rande erwähnt.³⁷ Rückgabe versuchte Fritz Benjamin jedoch für zwei Zeichnungen aus der Sammlung von Therese Benjamin zu erwirken: Isaac Israëls' *Holländische Bäuerinnen* und *Allee* von Max Liebermann.³⁸

Beide Blätter hatte Therese Benjamin einst dem Berliner Jüdischen Museum als Leihgaben zur Verfügung gestellt. Die Bestände des Museums wurden 1938 von der Gestapo beschlagnahmt, und als am 9. Januar 1940 der Aufruf erging, die privaten Leihgeber des Jüdischen Museumsvereins möchten sich melden,³⁹ war Therese bereits lange verstorben. 1945 wurde dann ein Großteil der einst beschlagnahmten Sammlung in den Kellerräumen der »Kammer der Kulturschaffenden« in der Schlüterstraße 45 entdeckt. Und ebendort sah Fritz Benjamin die ihm wohlbekannte Zeichnung von Israëls, die an prominenter Stelle gehängt war. Dies war möglicherweise auch der Anlass für einen bezeugten Ortstermin: Am 16. August 1945 schrieb die Kammer der Kulturschaffenden an die jüdische Gemeinde Berlin: »Wunschgemäß erklären wir Ihnen nach einem Besuch Ihrer Herren Dipl.-Ing. Benjamin und Dr. Grumach [...], daß sich aus dem Kunstbesitz der jüdischen Gemeinde eine ganze Anzahl von Bildwerken nach wie vor in unserem Hause befindet [...].«⁴⁰

Für die Werke von Israëls und Liebermann meldete Fritz 1952 Ansprüche bei den Wiedergutmachungsämtern an. Eine Rückgabe erfolgte jedoch nicht. Man vermochte, mit verblüffender Ignoranz der Beschlagnahme von 1938, in einer Leihgabe keinen »Entziehungstatbestand« zu erkennen. In einem treuhänderischen Restitutionsverfahren mit der Jewish Restitution Successor Organization Inc. (JRSO) gelangte schließlich der größte Teil der beschlagnahmten Museumsbestände in das Israel Museum in Jerusalem. Hier befinden sich heute mit einiger Wahrscheinlichkeit auch die beiden Blätter von Therese Benjamin (*Allee*: wohl Abb. 5).⁴¹

Sammlung Fritz und Isolde Benjamin

Von der eigenen Sammlung von Fritz und Isolde ist bisher kein Werk konkret bekannt geworden. Jedoch wurden beide im *Aufbau* von 1950 auch als Grafiksammler vorgestellt (Abb. 6).⁴² In der Wohnung in der Fasanenstraße, so heißt es, habe sich eine große Sammlung von »kostbaren Meisterzeichnungen« befunden, die teils durch Bombenschäden, teils durch Plünderungen in der Besatzungszeit verloren gegangen sei.

Welche Werke dies im Einzelnen waren, ist bisher nur ansatzweise zu erahnen. Als Käufer von drei Liebermann-Zeichnungen ist Fritz Benjamin jedenfalls 1922 bei Paul Cassirer aktenkundig. Es handelt sich um die Zeichnungen *Dorfweiher*, *Haus im Park* und *R. 4*. Erstgenanntes Blatt dürfte wohl eine Studie zum Ölgemälde *Dorfteich in Etzenhausen – Dorfidyll* (Eberle 1879/07) sein, die vielleicht 1899 auf der Deutschen Kunst-Ausstellung in Dresden zu sehen war, *Haus im Park* ist aktuell nicht weiter identifizierbar und *R. 4* wohl eine kleine Skizze

16
AUFBAU
Friday, December 15, 1950

vor. Ein anderes grosses Werk, an dem sie gemeinsam arbeiteten, sind Entwürfe für 12 grosse Glasfenster für den Har Zion Tempel in Philadelphia, in denen sie die geistige Geschichte des Judentums auszudrücken versuchen. Die Hälfte der Arbeit ist bereits vollendet. Auch in diesem Werk, das, wenn beendet, das grösste seiner Art darstellen wird, offenbart sich die glückliche Harmonie von Geist und Kunst, das dieses Paar in ihrem Beruf wie in ihrem Privatleben auszeichnet.

Pflege alter Stiche

Ilse und Frederick Benjamin sind erst vor weniger als drei Jahren in den Vereinigten Staaten eingewandert, nachdem sie alle Schrecken der Hitler-Zeit und der Bombardierung Berlins durchlebt hatten. Zweimal wurde ihre mit Kunstschätzen angefüllte Wohnung in der Fasanenstrasse ausgeplündert. Unersetzliche Werke gingen dabei verloren, denn Fritz Benjamin war nicht nur Architekt und Innendekorateur, sondern Sammler von Antiquitäten und kostbaren Meisterzeichnungen, die er als sein eigener Kurator und Konservator liebte und pflegte. Schon frühzeitig begann seine Frau, eine Tochter des preussischen Innenministers Wolfgang Heine, ihm bei der Pflege seiner Sammlungen zu helfen. Als Fritz Benjamin, von den Nazis verfolgt, sich bei nichtjüdischen Freunden verbergen musste,



Ilse Benjamin



Fritz Benjamin

Enzyklopedie der Wiener Küche

Wieder "Küche". Von O. und F. Hart. Verlag Franz Deuticke, Wien. 1949. 600 Seiten. Preis 12 Schilling.

Als eine Wiener Bekannte kürzlich einmal die Sammlung meiner Kochbücher betrachtete, da fragte sie im Hinblick der vielen französischen, italienischen, deutschen, Schweizer und anderen international berühmten Autoren mit strenger Miene: "Und wo ist der Jies?"

Nun, da die jüngste Auflage des Werkes vorliegt, kann ich erst die volle Bedeutung dieser Frage ermessen. Der Hauptinhalt des Buches, das über 600 Seiten umfasst, besteht zwar aus Rezepten und Menüvorschlügen, aber trotzdem ist man ihm unrecht, wollte man es lediglich ein Kochbuch nennen. Es ist vielmehr ein Hilfs- und Nachschlagewerk grossen Stils, in dem unter Heranziehung namhafter wissenschaftlicher Mitarbeiter versucht wird, den Hausfrauen und den mit der Verwaltung grösserer Speisestätten betrauten Personen die neuesten Ergebnisse der ernährungswissenschaftlichen Forschung in leicht verständlicher Form zugänglich zu machen. So findet sich z. B. im Anhang des Werkes eine Nährwerttabelle mit Berechnung des Kalorienwertes einzelner Nahrungsmittel, sondern auch ein allgemeines Kapitel über die Ernährung des Menschen im Lichte der modernen Forschung. Die quälende Frage der Hausfrau "Was koche ich heute?" findet ausführliche Beantwortung in einem weiteren, ergänzenden Anhang, der 336 feine und ebenso viel einfache Menüs bietet. Auch Vorschläge für die Krankenköche sind in dem Buch enthalten und ebenso für besonders appetitanregende Speisen für den Rekonvaleszenten.

Alle Rezepte tragen ausser den deutschen oder vielmehr Wiener Bezeichnungen auch die hierfür in der französischen Küche angewendeten, und in einzelnen Fällen sind sogar auch ein paar spezifisch englische und amerikanische Bezeichnungen angegeben. Dass bei einem so sorgfältig angelegten Werk keine einzige Spezialität der "Wiener Küche" vergessen worden ist, versteht sich von selbst. Eine grosse Reihe von Bildtafeln erläutert den Text.

V.C.

bea. Und was Ihnen etwa noch für die amerikanische Küche fehlt, liest sich leicht in ein paar Stunden nachholen. Für Ihren Mann dürfte es das beste sein, wenn er einen "Bücher-Kurs" nimmt und ausserdem den Führerschein erwirbt. Das wird hier gewiss nicht in alten Häusern verlangt.

Mary (Brooklyn Heights): Unser Meinung nach hat die Betreffende Sie vollkommen richtig beraten. Sie können nicht die Idee anbieten, sondern Sie müssen den Entwurf, den Sie für die Tafeldekoration im Kopfe haben, ausführen und, mit Anweisungen in englischer Sprache versehen, bei den in Frage kommenden Redaktionen vorlegen. So etwas hier bei deutschsprachigen Publikationen oder in deutschen Restaurants vorzulegen, entzieht sich jeder Kritik.

Paul (New York): Das müssen Sie schon selber herausfinden, jedenfalls nicht in Frage.

Dr. Alice M.: Das einschlägige Material über die sogenannte "Heist Kitchen" (d. h. über die neue Küche mit den Arbeitserleichterungen für die berufstätige Hausfrau, ist erhältlich von der N. Y. Heart Association, 2 East 32nd Street, New York, N. Y.

Mal problem

Grüne Bohnen mit Apfelein. 1 Pfd. Bohnen (aus der Hülsen), 2 Äpfel, 10 Würfel geschwitten, 2 Esslöffel Butter, 8 Teelöffel zerriebene Muskatnüsse, Pfeffer und Salz nach Geschmack. Die Bohnen werden in kochendem Salzwasser weichgekocht. Die Äpfel werden in der zerlassenen Butter mit Muskat bestreut. Zu den Bohnen geben, die man inzwischen hat abtropfen lassen. Pfeffer und Salz nach Geschmack. Eventuell etwas Schokolade. Für eine kleinere Menge ergibt 4 Portionen.

THE MOST FOR YOUR MONEY!

Newly decorated • Every modern convenience • Elevator service • All rooms with private bath, shower, telephone • Television • Solarium.

WRITE FOR RESERVATIONS

Abb. 6: Margaret T. Muehsam, Ehe und Arbeit. Mann und Frau – im gemeinsamen Schaffen, in: Aufbau, 15.12.1950, S. 16 (Detail).

Bildnachweis: © Archiv Aufbau bei der JM Jüdischen Medien AG, Zürich

aus einem Konvolut »R...« betitelter Zeichnungen, das Liebermann im Februar 1916 an Paul Cassirer verkauft hatte.⁴³

Im Entschädigungs- und Wiedergutmachungsverfahren⁴⁴ hatte Fritz weder diese noch andere Kunstwerke benannt, mit Ausnahme der beiden oben genannten Blätter aus der mütterlichen Sammlung. Jedoch hatte er Verluste von Kunstwerken durch Bombenschäden beim Lastenausgleichsamt angemeldet, zog den Antrag jedoch zurück, als Isolde 1958, unter anderem für dieselben Kunstwerke, ein Entschädigungsverfahren unter eigenem Namen eröffnete.⁴⁵ Hier wurden Notverkäufe von Kunstwerken und von einer 2.500 Bände umfassenden kunstwissenschaftlichen Bibliothek angemeldet.⁴⁶ Konkret benennt Isolde eine Bleistiftzeichnung von Adolph von Menzel mit dem Motiv »Ballsooper«, die an einen bekannten Großindustriellen in Breslau verkauft worden sei, ein Ölgemälde von Heinrich von Zügel zum bekannten Motiv »Schwere Arbeit« sei an den Kunsthändler »Reims« (i.e. Victor Rheins) in der Kleinen Mauerstraße abgegeben worden, auch ein »Herrenbildnis« in Öl von Charles Lebrun wurde verkauft.⁴⁷ Der Entschädigungsantrag von Isolde wurde aufgrund von Widersprüchlichkeiten vollständig abgelehnt.⁴⁸

Weitere Überlieferungen zur Sammlung von Fritz und Isolde Benjamin und den Verlustumständen sind der Verfasserin bisher nicht bekannt geworden.⁴⁹ Jedoch werden zukünftige Forschungen in diesem Fall sicherlich neue Erkenntnisse erbringen. Denn im Nachgang der Auktion des Orlik-Gemäldes (Abb. 1) unterstützt nun das Holocaust Claims Processing Office (HCPO) die Erben von Fritz Benjamin bei der Auffindung weiterer Kunstwerke (vgl. Beitrag von Anna B. Rubin in diesem Band) – ein weiteres Beispiel für eine effektive und partnerschaftliche Zusammenarbeit im Sinne der Washingtoner Prinzipien.

ABSTRACT

A discovery made during research into a still life by Emil Orlik provided insight into the life and art collection of Jewish architect Fritz Benjamin, who has been virtually forgotten in contemporary times. The painting used to be part of the collection of his mother Therese Benjamin. Her large art collection, which is presented at the beginning, and of which Fritz inherited a part in 1936, was auctioned off in 1936 and 1937.

This article tries to reconstruct the biographies of the »artist couple« Fritz and Isolde Benjamin on basis of preserved files. The actress and the architect lived in a so-called »Mischehe« (mixed marriage), which initially offered Fritz Benjamin protection. An emigration planned for 1933 did not happen. A profession ban, short-term arrest, and forced labor followed. Ironically, a SS soldier eventually saved Fritz Benjamin's life. Just in time, Fritz and Isolde went into hiding and lived in secrecy until the end of the war.

In addition to the estate of his mother Therese, this article provides reference to further works of art. Two drawings that Therese loaned to the Jewish Museum and which the Gestapo confiscated in 1938 can now be identified with some probability. In 1952, Fritz Benjamin unsuccessfully tried to reclaim them. More references regarding the works of art and the ways how especially graphic works from Fritz and Isolde Benjamin's own collection got lost is also provided for further research.

ANMERKUNGEN

- 1 Ketterer Kunst, München: Auktion 539. Modern Day Sale, 10.6.2023, Los 318.
- 2 Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin: *Gemälde neuerer Meister. Wohnungseinrichtung der Frau Th. B. Möbel, Porzellan, Glas, Silber, Kleinkunst, Flügel u. a.*; Versteigerung am 6.6.1936.
- 3 Landesarchiv Berlin (LAB), Heiratsregister, 1874–1936, Charlottenburg Iii 1916 (zurückgeführtes Erstregister), Nr. 438 und Sterberegister, 1874–1955, Berlin Iii 1936 (Zweitregister), Nr. 343; Oechsle, Susanne: *Leben und Werk des jüdischen Wissenschaftlers und Kinderarztes Erich Benjamin*, Dissertation Technische Universität München 2004, S. 8–10 (<https://mediatum.ub.tum.de/doc/602446/document.pdf>, zuletzt abgerufen am 27.07.2023).

- 4 Mitteilung aus der Familie. Als Leihgeberin im Katalog zur *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875* in der Königlichen Nationalgalerie Berlin, Berlin 1906, Bd. 2, Kat.-Nr. 1742 (Thoma). Kein Treffer in der Tiefenerschließung des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin oder den Geschäftsbüchern der Kunsthandlung Cassirer. Ich danke Michaela Hussein-Wiedemann und Petra Cordioli für die freundliche Auskunft.
- 5 Zuletzt Galerie Kornfeld Bern, 16.9.2021, Los 513, mit Lit.
- 6 Vgl. Meister, Sabine: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*, Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau 2005 (<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:2769/datastreams/FILE1/content>, zuletzt abgerufen am 17.07.2023).
- 7 Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin: *Gemälde alter und neuerer Meister. Antiquitäten und Kunstgewerbe*; Versteigerung am 12./13.2.1937.
- 8 LAB, A Rep 243-04, Bd. 29. Bd. 47. RKD, Den Haag, Bibliothek, Inv.-Nrn. 202103808 und 201306217.
- 9 Amtsgericht Schöneberg, Nachlassakt Therese Benjamin.
- 10 Vgl. Oechsle 2004, wie Anm. 3, Drecoll, Axel: *Die Biografie eines Entwurzelten. Der Kinderarzt Erich Benjamin*, in: Theresia Bauer u. a. (Hrsg.): *Gesichter der Zeitgeschichte*. München 2009, S. 103–114.
- 11 Oechsle 2004, wie Anm. 3, S. 12.
- 12 Lebenslauf: Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), *Entschädigungsbehörde*, Reg. Nr. 52812, M5, B 27.
- 13 LABO, Reg. Nr. 52812, B13.
- 14 Geb. 5.12.1895 in München. LAB, Heiratsregister, 1874–1936, Berlin I, II, 1919 (zurückgeführtes Erstregister), Nr. 573.
- 15 Ebd., biologische Mutter war die ledige Emma Wägemann.
- 16 LABO, Reg. Nr. 82.813, B 32v.
- 17 Denkmaldatenbank Berlin, Objekt 09050418 (https://denkmaldatenbank.berlin.de/daobj.php?obj_dok_nr=09050418, zuletzt abgerufen am 20.07.2023). Es ist anzunehmen, dass Fritz und Isolde in derselben Wohneinheit wie die Mutter lebten, da sie im Telefonbuch unter derselben Nummer geführt werden.
- 18 LABO, Reg. Nr. 52812, B27, E 2–E34.
- 19 Ebd., E3f.
- 20 LABO, Reg. Nr. 52813, B12.
- 21 Ebd., M72.
- 22 LABO, Reg. Nr. 52812, E 20.
- 23 Ebd., D51.
- 24 LABO, Reg. Nr. 52813, C17v.
- 25 Ebd.
- 26 LABO, Reg. Nr. 52812, M5v.
- 27 LABO, Reg. Nr. 52812, C2, M5v., und LABO, Reg. Nr. 52813, C22.
- 28 LABO, Reg. Nr. 52812, C1, C24, C 28. Vgl. Gruner, Wolf: *Widerstand in der Rosenstraße – Die Fabrik-Aktion und die Verfolgung der »Mischehen« 1943*. Frankfurt a. M. 2005.
- 29 LABO, Reg. Nr. 52812, C23.
- 30 LABO, Reg. Nr. 52813, C2, C22 und LABO, Reg. Nr. 52812, C22.
- 31 Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen, 5.2 / Kurt Gerstein-Archiv, Gerstein-Bericht fol. 25 (http://www.kurt-gerstein.de/wp-content/uploads/dokument_o26-scaled.jpg, zuletzt

- abgerufen am 20.07.2023). Vgl. Friedländer, Saul: *Kurt Gerstein oder die Zwiespältigkeit des Guten*. München 2007; Schäfer, Jürgen: *Kurt Gerstein – Zeuge des Holocaust. Ein Leben zwischen Bibelkreisen und SS*. Bielefeld 1999.
- 32 LABO, Reg. Nr. 52813, C23.
- 33 Ebd., C22f, LABO, Reg. Nr. 52812, C2, C22f., Zitat C22f.
- 34 *Soundex Index to Petitions for Naturalization filed in Federal, State, and Local Courts located in New York City, 1792–1989*. New York, NY, USA: The National Archives at New York City, Nr 7607839 und 7607840. LABO, Reg. Nr. 52812, B 36.
- 35 Ebd., E32.
- 36 Death Reports in State Department Decimal File, National Archives at College Park; NAI-Nummer: 302021, *General Records of the Department of State, Record Group 59; Publication A1 205, Box 1102 (1955–1959 Austria A – N)*. Vgl. LABO, Reg. Nr. 52813, M68, M70.
- 37 Ebd., D29a.
- 38 Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (BADV), WGA Berlin 4-344/51.
- 39 Jüdisches Nachrichtenblatt, 9.1.1940, Nr. 3, S. 3, <https://archive.org/details/jdischesnachricht19unse/page/n655/mode/1up?view=theater> (zuletzt abgerufen am 20.07.2023), vgl. Simon, Hermann: *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburger Straße. Geschichte einer zerstörten Kulturstätte*. Berlin 1988, S. 90f. Zur Geschichte der Museumssammlung ebd. und Schütz, Chana u. a. (Hrsg.): *Auf der Suche nach einer verlorenen Sammlung. Das Berliner Jüdische Museum (1933–1938)*. Berlin 2011; Schütz, Chana u. a. (Hrsg.): *Bestandsrekonstruktion des Berliner Jüdischen Museums in der Oranienburger Straße*. Berlin 2011.
- 40 Schütz *Sammlung* 2011, wie Anm. 39, S. 32f. mit Anm. 62.
- 41 <https://www.lostart.de/de/Fund/572714> und <https://www.lostart.de/de/Fund/572797> (beide zuletzt abgerufen am 20.07.2023). Vgl. Liste in LAB B Rep 025 (I-Kno) 5 WGA 36/51, hier Nr. 99 und 145, abgedruckt in Schütz *Bestandsrekonstruktion* 2011, wie Anm. 39, S. 149–165. Ich danke Shlomit Steinberg für die freundliche Beratung.
- 42 Aufbau, Jg. 16, Bd. 50, 15.12.1950, S. 16. Für den Hinweis danke ich Anna B. Rubin.
- 43 Cassirer-Nummern 7, 1.539 und 2.565. Für die freundlichen Auskünfte danke ich Petra Cordioli, Cassirer-Archiv, und Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv.
- 44 LABO, Reg 82.812, 82.813. LAB, B Rep 025-04, Nr. 17683-688/59; 1463/55, Nr. 8007/59. LAB, B Rep 025-04, Nr. 17683-688/59; 1463/55, Nr. 8007/59. BADV, WGA Berlin 4-1464/55, 4-1465/55, 4-1466/55.
- 45 Lastenausgleichsamt Berlin-Wilmersdorf, Nr. A 9 K 31 217 B, konnte in der Vorbereitung dieses Beitrags nicht mehr eingesehen werden. Angemeldet waren lt. LABO, Reg 82.813, D17, ein Ölgemälde von Zügel, zwei Menzel-Zeichnungen, Kupferstiche von Dürer und anderen alten Meistern.
- 46 LABO, Reg 82.813, D. 7–11.
- 47 Fotos, auf die in der Akte verwiesen wird, liegen nicht bei, evtl. sind diese in den Akten des Lastenausgleichsamts, s. Anm. 45.
- 48 LABO, Reg 82.813, D30–32.
- 49 LAB, A Rep 243-04: Treffer nur hinsichtlich des Nachlasses von Therese. Kein Treffer im Bestand Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Rep. 36A (Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg). Kein Treffer in der Tiefenerschließung der Akten des Berliner Zentralarchivs (freundliche Auskunft am 10.03.2022).

葉

CONFECTIONS

THE
REV. J. J. J. J. J.
DE
DE
M. J. J. J. J.



DIE QUELLEN IM ARCHIV DER GALERIE FISCHER, LUZERN

Auktionskataloge, Verträge und Abrechnungen, Korrespondenzen mit Einlieferern, Käufern, Händlern und Behörden, Zollpapiere, Inventare, Gutachten, Fotos, Kommissions-, Debitoren- sowie Cassabücher und vieles, vieles mehr: Unzählige Akten und eine ergiebige Fachbibliothek zeugen im Archiv der Galerie Fischer in Luzern von rund 110 Jahren Kunsthandel. Zwischen 1921 und 2016 veranstaltete das Familienunternehmen rund 400 Auktionen u. a. mit Gemälden, Skulpturen, Grafik, mit Kunsthandwerk wie Möbel, Silber, Porzellan und Schmuck, aber auch mit Rüstungen und alten Waffen. Über die Jahrzehnte wechselten hier Hunderttausende von Objekten ihren Eigentümer.

Heute ist die Galerie Fischer Auktionen AG, Luzern, im Bereich des privaten Kunsthandels, der Kunstberatung und der Schätzung sowie Inventarisierung von Sammlungen tätig und verwaltet das umfangreiche Kunsthandels- und Kunstauktionsarchiv. Es befindet sich im Privateigentum der Familie Fischer und ist auch rein privat finanziert. Wegen der Fragilität seiner Dokumente und seiner besonderen Struktur, auf die noch zurückzukommen sein wird, ist das Archiv nicht öffentlich zugänglich. Allerdings können Auskunftsgesuche an das Archiv gerichtet werden, die wissenschaftlich bearbeitet werden.¹ Die Erschließung und Erforschung dieses historischen Materials steht aber noch ganz am Anfang. Daher muss gleich vorweggenommen werden: Dies ist ein Werkstattbericht.

Nach einem kurzen Abschnitt über die Unternehmensgeschichte soll in diesem Artikel kurz auf den Unterschied zwischen Auktions- und freihändigem Verkauf von Kunstobjekten eingegangen werden. Dies ermöglicht ein besseres Verständnis für die verschiedenen Quellenarten und die Struktur des Archivs, die anschließend im Fokus stehen.

Zur Geschichte der Galerie Fischer, Luzern

Die Galerie Fischer in Luzern wurde 1907 von Theodor Fischer (1878–1957) als Kunst- und Antiquitätengeschäft gegründet und zügig zu einem der führenden Auktionshäuser der

Abb. vorige Seite: Einband (Rückseite) des Sammlungskatalogs von Aloys Revilliod de Muralt, »Collection de Porcelaines anciennes de la Chine et du Japon«, Genf 1901. Die Sammlung kam im Juli 1923 bei Fischer zum Verkauf.

© Archiv der Galerie Fischer, Luzern

Schweiz und in Europa ausgebaut. Bereits kurz nach der ersten eigenen Auktion, die nach derzeitigem Kenntnisstand 1921 stattfand, wurden von Fischer berühmte Sammlungen z. T. aus Adelsbesitz versteigert. Im Schweizer Kunsthandel setzte er mit einem engen Auktionsrhythmus und Katalogen, die die Objekte ausführlich beschrieben und bebilderten, neue Standards. Internationale Händler und Sammler fanden den Weg nach Luzern. Einem breiten Publikum bekannt wurde die Galerie Fischer durch die am 30. Juni 1939 durchgeführte Versteigerung von 125 Gemälden und Plastiken, die das Deutsche Reich als »entartete« Kunst in deutschen Museen hatte beschlagnahmen lassen.²

Die meisten Anfragen von Provenienzforschenden, die heute an das Archiv gerichtet werden, betreffen den Zeitraum der NS-Herrschaft in Deutschland (1933–1945).³ Damals spielte die Schweiz und hier besonders die Galerie Fischer eine wichtige Rolle im Handel und bei Tauschgeschäften mit Raubkunst. Auch veräußerte Theodor Fischer, häufig in Kooperation mit jüdischen Händlern, Kunstobjekte, die von der Verfolgung betroffene jüdische Sammler in die Schweiz bringen ließen, um sie dem Zugriff des Hitler-Regimes zu entziehen.⁴

Nach dem Tod von Theodor Fischer im Jahr 1957 wurde die Galerie Fischer von seinen Söhnen Arthur und Dr. Paul Fischer (1911–1976), später von Trude Fischer (geb. 1942), der Witwe Paul Fischers, und schließlich durch den Enkel Dr. Kuno Fischer (geb. 1973) weitergeführt.

Auktionsverkauf und freihändiger Verkauf

Bei einer Auktion geht es um den Verkauf eines Gegenstandes zum höchsten, durch Wettbewerb der anwesenden Bieter erzielbaren Preis. Mit dem Zuschlag an den Bieter mit dem höchsten Gebot wird der Kaufvertrag abgeschlossen. Das Auktionshaus schließt zuvor mit dem Verkäufer, Einlieferer genannt, einen Vertrag, wonach es das Objekt bei einer öffentlichen Versteigerung anbietet, katalogisiert und bewirbt. Häufig vereinbaren die Parteien, dass das Objekt nicht unterhalb eines spezifischen Preises, der sogenannten Limite, zugeschlagen werden darf. Als Verkäufer kommen Dritte wie z. B. Sammler, Erben oder andere Kunsthändler in Betracht; das Auktionshaus kann aber mit einer Versteigerung auch Objekte aus dem eigenen Bestand veräußern. Vor der Auktion stehen der Verkäufer und die zu verkaufende Sache fest; durch die Versteigerung werden der endgültige Preis und die Person des Käufers ermittelt.

Öffentliche Auktionen waren in der Schweiz bereits im frühen 20. Jahrhundert auf Bundes- und kantonaler Ebene gesetzlich stark reglementiert und sind es noch immer. Die damals geltenden Vorschriften haben sich im Grundsatz unverändert erhalten.⁵ Wer eine Versteigerung durchführen will, benötigt eine behördliche Genehmigung (Abb. 1). Ein Katalog, der die Objekte beschreibt und aufführt, muss erarbeitet, veröffentlicht und Interessenten die Gelegenheit gegeben werden, die Objekte vor der Auktion im Original zu besichtigen. Der Ablauf einer öffentlichen Versteigerung (auch Gant genannt) wird durch eine staatlich bestellte Aufsichtsperson überwacht (Abb. 2) und es ist ein Protokoll zu erstellen. Eine öffentliche Auktion hatte und hat also eine hohe Visibilität, Publizität und damit auch Transparenz und Überprüfbarkeit.

Das Auktionshaus kann aber auch außerhalb von Versteigerungen Objekte an Interessierte verkaufen (*private deal* oder »freihändiger Verkauf«). Dabei wird das Auktionshaus

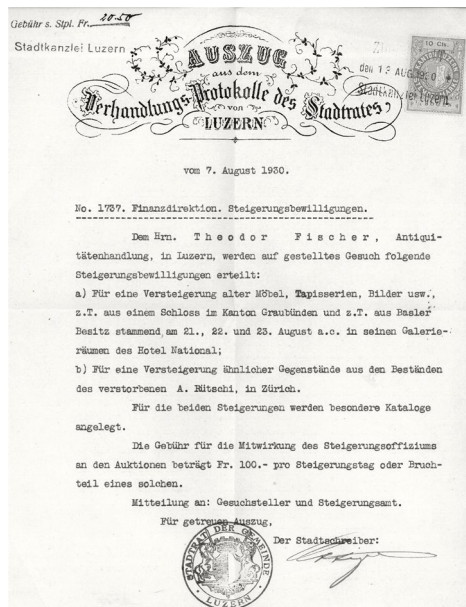


Abb. 1: Auszug aus dem Verhandlungs-Protokolle des Stadtrats von Luzern vom 7. August 1930 über die Erteilung einer Steigerungsbewilligung für Theodor Fischer.

© Archiv der Galerie Fischer, Luzern,
Auktionsakte für die Auktion vom August 1930

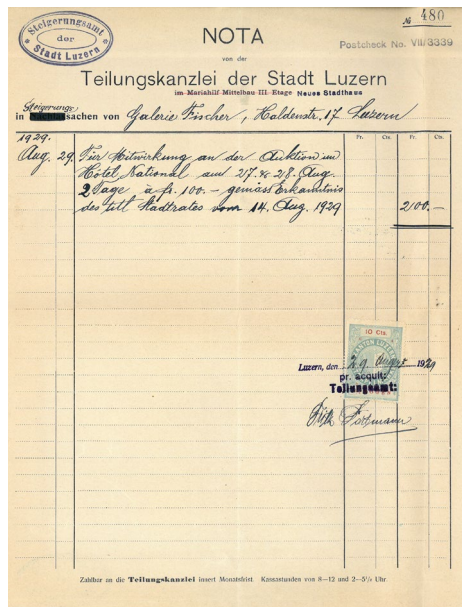


Abb. 2: Rechnung der Teilungskanzlei der Stadt Luzern an die Galerie Fischer »für Mitwirkung an der Auktion im Hotel National am 27 & 28 Aug. 2 Tage a fr. 100 [...]«.

© Archiv der Galerie Fischer, Luzern,
Auktionsakte für die Auktion vom August 1929

als Kunsthändler tätig. Die Ware kann aus eigenem Bestand stammen oder z.B. von einem Dritten »in Kommission genommen« werden, das heißt, dass sie im Namen des Auktionshauses verkauft und dann mit dem Dritten abgerechnet wird. In den Zeiten vor dem Erlass von Gesetzen für den Schutz von beweglichem Kulturgut, die erst seit wenigen Jahrzehnten eine umfangreiche Dokumentationspflicht für den Handel mit Kulturgut vorschreiben,⁶ waren freihändige Verkäufe formfrei möglich, konnten also mündlich abgeschlossen werden. Nur bei der Verbringung von Objekten über die Grenzen galten zusätzliche Regeln.⁷ Veräußerte ein Kunsthändler Objekte aus seinem Privateigentum, musste dies ebenfalls nur gegenüber den Steuerbehörden und ggf. der Zollverwaltung angegeben werden. Auktionsverkauf, freihändiger Verkauf sowie der Verkauf von Privateigentum erzeugten damals wegen der verschiedenen gesetzlichen Anforderungen also einen unterschiedlichen sowie unterschiedlich großen *paper trail*, eine Datenspur in Papierform.

Die Quellenarten in der Galerie Fischer

Dies spiegelt sich im Archiv der Galerie Fischer wider, das in der Logik seines Aufbaus und Inhalts der Unterscheidung zwischen Auktionsverkauf und freihändigem Verkauf folgt, oder präziser: Das Hauptaugenmerk der Galerie Fischer lag bei der Aktenführung auf der Anbahnung, Vorbereitung, Durchführung und Abrechnung bzw. Abwicklung der Auktionen sowie auf der Erfassung und Authentifizierung der Objekte für den Katalog. Die Dokumentation dieser Vorgänge erfolgte über viele Jahrzehnte nahezu unverändert. Für den Nachweis freihändiger Verkäufe, die mündlich erfolgen konnten, müssen dagegen Quellengattungen insbesondere aus dem Bereich der Buchhaltung herangezogen werden, die sich über die Jahre stark gewandelt haben, wie noch aufzuzeigen sein wird.

Quellen für den Nachweis von Auktionsverkäufen

Das historisch wohl wertvollste Konvolut des Archivs bilden die Auktionsbücher, die sich mit wenigen Ausnahmen seit der ersten eigenen Auktion geschlossen erhalten haben. In der Galerie Fischer werden sie ›Bibeln‹⁸ genannt. Sie bestehen aus den offiziellen Auktionskatalogen, die auseinandergenommen, mit linierten Seiten für nummerierte Einträge ergänzt und zu einem festen Buch gebunden wurden.⁹ In dem typischen Beispiel vom 18., 19., 20. und 21. Mai 1938 (Abb. 3), das oben in seiner Handschrift mit ›Eigenexemplar Theodor Fischer‹ sowie einem Stempel gekennzeichnet ist, beziehen sich die Nummern der rechten Seite auf die gedruckten Katalognummern links (Abb. 4). Sodann folgen, handschriftlich in Tinte notiert, in unserem Beispiel in einer breiten Spalte die Buchstaben ›La.‹, eine Abkürzung des Einlieferers. Mithilfe eines im Auktionsbuch vorne eingelegten Einliefererverzeichnisses kann dies mit ›Larsen‹, dem Altmeisterhändler Paul Larsen aus London, entschlüsselt werden. Weiter unten z. B. bei der Katalog-Nr. 1954 ist mit dünnerer Schrift notiert der Eintrag ›250.- Alex Richlin, Lenzlingen‹ erkennbar; hierbei handelt es sich sehr wahrscheinlich um einen vor der Auktion bei Fischer eingegangenen Auktionsauftrag, also ein schriftliches Gebot für dieses Objekt, für das der namentlich genannte Bieter bis 250 Schweizer Franken bieten wollte. Entsprechende Vordrucke für Auktionsaufträge haben sich im Archiv erhalten. In der nächsten Spalte wurde ausweislich der oben genannten Bezeichnung die Schätzung des Objekts aufgeführt; sodann die Limite. Im Fall von Paul Larsen sehen wir, dass die ursprünglich vereinbarte Limite von 1.400 Schweizer Franken für das Objekt Nr. 1952 auf 975 Schweizer Franken herabgesetzt wurde; ob das kurz vor oder nach der Auktion geschah, muss offen bleiben. Jedenfalls konnte das Objekt bei dieser Auktion nicht verkauft werden. Das ist an der durchgestrichenen ›950‹ zu erkennen – möglicherweise der Preis, den der Auktionator im Saal ausrief – sowie an dem fehlenden Käufernamen. Dagegen wurde die Nr. 1954 tatsächlich für einen Preis von 220 Schweizer Franken (plus ein später in Rechnung gestelltes Aufgeld) an den Bieter Richlin zugeschlagen.

Das Auktionsbuch hatte dabei gleich mehrere Funktionen. Im Vorfeld diente es der zweifelsfreien Zuordnung von Einlieferer und Objekt und der Information des Auktionators, für welche Objekte bereits Interesse in der Form von Angeboten bestand; in der Auktion selbst wusste der Auktionator, welche Limite mindestens erreicht werden musste und

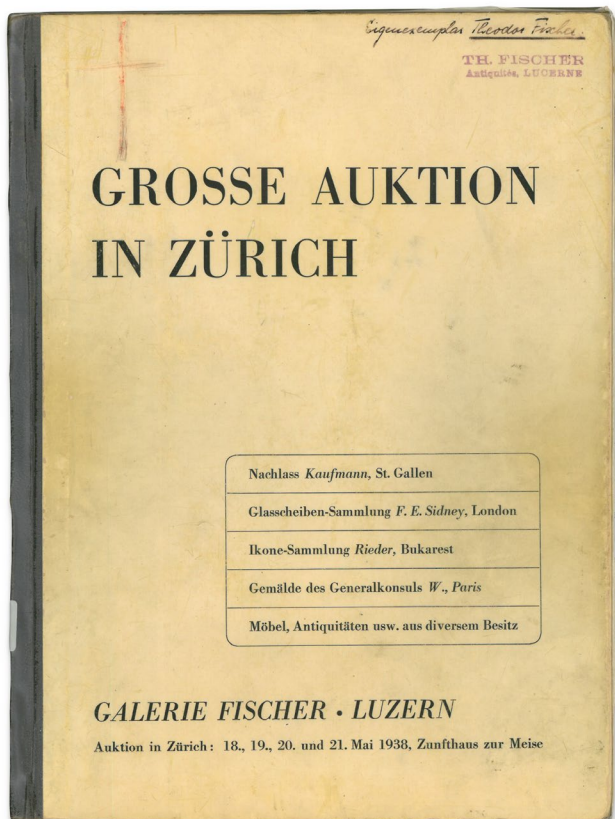


Abb. 3: Cover des Auktionsbuchs von Theodor Fischer für die Auktion der Galerie Fischer, Luzern, Nr. 61, »Grosse Auktion in Zürich: Nachlass, Kaufmann, St. Gallen, Glasscheiben-Sammlung F.E. Sidney, London, Ikonen-Sammlung Rieder, Bukarest; Gemälde des Generalkonsuls W., Paris; Möbel, Antiquitäten usw. aus diversem Besitz, Auktion Zürich, 18., 19. und 20. und 21. Mai 1938 im Zunfthaus zur Meise, Galerie Luzern, Luzern, 1938.«

© Archiv der Galerie Fischer, Luzern

konnte die Objekte nacheinander ausrufen. Nach dem Zuschlag notierte er sogleich, ob, und ggf. an wen und für welchen Hammerpreis das Objekt zugeschlagen wurde. Das Auktionsbuch war also das Steigerungsprotokoll, wobei der Beamte des Steigerungsamts Luzern ebenfalls ein Protokoll anfertigte.¹⁰ Nach der Auktion diente das Auktionsbuch schließlich als Grundlage für die Abrechnung gegenüber den Einlieferern und Rechnungsstellung an die Käufer. Auch Nachverkäufe wurden darin häufig notiert. Für die heutige Provenienzforschung ist es ein unverzichtbarer Schlüssel, mit dessen Hilfe in den häufig sehr umfangreichen Aktenbeständen einer Auktion die zu einem Objekt gehörigen Korrespondenzen, Auktionsverträge und Rechnungsunterlagen zugeordnet werden können. Diese sind nach derzeitiger Einschätzung ebenfalls mit wenigen Ausnahmen geschlossen erhalten.

		Blatung Ende	
Nr.			
1952.	SEITZ, GEORG. — 18. Jahrhundert. a) Blumenstillleben, auf einem Tisch Vase mit Blumen gefüllt, an der Tischkante Blumenstillleben, Rechts signiert. Holz. 63 x 49 cm. b) Blumenstillleben, auf einem Tisch Vase mit Blumen und Früchten, sowie Vogelst. mit Eiern. Rechts signiert. Holz. 63 x 49 cm.	1952	1450- 250- ✓
1953.	WINTERHALTER, FRANZ XAVER — 1806–1873. Porträt der Miss Krenkle, an einem Tisch sitzend. Leinwand. 61 x 51 cm.	1953	1450- 250- ✓
1954.	WIENER MEISTER. — Anfang 19. Jahrhundert. Blumenstrauß in Glavase. Monogrammiert. Holz. 18 x 14 cm.	1954	1450- 250- ✓
1955.	GROSSER. Blumenstrauß in Bouc vase, im Vordergrund Vogel, im Hintergrund Nische. Monogrammiert F.X.P. Holz. 25 x 18 cm.	1955	1450- 250- ✓
1956.	BUNTER. Blumenstrauß mit Schmetterling, in Glavase. Beschriftet: P. François. Holz. 29,5 x 16 cm.	1956	1450- 250- ✓
1957.	BUNTER. Blumenstrauß. Pendant zu Nr. 1956. Holz. 29,5 x 16 cm.	1957	1450- 250- ✓
1958.	SPITZWEG zugeschrieben. Felsgruppe mit Quelle. Holz. 26,5 x 19 cm.	1958	1450- 250- ✓
1959.	BECKER, JAKOB. — Worms um 1850. Dorfzene aus Hessen, im Vordergrund Personen in hessischer Tracht, die in die Kirche gehen. Öl auf Leinwand. 46,5 x 37,5 cm.	1959	1450- 250- ✓
1960.	FLORET, L. — 19. Jahrhundert. Stillleben mit Früchten und Silbergesten. Unten rechts signiert. Leinwand. 93 x 74 cm.	1960	1450- 250- ✓
1961.	KOCH, M. — 19. Jahrhundert. Stillleben, Fajencervase mit Blumen. Links unten signiert: M. Koch. Leinwand. 73 x 54 cm.	1961	1450- 250- ✓
1962.	ROTMANN. — Schule des Ansicht von München. Leinwand. 30 x 47 cm.	1962	1450- 250- ✓
1963.	FUGEL, GEBEL. — 19. Jahrhundert. Jesus regnet die Kleinen. Aquarell. Signiert. 1899. Karton. 14 x 22,5 cm.	1963	1450- 250- ✓
1964.	MEYERHEIM, PAUL. — 19. Jahrhundert. Hirt und Vieh. Aquarell. Signiert. Karton. 13,5 x 27,5 cm.	1964	1450- 250- ✓
1965.	RAVENSTEIN, P. v. — 19. Jahrhundert. Marktszene in Italien. Rechts unten signiert und datiert 1804. Leinwand. 108 x 81 cm.	1965	1450- 250- ✓
FRANZÖSISCHE MEISTER			
1966.	FRANZÖSISCHE SCHULE. Anfang 16. Jahrhundert. Porträt eines Herrn mit Spitzkragen und Halskette. Holz. 56 x 44 cm.	1966	1450- 250- ✓
1967.	FRANZÖSISCHE SCHULE. 18. Jahrhundert. Grosser Blumenpanneau, im Vordergrund umgefallene Steinvasen von vielen Blumen umgeben, oben Gimpel, links im Vordergrund roter Papagei mit blauen Flügeln, links Ausschnitt auf Gartenzenne. Leinwand. 90 x 72 cm.	1967	1450- 250- ✓

Abb. 4: Auszug aus dem Auktionsbuch für die Auktion der Galerie Fischer, Luzern, Nr. 61, vom 18., 19. und 20. und 21. Mai 1938 (wie Abb. 3).

Bildnachweis: © Archiv der Galerie Fischer, Luzern

Quellen für den Nachweis von freihändigen Verkäufen

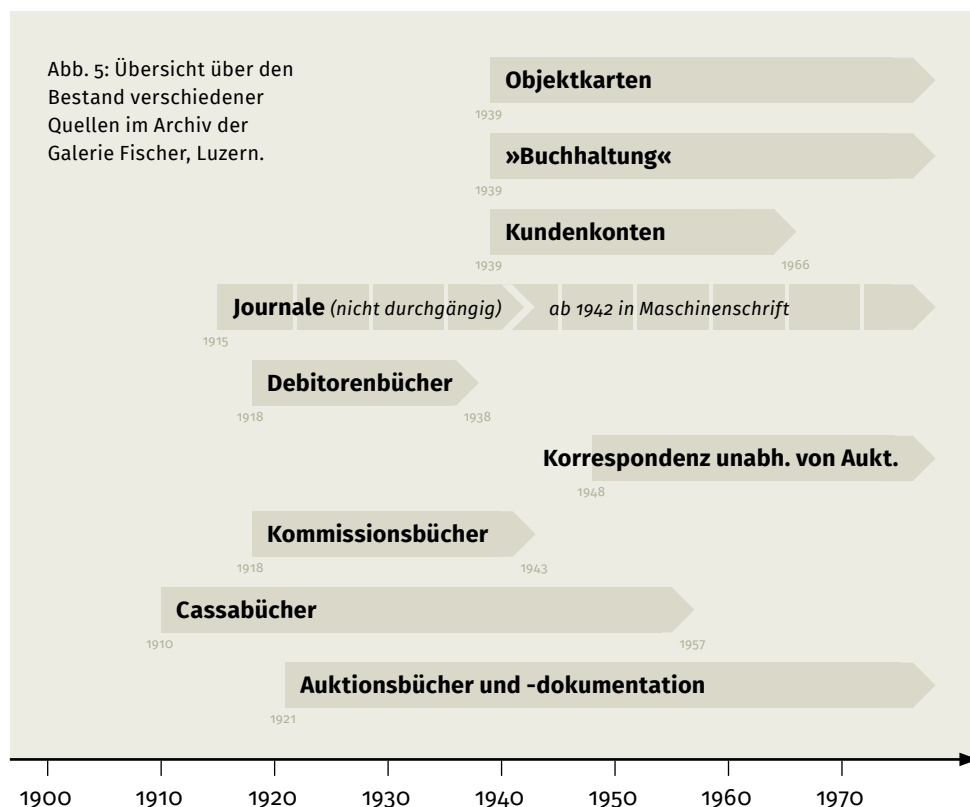
Weitaus aufwändiger ist die Recherche nach Objekten, die außerhalb von Auktionen veräußert wurden. Handelt es sich um Kunstwerke, die in einer Auktion nicht verkauft werden konnten, wurden sie anschließend in manchen Fällen in Kommission genommen und in die alphabetisch geordneten Kommissionsbücher mit Eigentümer und Eingangsdaten eingetragen; später wurden vielfach noch Verkaufsdatum und -preis oder die Rückgabe an den Eigentümer nachgeführt. Wird ein spezifischer Sammler gesucht, der häufiger bei Fischer einkaufte, kann die Konsultation der Debitorenbücher hilfreich sein, die neben den verkauften Objekten auch Services wie Versicherungen, Rahmungen, Transporte etc. auflisten. Denn ein Auktionshaus ist ein Kunsthandels- ebenso wie ein Dienstleistungsunternehmen, das seine wertvollen Kontakte zu Sammlern und Händlerkollegen oft über Generationen hinweg pflegt. Das lässt sich in den meist großformatigen, handschriftlich verfassten alten Folianten, die häufig längere Zeiträume abdecken, gut nachvollziehen. Cassabücher schließlich geben zahlreiche Hinweise zu Dienstreisen, Betriebskosten und Angestellten.

Ende der 1930er Jahre wurden die Folianten von anderen Dokumentationsarten abgelöst, und zwar sukzessive bzw. »überlappend«, wie die Übersicht in Abb. 5 zeigt. Für die Jahre ab 1939 bis 1968 bestehen handschriftlich geführte Buchhaltungsunterlagen, die auf Loseblättern

und chronologisch geordnet alle buchhalterisch relevanten Vorgänge für jeweils ein Jahr aufzuführen; für die Jahre 1942–1982 auch schreibmaschinengeschriebene »Journale« mit ausführlicheren Einträgen. Freihändige Verkäufe von Objekten ab 1939 können in diesen Dokumenten manuell recherchiert werden – nicht immer mit Erfolg. Vor allem die Recherche nach Verkäufen aus Privateigentum gestaltet sich schwierig.

In den 1930er Jahren wurden für den Eigenbestand der Galerie Fischer mit der Schreibmaschine getippte Objektkarten im DIN-A5-Format eingeführt, die z. T. sehr detaillierte Provenienzanangaben aufweisen. Zwar haben sich mehr als 3.000 davon erhalten, aufgrund von Ziffernfolgen ist aber zu vermuten, dass viele verloren gegangen sind. Auch Halbanteils- und Inventarbücher müssen existiert haben, ihr Verbleib ist aber unbekannt. Und Korrespondenz- und Rechnungsunterlagen für Vorgänge, die nicht direkt die Auktionen betreffen, sind erst ab 1948 im Archiv vorhanden.

Warum die herkömmlichen Folianten Ende der 1930er Jahre nach und nach ersetzt wurden, ist Gegenstand zukünftiger Forschungen. Jedenfalls markiert der Übergang gleichzeitig auch die konsequente Umstellung auf die doppelte kaufmännische Buchführung¹¹ in mehrfacher Ausführung. Die aktuelle Arbeitsthese: Die Umstellung könnte mit der Gründung der Galerie Fischer Kommanditgesellschaft zusammenhängen, die am 25. Januar 1944 in das Handelsregister eingetragen wurde. Zuvor hatte Theodor Fischer sein Auktionshaus als Einzelfirma betrieben.



Ausblick

Das Archiv der Galerie Fischer dürfte eines der umfassendsten und besterhaltenen Archive des deutschsprachigen Kunsthandels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellen. Obwohl es auch beachtliche Lücken aufweist, ist es vor allem für die Provenienzforschung in Bezug auf Objekte, die zwischen der Schweiz und ihren Nachbarländern und innerhalb der Schweiz gehandelt wurden, von Bedeutung. Es gewährt aber auch wertvolle Einblicke in viele weitere Aspekte, z. B. in die Funktionsweise des Auktionswesens, die Logistik des Kunstmarkts, in die Entwicklung von Dokumentationsstandards und die über Jahrzehnte nachverfolgbare Professionalisierung vom kleinen Antiquitätengeschäft zum international vernetzten Kunsthandelsunternehmen. Seine Erforschung und Erschließung hat erst begonnen: In den vielen Laufmetern des Archivs der Galerie Fischer können jederzeit neue Quellen und Erkenntnisse zutage treten.

ABSTRACT

The Galerie Fischer in Lucerne was founded as an art and antiques business by Theodor Fischer (1878–1957) in 1907 and developed into one of the leading auction houses in Switzerland and Europe. Between 1921 and 2016, the family business held around 400 auctions, which are documented in an extensive art trade and art auction archive. This is purely private property and is not open to the public. However, research requests can be made to the archive.

Most requests for provenance research concern the Nazi era (1933–1945). At that time, Galerie Fischer played an important role in the trade in cultural property seized as a result of persecution.

At the beginning of the 20th century, the Swiss auction trade was already regulated by laws, while other art sales could take place informally. Hence the focus of the archive is on the documents concerning the preparation, execution and handling of auctions. Auction sales can usually be well traced in the auction manuals and other records. However, documentation of objects that changed hands in private deals must be traced in the company's accounting records, which were subject to major changes in the 1930s. Overall, research of the extensive archive is still at an early stage.

ANMERKUNGEN

- 1 Eine Anleitung, die aktuellen AGB und ein Fragebogen sind unter <https://www.fischerauktionen.ch/de/über-galerie-fischer/geschichte-der-galerie-fischer/> (zuletzt abgerufen am 20.07.2023) zu finden.
- 2 Siehe dazu u. a. Jeute, Gesa: *Die Moderne unter dem Hammer. Die »Verwertung« der »entarteten« Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939*, in: Fleckner, Uwe: *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin 2007, S. 189–305; Barron, Stephanie: *Die Galerie Fischer Auktion*, in: Ausst.-Kat. »Entartete Kunst«: *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Los Angeles, County Museum of Art, und Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1991/92, S. 135–170; sowie jüngst Sykora, Sandra: *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen: Die Versteigerung »entarteter« Kunst in der Galerie Fischer 1939*, in: Ausst.-Kat. *Zerrissene Moderne, Die Basler Ankäufe »entarteter« Kunst*. Basel, Kunstmuseum, 2022, S. 111–124.
- 3 Zunehmend lassen Museen und Sammlungen aber auch Erwerbsvorgänge über die Galerie Fischer bis in die jüngste Vergangenheit erforschen.
- 4 Siehe zu Fischers Rolle während der NS-Zeit insbesondere Tisa Francini, Esther/Heuß, Anja/Kreis, Georg: *Fluchtgut – Raubgut: der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*. Zürich 2016 (2. Aufl.). Fischers Rolle war nach dem Krieg Gegenstand mehrerer Raubkunstprozesse vor dem Schweizerischen Bundesgericht. Dazu u. a. Anton, Michael: *Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht*, Bd. 2. Berlin 2010, S. 594ff.
- 5 Der Abschnitt über die Versteigerungen, Art. 229–236 OR im Bundesgesetz vom 30. März 1911 betreffend die Ergänzung des Schweizerischen Zivilgesetzbuches (Fünfter Teil: Obligationenrecht), blieb unverändert; weitgehend gleich auch z. B. das Gesetz betreffend das Gantwesen des Kantons Basel-Stadt vom 8. Oktober 1936 (230.900).
- 6 Hier ist vor allem das UNESCO-Übereinkommen über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der rechtswidrigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut zu nennen, das in Paris am 14. November 1970 abgeschlossen und z. B. in der Schweiz mit dem Bundesgesetz über den internationalen Kulturgütertransfer (Kulturgütertransfersgesetz, KGTG) vom 20. Juni 2003 ausgeführt wurde. Es verpflichtet den gewerbsmäßigen Kunsthandel in Art. 16 KGTG zu umfangreicher Dokumentation des Handels mit Kulturgut.
- 7 Sobald ein Objekt über die Landesgrenzen verbracht wurde bzw. wird, war damals und ist heute in der Regel eine Verzollung und Versteuerung erforderlich; über Jahrzehnte unterlag der Handel zwischen Deutschland und der Schweiz auch dem Clearing-System. Importe von Kunstgegenständen mussten daher in der Schweiz bei der Schweizerischen Verrechnungsstelle angemeldet werden. Darüber hinaus existierten in der Schweiz ab 1921 Importbeschränkungen für die Einfuhr von Kunstobjekten zum Schutz für das heimische Kunstschaffen. Natürlich mussten auch Steuern entrichtet werden.
- 8 Siehe zu den Auktionsbüchern beim Auktionshaus Helbing, »Handexemplare« genannt, den Aufsatz von Effinger, Maria/Sepp, Theresa: *Handexemplare des Auktionshauses Hugo Helbing als (digitale) Quelle für die Forschung*, in: Wasensteiner, Lucy/Hopp, Meike/Cazzola, Alice (Hrsg.): *Wenn Bilder sprechen: Provenienzforschung zu Max Liebermann und seinem Netzwerk*. Heidelberg: arthistoricum.net, 2022, S. 102–114.
- 9 Mit dem Einzug der modernen Datenverarbeitung bei der Galerie Fischer wurde auf Ausdrucke auf gelochtem Papier umgestellt.
- 10 In Einzelfällen haben sich die Steigerungsprotokolle des Luzerner Steigerungsamts im Archiv der Galerie Fischer erhalten. Die Steigerungsakten der Stadt Luzern aus dem »gefragten Zeitraum wurden in den 1960er Jahren aufgrund von Platzmangel verbrannt. Daher sind leider keine Korrespondenzen mit der Galerie Fischer überliefert«, Auskunft Stadtarchiv Luzern an die Verf. vom 21. März 2021.
- 11 Rüegg, Rudolf: *Die Grundlagen der Buchhaltung*. Zürich 1927; und Penndorf, Balduin: *Geschichte der Buchhaltung in Deutschland*. Leipzig 1913; die beiden Publikationen geben Anhaltspunkte zu damals üblichen Buchhaltungspraktiken.



FALLBEISPIEL

»ENTARTETE KUNST« IM KUNSTHANDEL

»Kunstfund in München. Von Nazis geraubtes Aquarell bei Auktion wiederentdeckt«, so titelt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 4. Dezember 2019.¹ Gemeint ist die »Studie nach einem Baumstamm« (Abb. 1) von Christian Rohlf, die 1937 im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« aus dem Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle (Saale) beschlagnahmt worden war und beim Auftauchen im Kunsthandel nicht nur erstmals identifiziert, sondern auch zurück in das Herkunftsmuseum – das heutige Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Saale) – vermittelt werden konnte. Entdeckungen wie diese sind aber keineswegs eine Seltenheit. Vielmehr gehören sie im Auktionshandel mit Werken moderner Kunst fast zum »Tagesgeschäft«. Zugrunde liegt hier der bekannte Umstand, dass die Nationalsozialisten den öffentlichen Kunstbesitz von der sogenannten entarteten Kunst nachhaltig »bereinigt« hatten.

»Entartete Kunst« – Beschlagnahme und »Verwertung«

Am 31. Mai 1938 wird im nationalsozialistischen Deutschland ein Gesetz verabschiedet, das die Beschlagnahmung und gleichzeitige Enteignung »entarteter« Kunstwerke aus den deutschen Museen besiegelt. Der ab Juli 1937 von Goebbels' Propagandaministerium zentral gesteuerten »Säuberung des Kunsttempels«² gingen bereits seit 1929 verschiedene – von Ortsgruppen des »Kampfbundes für deutsche Kultur« organisierte – Diffamierungskampagnen gegen die Moderne als einem »Vergehen an deutscher Kultur« voraus.³ Am 30. Juni 1937 wird der Kunstmaler und Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler von Goebbels beauftragt, »die in deutschem Reich-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiet der Malerei und der Bildhauerkunst zum Zwecke einer Ausstellung« auszuwählen und sicherzustellen. Bereits am 19. Juli 1937, keine drei Wochen nach dem verhängnisvollen Auftrag, eröffnet Ziegler in München die Ausstellung »Entartete Kunst«. Rund 600 Gemälde, Plastiken, Zeichnungen und Grafiken von ca. 118 Künstlern werden in unwürdiger und diffamierender Weise in den

Abb. vorige Seite: Detail aus Abb. 1

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 1: Christian Rohlf, *Studie nach einem Baumstamm*, 1914, Aquarell auf Velin, 49 x 63 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

engen Räumen der Hofgartenarkaden gezeigt.⁴ Hitler, vermutlich durch den Charakter der infam inszenierten Ausstellung während der Vorbesichtigung angeregt, fasst den Entschluss, die Museen ein zweites Mal aufsuchen zu lassen und, wie es in der Begründung des oben erwähnten Gesetzes von 1938 lautet, »sämtliche Erzeugnisse entarteter Kunst zu erfassen und sicherzustellen«.⁵ Goebbels schreibt am 24. Juli 1937 in sein Tagebuch: »Die alte Kommission soll nun alle entarteten Bilder in den Museen beschlagnahmen«.⁶

Nachdem Hitler mit Goebbels am 13. Januar 1938 das Depot der beschlagnahmten Werke in einem ehemaligen Getreidespeicher an der Köpenicker Straße in Berlin besichtigt, reifen die Pläne, die Bestände durch besagtes Gesetz zu enteignen und über die weitere »Verwertung« nachzudenken. So schreibt Goebbels am gleichen Tag in sein Tagebuch: »Einiges wollen wir im Ausland gegen gute Meister austauschen.«⁷ Weiteren Eintragungen Goebbels' ist zu entnehmen, dass Göring, der bekanntlich alte Kunst sammelt, sicher zu seinem Vorteil anregt, Werke gegen Devisen ins Ausland zu verkaufen.⁸ Goebbels stellt am 29. Juli zufrieden fest: »Bilder aus der entarteten Kunst werden nun auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten. Wir hoffen, dabei noch Geld mit dem Mist zu verdienen.«⁹ Die Aussicht der Nationalsozialisten, sich mit der ungeheuer großen Anzahl von Kunstwerken die immer rarer werden den Devisen zu beschaffen, ist sicher eine schicksalhafte und zugleich positive Fügung, die den größten Teil – vermutlich zwei Drittel der Bestände – vor der Vernichtung bewahrt.

Mit dem Verkauf der Werke werden ab Herbst 1938 hauptsächlich vier Kunsthändler beauftragt: Karl Buchholz und Ferdinand Möller aus Berlin, Bernhard A. Böhmer aus Güstrow – enger Freund von Ernst Barlach – und Hildebrandt Gurlitt aus Hamburg.¹⁰ Die Verkaufsbedingungen, vom Ministerium festgelegt, beinhalten unter anderem, dass nur gegen Devisen an ausländische Kunden verkauft werden dürfe. Ein Verkauf an inländische Interessenten wird ausdrücklich untersagt.

Trotz des ausdrücklichen Verbotes haben die vier Kunsthändler auch an deutsche Privatsammler oder Galeristen Werke abgegeben, etwa an die Galeristen Axel Vömel in Düsseldorf oder Günther Franke in München, Fritz Carl Valentien in Stuttgart oder Wolfgang Gurlitt in Berlin. Sammlern wie Josef Haubrich war es ebenfalls möglich, unter diesen Umständen die eigene Sammlung weiter zu vervollständigen (heute Museum Ludwig, Köln). Und auch Bernhard Sprengel beginnt unter diesen Umständen zu sammeln und legt mit seiner Stiftung den Grundstein für das später nach ihm benannte Museum in Hannover.

Der größte Teil der Werke findet jedoch seinen Weg in das europäische Ausland, besonders in die Schweiz, Belgien, Frankreich und England, und natürlich in die Vereinigten Staaten. Buchholz beispielsweise unterhält in New York neben Berlin eine Galerie, die Curt Valentin, ehemaliger Mitarbeiter in der Galerie von Alfred Flechtheim in Berlin, leitet. Bereits am 18. September 1939 wird dort die Ausstellung »Contemporary European Art« eröffnet, in der acht Werke von Feininger, Klee, Lehmbrock, Modersohn-Becker und Nolde unter Angabe der Museen, aus denen sie entwendet sind, angeboten werden. Im Frühjahr 1940 folgt eine weitere Ausstellung – »Landmarks in Modern German Art« – mit rund 25 Werken aus ehemals deutschem Museumsbesitz. Auch der Galerist Karl Nierendorf gründet 1936 in New York eine Galerie und erhält Werke entweder über befreundete Kunsthändler oder steigert direkt auf der Luzerner Auktion zwei Bilder von Feininger¹¹, während sein Bruder Josef die gemeinsame Berliner Galerie weiterführt. Dies sind nur wenige Beispiele, die von dem Erfindungsreichtum des Kunsthandels unter der Herrschaft der Nationalsozialisten erzählen.

Wissenszuwachs aus dem Handel

Oft genug aber bricht die Überlieferung spätestens in der Nachkriegszeit ab. Meist lässt sich noch anhand der an der Freien Universität in Berlin entwickelten Datenbank »Entartete Kunst«, der die sogenannte Harry-Fischer-Liste¹² und andere Quellen zugrunde liegen, ermitteln, welcher der vier genannten Kunsthändler das jeweilige Werk übernommen hatte. In weiteren Rubriken sind Erwerbungsdaten der Museen, weiterführende Literatur und Geschichte zu Ausstellungen nachzulesen; jüngere Provenienzen oder gar der gegenwärtige Standort der Werke sind hingegen seltener aufgeführt. Für weitere Ergänzungen der Datenbank erfährt inzwischen der Kunsthandel eine besondere Rolle. Denn die meisten der im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« beschlagnahmten und »verwerteten« Werke werden über den Kunsthandel verstreut und gelangen in der Folge nicht selten in die Hände privater Eigentümer. Erst bei einer Verkaufsvorbereitung wird ein Werk mit diesem Schicksal entdeckt und identifiziert. Und oft ist es erst zu diesem Zeitpunkt möglich, ein Werk, das bis dahin nur als »EK-Nummer« mit rudimentären weiteren Angaben in der Datenbank aufgeführt ist, mit einem echten, physisch sichtbaren Kunstwerk zu verbinden.

Wie lässt sich heute »entartete Kunst« identifizieren?

Wie aber erkennt man, ob ein Kunstwerk, das aus privatem Eigentum in einem Auktionshaus angeboten wird, einmal im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« beschlagnahmt worden ist? Die Überprüfung der Datenbank »Entartete Kunst«, die im Haus, für das der Autor tätig ist, standardmäßig bei allen Kunstwerken von als »entartet« geschmähten Künstlern erfolgt, kann nicht immer eine klare Antwort geben. Dieses Problem tritt gewissermaßen gattungsspezifisch auf: Beim Großteil der beschlagnahmten Werke handelte es sich um Papierarbeiten, um Druckgrafiken und Zeichnungen. Die Datenbank »Entartete Kunst« führt 2.384 Gemälde, aber nicht weniger als 15.525 Druckgrafiken und 1.664 Zeichnungen.¹³ Diese Papierarbeiten haben eines gemeinsam: Sie sind nur äußerst selten durch historische Fotografien bezeugt und damit kaum eindeutig identifizierbar. Und bei Druckgrafiken, die über die gegebenen Titelstichworte auch ohne Fotografie manches Mal zu identifizieren wären, wirkt erschwerend die eindeutige Zuordnung der Herkunft des Auflagenwerks.

Der Blick muss also auf die Rückseite des Werkes wandern. So kann man manches Mal erstaunliche Entdeckungen machen, denn anders als bei einem Großteil der Gemälde haben die nationalsozialistischen »Kunstsäuberer« bei Papierarbeiten die Kenntlichmachungen nicht entfernt. Ein wesentliches Indiz liefert das Vorhandensein eines Provenienzmerkmals des Herkunftsmuseums, etwa ein Stempel, eine handschriftliche Inventarnummer, oder beides zugleich (Abb. 2). Hinzu kann die sogenannte EK-Nummer, in blauem Farbstift auf die Papierarbeiten gesetzt, manches Mal ergänzt durch das gestempelte rote »E« für Klärung sorgen (Abb. 3).

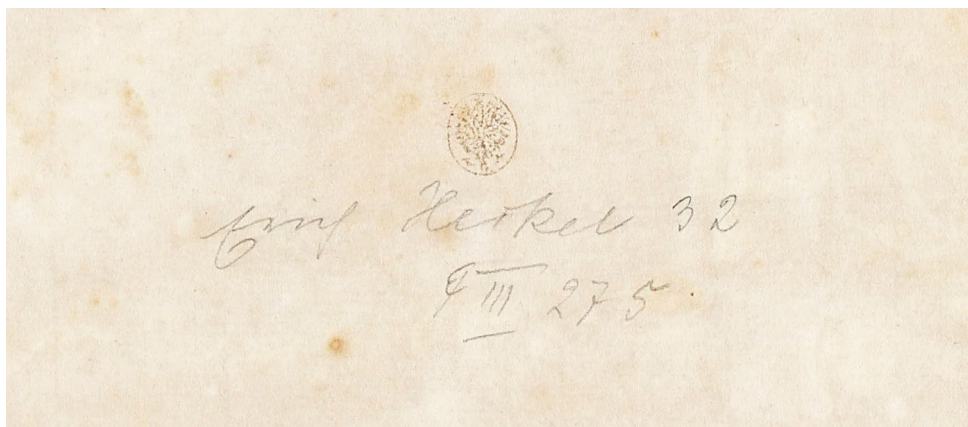


Abb. 2: Rückseite eines Aquarells von Erich Heckel (EK-Nummer: 12250):
Stempel der Nationalgalerie Berlin (Lugt 1640) und Inventarnummer F III 275; Nr. 32.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

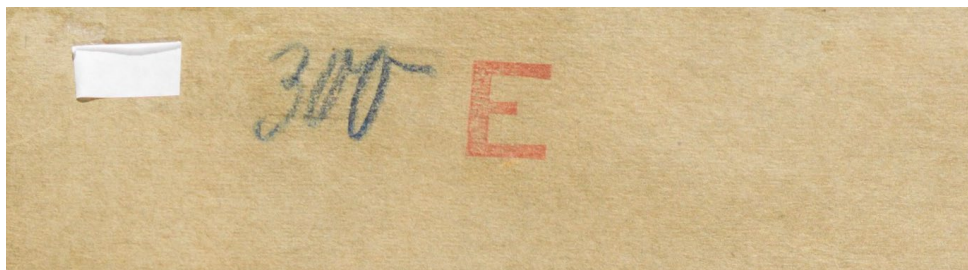


Abb. 3: Rückseite einer Lithografie von Otto Mueller: handschriftliche EK-Nummer »300« sowie gestempeltes »E«.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Unbedingt sind bei Papierarbeiten, so vorhanden, auch die Teile der alten Rahmung wie Rückpappen und Passepartouts in die Untersuchung einzubeziehen. Denn oft sind die Papiere der betroffenen Werke so fragil und durchscheinend, dass die entsprechenden Vermerke nicht auf den Bildträgern selbst, sondern auf den Elementen der Rahmung angebracht sind. Das oben erwähnte Blatt von Rohlf's konnte nur über den Herkunftsstempel und die Inventarnummer auf der alten Rückpappe mit der EK-Nummer 14438 identifiziert werden – ohne diesen Befund wäre von der EK-Nummer 14438 noch heute nicht mehr bekannt als der beschreibende Titel und der Verkauf an Hildebrandt Gurlitt, in dessen Geschäftsbüchern das Blatt übrigens nicht auftaucht.

Insbesondere mit Rückseitenbefunden gelingt es also, bisher unbekannten Werken aus der Beschlagnahmemasse der Aktion »Entartete Kunst« ein »Gesicht« zu geben.

Restitution »entarteter Kunst«?

Ist ein Werk aus der Beschlagnahmemasse der Aktion »Entartete Kunst« identifiziert, so ist es notwendig, zunächst zu prüfen, ob das betroffene Werk tatsächlich aus öffentlichem Eigentum beschlagnahmt wurde oder ob es sich um eine Leihgabe aus privater Hand handelt. Dies hat den Hintergrund, dass nur im letzteren Fall – ein populäres Beispiel liefert Paul Klees »Sumpfliegende« (EK 15975) – ein NS-verfolgungsbedingter Verlust und damit ein »Restitutionsbefund« vorliegt. Denn auch wenn gelegentlich darüber diskutiert wird – 2014 ging ein entsprechender Vorstoß von Jutta Limbach durch die Presse¹⁴ –, so liegt doch bei der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« ein »Diebstahl aus eigenem Eigentum« vor und damit keine unrechtmäßige Entziehung.¹⁵ Zudem würde eine andere Einstufung eine große »Umverteilung« von »entarteter Kunst« in Gang bringen, die auch für die Museen selbst wenig sinnvoll erscheint. Taucht im Handel also ein Werk auf, das aus öffentlichem Eigentum im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« beschlagnahmt wurde, so wird üblicherweise das Herkunftsmuseum informiert und mit aktuellen Fotos und Informationen versehen, und ebenso natürlich die Datenbank »Entartete Kunst«, die auf diese Weise auch mithilfe des Handels stets ergänzt und erweitert wird.



Abb. 4: Otto Mueller, *Hockende* (Kniender weiblicher Akt), um 1912, Monotypie und Pinsel auf Bütten, 18 x 20 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Neue Erkenntnisse

Besonders spannend war die Entdeckung einer mit dem Pinsel übergangenen Monotypie von Otto Mueller (Abb. 4, 5). Als dieses ganz außergewöhnliche, bis dahin völlig unbekannte Blatt aus einer Privatsammlung im Auktionshaus eingeliefert wurde, ergab eine standardmäßige Prüfung der Datenbank »Entartete Kunst« keinen Treffer. Gleichwohl irritierte der Stempel der Kunsthalle Mannheim auf der Rückseite des Werkes. Ein Passepartout oder eine Rahmenrückpappe, auf der eine ergänzende EK-Nummer zu vermuten gewesen wäre, war nicht mehr vorhanden. Der deutliche Lichtrand des Blattes suggerierte gleichwohl, dass das Werk lange in einem solchen Passepartout verwahrt wurde.

In engem Austausch mit Mathias Listl, dem damaligen Provenienzforscher der Kunsthalle Mannheim, und weiteren Forschern konnte das Rätsel um den Museumsstempel entschlüsselt werden.¹⁶ Mit dem ungewöhnlichen Kunstwerk war die EK-Nummer 6129 identifiziert, die bis dahin mit Otto Muellers Lithografie »Olympia« von 1924 verbunden worden war.

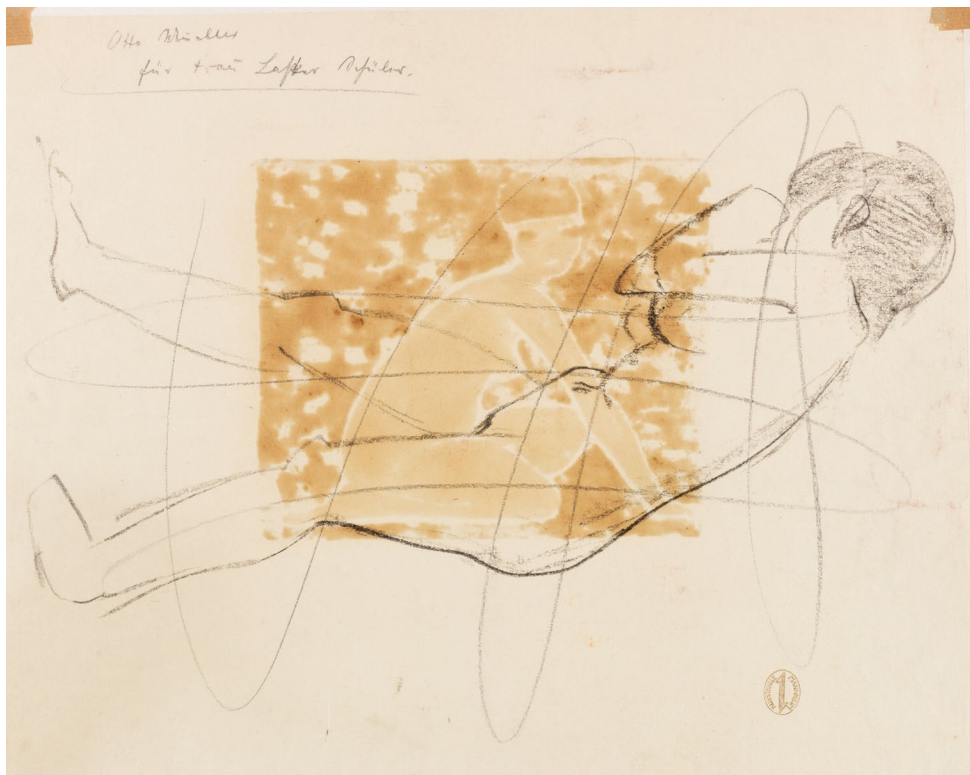


Abb. 5: Rückseite der Monotypie Otto Muellers, *Hockende (Kniender weiblicher Akt)*, um 1912. Mit verworfener Kohlezeichnung, handschriftlicher Widmung »Otto Mueller für Frau Lasker Schüler« sowie dem Stempel der Kunsthalle Mannheim.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Ein Abzug der »Olympia« war allerdings nie im Mannheimer Bestand registriert. In der Kunsthalle Mannheim waren sechs Otto-Mueller-Werke, die als »entartete Kunst« 1937 beschlagnahmt wurden, es sind dies die EK-Nummern 6129, 6130, 6198, 6199, 6200 und 6201. Allein die Nummer 6129, als »Badende« in der Harry-Fischer-Liste, galt es näher zu prüfen.¹⁷ Die 1924 entstandene »Olympia« konnte es nicht sein, denn der Ankauf des beschlagnahmten Blattes mit der Nummer 6129 erfolgte schon 1913. Im Mannheimer Inventarbuch steht dazu: »Müller Otto / 142 / L. Sch. / Kniender weiblicher Akt / 274 (alte Invnr.) / 30.- / Berlin / 13.VII. / Dr. Paul Ferd. Schmidt.«¹⁸ Als Technik ist ferner, und dies ist für Mueller eher ungewöhnlich, »Linolschnitt« vermerkt – eine mit einer Monotypie leicht zu verwechselnde Technik. Da das Blatt von Otto Mueller den authentischen Stempel der Kunsthalle Mannheim trägt, musste es sich also um eines der sechs beschlagnahmten Blätter handeln und konnte nur der 1913 angekaufte »Kniende weibliche Akt«, also die »Badende« der Harry-Fischer-Liste mit der EK-Nummer 6129 sein. Und noch ein weiteres wichtiges Indiz für die Identifikation ist auf der Rückseite zu finden, eine Widmung von der Hand Muellers: »Otto Mueller für Frau Lasker-Schüler«. Offenbar hatte Mueller das Blatt also für die Lasker-Schüler-

Benefizauktion gestiftet, die Paul Ferdinand Schmidt und Max Dietzel im März 1913 im Neuen Kunstsalon München organisiert hatten. Dies wiederum passte in hervorragender Weise zu der Tatsache, dass die Kunsthalle Mannheim das betreffende Blatt am 13. Juli 1913 von niemand anderem als Paul Ferdinand Schmidt angekauft hatte. Schon bald nach der Lasker-Schüler-Benefizauktion nämlich löste sich der Neue Kunstsalon auf, Schmidt veräußerte die »Restbestände«.

So deutete hier wirklich alles darauf hin, dass das bisher vollkommen unbekannte Unikat von Otto Mueller als EK-Nummer 6129 zu identifizieren ist. Der Eintrag in der Datenbank »Entartete Kunst« wurde anhand der neuen Erkenntnisse aktualisiert.¹⁹ Und das Kunstwerk befindet sich seit 2021 wieder in seinem Herkunftsmuseum: der Kunsthalle Mannheim.

Popularität und wissenschaftliche Zuwendung zur Kunst der 1910er und 1920er Jahre haben seit den 1980er Jahren stetig zugenommen. Dies lässt sich nicht nur an der vermehrten Nachforschung über die Ereignisse der Jahre 1933–1945 nachvollziehen; es wird auch an den zahlreichen Publikationen wie jenen der »Schriftenreihe der Forschungsstelle Entartete Kunst« an der Freien Universität in Berlin und an nationalen und internationalen Ausstellungen zu diesem historischen Thema deutlich.²⁰ Auch der Kunsthandel kann, das sollte dieser Beitrag zeigen, durch den direkten Werkkontakt immer wieder erhellende Details zu diesem Forschungsfeld beitragen.

ABSTRACT

The majority of the works of art confiscated from German museums by the National Socialists as part of the »Degenerate Art« campaign in 1937 were lost in the post-war period. It is not uncommon for the art trade to identify these works today when they are offered for sale. This essay examines the confiscation and exploitation of affected works of art, and illustrates how so-called degenerate art can be identified today by: for example, an analysis of the works' reverse sides, and how information about its former whereabouts can be obtained by reviewing the »Degenerate Art« database. Due to the »Act for the Confiscation of Works of Degenerate Art« from German museums of May 31, 1938, which is still in effect today, a »restitution indication« is not given. However, this article gives examples on how works can still return to their museums of origin today.

ANMERKUNGEN

- 1 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/von-nazis-geraubtes-aquarell-bei-auktion-in-muenchen-wiederentdeckt-16519252.html> (zuletzt abgerufen am 08.08.2023).
- 2 Titel zum gleichnamigen Buch *Säuberung des Kunsttempels* von Wolfgang Willrich mit dem Untertitel: *Eine kunstopolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, München 1937.

- 3 Vgl. hierzu Rave, Paul Ortwin: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*. Hamburg 1949; Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbeck 1963; Lüttichau, Mario-Andreas von: *Deutsche Kunst und Entartete Kunst*, in: *Die Kunststadt München 1937*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 1987, S. 92–118; dort weitere Literaturangaben.
- 4 Vgl. hierzu Lüttichau, Mario-Andreas von: *Rekonstruktion der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937*, in: *Die Kunststadt München 1937*, wie Anm. 3, S. 120–181.
- 5 Zitiert nach einer Abschrift von Kurt Reutti, in: *Bericht über meine in den Jahren 1945–1950 für den Magistrat Berlin (Ost) ausgeübte Tätigkeit*, Typoskript vom 19. Juni 1955, Archiv Nationalgalerie Berlin-West.
- 6 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente*, Teil 1, Aufzeichnungen 1924–1941. München 1987, Bd. 3, S. 211.
- 7 Ebd., S. 400.
- 8 Ebd., S. 445 – Göring hatte sich gleich zu Beginn der Verkaufsaktion 1938 13 Gemälde erster Güte mit einem Schätzwert von annähernd 1 Million RM aushändigen lassen – 1 Cézanne, 4 van Goghs, 3 Franz Marcs, 4 Edvard Munchs, 1 Signac – und sie wahrscheinlich durch seinen Kunstagenten Angerer verkauft oder gegen andere Kunstwerke für »Karinhal«, seine Residenz, eingetauscht. Das Propagandaministerium hatte sich vergeblich um die Rückgabe bemüht. Die Nationalgalerie, aus der 10 Gemälde stammten, erhielt daraufhin von Göring 165.000 RM als Entschädigung.
- 9 Ebd., S. 494.
- 10 Mit der Schriftenreihe der Forschungsstelle »Entartete Kunst« an der Freien Universität in Berlin seit 2007 beginnt eine dezidierte Aufarbeitung der Kunstpolitik im Nationalsozialismus und deren Protagonisten.
- 11 Vgl. Ausstellungskataloge der Galerie Buchholz-New York, in: Curt Valentin-Archiv, Museum of Modern Art, New York.
- 12 <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art> (zuletzt abgerufen am 08.08.2023).
- 13 Abruf am 08.08.2023.
- 14 Etwa *Süddeutsche Zeitung*, 20.11.2014.
- 15 Vgl. Kunze, Hans Henning: *Restitution Entarteter Kunst, Sachenrecht und internationales Privatrecht*. Berlin 2000.
- 16 2020: E-Mail-Korrespondenzen von Mathias Listl, Agnes Thum, Meike Hofmann, Tanja Pirsig-Marshall und Mario-Andreas von Lüttichau.
- 17 Bd. 2, S. 145, https://www.vam.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0003/240168/Entartete_Kunst_Vol2.pdf (zuletzt abgerufen am 08.08.2023).
- 18 Freundliche Mitteilung von Mathias Listl an Agnes Thum.
- 19 <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=120056&viewType=detailView> (zuletzt abgerufen am 08.08.2023)
- 20 Beispielhaft zu nennen sind die Publikationen von Fleckner, Uwe (Hrsg.): *Das verfemte Meisterwerk*, in: *Schriftenreihe der Forschungsstelle Entartete Kunst*, Band IV. Berlin 2009; Hoffmann, Meike (Hrsg.): *Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard Böhrer und sein Nachlass*, in: *Schriftenreihe der Forschungsstelle Entartete Kunst*, Band III. Berlin 2010; und Tiedemann, Anja: *Die »entartete« Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*, in: *Schriftenreihe der Forschungsstelle Entartete Kunst*, Band VIII. Berlin 2013.







Anita Rée (1885–1933), *Verkündigung*, 1916/1919, Öl auf Leinwand, 60,3 x 75 cm.
Gerechte und faire Lösung mit den Erben nach Fritz Warburg:
Ketterer Kunst, Auktion 512 am 12.12.2020 in München, Los 446.
© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

AUTORINNEN UND AUTOREN

Sabine Disterheft

Sabine Disterheft studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität zu Köln. Seit 2018 ist sie freiberuflich als Provenienzforscherin tätig sowie seit 2022 dazu in Festanstellung in der Abteilung Provenienzforschung bei Ketterer Kunst in München. Sabine Disterhefts Forschungsinteresse liegt darüber hinaus im Bereich der Sammlungsgeschichte.

Carolyn Faude-Nagel

Carolyn Faude-Nagel ist freiberufliche Provenienzforscherin und seit Oktober 2023 zudem in Festanstellung (Teilzeit) für das Auktionshaus Ketterer Kunst tätig. Ihr Studium der Kunstgeschichte und Rechtswissenschaft schloss sie im 2012 in Mainz ab. Seitdem ist Carolyn Faude-Nagel auf Provenienzforschung, Kunstfälschung, DDR-Kulturpolitik und Genealogie spezialisiert und untersucht die Provenienzen von Kunstwerken im Auftrag von öffentlichen Einrichtungen, namhaften Auktionshäusern und Privatsammlungen auf den Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs. Zudem ist sie in den Bereichen Erbenermittlung und Authentifizierungsrecherchen tätig.

Christina Feilchenfeldt

Christina Feilchenfeldt wurde in Zürich geboren und studierte Kunstgeschichte an der Berliner Freien Universität. Nachdem sie einige Jahre für ein internationales Auktionshaus in New York und London tätig war, arbeitet sie in Berlin und Zürich als Kunsthistorikerin und Provenienzforscherin. Zum Thema Provenienzforschung, insbesondere im Zusammenhang mit der Kunsthandlung Paul Cassirer, hat sie vielfach Vorträge gehalten und publiziert. Christina Feilchenfeldt ist Mitglied im Schweizerischen Arbeitskreis Provenienzforschung. Sie ist seit 2017 Direktorin der Walter Feilchenfeldt AG in Zürich, zu der das Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv gehört, das sie gemeinsam mit ihrem Vater Walter Feilchenfeldt betreut. Seit 2018 ist Christina Feilchenfeldt Vorstandsvorsitzende der Stiftung Rolf Horn, deren Sammlung sich auf Schloss Gottorf in Schleswig befindet.

Christian Fuhrmeister

Christian Fuhrmeister wurde nach einem Lehramtsstudium in Oldenburg (Kunst und Englisch) 1998 in Hamburg promoviert. Auf ein Volontariat am Sprengel Museum Hannover folgte eine Tätigkeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2003 ist er Mitarbeiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. 2013 habilitierte sich Christian Fuhrmeister an der LMU München (2020 Apl. Prof.). Die Schwerpunkte seines Forschungsinteresses liegen im 19. bis 21. Jahrhundert, darunter Kulturguttransfer und Provenienzforschung. Weitere Informationen hierzu unter <https://www.zikg.eu/personen/fuhrmeister>; die Publikationen sind im Kubikat verzeichnet.

Stephan Klingen

Stephan Klingen studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Volkskunde und wurde 1993 in Bonn promoviert. Nach einem Werkvertrag an der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau ist er seit 1995 Mitarbeiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, zunächst hatte Stephan Klingen dort die Leitung der IT und seit 1999 auch der Photothek des Hauses. Zahlreiche seiner Projekte gelten dem Bereich Digital Humanities und der Provenienzforschung. Weitere Informationen hierzu unter <https://www.zikg.eu/personen/klingen>.

Sarah von der Lieth

Sarah von der Lieth studierte Kunstgeschichte sowie Deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln. Anschließend wird sie Provenienzforscherin für die Commission for Looted Art in Europe, London. Seit 2020 ist Sarah von der Lieth Provenienzforscherin bei Ketterer Kunst, München. Zudem schreibt sie zurzeit ihre Dissertation zur Genese des Werkverzeichnisses der Gemälde von Lovis Corinth.

Mario-Andreas von Lüttichau

Mario von Lüttichau studierte Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er 1983 promoviert hat. Es folgten Stationen als wissenschaftlicher Assistent und Fellow in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Berlin (Berlinische Galerie), Santa Monica, Kalifornien (J.P. Getty Center), und Bonn (Kunstmuseum). 1987 rekonstruierte er die Münchner Ausstellung Entartete Kunst von 1937. Seitdem publizierte er unter anderem zu den Themen Entartete Kunst, Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte im In- und Ausland. Von 1991 bis 2017 war er am Museum Folkwang in Essen als Kustos für die Sammlungen des 19. bis 21. Jahrhundert zuständig. 2007 bis 2017 hatte er einen Lehrauftrag am kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zu den Themen Museologische Führungskonzepte und kuratorische Modelle. Er initiierte, entwickelte und organisierte Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gemeinsam mit Tanja Pirsig-Marshall ist er Herausgeber des Werkverzeichnisses zu Otto Mueller (Gemälde und Handzeichnungen). Nach 26 Jahren nahm Mario von Lüttichau 2017 seinen Abschied vom Museum Folkwang und ist nun als wissenschaftlicher Berater und Experte unter anderem für das Auktionshaus Ketterer Kunst in München und Berlin tätig.

Susanne Meyer-Abich

Susanne Meyer-Abich studierte Kunstgeschichte, Anglistik und Romanistik in Bochum, Wien und Pisa und promovierte über den dänischen Maler Vilhelm Hammershøi. Sie war fast zwei Jahrzehnte in London für internationale Auktionshäuser tätig, vor allem im Bereich des Business Development und als Business Director. 2013 erwarb sie das Diploma in Translation des britischen Chartered Institute of Linguists. Als freiberufliche Übersetzerin und Lektorin im Kulturbereich lebt Susanne Meyer-Abich heute in Berlin. Ihre Übersetzung des Buchs *Africa's Struggle for its Art* von Bénédicte Savoy erschien 2022 bei Princeton University Press. Sie ist Editor des *Journal for Art Market Studies* des Instituts für Kunstwissenschaft der Technischen Universität Berlin. Seit 2020 leitet sie die zentrale Anlaufstelle in Deutschland für Fragen zu NS-Raubgut (»Help Desk«) in der Berliner Außenstelle des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste.

Stefan Pucks

Stefan Pucks studierte Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Als freiberuflicher Kunsthistoriker schrieb er Ausstellungsbeiträge, u. a. über den Industriellen Walther Rathenau als Kunstsammler (Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1993), über den Einzug der Gemälde französischer Impressionisten in deutsche Museen (High Museum of Art, Atlanta, 1999) und über die ersten Förderer Edvard Munchs in Deutschland (Munchmuseet Oslo, 2013). Außerdem war Stefan Pucks als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig für das Werkverzeichnis der Ölgemälde Max Pechsteins von Aya Soika (2011) und von 2011 bis 2021 für die 10-bändige Ausgabe der Briefe Max Liebermanns, herausgegeben von Ernst Braun. Seit 1995 arbeitet er beim Auktionshaus Grisebach in Berlin.

Anna B. Rubin

Anna B. Rubin ist die Direktorin des Holocaust Claims Processing Office (HCPO) des New York State Department of Financial Services. Als Absolventin der Boston University mit einem Bachelor of Arts in Geschichte setzte Anna Rubin ihre Ausbildung an der University of Miami School of Law fort, wo sie ihren Abschluss in Rechtswissenschaften machte. Seit sie 2001 zum HCPO kam, arbeitet sie eng mit Holocaust-Opfern und deren Erben zusammen, um Rückerstattung oder Entschädigung für Vermögensverluste zu erwirken, die durch die Verfolgung der Nationalsozialisten entstanden sind. In Kooperation mit hochrangigen Vertretern internationaler Entschädigungsorganisationen und deren Partnerunternehmen hat sie für mehr als 5.000 Personen in 46 Bundesstaaten, dem District of Columbia und 39 Ländern weltweit Strategien für die Geltendmachung von Ansprüchen entwickelt und koordiniert.

Theresa Sepp

Theresa Sepp studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie wurde 2020 mit einer Dissertation über den zweimaligen Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Ernst Buchner (1892–1962) promoviert und führte mehrere Projekte im Bereich der Provenienzforschung durch. Ab März 2021 war Theresa Sepp als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, tätig und betreute dort das Digitalisierungs- und Erschließungsprojekt zu Handexemplaren des Auktionshauses Hugo Helbing. Von März 2022 bis April 2023 leitete sie dort das Projekt zur Erstellung von *Böhler re:search*, einer digitalen Edition des Archivs der Kunsthandlung Julius Böhler. Seit Mai 2023 ist sie als Provenienzforscherin für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München tätig.

Sandra Sykora

Sandra Sykora ist promovierte Juristin, Rechtsanwältin (D) und Kunsthistorikerin (Uni Zürich). Sie ist Lehrbeauftragte für Kunstrecht an der Juristischen Fakultät der Universität Basel und an der Hochschule der Künste Bern beim CAS *Werkzuschreibung und Provenienzforschung interdisziplinär*. Als freie Rechtsanwältin berät sie Museen, Unternehmen des Kunsthandels, Versicherungen, Künstler und Kunstexperten und ist Rechtsberaterin des Verbands der Museen der Schweiz, des Internationalen Museumsrats ICOM Schweiz und der Vereinigung der Schweizer Kunstmuseen. Schwerpunkte ihrer Tätigkeit sind das Urheberrecht, das Leihvertrags- und Kulturgüterrecht sowie Provenienzforschung und Rechts-

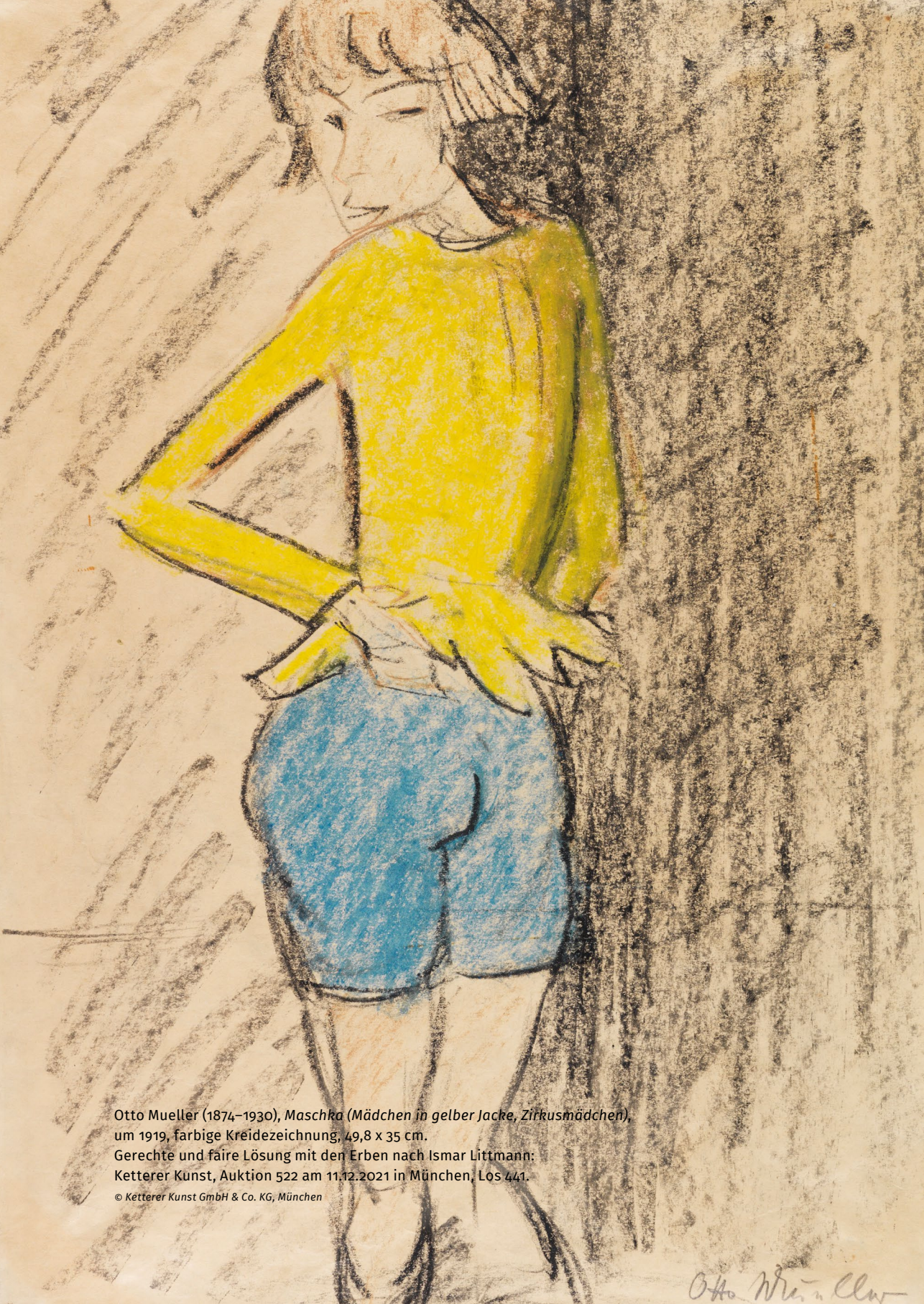
beratung im Bereich der Restitution von Kunstwerken. Seit 2021 ist Sandra Sykora als externe freie Forschende im Archiv der Galerie Fischer, Luzern, tätig, und seit 2023 arbeitet sie an einem Dissertationsprojekt am Kunsthistorischen Seminar der Universität Zürich (Prof. Dr. Bärbel Küster) zum Thema »Der Auktionator Theodor Fischer (1878–1957) und die Galerie Fischer in Luzern: Entstehung, Wirkung und Bedeutung. Ein Beitrag zur Erforschung des Schweizer Kunsthandels im 20. Jahrhundert«.

Agnes Thum

Agnes Thum studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München Kunstgeschichte, Ethnologie sowie Neuere Deutsche Literatur und wurde 2014 promoviert. Im Bereich der Provenienzforschung und der Objektrecherche ist sie seit 2006 tätig, zunächst freiberuflich für den Kunsthandel, seit 2014 als festangestellte Provenienzforscherin für das Auktionshaus Ketterer Kunst in München. Dort leitet Agnes Thum mittlerweile die Abteilung Provenienzforschung und ist in diesem Kontext auch für Restitutionsvereinbarungen zuständig. Lehraufträge im Bereich Provenienzforschung hatte sie 2018/19 an der Universität Augsburg sowie im Weiterbildungsprogramm Provenienzforschung der Freien Universität Berlin.

Katharina Thurmair

Katharina Thurmair studierte Kunstgeschichte sowie französische und italienische Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, sie promovierte über ein Thema der Idealistischen Ästhetik und Kunst des Symbolismus im 19. Jahrhundert in Frankreich. Anschließend sammelte sie vielfältige Erfahrungen in Forschungseinrichtungen, Museen und dem Publikationswesen in Deutschland, Frankreich und Italien. Seit 2019 ist Katharina Thurmair für Ketterer Kunst in der Provenienzforschung und wissenschaftlichen Katalogisierung tätig.



Otto Mueller (1874–1930), *Maschka (Mädchen in gelber Jacke, Zirkusmädchen)*,
um 1919, farbige Kreidezeichnung, 49,8 x 35 cm.

Gerechte und faire Lösung mit den Erben nach Ismar Littmann:
Ketterer Kunst, Auktion 522 am 11.12.2021 in München, Los 441.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

Otto Mueller



Karl Hagemeister (1848–1933), *Der Schwielowsee bei Kaputh – Frühling*,
um 1882, Öl auf Leinwand, 80,5 x 111 cm. (Detail)
Gerechte und faire Lösung mit den Erben der Galerie Heinemann:
Ketterer Kunst, Auktion 508 am 12.12.2020 in München, Los 337.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München



K. Hagemeister.

PROVENIENZFORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

Impressum/Bibliografische Angaben

© 2023 Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe, und die Autor*innen
Die Bildrechte sind jeweils bei der Abbildung ausgewiesen.

Herausgegeben von	Peter Wehrle, Geschäftsführer Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Idee und Redaktion	Agnes Thum, Sabine Disterheft, Sarah von der Lieth
Texte	Sabine Disterheft, Carolin Faude-Nagel, Christina Feilchenfeldt, Christian Fuhrmeister, Robert und Gudrun Ketterer, Stephan Klingen, Sarah von der Lieth, Mario-Andreas von Lüttichau, Susanne Meyer-Abich, Stefan Pucks, Anna B. Rubin, Theresa Sepp, Sandra Sykora, Agnes Thum, Katharina Thurmair, Peter Wehrle.
Übersetzungen	André Liebhold, Hamburg
Lektorat	Elke Thode, Text & Kunst Kontor, Stockach
Gestaltung	Friedrich Art, Hamburg
Cover	unter Verwendung von: Ilona Singer, Bildnis Robert von Mendelssohn, 1928, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm (Detail) / © Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Produktion	Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe
Druck	Offizin Scheufele, Stuttgart Printed in Europe
Erschienen im	Ernest Rathenau Verlag Lorenzstr. 2 76135 Karlsruhe buch@ernest-rathenau-verlag.de

ISBN 978-3-946476-13-9 (Softcover deutsche Ausgabe)



Die Texte dieses Werkes sind unter der
Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht

Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Autor*innen.
Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbestimmungen.

Gender-Hinweis: Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird teilweise auf die gleichzeitige Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers (m/w/d) verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

Die digitale Version dieser Publikation ist auf <https://www.kettererkunst.de>, <https://ernest-rathenau-verlag.de>, <https://books.google.de/> und <https://archive.org/> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

ISBN 978-3-946476-16-0 (PDF deutsche Ausgabe)

ISBN 978-3-946476-17-7 (PDF englische Ausgabe)

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.

Mit Beiträgen von:

Sabine Disterheft

Ketterer Kunst, Köln

Carolin Faude-Nagel

Ketterer Kunst, Berlin

Christina Feilchenfeldt

Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich

Christian Fuhrmeister

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Stephan Klingen

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Sarah von der Lieth

Ketterer Kunst, Köln

Mario-Andreas von Lüttichau

Ketterer Kunst, Berlin und München

Susanne Meyer-Abich

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin

Stefan Pucks

Auktionshaus Grisebach, Berlin

Anna B. Rubin

Holocaust Claims Processing Office, New York

Theresa Sepp

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Sandra Sykora

Provenienzforscherin und Juristin, Luzern

Agnes Thum

Ketterer Kunst, München

Katharina Thurmair

Ketterer Kunst, München

Provenienzforschung spielt auch im Kunsthandel eine bedeutende Rolle. Jedoch werden die Forschungsergebnisse aus diesem Kontext bisher so gut wie nie in ihrer Breite und Tiefe sichtbar. Dies möchte das Sammelwerk »Provenienzforschung und Kunsthandel« aus Anlass des 25-jährigen Jubiläums der »Washingtoner Prinzipien« zum Umgang mit NS-Raubkunst ändern.

Dieses vom Münchner Auktionshaus Ketterer Kunst realisierte Buch vereint Essays von renommierten Autorinnen und Autoren aus Wissenschaft, Museen und Institutionen mit konkreten Fallbeispielen von Provenienzforscherinnen und Provenienzforschern aus dem Kunsthandel. Neueste Erkenntnisse zu bisher kaum bekannten jüdischen Sammlern und Händlern werden dabei ebenso beleuchtet wie das spannende und spannungsreiche Verhältnis von Provenienzforschung und Kunsthandel.

Der Sammelband soll Kolleginnen und Kollegen in Forschung und Kunsthandel ebenso wie interessierten Laien durch aktuelle Fallbeispiele sowie Informationen zu wichtigen Archiven, Datenbanken und Institutionen neben aufschlussreichen Einblicken in die aktuelle Provenienzforschung auch weiterführende Anregungen geben.