



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Peters, Sebastian:

Die Galerie Caspari in München, 1913-1939.
Netzwerke und Handlungsspielräume einer jüdischen
Kunsthändlerin im Nationalsozialismus

Masterarbeit, Sommersemester 2016

Gutachter: Brechtken, Magnus

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Historisches Seminar

Master Geschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41213>

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
1.1. Kokoschkas „Pariser Platz in Berlin“: Zur Aktualität der Untersuchung.....	1
1.2. Forschungsstand und Quellenlage	3
1.3. Untersuchungsmethoden und Vorgehensweise	7
2. Die Galerie Caspari 1913-1930.....	10
2.1. Georg Caspari (1878-1930) und die Gründung der Galerie 1913	10
2.2. Anna Casparis Heirat mit Georg und Einstieg in die Firma 1922.....	14
2.3. Weltwirtschaftskrise und Tod Georg Casparis 1930.....	17
3. Anna Caspari und die Galerie Caspari 1930-1939.....	20
3.1. Reorganisation und anhaltende Ausstellungstätigkeit nach 1930	20
3.2. Zäsur 1933? Die Galerie Caspari in den ersten Jahren der NS-Diktatur.....	21
3.2.1. Die beginnende Verfolgung der „jüdischen“ Familie Caspari	21
3.2.2. Kreditbeschaffung durch Banken und Privatpersonen 1933	22
3.3. Die Ausschaltung der jüdischen Kunsthandlungen Münchens durch die Reichskammer der bildenden Künste 1935.....	26
3.4. Netzwerke des Kunsthandels und staatliche Repressionen: Die Kunsthändlerin 1935-1938	33
3.4.1. Vermittlungstätigkeit für die Kunsthandlung Julius Böhler	33
3.4.2. „Sondergenehmigung für Auslandsgeschäfte“. Weiterbestand nach 1936	41
3.4.3. Die Zusammenarbeit mit Karl Haberstock	45
3.4.4. Kontakte zu weiteren Kunsthändlern und die Bedeutung einzelner Geschäftspartner.....	61
3.5. Das Ende der Galerie Caspari 1939.....	68
3.5.1. Finanzielle Verluste und zunehmende Verfolgung bis 1939.....	68
3.5.2. Die Verhaftung Anna Casparis 1938 und die Beschlagnahme der Galeriebestände durch die Gestapo 1939.....	70
3.5.3. „Arisierung vorbehalten“. Die Galerie unter der Protektion des Reichswirtschaftsministeriums?	74
3.5.4. Nach dem Ende der Kunsthandlung: Weitere Vermittlungstätigkeit 1939-1941	78
3.6. Das Schicksal von Anna Caspari.....	81
4. „Wiedergutmachung“ und Restitution nach 1945	85
4.1. Die ehemaligen Kontakte Casparis in der Nachkriegszeit und deren Rolle bei der Restitution	85
4.2. Rückerstattungsprozesse und Restitutionen an die Erben Anna Casparis	88
5. Schlussbetrachtung: Kunsthandel, Händlernetzwerke, und die Handlungsspielräume einer als jüdisch verfolgten Kunsthändlerin im Nationalsozialismus	91
6. Literatur- und Quellenverzeichnis:	96

1. Einleitung

1.1. Kokoschkas „Pariser Platz in Berlin“: Zur Aktualität der Untersuchung

Am 29. April 2014 veröffentlichte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz eine kurze Pressemitteilung, mit der der Name einer weitgehend vergessenen Kunsthändlerin für kurze Zeit in eine größere mediale Öffentlichkeit zurückkehrte.¹ Bei einem Werk im Besitz der Stiftung, Oskar Kokoschkas „Pariser Platz in Berlin“ von 1926, bestand der begründete Verdacht, dass es sich dabei um NS-Raubkunst handeln könnte. Waren bereits wenige Wochen zuvor Zweifel an der Provenienz des Gemäldes aufgekommen, wurde nun erstmals eine frühere Besitzerin genannt, der das Bild entzogen worden sein könnte. Es handelte sich um die Münchner Kunsthändlerin Anna Caspari, die von den Nationalsozialisten aufgrund ihrer jüdischen Herkunft verfolgt und 1941 nach Litauen deportiert und ermordet worden war.² Gleichzeitig räumte man ein, dass es weitere Bilder aus dem einstigen Besitz der Kunsthändlerfamilie Caspari in den Sammlungen der Stiftung gäbe, bei denen die Provenienz zum Teil unklar sei. Als Konsequenz dieser Entdeckungen verkündete der Präsident der Stiftung Hermann Parzinger, gemeinsam mit den Vertretern der Erben Anna Casparis die Erwerbsgeschichte der betroffenen Werke aufarbeiten zu wollen.³

Die Vorgänge in Berlin wurden medial stark aufgegriffen, wohl auch weil ein halbes Jahr zuvor der „Schwabinger Kunstfund“ dem Thema NS-Raubkunst eine völlig neue Medienpräsenz verschafft hatte und es sich bei der Berliner Stiftung um eine der wichtigsten kulturellen Institutionen des Landes handelt. Im Zuge der Berichterstattung zu den vermeintlichen Caspari-Bildern versuchten die einzelnen Beiträge auch, die Biographie der verfolgten Kunsthändlerin zumindest knapp beleuchten zu können.⁴ Die Angaben waren meist jedoch eher spärlich: Anna Caspari hatte 1930 die Kunsthandlung ihres verstorbenen Ehemannes Georg Caspari übernommen und diese durch die NS-Zeit hindurch weitergeführt. Spätestens 1935 hatte sie einen Teil ihrer Kunstwerke zur Deckung von Schulden an die Dresdner Bank abgeben müssen; diese Werke wurden

¹ Vgl. dazu die erste Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vom 11.04.14, URL: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/actual-news-detail-page/news/2014/04/11/zum-gemaelde-pariser-platz-in-berlin-von-oskar-kokoschka.html> (letzter Zugriff 9.07.16).

² Ebd.

³ Vgl. dazu die Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vom 29.04.14, URL: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/news/2014/04/29/kokoschka-pariser-platz-in-berlin-gemeinsame-pressemitteilung-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-und-der-commission-for-looted-art-in-europe.html> (letzter Zugriff 9.07.16). Bis zur Abgabe der Arbeit wurden noch keine Ergebnisse zu den gemeinsamen Recherchen veröffentlicht.

⁴ Für eine Übersicht zu den veröffentlichten Beiträgen vergleiche das Central Registry of Information on Looted Cultural Property der Commission for Looted Art in Europe, URL: <http://lootedart.com/search2.php?query=caspari> (letzter Zugriff 9.07.16).

später an die Berliner Museen verkauft. 1939 beschlagnahmte dann die Gestapo ihren verbliebenen Kunstbesitz und schloss die Galerie Caspari. Der Versuch der Kunsthändlerin, zu ihren beiden Söhnen nach Großbritannien auszuwandern, scheiterte in der Folgezeit. Sie wurde im November 1941 nach Kaunas in Litauen deportiert und dort wenige Tage später ermordet. Weitere Angaben zum Leben und Wirken der Kunsthändlerin blieben in der Berichterstattung aus. Tatsächlich waren zum Zeitpunkt der Pressemitteilung kaum Informationen zur Biographie Casparis verfügbar: Die bis dahin publizierte Fachliteratur⁵ enthielt nur vereinzelte Hinweise auf die gleichnamige Kunsthandlung, wohingegen detaillierte Angaben nur aus der entsprechenden Überlieferung in verschiedenen Archiven zu ermitteln gewesen wären. Eine ausführliche Biographie der Kunsthändlerin stand jedoch ohnehin nicht im Fokus der medialen Aufmerksamkeit, die sich hauptsächlich mit dem Umgang der Verantwortlichen gegenüber dem Raubkunstverdacht beschäftigte.

Die Ereignisse um die vermuteten Fälle von Raubkunst im Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zeigen aber – wenn auch in stark verknappter Weise – auf, mit welchen Wissenslücken sich die Forschung zu Kunsthandel und Kunstbesitz während der NS-Zeit weiterhin konfrontiert sieht. Nicht nur die Geschichte der sammelnden Institutionen wie Museen und Galerien, sondern auch die der beteiligten Akteure auf dem Kunstmarkt – Handeltreibende und Sammelnde gleichermaßen – ist oftmals völlig unbekannt. Die vorliegende Arbeit widmet sich explizit dem Letzteren: Im Fokus steht die Kunsthändlerin Anna Caspari und ihre Tätigkeit während der 1930er Jahre. Entgegen den eingangs erwähnten Nachforschungen zum Kunstbesitz Casparis versteht sich dieser Beitrag nicht als klassische Provenienzforschung. Neben der Verfolgung der Kunsthändlerin als „jüdisch“ liegt der Schwerpunkt auf ihren Netzwerken innerhalb des deutschen Kunstmarkts und auf der Rolle, die diese für ihre anhaltende Tätigkeit spielten. Die Arbeit widmet sich daher auch ihren Kolleginnen und Kollegen sowie dem Kunstmarkt allgemein, um dessen verschiedene Akteure, sowie deren Interaktion miteinander zu beschreiben. Das Ziel geht daher weit über eine reine Biographie Anna Casparis hinaus; zumal ein derart komplexer Untersuchungsgegenstand wie ihre Rolle innerhalb des deutschen Kunsthandels in der NS-Zeit mit einem rein biographischen Zugriff ohnehin nicht adäquat erfasst werden könnte.

⁵ Vgl. dazu Kap. 1.2.

1.2. Forschungsstand und Quellenlage

Die oben angeführten Ereignisse um das mutmaßliche NS-Raubgut verdeutlichen bereits, wie wenig bisher über die Münchner Kunsthändlerin und ihre Galerie bekannt ist. Die vorliegende Arbeit kann sich demzufolge auch nur vereinzelt auf Vorarbeiten zu Anna Caspari sowie zu der von ihr betriebenen Kunsthandlung stützen.

Eine erste, knappe Beschreibung der Galerie stammt aus Karl-Heinz Meissners breit angelegter Darstellung des Münchner Kunsthandels vom 16. bis in das 20. Jahrhundert. Dort wird kurz auf das Sammlungsprofil der Kunsthandlung eingegangen sowie Vermutungen zu deren Ende im Nationalsozialismus aufgestellt; zudem wird auf weiteren Forschungsbedarf verwiesen.⁶ Erst mit Abschluss der Washingtoner Erklärung 1998 und der damit einhergehenden Forschung zum Kunsthandel in der NS-Zeit fand die Galerie Caspari dann mehrfach Erwähnung in einschlägigen Werken: So etwa in den Beiträgen zur „Arisierung“ in München von Wolfram Selig und Christiane Kuller sowie in der kunsthistorischen Studie von Vanessa Voigt.⁷ Des Weiteren sind im 2003 veröffentlichten Gedenkbuch der Stadt München sowie in der 2006 erschienenen Ausgabe des Bundesarchivs Einträge mit grundlegenden biographischen Daten von Anna Caspari enthalten.⁸ Die bisher publizierten Informationen waren jedoch immer nur bruchstückhaft und zum Teil auch unpräzise oder falsch.⁹ Erst jüngere Publikationen haben sich wieder explizit mit Caspari auseinandergesetzt: Die bisher einzige Publikation, die sich hauptsächlich mit der Kunsthändlerin beschäftigt, ist ein Aufsatz von Horst Kessler und Vanessa Voigt zur Münchner „Judenaktion“ 1938/39.¹⁰ Der Beitrag schildert die Beschlagnahme von Casparis Kunstbesitz durch die Gestapo 1939 und dessen

⁶ Karl-Heinz Meissner: Der Handel mit Kunst in München 1500-1945, in: Rupert Walser/ Bernhard Wittenbrink (Hrsg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, München 1989, S. 71-73.

⁷ Vgl. dazu: Wolfram Selig: „Arisierung“ in München. Die Vernichtung jüdischer Existenz 1937-1939, Berlin 2004, S. 621 f.; Christiane Kuller: Finanzverwaltung und „Arisierung“ in München, in: Angelika Baumann/ Andreas Heusler (Hrsg.): München „arisiert“. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit, München 2004, S. 189; sowie: Vanessa Voigt: Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007, S. 183.

⁸ Vgl. dazu: Stadtarchiv München (Hrsg.): Biographisches Gedenkbuch der Münchner Juden, 1933-1945. Bd. 1, München 2003, S. 233; sowie: Bundesarchiv (Hrsg.): Gedenkbuch. Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland: 1933-1945, Koblenz 2006, URL: <https://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/de577357> (letzter Zugriff: 9.07.16).

⁹ So wird die Kunsthandlung bei Voigt, Kunsthändler, S. 183, völlig falsch als „von Paul Gasparri gegründete Galerie Gasparri [...], die 1938 aufgrund der jüdischen Herkunft der Familie von den Nationalsozialisten ‚arisiert‘ wurde“ bezeichnet, während Selig, „Arisierung“, S. 622, fälschlicherweise angibt, dass Anna Caspari bis zuletzt sehr vermögend gewesen wäre. Bei Meissner, Handel, S. 71, findet sich die nicht belegte Angabe, dass die Galerie bereits im Oktober 1936 aufgelöst worden war und Anna Caspari später „zu Tode geprügelt“ wurde.

¹⁰ Horst Kessler/ Vanessa Voigt: Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen 1938/39 in München. Das Schicksal Anna Caspari, in: Regine Dehnel (Hrsg.): NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archiven, Frankfurt am Main 2012, S. 119-132.

anschließende Restitution in der Nachkriegszeit. Dabei wird auch kurz auf die Biographie der Kunsthändlerin eingegangen. Zudem hat sich Meike Hopp im Rahmen ihrer Studie über das Münchner Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller mit Caspari beschäftigt. Sie verweist dort auf den engen Kontakt zwischen Weinmüller und Caspari, der auch während der NS-Zeit weiterbestand. Darüber hinaus dokumentiert sie erstmals die versuchte „Entjudung“ des Münchner Kunsthandels 1935, von der auch Caspari betroffen war.¹¹ Durch die hier angeführten Vorarbeiten sind also bereits mehrere Einzelaspekte zur Tätigkeit und Verfolgung von Anna Caspari erarbeitet oder zumindest rudimentär beschrieben worden. Zahlreiche weitere Aspekte, wie etwa ihre Verbindungen zu anderen Kunsthändlern oder ihre Vermittlungstätigkeit im Ausland, blieben bisher hingegen unberücksichtigt. So lässt sich ein bereits allgemein geäußelter Befund auch für Anna Caspari konstatieren: Nämlich dass die Erforschung jüdischer Kunsthändlerinnen und Kunsthändler und ihrer Tätigkeit während der NS-Zeit noch weitgehend am Anfang steht. Die Forschung hingegen hat sich bisher hauptsächlich auf die verfolgten Sammler sowie auf einige wenige, besonders prominente Händler und deren Besitz konzentriert. Über die aktive Händlertätigkeit der Verfolgten und deren Handlungsspielräume unter dem NS-Regime ist hingegen kaum etwas bekannt.¹²

Trotz der eben benannten Forschungsdesiderate lässt sich in mehreren Bereichen auf grundlegende Arbeiten aufbauen. Vor allem die Geschäftspartner Casparis wurden als bedeutende Kunsthändler in den vergangenen Jahren umfassend erforscht; ihre Nachlässe sind der Forschung zugänglich. Die Rolle des Berliner Kusthändlers Karl Haberstocks (1878-1956) war Gegenstand eines eigenen Projektes der Kunstsammlungen und Museen der Stadt Augsburg, nachdem seine Tätigkeit in der NS-Zeit zuvor Anlass einer fachlichen Kontroverse gewesen war. In der daraus resultierenden Publikation wurden auch Haberstocks Geschäftsbücher veröffentlicht, so dass sich sämtliche Transaktionen der Jahre 1933 bis 1945 nachvollziehen lassen. Der Schwerpunkt des Projektes lag allerdings auf dessen Verkäufe an prominente Vertreter des NS-Regimes, die Zusammenarbeit mit Caspari und anderen Kunsthandlungen fand hingegen kaum Beachtung.¹³ Die Unterlagen

¹¹ Meike Hopp: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln 2012.

¹² Für den aktuellsten Befund zum Forschungsstand siehe: Esther Tisa-Francini: *Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus: Möglichkeiten und Grenzen*, in: Andrea Bambi/ Axel Dreccoll (Hrsg.): *Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution*, Berlin 2015, S. 159-168; sowie allgemein zu den jüdischen Verfolgten: Beate Meyer: *Nicht nur Objekte staatlichen Handelns: Juden im Deutschen Reich und Westeuropa*, in: Frank Bajohr/ Andrea Löw: *Der Holocaust, Ergebnisse und neue Fragen der Forschung*, Frankfurt am Main 2015, S. 213-235.

¹³ Horst Kessler: *Karl Haberstock – Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, München 2008. Caspari findet in den transkribierten Geschäftsbüchern keine Erwähnung, da dort jeweils nur der Vorbesitzer sowie der endgültige Abnehmer eines Werkes aufgelistet sind.

eines weiteren Geschäftspartners, der 1880 in München gegründeten Kunsthandlung Julius Böhler, wurden bereits 1995 vom Bayerischen Wirtschaftsarchiv München übernommen und seitdem sukzessive erschlossen.¹⁴ Zwar steht eine umfassende Darstellung zur Firma Böhler weiterhin aus, mehrere kleinere Arbeiten zu deren Tätigkeit während der NS-Zeit liegen jedoch vor.¹⁵ Zwei weitere Münchner Kunsthandlungen, für die sich Kontakte zu Caspari nachweisen lassen, wurden ebenfalls bereits erforscht: Das Münchener Kunstversteigerungshaus von Adolf Weinmüller (1886-1958) im Rahmen einer Dissertation¹⁶ sowie die 1872 gegründete und 1939 „arisierte“ Galerie Heinemann Im Zuge des Aufbaus einer Online-Forschungsdatenbank.¹⁷

Neben diesen spezifisch biographischen Studien stehen für das Forschungsfeld auch Arbeiten grundlegender Natur zur Verfügung. Dies sind zum einen mehrere Überblicksdarstellungen zum Handel mit Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts¹⁸ sowie zu Kunst und Kunstmarkt in der NS-Zeit im Speziellen.¹⁹ Insbesondere zu dem Themenkomplex der „Entarteten Kunst“ wurde bisher intensiv geforscht.²⁰ Des Weiteren sind auch zwei der bedeutendsten Institutionen der NS-Kulturpolitik, nämlich die Reichskulturkammer sowie die ihr untergeordnete Reichskammer der bildenden Künste mit ihrem Einfluss auf den Kunsthandel erforscht worden.²¹ Zum anderen liegen

¹⁴ Richard Winkler: Der Archivbestand der Münchner Kunsthandlung Julius Böhler im Bayerischen Wirtschaftsarchiv, in: *Archive in Bayern* 3 (2007), S. 39-48.

¹⁵ Richard Winkler: "Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen". Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im "Dritten Reich", in: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden*, Magdeburg 2005, S. 207-246; sowie: Ders.: *Jüdische Kunstsammler als Kunden der Kunsthandlung Julius Böhler in München 1890-1938*, in: Wolfgang Stäbler (Hrsg.): *Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Restitution. Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven*, München 2007, S. 89-101.

¹⁶ Hopp, *Kunsthandel*.

¹⁷ Zur Galerie Heinemann siehe das Projekt heinemann-online, URL: www.heinemann.gnm.de/ (Letzter Zugriff: 18.04.16).

¹⁸ Vgl. dazu: Johannes Gramlich: *Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900-1970)*, Paderborn 2015; Gesa Jeuthe: *Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*, Berlin 2011; sowie: Rupert Walser/ Bernhard Wittenbrink (Hrsg.): *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, München 1989.

¹⁹ Vgl. dazu: Angelika Enderlein: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006; Anja Heuß: *Der Kunsthandel im Deutschen Reich*, in: Inka Bertz/ Michael Dorrman (Hrsg.): *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Berlin 2008, S. 75-81; sowie: Meike Hopp: *Kunsthandel 1938*, in: Eva Atlan u. a. (Hrsg.): *1938. Kunst, Künstler, Politik*, Frankfurt am Main 2013, S. 151-175.

²⁰ Vgl. dazu: Stephanie Barron u. a. (Hrsg.): *„Degenerate art“: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles 1991; Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007; sowie: Ute Haug/ Maike Steinkamp (Hrsg.): *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin 2010.

²¹ Vgl. dazu: Anja Heuß: *Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich*, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* 3 (1998), S. 49-61; Nina Kubowitsch: *Die Reichskammer der bildenden Künste*, in: Wolfgang Ruppert (Hrsg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kulturpolitik und die Berliner Kunsthochschule*. Köln u.a. 2015, S. 75-96;

umfassende Arbeiten zur Verfolgung, Entrechtung und Ermordung der deutschen Juden vor, gerade auch für das nationalsozialistische München. Gleiches gilt für den im Rahmen dieser Arbeit besonders wichtigen Aspekt der wirtschaftlichen Diskriminierung und Verfolgung sowie für die „Arisierung“ jüdischer Unternehmen.²²

Diesem Forschungsstand entsprechend fußt die Arbeit zur Galerie Caspari hauptsächlich auf Quellenarbeit. Zur Rekonstruktion der Geschichte der Galerie, den Geschäftsbeziehungen zu anderen Kunsthandlungen und der Verfolgung ihrer Besitzerin werden mehrere überlieferte Bestände herangezogen: Zunächst personenbezogene Unterlagen zu Anna Caspari, wie der zu ihr angelegte Polizeiakt und die Unterlagen der lokalen Finanzbehörden im Staatsarchiv München. Anhand dieser Akten lässt sich nicht nur die zunehmende Verfolgung Casparis nachvollziehen, sondern auch ihre berufliche Tätigkeit skizzieren. Im Staatsarchiv sind weiter die Unterlagen der Rückerstattungs- und Wiedergutmachungsverfahren ab 1946 archiviert, die essentielle Informationen zur Rekonstruktion der Vorgänge in der NS-Zeit enthalten. Diese werden durch weitere Dokumente der US-amerikanischen Besatzungsbehörden, insbesondere der Monuments, Fine Arts, and Archives Section, in den National Archives in Washington DC ergänzt.

Vereinzelt kann auch noch auf die Überlieferung der Ministerien für Kultus sowie für Handel und Gewerbe im Bayerischen Hauptstaatsarchiv zurückgegriffen werden, die mitunter in die „Entjudung“ des Kunsthandels involviert waren. Zur Untersuchung dieses Aspektes werden weiter die Unterlagen der Industrie- und Handelskammer München im Bayerischen Wirtschaftsarchiv, die an der Reorganisation des Kunsthandels ab 1933 beteiligt war, hinzugezogen. Neben der Überlieferung auf der Ebene des Landes und des Regierungsbezirks sind auch auf kommunaler Ebene Dokumente vorhanden: Unterlagen zu Caspari sind in den Beständen des städtischen Gewerbeamts und des Meldeamts im Stadtarchiv München nachzuweisen. Selbiges besitzt auch eine kleine Sammlung zur Galerie sowie zur Familie Caspari, die jedoch hauptsächlich Zeitungsausschnitte aus der Zeit vor 1933 enthält. Zudem sind dort knappe Erinnerungen von Paul Caspari, dem ältesten Sohn von Anna und Georg Caspari, überliefert. Mithilfe des Aktenbestandes in staatlichen und kommunalen Archiven kann also vor allem der breitere Rahmen der Geschehnisse rekonstruiert werden. Da in den Verwaltungsunterlagen mehrere

sowie: Alan Steinweis: *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and Visual Arts*, London 1993.

²² Angelika Baumann/ Andreas Heusler (Hrsg.): *München „arisiert“*. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit, München 2004; Axel Drecol: *Der Fiskus als Verfolger. Die steuerliche Diskriminierung der Juden in Bayern 1933-1942*, München 2008; Christiane Kuller: *Finanzverwaltung und Judenverfolgung. Die Entziehung jüdischen Vermögens in Bayern während der NS-Zeit*, München 2008; sowie: Selig, „Arisierung“.

ausführliche Schreiben der Kunsthändlerin überliefert sind, lassen sich vereinzelt auch detailliertere Rückschlüsse auf die Person Anna Caspari ziehen, wenngleich dabei stets der Entstehungskontext mitbedacht werden muss.

Den zweiten Teil des relevanten Archivmaterials bilden die privaten Nachlässe und Geschäftsunterlagen einzelner Kunsthändler. Das Firmenarchiv der Kunsthandlung Julius Böhler im Bayerischen Wirtschaftsarchiv enthält die Korrespondenz mit Caspari der Jahre 1932 bis 1939, sowie das Kontokorrentbuch in dem sämtliche freihändigen Geschäfte der beiden Kunsthandlungen abgerechnet wurden. Lediglich die Geschäftsunterlagen zu den von Böhler 1936 bis 1938 durchgeführten Versteigerungen werden gesondert im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg verwahrt. Der Nachlass Karl Haberstocks befindet sich zwar im nichtöffentlichen Archiv der Karl und Magdalene Haberstock-Stiftung in Augsburg, die zentralen Quellen zu An- und Verkäufen sind jedoch bereits publiziert.²³ Zudem wurden mehrere Teilbestände an andere Archive abgegeben, darunter Haberstocks umfangreiche Korrespondenz der Jahre 1933 bis 1938 mit Anna Caspari an das Stadtarchiv München. Von Adolf Weinmüller sind kaum eigene Unterlagen überliefert, einzig die annotierten Auktionskataloge seines Kunstauktionshauses werden heute im Zentralinstitut für Kunstgeschichte aufbewahrt. Grundsätzlich muss die Überlieferung zu den Kunsthandlungen aber mit Vorsicht betrachtet werden: Zum einen befanden sich die Bestände noch lange nach 1945 im Besitz der jeweiligen Firmen, so dass Unterlagen zur NS-Zeit nicht zwangsläufig archiviert oder – wie etwa im Nachlass Haberstocks²⁴ – gezielt aussortiert wurden. Zum anderen bleiben als Gegenüberlieferung oft nur die Unterlagen der Wiedergutmachungsverfahren oder der Spruchkammern nach 1945, deren Aussagekraft durch die Nachkriegsperspektive ebenfalls eingeschränkt ist.

1.3. Untersuchungsmethoden und Vorgehensweise

Die vorliegende Arbeit begrenzt sich nicht auf biographische Aspekte zu Anna Caspari und der von ihr betriebenen Kunsthandlung, sondern versucht darüber hinaus, auch die von ihr unterhaltenen Netzwerke zu beschreiben. Im Erkenntnisinteresse liegt dementsprechend nicht ausschließlich die Verfolgung Casparis als „jüdisch“ in der NS-Zeit. Ebenso bedeutend sind ihre ungewöhnlich lang anhaltende Tätigkeit als Kunsthändlerin, ihre dafür benutzten Kontakte sowie die daraus resultierenden Handlungsspielräume. Um die unterschiedlichen Untersuchungskomplexe sinnvoll miteinander zu verbinden, ist vorliegende Studie selbst dreigliedert: Am Anfang steht,

²³ Kessler, Haberstock, S. 266-319.

²⁴ Ebd., S. 37.

den Notwendigkeiten von Forschungsstand und Quellenlage geschuldet, die Rekonstruktion der Biographie Anna Casparis und ihrer zunehmenden Verfolgung durch das NS-Regime. Diese bildet Grundlage und Ausgangspunkt der weiteren Untersuchung, kann jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben: Die Aussagekraft der noch vorhandenen Überlieferung variiert je nach Forschungsfrage stark, einzelne Aspekte können überhaupt nicht mehr beleuchtet werden.

In einem zweiten Schritt sollen dann die Netzwerke der Kunsthändlerin Anna Caspari dargestellt werden. Der Schwerpunkt liegt hier auf den Kontakten zu bedeutenden „arischen“ Kunsthändlern in der NS-Zeit. Um diese partiell noch rekonstruierbaren Verbindungen zu untersuchen, wird auf einen Ansatz aus der sozialen Netzwerkforschung zurückgegriffen, der jüngst auch in der historischen Forschung vermehrt Anwendung gefunden hat.²⁵ Zunächst soll daher die Bedeutung des „Netzwerk“-Begriffs im Rahmen dieser Untersuchung festgelegt werden, wobei auch mehrfache Zuschreibungen nicht ausgeschlossen sind.²⁶ In der vorliegenden Arbeit hat der Begriff des Netzwerks drei Bedeutungsebenen, die vom jeweiligen Kontext abhängen und zugleich aus diesem ersichtlich werden: Allgemein bedeutet Netzwerk zuerst die Summe aller Kontakte, die Anna Caspari als Kunsthändlerin unterhielt. Auf Ebene der Akteure werden als Netzwerk dann die Beziehungsstrukturen verstanden, die sich in der Interaktion der einzelnen Akteure miteinander konstituieren. Zuletzt kann Netzwerk auch eine konkrete, fallbezogene Bedeutung haben, und zwar als Gesamtheit der an einen bestimmten Vorgang beteiligten Akteure. Um nun die Interaktion der Akteure und die Dynamik innerhalb der Netzwerke zu untersuchen, werden diese unter besonderer Beachtung von vier Aspekten analysiert.²⁷ Als Erstes wird die potentielle oder tatsächliche Einflussnahme der umgebenden Strukturen – im Falle Casparis also des NS-Regimes – und deren Manifestation in den Sozialstrukturen des Netzwerkes untersucht. Den zweiten

²⁵ Für einen Überblick zu den Paradigmen der jüngeren sozialen Netzwerkforschung in den Geschichtswissenschaften siehe: Christian Marx/ Morten Reitmayer: *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Roger Häußling/ Christian Stegbauer (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung* Bd. 4, Wiesbaden 2010; sowie die grundlegende Arbeit von Linton C. Freeman: *The development of social network analysis: A study in the sociology of science*, Vancouver 2004. Zwei aktuelle Beispiele für die Erforschung von Netzwerken im Nationalsozialismus sind die Dissertationsprojekte von Marten Düring und Linda von Keyserlingk, siehe: Marten Düring: *Verdeckte soziale Netzwerke im Nationalsozialismus. Die Entstehung und Arbeitsweise von Berliner Hilfsnetzwerken für verfolgte Juden*, Berlin 2015; sowie: Linda von Keyserlingk: *Erkenntnisgewinn durch die historische Netzwerkforschung. Eine qualitative und quantitative Analyse des Beziehungsgeflechts von zivilem und militärischem Widerstand 1938-1944*, in: Christian Müller/ Matthias Rogg (Hrsg.): *Das ist Militärgeschichte! Probleme – Projekte – Perspektiven*, Paderborn u.a. 2013, S. 464-478.

²⁶ Marten Düring/ Linda von Keyserlingk: *Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung von historischen Prozessen*, in: Stefan Jordan/ Rainer Schützeichel (Hrsg.): *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*, Wiesbaden 2014, S. 339-341.

²⁷ Freeman, *development*, S. 14.

Gesichtspunkt bilden die Handlungsspielräume, die sich für einzelne Akteure durch ihre Einbettung in das Netzwerk ergeben. Als Drittes wird die Verteilung von Rollen oder Attributen innerhalb des Netzwerkes untersucht, also welche Funktion die einzelnen Akteure dort mit ihrer Tätigkeit einnehmen. Letzter Aspekt ist schließlich der Wandel, den diese Rollen durchlaufen oder aufgrund von äußeren Einflüssen unterliegen. Aus der Berücksichtigung der vier Aspekte ergibt sich dann auch die Perspektive der Untersuchung: In der vorliegenden Arbeit soll die Praxis der Kooperation innerhalb der Netzwerke Anna Casparis erfasst und analysiert werden. Da über die Intention der einzelnen Akteure auf Basis der vorhandenen Quellen ohnehin nur gemutmaßt werden kann, wird vielmehr nach der Funktion und dem konkreten Nutzen der Netzwerke für alle Beteiligten gefragt. So soll ersichtlich werden, wie und unter welchen Umständen eine als jüdisch verfolgte Kunsthändlerin mit ihren „arischen“ Kollegen zusammenarbeiten konnte und welche Möglichkeiten und Handlungsspielräume sich durch die Kooperation für beide Seiten ergaben.

Der dritte Schritt besteht dann in der Synthese der beiden Untersuchungskomplexe zu Caspari, die sich knapp als „Netzwerke des Kunsthandels“ und „Verfolgung durch das NS-Regime“ bezeichnen lassen. Das Ziel ist hier die enge Verzahnung der beiden historisch parallel ablaufenden Prozesse zu einem gemeinsamen Narrativ. Dabei soll auch deren Wechselwirkung aufeinander, also wie sich die kunsthändlerische Tätigkeit Casparis und ihre gleichzeitige Diskriminierung und Verfolgung aufeinander auswirkten, beachtet werden. Diese Darstellungsweise geht somit über die ältere Forschung hinaus, die meist nur den Aspekt der Verfolgung als staatlichen organisierten Vorgang untersuchte und die Verfolgten selbst dabei als weitgehend passive Subjekte behandelte.²⁸ Ziel dieses Ansatz ist es hingegen, die Verfolgten als selbstständige Akteure zu begreifen, die auf eigene Initiative hin handelten und sich aktiv Handlungsräume zu schaffen versuchten. Insbesondere für die als jüdisch verfolgten Kunsthändlerinnen und Kunsthandler erscheint dies wichtig, da ihnen ihre Profession Handlungsoptionen bieten konnte, wenngleich auch diese mit dem Fortschreiten der nationalsozialistischen Diktatur immer weiter eingeschränkt wurden.

Dem methodischen Konzept folgend ergibt sich der Aufbau der Arbeit als weitestgehend chronologische Darstellung. In einem ersten Kapitel wird deshalb die Geschichte der

²⁸ Zur Kritik an der älteren Forschung vgl.: Tisa-Francini, *Kunsthändler*, S. 159 f.; sowie: Meyer, *Objekte*, S. 214-220.

Galerie von ihrer Gründung 1913 bis zum Tod Georg Casparis 1930 dargestellt. Wenngleich außerhalb des eigentlichen Untersuchungsrahmens, fallen in diese Periode nicht nur Georg Casparis Heirat mit Anna und der Beginn ihrer Tätigkeit als Kunsthändlerin, sondern auch langfristig bedeutende Entwicklungen wie die Etablierung als europäische Kunsthandlung oder die beginnende Verschuldung der Galerie. Der daran anschließende Hauptteil behandelt die Periode von der Galerieübernahme durch Anna Caspari 1930 bis zu dem erzwungenen Niedergang der Kunsthandlung 1939. Das Hauptaugenmerk liegt hier, wie bereits beschrieben, auf der Verfolgung Casparis durch das NS-Regime sowie auf den Kontakten innerhalb ihres Netzwerks. Dabei sollen die für diese Periode noch rekonstruierbaren Verkaufs- und Vermittlungstätigkeiten sowie die Sondergenehmigungen, die ihr eine solche Aktivität erlaubten, nachgezeichnet und eingeordnet werden. Auch die Rolle der Netzwerke im Gesamtkomplex von Kunsthandel und Verfolgung wird hier betrachtet. Im Rahmen der Arbeit kann jedoch kein vollständiger Überblick zu den von Caspari gehandelten Werken geboten werden; ebenso wird die Provenienz einzelner Objekte nur erläutert, wenn diese für den übergeordneten Kontext von Bedeutung ist. Abschließend befasst sich der zentrale Abschnitt mit den zunehmenden Repressionen die zum Ende der Galerie und dem Emigrationsversuch Casparis führten, dem Raub an ihrem Besitz und ihrer Deportation und Ermordung 1941. In einem weiteren Kapitel wird ferner auf die Restitutions- und Aufklärungsbemühungen der Erben Casparis nach 1945 eingegangen, und welche Rolle die frühere Kontakte Casparis dabei spielten. Am Ende der Arbeit wiederum steht ein Fazit zu der Untersuchung über die Netzwerke und Handlungsspielräume Anna Casparis als verfolgte Kunsthändlerin in der NS-Zeit.

2. Die Galerie Caspari 1913-1930

2.1. Georg Caspari (1878-1930) und die Gründung der Galerie 1913

Bereits ein Jahr nach Eröffnung seiner Münchner Kunsthandlung resümierte Georg Caspari im Sommer des Jahres 1914 sichtlich stolz, dass „der Erfolg, den mein Unternehmen in dem jetzt abgelaufenen ersten Jahr gehabt hat, ermutigt [...], die eingeschlagene Bahn weiter zu verfolgen.“²⁹ Er führte an, dass die von ihm angebotenen Werke unter anderem von den Münchner Pinakotheken, der K.u.K. Gemäldegalerie in Wien, der Königlichen Gemäldegalerie Dresden und mehreren großen städtischen

²⁹ Georg Caspari: Galerie Caspari München. Lagerkatalog Sommer 1914, München 1914, o. S.

Gemäldegalerien erworben worden waren.³⁰ Tatsächlich hatte sich die Galerie mit ihrem Angebot an deutscher und französischer Kunst des 19. Jahrhunderts – darunter zum Teil auch zeitgenössische Künstler wie Lovis Corinth, Arnold Böcklin, Claude Monet, Oskar Kokoschka und Pierre-Auguste Renoir – innerhalb eines Jahres fest im Münchner Kunsthandel etabliert.³¹

Der geschäftliche Erfolg hing sicher nicht zuletzt damit zusammen, dass Georg Caspari mit der Gründung seiner eigenen Galerie keineswegs Neuland betrat: Spätestens ab 1905 lässt sich seine Tätigkeit als Kunsthändler für die Berliner Galerie Fritz Gurlitt nachweisen.³² Davon abgesehen ist zur Biographie Casparis nur wenig bekannt. Er wurde am 20. Mai 1878 als dritter Sohn von Paul und Elise Caspari in Berlin geboren. Über seinen vermutlich relativ wohlhabenden Vater weiß man nur sehr wenig, seine Mutter war eine Schwester des Berliner Unternehmers und Mäzen James Simon.³³ Der ältere Bruder Wilhelm (1874-1936) war in der Zwischenkriegszeit Senatspräsident des Berliner Kammergerichts und wurde für die DVP in die Berliner Stadtverordnetenversammlung und in den Preußischen Staatsrat gewählt.³⁴ Über den zweiten Bruder Walter liegen keine Informationen, die jüngere Schwester Sophie Charlotte (1880-1960) wanderte später nach Großbritannien aus.³⁵ Laut eigener Aussage interessierte sich Georg Caspari früh für Kunst und reiste nach Abschluss des französischsprachigen Gymnasiums in Berlin durch mehrere Länder Europas, um sich autodidaktisch weiterzubilden.³⁶ Im März 1905 trat er dann als Kunsthändler und teilhabender Handelsgesellschafter in die Galerie des Kunsthändlers Fritz Gurlitt (1854-1893) ein, die zu diesem Zeitpunkt von dessen Witwe Annarella (1858-1935) geführt wurde. Das Repertoire der Berliner Galerie scheint großen Einfluss auf Casparis späteren Schwerpunkt ausgeübt zu haben: Gurlitt hatte bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit modernen deutschen und französischen Künstlern, darunter auch die frühen Impressionisten, gehandelt, deren Werke Caspari später in München anbieten sollte.³⁷ Georg Caspari war bis 1912 für die Galerie Fritz Gurlitt tätig,

³⁰ Caspari, Lagerkatalog Sommer 1914, o. S.

³¹ Meissner, Handel, S. 71.

³² Birgit Gropp: Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880–1943. Berlin 2000, S. 115.

³³ Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari; sowie: Stadtarchiv München, Judaica, Personen, Familie Caspari, Meldekarte Georg Eugen Caspari.

³⁴ Verein Aktives Museum (Hrsg.): Vor die Tür gesetzt. Im Nationalsozialismus verfolgte Berliner Stadtverordnete und Magistratsmitglieder 1933-1945, Berlin 2006, S. 161 f.

³⁵ Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari.

³⁶ Georg Caspari: Galerie Caspari, in: Münchner Kunst-Verlag (Hrsg.): Industrielle Welt. Eine biographische Sammlung aus Handel und Industrie in Wort und Bild. München o. J. (um 1920), o. S.

³⁷ Zu den von Gurlitt gehandelten Künstlern siehe: Gropp, Studien, S. 111-115. Zum Händlerprofil Casparis vergleiche dieses und das darauffolgende Kapitel.

als mit Wolfgang Gurlitt (1888-1965) der Sohn des Firmengründers die Kunsthandlung übernahm.³⁸

Im März des darauffolgenden Jahres eröffnete Caspari seine eigene Kunsthandlung in der Briener Straße 52 in München.³⁹ Die Galerieräume im Eichthal-Palais, an vornehmer Adresse und in unmittelbarer Nähe zu den übrigen großen Kunsthandlungen Münchens, umfassten einen großen Saal im Erdgeschoss sowie drei kleinere im ersten Stock, dazu Büro- und Privaträume. Caspari wollte mit seiner gleichnamigen Galerie nicht nur einen Umschlagsplatz für gehobenes Kunst- und Kulturgut schaffen, sondern auch einen Ort des kulturellen Lebens in der Residenzstadt etablieren. Neben den regelmäßigen Ausstellungen veranstaltete die Galerie deshalb Lesungen, unter anderem von und mit Thomas Mann und Wilhelm Herzog⁴⁰, sowie Abende mit Kammermusik. Für das kunstinteressierte Publikum gab es zudem Vorträge von Fachleuten zu einzelnen Künstlern oder Werken.⁴¹ Über seine Veranstaltungstätigkeit hinaus betätigte sich Georg Caspari auch als Kunst- und Theaterkritiker.⁴² Die noch erhaltenen Kataloge und Berichte zu den einzelnen Ausstellungen vermitteln einen guten Überblick zum damaligen Angebot der Galerie: Neben den Exponenten des deutschen Symbolismus wie Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Ferdinand Hodler und Max Klinger waren vor allem französische Impressionisten, darunter Claude Monet, Jules Pascin, Camille Pissaro und Pierre-Auguste Renoir, vertreten. Zudem wurden mit Max Pechstein und Oskar Kokoschka bereits die ersten expressionistisch arbeitenden Künstler aus dem deutschsprachigen Raum angeboten. Ein konstanter Schwerpunkt der Galerie Caspari blieben zeitgenössische Münchner Künstler, darunter Albert von Keller, Olaf Gulbransson, Karl Caspar und dessen Frau Maria Caspar-Filser. Neben den Gemälden der vertretenen Künstlerinnen und Künstler bewarb die Galerie auch ihr umfangreiches Angebot an Graphik von ebendiesen. Vereinzelt bot Caspari auch Plastik an, darunter von Edwin Scharff und Ernst Barlach.⁴³

Unmittelbar nach der anfangs zitierten, überaus optimistischen Prognose Georg Casparis schränkte der Ausbruch des Ersten Weltkriegs dessen Geschäftsmöglichkeiten gewaltig ein. Mit Beginn der Kampfhandlungen endete nicht nur die Möglichkeit, Kunstgegenstände im Großteil der benachbarten Länder zu an- und verkaufen, geschweige

³⁸ Gropp, Studien, S. 117.

³⁹ Stadtarchiv München, Judaica, Personen, Familie Caspari, Meldekarte Georg Eugen Caspari.

⁴⁰ Dirk Heisserer: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick, Würzburg 2006, S. 17.

⁴¹ Vgl. dazu: Stadtarchiv München, ZA-P-69-21, Ausschnitt Frankfurter Zeitung Nr. 425 vom 10.06.1930.

⁴² Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari.

⁴³ Vgl. dazu: Caspari, Lagerkatalog 1914, o. S.; Stadtarchiv München, ZA-P-69-21, Ausschnitt Münchener Zeitung Nr. 157 vom 10.06.1930; sowie: Stadtarchiv München, ZA-P-69-21, Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 155 vom 8.06.1930.

denn vor Ort tätig zu sein. Vielmehr ging auch der innerdeutsche Kunsthandel im Zeichen von Mobilmachung und Kriegsproduktion enorm zurück. Noch schwerwiegender dürfte jedoch der Umstand gewesen sein, dass Georg Caspari selbst als Offizier der Kavallerie und späterer Kompanieführer von 1914 bis 1918 am Krieg teilnahm.⁴⁴ Trotzdem kam die Tätigkeit der Galerie nicht vollständig zum Erliegen: von Juni bis Juli 1915 wurden – ganz im Zeichen der Zeit – mit der Ausstellung „1914/1915“ Kriegsbilder von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel gezeigt.⁴⁵ Auch für das darauffolgende Jahr darf aufgrund eines publizierten Lagerkataloges der Galerie von einer zumindest rudimentären Geschäftstätigkeit ausgegangen werden.⁴⁶ 1917 veranstaltete Caspari gemeinsam mit der Galerie Thannhauser eine Präsentation der Werke Lou Albert-Lasards sowie eine Schau zum Thema Junge Münchner Kunst, ein Jahr später dann die graphische Ausstellung der Münchener Neuen Secession.⁴⁷ Dieser folgte im August 1918 eine Einzelausstellung mit Werken Teodor Caspar Pilartz‘, die zugleich die letzte von Caspari veranstaltete Ausstellung während des Krieges war.⁴⁸ So blieb die Galerie über den ersten Weltkrieg hinaus bestehen und konnte, wenn auch in stark vermindertem Umfang, weiterhin einen bescheidenen Ausstellungs- und Geschäftsbetrieb aufrechterhalten.

Die Lage auf dem Kunstmarkt blieb auch nach Kriegsende im November 1918 schwierig. Neben der außenpolitischen Isolation machten dem ohnehin stark international ausgerichteten Kunsthandel vor allem die unruhigen politischen Verhältnisse sowie die desolate Wirtschaftslage in Deutschland zu schaffen. Caspari scheint ab dieser Zeit vermehrt mit Alten Meistern und Antiquitäten gehandelt zu haben, mit denen weiter vergleichsweise hohe Umsätze zu erzielen waren.⁴⁹ Derartige Objekte stellten auch für Käufer eine vergleichsweise sichere Option dar, wohingegen moderne und

⁴⁴ Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari; sowie: BWA, K1/ X 78a, Kopie des Briefes von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

⁴⁵ Richard Braungart: Kriegsbilder von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel, in: Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 31 (1915-1916), S. 30.

⁴⁶ Galerie Caspari (Hrsg.): Galerie Caspari. Lagerkatalog 1916, München 1916.

⁴⁷ Vgl. dazu: Galerie Caspari (Hrsg.): Junge Münchener Kunst, Ausstellungskatalog, München 1917; Münchener Neue Secession (Hrsg.): Graphische Ausstellung 1918, Ausstellungskatalog, München 1918; o. Hrsg.: Lou Albert-Lasard. Une artiste entre ombres et lumières, Metz 2007, S. 12.

⁴⁸ Galerie Caspari (Hrsg.): Ausstellung Teodor Caspar Pilartz. August 1918, Ausstellungskatalog, München 1918.

⁴⁹ Dies legen zumindest die beiden wichtigsten überlieferten Quellen zu den Ein- und Verkäufen Casparis aus der Zeit bis 1930 nahe: Im Kontokorrent der Kunsthändler Julius Böhler betreffen zwischen 1919 und 1922 ca. 50% aller mit Caspari durchgeführten Transaktionen antikes Mobiliar, von den gehandelten Gemälden sind wiederum ca. 60% als Alte Meister einzustufen. Bei den Ankäufen Casparis in der Galerie Heinemann liegt der Anteil an Alten Meistern ebenfalls bei rund 40%. Vgl. dazu: BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München; sowie: Galerie Heinemann online, Käuferkartei, KK-C-16; Caspari Georg/ Frau Caspari München. URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15951.htm> (Letzter Zugriff: 21.0.16).

avantgardistische Kunst in Zeiten der Krise weitaus schwerer zu vermitteln war.⁵⁰ Die von Caspari veranstalteten Ausstellungen blieben hingegen zeitgenössischen Künstlern verpflichtet. Wahrscheinlich aus praktischen Erwägungen, präsentierte die Galerie hauptsächlich Münchner Künstler, darunter zwei Ausstellungen „Die Mappe“ von der Vereinigung Münchner Graphik.⁵¹ So entsprach die Entwicklung der Galerie während und nach dem Weltkrieg der weiter Teile des Kunsthandels: Zwar ließ sich das Niveau der Vorkriegsjahre kaum mehr erreichen, eine Konsolidierung des Geschäftes gelang jedoch meist innerhalb weniger Jahre.⁵²

2.2. Anna Casparis Heirat mit Georg und Einstieg in die Firma 1922

Die Galerie Caspari beschäftigte mit der vollständigen Wiederaufnahme der Geschäftstätigkeit ab 1919 auch mehrere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Nachweisbar sind Kurt Nicolaus als der Geschäftsführer der Galerie von 1919 bis 1931⁵³, die Sekretärin Maria Gillhausen (1889-1948)⁵⁴ sowie ein Fahrer namens Schuster und ein weiterer Angestellter mit Namen Huber.⁵⁵ Langfristig am bedeutendsten war jedoch eine nach 1920 beschäftigte Volontärin: Die Studentin der Kunstgeschichte Anna Naphtali, die neben dem Studium in der graphischen Abteilung der Galerie ihres späteren Ehemannes arbeitete.⁵⁶

Aniela Naphtali⁵⁷ wurde am 16. Mai 1900 als Tochter von Hugo und Olga Naphtali (1873-1943) in Breslau geboren.⁵⁸ Über die Familie ist wenig mehr bekannt, als dass es sich bei ihrem Vater um einen wohlhabenden Kaufmann handelte. Zusammen mit seiner

⁵⁰ Meissner, Handel, S. 79.

⁵¹ Galerie Caspari (Hrsg.): Zweiundzwanzig originalgraphische Blätter Münchener Künstler. Publikationen der Vereinigung Münchner Graphiker Die Mappe, Band I, München 1920; Galerie Caspari (Hrsg.): Die Mappe, Vereinigung Münchener Graphiker, Band II, München 1920.

⁵² Für den raschen Wiederaufschwung der Galerie spricht auch, dass Caspari allein mit Böhler zwischen 1919 und 1922 Geschäfte im Gegenwert von fast 490.000 RM machte. Vgl dazu: BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München. Zum Wiederaufschwung des deutschen Kunsthandels nach 1918 allgemein siehe: Johannes Gramlich: Die Thyssens als Kunstsammler: Investition Und Symbolisches Kapital (1900-1970), Paderborn 2015, S. 144-148.

⁵³ StAM, WB I A 3414, Protokoll der öffentlichen Sitzung vom 24.04.1952, Aussage von Kurt Nikolaus [sic]. Nicolaus war von 1931 bis Kriegsende selbst als Kunsthändler in der Lotzbeckstraße 3 tätig, seine genauen Lebensdaten sind nicht bekannt. Vgl. dazu: Münchner Stadtadreßbuch. Adreßbuch der Landeshauptstadt München, München 1939, S. 433.

⁵⁴ Zu Maria Gillhausen siehe Kapitel 4.1. sowie: Vanessa Voigt: Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007, S. 183 f. Die dort enthaltenen Angaben zu „der 1931 in München von Paul Gasparri gegründeten Galerie Gasparri“ sind jedoch inhaltlich inkorrekt.

⁵⁵ Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari.

⁵⁶ BWA, K1/ X 78a, Kopie des Briefes von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

⁵⁷ Anna Caspari variierte je nach Adressaten ihren Namen zwischen Aniela, Anna und Annie. In vorliegender Arbeit wird durchgängig Anna verwendet, wie sie es bei förmlichen Angelegenheiten tat.

⁵⁸ Stadtarchiv München, Gedenkbuch Bd. 1, S. 233.

Frau hatte er eine eigene Kunstsammlung in Breslau aufgebaut, deren noch rekonstruierbares Profil sich zu weiten Teilen mit dem späteren Repertoire der Galerie Caspari deckt.⁵⁹ Anna Naphtali begann nach dem Besuch des Realgymnasiums in Breslau ein Studium der Kunstgeschichte, für das sie zu Beginn des Jahres 1920 nach München zog. Sie studierte dort bis zum Sommer 1922, unter anderem bei dem Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin.⁶⁰ Wie und zu welchem Zeitpunkt sie mit der Galerie und folglich mit Georg Caspari in Kontakt kam ist nicht bekannt; das ihr aus der der Sammlung ihrer Eltern vertraute Angebot der Kunsthandlung könnte für ihre dortige Tätigkeit aber durchaus eine Rolle gespielt haben. Bereits im März 1922 heirateten sie und Georg Caspari und lebten seitdem gemeinsam in der Brienner Straße 52. Im Dezember desselben Jahres wurde der älteste Sohn Paul, im Mai 1926 der jüngere Sohn Ernst geboren.⁶¹

Inwieweit Anna Caspari noch zu Lebzeiten ihres Mannes in die Geschäfte der Galerie involviert war, lässt sich nicht mehr mit absoluter Gewissheit sagen. Fest steht, dass sie sowohl über eine entsprechende kunsthistorische Ausbildung verfügte als auch bereits Arbeitserfahrung in der Galerie besaß. In späteren Briefen erwähnte Anna Caspari etwa, dass sie ihren Mann auf den meisten seiner Geschäftsreisen begleitet hatte, und so auch mit dessen Kundschaft in Kontakt gekommen war.⁶² Vor allem aber die über Georg Casparis Tod hinaus andauernden Kontakte zu diversen Geschäftspartnern sprechen dafür, dass diese auch auf die Expertise Anna Casparis vertrauten.⁶³ Insgesamt tätigte die Galerie Caspari zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Tod Georg Casparis 1930 eine Vielzahl von Geschäften, die in ihrem vollständigen Umfang hier nicht erfasst werden können. Ein Großteil davon, allen voran der Verkauf an private Sammler im In-

⁵⁹ Von Hugo Naphtali sind keine Lebensdaten überliefert; die vorliegenden Quellen lassen einen Tod zwischen 1933 und 1937 vermuten. Zur Sammlung der Familie existiert ein Eintrag in der Datenbank Schlesischer Kunstsammlungen: <http://www.schlesischesammlungen.eu/Kolekcje/Naphtali-Hugo-Naphtali-Bielski-Olga-Breslau> (letzter Zugriff: 25.04.16). Die dortigen Angaben zu Anna Caspari sind jedoch fehlerhaft. 22 Gemälde aus der Sammlung der Familie wurden bereits 1927 in Berlin versteigert. Vgl. dazu: Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hrsg.): Deutsche und französische Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus Berliner, Breslauer und anderem Privatbesitz, Auktionskatalog, Berlin 1927, S. 11-15.

⁶⁰ Vgl. dazu: LMU-Archiv, Personenverzeichnis Sommersemester 1920, S. 95; LMU-Archiv, Personenverzeichnis Sommersemester 1922, S. 25; sowie: BWA, K1/ X 78a, Kopie des Briefes von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

⁶¹ Stadtarchiv München, Gedenkbuch Bd. 1, S. 233.

⁶² Vgl. dazu: StAM, Fin A 17011, Schreiben von Anna Caspari an das Finanzamt München Nord vom 11.07.1935; sowie: BWA, K1/ X 78a, Kopie des Briefes von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

⁶³ So bestanden etwa die Kontakte zu Karl Haberstock, der Kunsthandlung Julius Böhler und der Galerie Heinemann bereits vor 1930. Vgl. dazu Kapitel 3.4.

und Ausland, lässt sich heute ohnehin kaum mehr nachvollziehen.⁶⁴ Anhand der noch erhaltenen Überlieferung kann man sich dennoch dem damaligen Geschäftsvolumen annähern: So betrug allein die mit der Kunsthandlung Julius Böhler gemachten Umsätze in dieser Zeit jährlich zwischen 200.000 und 300.000 Reichsmark, bei durchschnittlich weniger als zehn Transaktionen pro Jahr.⁶⁵ Bei der Galerie Heinemann kaufte Caspari im selben Zeitraum noch 13 Bilder im Gesamtwert von über 110.000 Reichsmark.⁶⁶ Besonders deutlich wird die rege Verkaufstätigkeit Casparis auch in den Werkverzeichnissen der einschlägigen Künstler, sofern dort sämtliche Besitzer der einzelnen Objekte genannt sind. So lässt sich Caspari für mehrere Werke von Wilhelm Leibl, Hans von Marées und Wilhelm Trübner als Zwischenbesitzer nachweisen, während er allein von Anselm Feuerbach mindestens 18 Werke handelte.⁶⁷ Zuletzt konnte Caspari auch mit den großen staatlichen und kommunalen Museen Geschäfte tätigen: Den Münchner Pinakotheken verkaufte die Galerie insgesamt vierundzwanzig Werke, dem Lenbachhaus elf. An der Alten Nationalgalerie Berlin befinden sich heute noch zwei Gemälde, die man von Caspari erwarb.⁶⁸ Nur vereinzelt sind hingegen die konkreten Auslandskontakte rekonstruierbar, wie etwa mit der New Yorker Kunsthandlung Jaques Seligmann & Co., mit der Georg Caspari bis zu seinem Tod korrespondierte.⁶⁹ Zudem lassen die bis Ende der 1930er Jahre noch bestehenden Auslandskontakte Anna Casparis auf gute Verbindungen zum internationalen Kunsthandel schließen. Obwohl es sich bei den hier skizzierten Transaktionen vermutlich nur um einen Bruchteil der von Caspari getätigten Geschäfte handelt, verdeutlichen diese doch welche Bedeutung und welchen Umfang die Geschäfte Casparis im deutschen Kunsthandel der 1920er Jahre hatten.

⁶⁴ Der Verkauf an eine private Sammlung lässt sich etwa noch für den Schweizer Sammler Oskar Reinhart nachvollziehen. Vgl. dazu: Franz Zelger: Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Band 1: Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts Zürich 1977, S. 72, S. 92, S. 315.

⁶⁵ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München.

⁶⁶ Galerie Heinemann online, Käuferkartei, KK-C-16; Caspari Georg/ Frau Caspari München. URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15951.htm> (Letzter Zugriff: 26.04.16).

⁶⁷ Vgl. dazu: Akademie der Künste in Berlin u. A. (Hrsg.): Wilhelm Leibl. Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Berlin 1929, S. 60, 67, 75, 88; Art Directory (Hrsg.): Werkverzeichnis Wilhelm Trübner. URL: <http://www.wilhelm-truebner.de/werke.shtml> (letzter Zugriff: 26.04.16); Jürgen Ecker: Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991.

⁶⁸ Vgl. dazu: Nationalgalerie Berlin (Hrsg.): Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin 2001, S. 208, S. 312; Ich danke Frau Dr. Irene Netta, Sammlungsarchiv des Lenbachhaus, für die Auskunft zu den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

⁶⁹ Archives of American Art, Jaques Seligmann & Co. Records, Foreign Correspondence, Box 393, Folder 31: Galerie Caspari 1929-1930, URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Galerie-Caspari—293802> (Letzter Zugriff: 30.05.2016).

2.3. Weltwirtschaftskrise und Tod Georg Casparis 1930

Die eben skizzierten Geschäfte der Galerie Caspari blieben weitgehend konstant bis zum Ende der 1920er Jahre. Wenngleich über die tatsächlichen Gewinne Casparis aus dieser Zeit keine verlässlichen Aussagen getroffen werden können, dürften diese spätestens mit dem allgemeinen Niedergang des Kunsthandels in der Weltwirtschaftskrise seit Oktober 1929 eingebrochen sein. Georg Caspari hatte jedoch schon zuvor, im Februar 1929, einen Kredit in unbekannter Höhe bei der Münchner Bank Herzog & Meyer aufgenommen.⁷⁰ Als Sicherheit für seine Schulden hatte er der Bank vier Gemälde überschrieben, was damals ein im Kunsthandel durchaus übliches Vorgehen war. Ebenso waren Kredite im Kunsthandel auch in wirtschaftlich stabileren Zeiten keine Seltenheit, da oftmals kurzfristig hohe Summen für den Erwerb von Kunstgegenständen aufgebracht werden mussten. Weil die Kredite wiederum selbst durch Kunstwerke gedeckt waren, gelangten ebendiese im Zuge der Weltwirtschaftskrise dann in den Besitz der Banken.⁷¹ Es ist unklar, ob Georg Caspari bis zu seinem Tod im Sommer 1930 weitere Kredite aufnahm, da eine Neuregelung der laufenden Kredite der Galerie erst von Juli 1933 überliefert ist, als diese bereits auf Anna Caspari übertragen worden waren.⁷² Das Gros der dort überlieferten Kreditschuld, ein Betrag von 489.000 Reichsmark bei der Bank Hardy & Co., könnte aufgrund der enormen Höhe aber durchaus noch aus der Zeit Georg Casparis stammen.⁷³

Sicher ist, dass sich die Galerie Caspari im Zuge der Weltwirtschaftskrise schwer verschuldete. Die finanziellen Nöte der Münchner Galerie gingen einher mit der schweren Rezession des Kunstmarkts, dessen Umsatz im Herbst 1929 innerhalb kürzester Zeit fast vollständig einbrach. Die einsetzende Weltwirtschaftskrise führte selbst bei den vormals umsatzstärksten Händlern zu teils jahrelang anhaltenden Verlusten in der Bilanz, während kleinere Kunsthandlungen in vielen Fällen komplett schließen mussten. In München waren vor allem die Händler der Moderne von den Schließungen betroffen, aber auch die alteingesessene Kunsthandlung Julius Böhler – zuvor eine der umsatzstärksten im Reich – konnte erst ab Mitte der 1930er Jahre wieder Gewinne verbuchen.⁷⁴ Ebenso wenig stellte das Ausland in der weltweiten Rezession eine Alternative dar, da der europäische wie

⁷⁰ 1933 betrug die nun auf Anna Caspari übertragene Schuld noch 36.876 RM. Vgl. dazu: StAM, Fin A 17011, Nachtrag vom 19.07.1933 zum Vertrag zwischen Herzog & Meyer und Georg Caspari vom 1. Februar 1929.

⁷¹ Vgl. dazu Lynn Rother: Begehrt und Entbehrlich. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935 am Beispiel Lemhény, in: Jörn Grabowski/ Petra Winter (Hrsg.): Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 2013, S. 99.

⁷² Vgl. dazu Kapitel 3.2.2.

⁷³ StAM, Fin A 17011, Abschrift des Vertrages zwischen Hardy & Co und Annie Caspari vom 1.08.1933.

⁷⁴ Vgl. dazu: Meissner, Handel, S. 89; sowie: Winkler, Händler, S. 213.

transatlantische Kunsthandel gleichermaßen betroffen waren. Letztendlich konnten die meisten Kunsthandlungen lediglich auf ein Wiederanziehen der Kaufkraft nach der Krise warten, und in der Zwischenzeit nicht viel mehr tun als ihr Netzwerk an Kontakten zu pflegen.⁷⁵

Während die desolate Wirtschaftslage den Kunsthandel über einzelne Ländergrenzen hinweg betraf, spielte auf dem deutschen Kunstmarkt auch die Finanzpolitik der Reichsregierung eine Rolle. Mehrere Verordnungen zur Devisenbewirtschaftung führten ab Mitte des Jahres 1931 zu einer Nationalisierung des deutschen Kunstmarktes, der dadurch zunehmend von den oftmals ertragreicheren internationalen Geschäften abgeschnitten wurde. Grund dafür war zum einen die nun stark eingeschränkte Möglichkeit zum Devisenerwerb für deutsche Kunsthandlungen, sowie zum anderen die finanziellen Einschränkungen, denen ausländische Händler beim Verkauf in Deutschland unterlagen. So konnten sich Letztere fast ausschließlich mittels Sperrmark bezahlen lassen, deren Verwendung jedoch auf wenige Konvertierungs- und Auszahlungsoptionen innerhalb Deutschlands beschränkt war. Somit war der deutsche Kunstmarkt in den 1930er Jahren für den internationalen Handel zunehmend unattraktiv geworden, zumal sich ja die Branche nur langsam wieder erholte.⁷⁶ Diese devisenpolitischen Entwicklungen sind insofern auch für den deutschen Kunstmarkt nach 1933 von Bedeutung, da die grundlegenden Prämissen der Devisenpolitik von der NS-Regierung beibehalten wurden. Die Zahlungsmodalitäten blieben so einer der bestimmenden Faktoren bei sämtlichen Transaktionen zwischen Deutschland und dem Ausland während der 1930er Jahre.⁷⁷

Weitaus schwerwiegender und ungleich tragischer als jede wirtschaftliche Entwicklung war aber der Tod Georg Casparis für die junge Familie. Er starb am 6. Juni 1930 bei einem Autounfall in der Nähe von Mainz, als er sich zusammen mit seiner Frau auf dem Weg zu einer Kunstmesse nach Belgien befand. Anna Caspari selbst blieb bei dem Unfall unverletzt.⁷⁸ In den zu Georg Casparis Beerdigung veröffentlichten Nachrufen in der Münchner Tagespresse wurde noch einmal die Bedeutung betont, die er und seine Galerie seit ihrer Gründung für den hiesigen Kunsthandel gehabt hatten. Darüber hinaus ehrte man ihn, unter anderem mit Beteiligung von Musikern der Bayerischen Staatsoper und der Akademie für Tonkunst, auf seiner Bestattung als engagierten Vertreter des Münchner

⁷⁵ Gramlich, Thyssens, S. 147-149.

⁷⁶ Ebd., S. 149-151.

⁷⁷ Für einen Überblick zu den verschiedenen Zahlungsverfahren mit einem Schwerpunkt zur Schweiz siehe: Stefan Frech: Clearing. Der Zahlungsverkehr der Schweiz mit den Achsenmächten, Zürich 2001, S. 45-63.

⁷⁸ Stadtarchiv München, Memoiren 35, Paul Caspari.

Kulturlebens.⁷⁹ Anna Caspari, die nun mit 30 Jahren verwitwet war, entschied sich wohl relativ bald, die Galerie ihres Mannes trotz der angespannten wirtschaftlichen Lage weiterzuführen. Die Entscheidung ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie zu Beginn der 1930er Jahre als alleinige Besitzerin einer Kunsthandlung von der Größe der Galerie Caspari noch die Ausnahme darstellte.⁸⁰ Unerwartet kam dieser Schritt jedoch nicht: Schon der Nachruf der Münchner Neuesten Nachrichten schloss mit dem Wunsch, „daß die aus der Katastrophe gerettete Gattin Casparis, [...] uns das Lebenswerk ihres Mannes erhalten möge, dem sie eine so ausgezeichnete, so urteilskräftige Mitarbeiterin geworden ist.“⁸¹

Zwar kursierten bereits vor Georg Casparis Tod Gerüchte über eine finanziell bedingte Schließung der Galerie,⁸² eine solche scheint aber nicht geplant gewesen zu sein. Tatsächlich deutet einiges darauf hin, dass Caspari auch für das Jahr 1930 eine umfassende Geschäftstätigkeit seiner Galerie plante. Neben den investierten Krediten und der Geschäftsreise nach Belgien spricht vor allem die im August 1930 veranstaltete, umfangreiche Ausstellung zur italienischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts dafür. Die unter Mitarbeit des Münchner Kunsthistorikers August Liebmann Mayer (1885-1944)⁸³ erarbeitete Gemäldeschau bot vor allem venezianische Kunst aus europäischem Privatbesitz an und dürfte wohl noch unter Georg Caspari vorbereitet worden sein.⁸⁴ Davon abgesehen veranstaltete die Galerie Caspari im selben Jahr noch fünf kleinere Ausstellungen mit den Werken Münchner Künstler.⁸⁵ Dennoch musste sich die Kunsthandlung aufgrund des finanziellen Drucks einschränken, da noch Georg Caspari im Verlauf des Jahres 1930 den großen Ausstellungssaal im Erdgeschoss aufgab und nur noch die Räume im ersten Obergeschoß für Ausstellungen nutzte.⁸⁶ Letztlich übernahm

⁷⁹ Vgl. dazu: Stadtarchiv München, ZA-P-69-21, Ausschnitt Münchener Zeitung Nr. 157 vom 10.06.1930

⁸⁰ Neben Anna Caspari führten in München lediglich Maria Almas-Dietrich (1892-1971) und später Maria Gillhausen (1898-1948) eine größere Kunsthandlung. Zu Almas-Dietrich siehe: Enderlein, Kunsthandel, S. 147 f.; zu Gillhausen siehe Kap. 4.1.

⁸¹ Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 155 vom 8.06.1930; sowie: Ausschnitt Frankfurter Zeitung Nr. 425 vom 10.06.1930.

⁸² Vgl. dazu: Kessler/ Voigt, Beschlagnahmung, S. 123.

⁸³ Zu Mayer siehe: Christian Fuhrmeister/ Susanne Kienlechner: Tatort Nizza: Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhart und Bemerkungen zu Erhard Göpel und Lohse, in: Ruth Heftrig u. A. (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 405–429.

⁸⁴ Galerie Caspari (Hrsg.): Italienische Malerei. Venezianer des 16. – 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, München 1930.

⁸⁵ Vgl. dazu: Galerie Caspari (Hrsg.): Wilhelm Thöny. Gemälde, Handzeichnungen 1920 – 1930, Ausstellungskatalog, München 1930; Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt München-Augsburger Abendzeitung Nr. 68 vom 11.03.1930; Ausschnitt Telegramm-Zeitung Nr. 68 vom 9.04.1930; Ausschnitt München-Augsburger Abendzeitung Nr. 188 vom 15.07.1930; Ausschnitt München-Augsburger Abendzeitung Nr. 335 vom 11.12.1930.

⁸⁶ Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 245 vom 9.09.1930.

Anna Caspari die Galerie somit in einer – auch von der persönlichen Situation der Kunsthändlerin abgesehen – äußerst schwierigen Zeit.

3. Anna Caspari und die Galerie Caspari 1930-1939

3.1. Reorganisation und anhaltende Ausstellungstätigkeit nach 1930

Die Aktivität Anna Casparis und ihrer Galerie auf dem Kunstmarkt ist bis Mitte der 1930er Jahre nur noch in groben Zügen nachzuvollziehen. Vor allem für die Periode vom Tod Georg Casparis 1930 bis zum Beginn der NS-Herrschaft 1933 finden sich nur vereinzelt Belege – wohl auch, weil die Kunsthandlung in Zeiten der Krise weitaus weniger aktiv war. Lediglich ein Einkauf Casparis bei Böhler 1932 sowie der Handel mit drei Werken, die sie im selben Jahr der Galerie Heinemann anbot – von Daumier, Renoir und van Gogh – sind gesichert.⁸⁷ Zudem war die Kunsthändlerin auf Geschäftsreisen in den Niederlanden, Belgien, Österreich und der Schweiz unterwegs.⁸⁸ Verkäufe an Museen hingegen lassen sich für diese Periode nicht nachweisen. Zwar dürfte es sich bei den ermittelten Transaktionen nur um einen Teil von Casparis geschäftlicher Tätigkeit handeln, dennoch verdeutlicht auch der Rückgang der Geschäftsbeziehungen mit einzelnen Händlern die anhaltende Stagnation auf dem Kunstmarkt. Außerdem beendeten 1931 der Geschäftsführer Kurt Nikolaus sowie die Sekretärin Maria Gillhausen ihr Arbeitsverhältnis mit der Galerie Caspari, was vermutlich ebenso in diesen Zusammenhang zu verorten ist.⁸⁹ Die Ausstellungstätigkeit Casparis hielt über diesen Zeitraum jedoch weiterhin an: 1931 und 1932 fanden insgesamt zwölf weitere Ausstellungen in der Galerie statt, darunter eine große Sommerausstellung mit Vertretern der französischen Moderne sowie eine umfassende Retrospektive zu Adolph Menzel.⁹⁰ Davon abgesehen präsentierte man weiterhin Künstler sowie zunehmend auch Künstlerinnen aus dem Münchner Umfeld. Die letzte Ausstellung der Galerie Caspari, mit

⁸⁷ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München; sowie: Galerie Heinemann online, Anbieterkartei, KP-C-8, Galerie Caspari München, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-27968.htm> (Letzter Zugriff: 29.04.16).

⁸⁸ StAM, Pol.Dir. 11822, Bescheinigung für Geschäftsreisende der IHK München vom 24.08.1931.

⁸⁹ Vgl. dazu: StAM, WB I A 3414, Protokoll der öffentlichen Sitzung vom 24.04.1952, Aussage von Kurt Nikolaus; sowie: Voigt, Kunsthändler, S. 184.

⁹⁰ Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt Bayerischer Kurier Nr. 176 vom 25.06.1931; Galerie Caspari (Hrsg.): Adolph Menzel, 1815 – 1905. Ölgemälde, Gouachen, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, Ausstellungskatalog, München 1932.

Werken der damals in Paris lebenden Künstlerin Lilly Steiner, fand schließlich im Januar 1933 statt.⁹¹

3.2. Zäsur 1933? Die Galerie Caspari in den ersten Jahren der NS-Diktatur

3.2.1. Die beginnende Verfolgung der „jüdischen“ Familie Caspari

Nach der Machtübertragung an die NSDAP im Januar 1933 begann, anknüpfend an das seit Jahren propagierte Rassed Denken der nationalsozialistischen Bewegung, ein sich schrittweise radikalisierender Prozess der Entrechtung und Verfolgung der Bürger jüdischer Herkunft. Ob und inwiefern die Besitzer der Galerie Caspari schon vor dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten direkt von antisemitischer Hetze betroffen waren, ist nicht bekannt. Die in München besonders eifrig agitierende NSDAP sowie die seit der Zwischenkriegszeit mehr und mehr Anklang findenden völkischen Positionen im Allgemeinen dürften aber auch Georg und Anna Caspari lange vor Januar 1933 bewusst gewesen sein.⁹² Die 1933 beginnende Verfolgung von Anna Caspari und ihren beiden Söhnen als „jüdisch“ stellte für die Familie aber insofern einen Einschnitt dar, als Mutter und Söhne selbst protestantischer Konfession waren. Bereits Georg Caspari trat, vermutlich wie sein älterer Bruder Wilhelm⁹³, noch im 19. Jahrhundert vom Judentum zum Protestantismus über.⁹⁴ Anna Caspari entstammte zwar einer jüdischen Familie, war eigenen Angaben nach aber säkular erzogen worden war. Dementsprechend bezeichnete sich bis zur Hochzeit mit Georg selbst als konfessionslos, anschließend als protestantisch.⁹⁵ Auch die beiden Söhne waren dieser Konfession nach getauft und erzogen worden, ein religiöser Bezug zum Judentum oder zu der Münchner Israelitischen Kultusgemeinde bestand nicht. Die Familie fand sich nun als Teil einer durch das NS-Regime bestimmten, „rassisch“ begründeten jüdischen Gemeinschaft wieder. Das „Judentum“ Anna Casparis und ihrer Söhne kam also lediglich in der Verfolgung durch das NS-Regime und nicht in einem tatsächlichen konfessionellen Zugehörigkeitsgefühl zum Ausdruck – was aber für die neuen Machthaber freilich ohne Bedeutung war.

⁹¹ Vgl. dazu: Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 20 vom 22.01.1931; Ausschnitt Bayerische Staatszeitung Nr. 34 vom 11.02.1931; Ausschnitt Telegramm-Zeitung Nr. 210 vom 6.10.1931; Ausschnitt München-Augsburger Abendzeitung Nr. 335 vom 1.12.1931; Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 107 vom 20.04.1932; Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 341 vom 15.12.1932; Ausschnitt Münchner Neueste Nachrichten Nr. 29 vom 30.01.1933.

⁹² Zur Agitation der NSDAP in München vor 1933 siehe.: Mathias Rösch: Die Münchner NSDAP 1925-1933. Eine Untersuchung zur inneren Struktur der NSDAP in der Weimarer Republik, München 2002, S. 139-157; S. 305-345.

⁹³ Aktives Museum, Tür, S. 162.

⁹⁴ Stadtarchiv München, Judaica, Personen, Familie Caspari, Meldekarte Georg Eugen Caspari.

⁹⁵ StAM, Pol.Dir. 11822, Vorführungsnote Anna Naphtali vom 9.02.1921.

Inwiefern Anna Caspari bereits vor der versuchten Schließung ihrer Kunsthandlung 1935 Opfer der nationalsozialistischen Diskriminierungspolitik wurde, lässt sich im Detail kaum mehr ermitteln. In dieser frühen Phase ging das Regime vor allem gegen die jüdischen Bürger im Staatsdienst und in politischen Ämtern, aber auch gegen ausgewählte Einzelpersonen vor. Zusätzlich führten einzelne Parteigruppierungen unabhängige Boykott- und Gewaltaktionen gegen jüdische Firmen und deren Besitzer durch. So wurden in München bereits am 9. und 10. März 1933, nach einer konzentrierten Aktion von SA und SS, rund 280 Personen jüdischer Herkunft, der Großteil davon Gewerbetreibende, in „Schutzhaft“ genommen. Am 1. April 1933 folgte dann ein reichsweit organisierter Boykott jüdischer Geschäfte und Gewerbe, mit dem offiziellen Anlass gegen die den Juden zugeschriebene „Gräuelpopaganda“ gegenüber dem Reich zu protestieren. In München waren davon den Angaben der NS-Behörden zufolge über 600 Firmen betroffen, auch wenn die Vorgänge damals nicht systematisch dokumentiert wurden.⁹⁶ Dementsprechend bleibt unklar, ob die Galerie Caspari Opfer der Boykottaktion wurde. Zwar war die Kunsthandlung durchaus bekannt, zu diesem Zeitpunkt jedoch – im eher unscheinbaren ersten Stockwerk des Eichthal-Palais befindlich und nicht mehr von der Straße aus zugänglich – in einer wenig exponierten Lage.⁹⁷ Lediglich ein polizeiliches Vorgehen gegen Anna Caspari kann anhand ihrer durchgehend überlieferten Polizeiakte weitestgehend ausgeschlossen werden.⁹⁸

3.2.2. Kreditbeschaffung durch Banken und Privatpersonen 1933

Die Galerie Caspari befand sich weiter in finanziellen Schwierigkeiten, auch weil 1933 noch keine Erholung des Kunstmarktes eingesetzt hatte.⁹⁹ Anna Caspari war deshalb gezwungen, ihre laufenden Kredite im Sommer 1933 zu reorganisieren, da sie diese nicht länger bedienen konnte. Im Ergebnis führte die Reorganisation dazu, dass die zur Sicherung bereits hinterlegten oder nun zu hinterlegenden Kunstgegenstände an die jeweiligen Banken übereignet wurden, um somit die Schulden zu tilgen. Darüber hinaus zeigen die Vorgänge auch, wie die Kunsthändlerin das vormalige Prestige und das aufgebaute soziale Kapital ihrer Galerie im Rahmen der Neuverhandlungen nutzen konnte.

⁹⁶ Wolfram Selig: Vom Boykott zur Arisierung. Die „Entjudung“ der Wirtschaft in München, in: Björn Mensing/ Friedrich Prinz: Irrlicht im leuchtenden München? Der Nationalsozialismus in der „Hauptstadt der Bewegung“, Regensburg 1991, S. 185-187.

⁹⁷ Vgl. dazu: Stadtarchiv München, ZA Galerien 354, Ausschnitt Münchner Post Nr. 40 vom 18.02.1931.

⁹⁸ Vgl. dazu: StAM, Pol.Dir. 11822.

⁹⁹ Gramlich, Thyssens, S. 149 f.

Die höchste Forderung bestand von Seiten der Berliner Privatbank Hardy & Co., wo Anna Caspari eine Kontokorrent-Schuld in Höhe von 497.000 Reichsmark hatte. Zu deren Sicherung wurden der Bank im August 1933 insgesamt 13 Gemälde sowie sieben halbe Anteile an Bildern übereignet.¹⁰⁰ Im Gegenzug dafür wurde Anna Caspari mit ihrer Kunsthandlung aus der persönlichen Haftung für die Schulden entlassen, da diese nur noch mittels der überschriebenen Bilder getilgt werden sollten. Sie sollte sich auch im Auftrag der Bank um den Verkauf der Bilder bemühen, wofür sie im Erfolgsfall eine Provision erhalten würde.¹⁰¹ Zudem wurde ihr die Erhöhung eines bereits laufenden Kredites im Umfang von 35.000 Reichsmark gewährt, zu dessen Absicherung wiederum ausschließlich Kunstbesitz diente. Es handelte sich dabei um das Erbe der Söhne Anna Casparis, das für diesen Zweck vom Vormundschaftsgericht München freigegeben wurde. Die Sicherungseinlage umfasste dabei 37 Posten, darunter Gemälde, Graphik und Antiquitäten.¹⁰² Parallel dazu handelte Anna Caspari neue Verträge mit zwei weiteren Banken sowie mit privaten Gläubigern aus. Diese finanzielle Konsolidierung war eine Grundbedingung des Vertrags mit Hardy & Co., dessen Gültigkeit vom Zustandekommen der übrigen Vereinbarungen abhing.¹⁰³

Ähnliche Bedingungen erhielt die Kunsthändlerin bei der Dresdner Bank, wo eine Schuld in Höhe von 54.839 Reichsmark bestand. Der Bank wurden zur Sicherung des Betrages vier Bilder im Gesamtwert von 66.000 Reichsmark übertragen, um deren Verkauf sich Anna Caspari weiterhin bemühen sollte. Dafür wurde sie mit Ausnahme ihrer bei der Dresdner Bank deponierten Wertpapiere aus der persönlichen Haftung für die Schuld entlassen.¹⁰⁴ Der zuvor erwähnte Kredit bei der Münchner Privatbank Herzog & Meyer, der bereits 1929 von Georg Caspari abgeschlossen worden war, belief sich im Juli 1933 auf 36.876 Reichsmark. Da schon der ursprüngliche Kredit durch drei Gemälde sowie einen halben Gemäldeanteil gedeckt worden war, beließ es das Bankhaus Herzog & Meyer bei der Sicherung durch Kunstbesitz und entließ Anna Caspari ebenfalls aus der persönlichen Haftung. Auch hier sollte sie sich weiter um den Verkauf der Gemälde bemühen.¹⁰⁵ Neben den Bankverbindlichkeiten bestanden noch zwei größere Forderungen

¹⁰⁰ StAM, Fin A 17011, Abschrift der Anlage 1 zum Vertrag zwischen Hardy & Co. und Annie Caspari vom 1.08.1933.

¹⁰¹ StAM, Fin A 17011, Abschrift des Vertrages zwischen Hardy & Co. und Annie Caspari vom 1.08.1933.

¹⁰² StAM, Fin A 17011, Abschrift der Anlage 2 zum Vertrag zwischen Hardy & Co. und Annie Caspari vom 1.08.1933.

¹⁰³ Ebd., Abschrift des Vertrages zwischen Hardy & Co. und Annie Caspari vom 1.08.1933.

¹⁰⁴ Ebd., Abschrift des Vertrages zwischen der Dresdner Bank und Annie Caspari vom 31.07.1933.

¹⁰⁵ Ebd., Nachtrag vom 19.07.1933 zum Vertrag zwischen Herzog & Meyer und Georg Caspari vom 1. Februar 1929.

von Privatpersonen: Der Münchnerin Anna-Marie Geiger¹⁰⁶ schuldete Caspari 15.000 Reichsmark, ihren Eltern Olga und Hugo Naphtali 17.000 Reichsmark. Bei Letzteren war der Besitz durch einen Teil von Anna Casparis Erbe – ebenfalls Kunstbesitz – gesichert, die Schuld bei Geiger durch eine nicht näher spezifizierte Anzahl von Gegenständen.¹⁰⁷

Die Neuverhandlung der teilweise noch von ihrem Mann übernommenen Schulden und Kredite stellte zweifelsohne einen weiteren Einschnitt für Anna Caspari dar. Zum einen war sie damit aus der persönlichen Haftung und somit von dem finanziellen Druck der auf ihrer Firma lastete, befreit worden. Zum anderen hatte die Galerie Caspari dadurch die Verfügung über weite Teile ihres Bilderstocks und darüber hinaus das Erbe der Familie verloren. Trotz des neugewonnen finanziellen Spielraums konnte die Kunsthandlung in der Folgezeit fast nur noch mit Kommissionsware handeln, da eigene Bilder schlichtweg fehlten. Zudem mangelte es weiterhin an Eigenkapital, um selbst größere Erwerbungen auf dem ohnehin darniederliegenden Kunstmarkt zu tätigen. Davon abgesehen musste Anna Caspari auch einige weiterlaufende Kredite bedienen, die ihr den Unterhalt der Kunsthandlung ermöglichten.¹⁰⁸ Zur Kommissionsware der Kunsthandlung gehörten auch die nun den Banken überschriebenen Bilder, deren größter Teil bis 1935 bei Caspari eingelagert blieb. Anschließend entschieden sich die Dresdner Bank sowie das Bankhaus Hardy & Co. die ihnen übertragenen Kunstgegenstände en bloc zu verkaufen.¹⁰⁹ Von den vier Gemälden, die der Bank Herzog & Meyer überschrieben worden waren, konnte Caspari bis 1937 eines verkaufen¹¹⁰; mindestens zwei weitere befanden sich aber im Januar 1939 noch in ihrem Lager, als dieses von der Gestapo beschlagnahmt wurde.¹¹¹

Die finanziellen Schwierigkeiten der Galerie Caspari verdeutlichen allerdings auch, dass die Kunsthandlung weiterhin von ihrem guten Ruf profitieren konnte. Grundsätzlich führen auch alle drei Verträge die schlechte Wirtschaftslage, und nicht etwa eine individuelle Misswirtschaft als Ursache für die Verschuldung der Kunsthandlung an. Darüber hinaus ist die Grundlage aller Übereinkünfte, dass man „Frau Caspari aber eine

¹⁰⁶ Von Anna-Marie Geiger ist lediglich dokumentiert, dass sie um 1933 als Witwe in der Galeriestraße 6 gemeldet war. Über ihre Verbindung zu Anna Caspari ist nichts bekannt. Vgl. dazu: Münchner Stadtadreßbuch. Adreßbuch der Landeshauptstadt München, München 1934, S. 162.

¹⁰⁷ Ebd., Abschrift der Vereinbarung zwischen Anna-Marie Geiger und Annie Caspari vom 20.08.1933; sowie: Abschrift der Vereinbarung zwischen Olga und Hugo Naphtali und Annie Caspari vom 20.08.1933.

¹⁰⁸ Vgl. dazu: StAM, Fin A 17011, Brief Anna Casparis an das Finanzamt München Nord vom 14.02.1936.

¹⁰⁹ Es handelte sich dabei um die umfangreiche Transaktion zwischen der Dresdner Bank und den Staatlichen Museen Berlin 1935. Die Dresdner Bank war zu diesem Zeitpunkt Hauptanteilseigner bei Hardy & Co., weswegen deren Kunstbesitz mitverkauft wurde. Vgl. dazu: Rother, Begehr, S. 99 f.

¹¹⁰ StAM, Fin A 17011, Schreiben von Caspari an das Finanzamt München Nord vom 19.09.1938

¹¹¹ Kessler/ Voigt, Beschlagnahmung, S. 130 f.

weitere Existenzmöglichkeit geben will“¹¹², da man mit einer wirtschaftlichen Erholung der Galerie rechne. Der immaterielle Wert – der *goodwill* – der Galerie Caspari, verdeutlicht durch den anhaltend guten Ruf, scheint bei den Neuverhandlungen dementsprechend eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt zu haben. In den Kontext der Neuverhandlungen ist vermutlich auch eine Anfrage der Reichsbank vom Juni 1933 an die Kunsthandlung Julius Böhler bezüglich der wirtschaftlichen Lage der Galerie Caspari zu verorten. In Böhlers Antwortschreiben wird Anna Caspari als „sehr sachverständig u. tüchtig“ und mit dem „besten Ruf“ charakterisiert, wenngleich auch vermerkt ist, dass „wohl [...] auch sie unter der Depression zu leiden habe.“¹¹³ In einer weiteren Auskunft Böhlers an die Reichsbank vom September 1934 lobt man sogar die „erstaunliche Leistung der Frau A. Caspari, dass sie die F[irm]a. [...] auf so anständiger Höhe halten konnte.“¹¹⁴ Weiter führt das Schreiben aus, dass Caspari trotz der Depression wohl immer noch recht gute Geschäfte mache und dass man mit der Galerie immer gut zusammengearbeitet habe und dies auch in Zukunft vorhabe.¹¹⁵ Der gute Ruf und das soziale Kapital Anna Casparis auf dem Kunstmarkt scheinen die politische Zäsur von 1933 also weitgehend unbeeinträchtigt überstanden zu haben; stattdessen bestimmten vor allem die anhaltenden Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise die geschäftliche Entwicklung der Galerie bis Mitte der 1930er Jahre.

Dennoch darf die berufliche Normalität der Kunsthändlerin Anna Caspari nicht über die beginnende Diskriminierung der „Jüdin“ Anna Caspari sowie über das sich mehr und mehr wandelnde gesellschaftliche Klima in der NS-Zeit hinwegtäuschen. Wenn auch bis 1935 kein staatliches Vorgehen gegen sie und ihre Familie dokumentiert ist, dürfte deren Alltag von den neuen Verhältnisse doch bereits stark beeinträchtigt worden sein. Am deutlichsten wird dies in der Entscheidung Anna Casparis, ihre beiden Söhne ab 1934 auf ein Internat in der Nähe von London zu schicken und so aus dem Machtbereich der Nationalsozialisten zu bringen. Für die Kosten des Internats kam Caspari zufolge eine dort lebende Cousine ihrer Mutter namens Edith Traub auf.¹¹⁶ Hilfe erhielt sie zudem von Dr. Herbert Einstein, der sich vermutlich um die Reise der Kinder kümmerte und auch in

¹¹² StAM, Fin A 17011, Nachtrag vom 19.07.1933 zum Vertrag zwischen Herzog & Meyer und Georg Caspari vom 1. Februar 1929.

¹¹³ BWA, F43/ 120, Schreiben der Julius Böhler KG an die Reichsbankhauptstelle München vom 7.06.1933.

¹¹⁴ BWA, F43/ 57, Schreiben der Julius Böhler KG an die Reichsbankhauptstelle München vom 25.11.1933.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Stundungen, Erlasse und Niederschlagungen, Handschriftliche Abschrift der Erklärung Anna Casparis zu ihrer Vermögenssituation, undatiert (ca. 1936).

London zu ihnen Kontakt hielt.¹¹⁷ Einstein hatte zuvor die von seinem Vater begründete Kunst- und Antiquitätenhandlung Hermann Einstein in München betrieben und war, aufgrund seiner jüdischen Herkunft in Deutschland verfolgt, spätestens 1934 nach Großbritannien emigriert.¹¹⁸ Abgesehen von einer naheliegenden geschäftlichen Verbindung ist jedoch nichts Weiteres über den Kontakt zwischen Einstein und Caspari bekannt. Die frühen Emigrationen aus dem geschäftlichen wie persönlichen Umfeld Anna Casparis verdeutlichen aber, dass man sich dort durchaus der Gefahr bewusst war, die vom NS-Regime ausging. Anna Caspari muss außerdem das Schicksal des jüdischen Kunsthistorikers und zeitweiligen Kustos der Alten Pinakothek August Liebmann Mayer (1885-1944) bekannt gewesen sein, der ihre Venezianer-Ausstellung 1930 kuratiert hatte und wohl auch Kunde der Galerie gewesen war.¹¹⁹ Mayer wurde bereits im März 1933 inhaftiert und in der Haft über mehrere Monate hinweg misshandelt; erst nach einem missglückten Selbstmordversuch im Sommer 1933 wurde er wieder entlassen. Zeitgleich beraubte man ihn mittels einer Steuernachforderung seines gesamten Vermögens, so dass Mayer 1936 nur noch mit finanzieller Unterstützung von Freunden nach Frankreich emigrieren konnte.¹²⁰ Die früh einsetzende Verfolgung des renommierten Münchner Kunsthistorikers dürfte deshalb auch seinen Zeitgenossen verdeutlicht haben, dass die drohende Gefahr längst nicht nur auf den Verlust der wirtschaftlichen Existenz beschränkt war.

3.3. Die Ausschaltung der jüdischen Kunsthandlungen Münchens durch die Reichskammer der bildenden Künste 1935

Im Frühjahr 1935 intensivierte sich die antisemitische Agitation gegen die als jüdisch deklarierten Firmen Münchens erneut. Beschränkten sich die Angriffe im März und April noch weitgehend auf Schmierereien und Boykottaufrufe an den betroffenen Läden, kam es im Mai bereits mehrfach dazu, dass Schaufensterscheiben eingeworfen und die Besitzer der Läden von den vermeintlich selbstorganisierten Mobs angegriffen wurden. Die Gewalt eskalierte schließlich vollends am 25. Mai, als systematisch jedes als „jüdisch“

¹¹⁷ NARA, Record Group 260, M1946, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Declaration of Mrs. Kirsch of Munich, undated (1946).

¹¹⁸ Stadtarchiv München, Gedenkbuch Bd. 1, S. 290.

¹¹⁹ Caspari gibt in ihrer Bilanz für das Jahr 1937 Außenstände von Mayer in Höhe von 1480 Reichsmark an und bemerkt 1939, dass der Betrag mittlerweile „völlig uneinbringlich“ sei. Vgl. dazu: StAM, Fin A 17011, Einkommenssteuerakten, Einkommenssteuererklärung 1937; sowie: Ebd., Judenvermögensabgabe Ernst Caspari, Schreiben von Anna Caspari an das Finanzamt München Nord vom 25.04.1939.

¹²⁰ Fuhrmeister/ Kienlechner, Tatort, S. 406-408.

identifizierte Geschäft in der Münchner Innenstadt angegriffen wurde.¹²¹ Von dem pogromartigen Vorgehen war die Galerie Caspari allerdings nicht direkt betroffen, da man die Geschäftsräume in der Brienner Straße bereits Anfang April aufgegeben und keine neuen Galerieräume mehr bezogen hatte. Anna Caspari selbst lebte seitdem im Hotel Continental in der Ottostraße 6, wo sie zwei Zimmer bezogen hatte.¹²² Ob die zunehmenden Angriffe auf jüdische Geschäfte bei der Aufgabe der Geschäftsräume eine Rolle spielten, ist unklar, wichtiger dürften jedoch finanzielle Gründe gewesen sein: Spätestens seit Juni 1933 waren die Mietkosten für Galerie- und Privaträume nur noch durch laufende Kredite der Bank Hardy & Co. gedeckt; eine Räumung konnte von Seiten der Bank jederzeit angeordnet werden.¹²³ Da die Ausstellungstätigkeit der Galerie ohnehin seit Januar 1933 unterbrochen war, lag zumindest in finanzieller Hinsicht eine Aufgabe der Räume in der Brienner Straße nahe. Lediglich ein Lager für den ihr verbliebenen Bilderstock im Keller des Gebäudes behielt Caspari bis 1939 bei.¹²⁴

Zwar handelte es sich bei der Aufgabe des Stammsitzes der Galerie Caspari um eine weitere schwere Zäsur für die Kunsthandlung, eine endgültige Schließung schien zu diesem Zeitpunkt jedoch immer noch nicht geplant gewesen zu sein. Diese drohte aber unmittelbar darauf, als mit der „Neuordnung des Deutschen Kunsthandels 1935“¹²⁵ der erste systematische Versuch zur Verdrängung der jüdischen Kunst- und Antiquitätenhändler Münchens stattfand. Anlass der Aktion im August 1935 – die letztendlich die vollständige Ausschaltung des jüdischen Kunsthandels binnen eines Monats zum Ziel hatte – war die nichterfolgte Aufnahme der betroffenen Kunsthändlerinnen und Kunsthändler in die Reichskammer der bildenden Künste.¹²⁶ Zum Verständnis dieses Vorgangs muss allerdings weiter zurückgegriffen und die enge Verzahnung der Aktion mit dem bereits seit 1933 betriebenen Prozess der „Gleichschaltung“ des deutschen Kunsthandels betrachtet werden. Im Zuge dieser erzwungenen Reorganisation bis 1935 bildeten sich nämlich nicht nur die später für den Kunsthandel maßgebenden staatlichen Strukturen, sondern auch die Grundvoraussetzungen für das spätere Vorgehen gegen die jüdischen Firmen.

¹²¹ Saul Friedländer: Das Dritte Reich und die Juden. Band 1, Die Jahre der Verfolgung, München 1998, S. 154 f.

¹²² Stadtarchiv München, Gedenkbuch Bd. 1, S. 233.

¹²³ StAM, Fin A 17011, Ordner Stundungen, Erlasse und Niederschlagungen, Abschrift des Vertrages zwischen Hardy & Co. und Annie Caspari vom 1.08.1933.

¹²⁴ Vgl. Kap. 3.5.2.

¹²⁵ Ob die Aktion nur auf München beschränkt war oder reichsweit durchgeführt wurde, ist bisher nicht erforscht. Vgl. dazu: Hopp, Kunsthandel, S. 54 f.

¹²⁶ BWA, K1/ X 78a, IHK München, Organisation des Kunst und Antiquitätenhandels 1935, Abschrift des Rundbriefs des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 27.08.1935.

Vor der Machtübertragung an die Nationalsozialisten war der deutsche Kunsthandel in mehreren Interessensverbänden auf Landes- und Reichsebene organisiert, die in dieser Form auch nach Januar 1933 vorerst weiterexistieren konnten. Gleichzeitig bemühte man sich von Seiten des Regimes, sowohl das Kunsthandels- als auch das Kunstversteigerungsgewerbe mittels eines übergeordneten Verbands zu kontrollieren. Der in München ansässige Verband des deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels e.V. wurde als Vehikel dafür ausgewählt: Nach dessen „Gleichschaltung“ im Juli 1933 bildete sich ein Auktionsausschuss – dem neben Julius Böhler jr. auch Vertreter der jüdischen Kunsthandlung A.S. Drey angehörten – mit der Aufgabe, durch Vereinigung aller bestehenden Verbände eine berufsständische Organisation zu schaffen. Den Vorsitz dieses Ausschusses übernahm der Münchner Kunsthändler und Sonderbeauftragte der Reichsleitung der NSDAP für den Verband, Adolf Weinmüller (1886-1958).¹²⁷ Weinmüller gelang es, den Alleinvertretungsanspruch des von ihm geleiteten Verbandes bis Oktober 1933 durchzusetzen. Die größte Konkurrenz bestand dabei im Berliner Deutschen Reichsverband des Kunsthandels e.V. unter der Leitung Karl Haberstocks, mit dem man sich vor allem über die Stellung der Kunstversteigerungshäuser uneins war. Im November wurden dann beide Verbände offiziell aufgelöst und als Deutscher Reichsverband des Kunst- und Antiquitätenhandels e.V. unter dem Vorsitz Weinmüllers in München neu konstituiert.¹²⁸

Parallel dazu war die vom Reichspropagandaministerium forcierte Errichtung der Reichskulturkammer vollzogen worden, in deren untergeordneter Reichskammer der bildenden Künste fortan auch die Kunst- und Antiquitätenhändler als eigener Fachverband organisiert werden sollten.¹²⁹ Noch im Dezember 1933 wurde der von Weinmüller geleitete Verband – inzwischen umbenannt in Bund der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V. – als Fachverband der Reichskammer der bildenden Künste angeschlossen und die Mitgliedschaft darin für Kunsthandelnde verpflichtend. Durch die Mitgliedschaft im Fachverband waren die einzelnen Kunsthändlerinnen und Kunsthändler dann auch der Reichskammer zugehörig und somit überhaupt erst in der Lage, Kunst zu kaufen und verkaufen.¹³⁰ Im Bund der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V. wurden so innerhalb kürzester Zeit alle im deutschen Kunsthandel tätigen Person erfasst, wobei die Aufnahme nicht von einer „arischen“ Abstammung abhing, wie die später an

¹²⁷ Hopp, Kunsthandel, S. 34-36. Zu Weinmüller und seinen Kontakten zu Caspari siehe auch Kap. 3.4.4.

¹²⁸ Ebd., S. 37-43.

¹²⁹ Heuß, Reichskulturkammer, S. 49.

¹³⁰ Uwe Faustmann: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Aachen 1995, S. 77.

Caspari und ihre Kollegen versandten Rundschreiben belegen.¹³¹ Gleichzeitig wurde mit der Mitgliederkartei des Fachverbandes aber auch ein effizientes Werkzeug für die Identifikation und den späteren Ausschluss der jüdischen Mitglieder geschaffen.¹³²

Im Zuge der angestrebten Zentralisierung der Reichskammer der bildenden Künste wurde der Bund der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V. bereits im Juli 1935 wieder aufgelöst. Dessen Mitglieder sollten nun, nach vorhergehender Überprüfung, direkt in die Reichskammer überführt werden. In München nahm man das Ende des Fachverbandes deshalb zum Anlass, gezielt jüdische Kunsthandlungen auszuschließen.¹³³ Da seit der „Ersten Anordnung betreffend den Schutz des Berufes und die Berufsausübung der Kunst- und Antiquitätenhändler“¹³⁴ vom 4. August 1934 alle im deutschen Kunsthandel tätigen Personen Mitglied der Reichskammer sein mussten, kam die Nichtaufnahme einem Berufsverbot gleich. Die eigentliche Rechtsgrundlage für die Nichtaufnahme der Münchner Kunsthandlungen bildete §10 der bereits im November 1933 erlassenen „Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz.“¹³⁵ Demnach konnte die Mitgliedschaft in der Reichskammer verweigert werden, wenn die betreffende Person die „für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.“¹³⁶ Inwiefern diese vage Formulierung bereits 1933 zum Ausschluss jüdischer Mitglieder konzipiert worden war, ist nicht bekannt; die „arische“ Abstammung der Antragsstellen wurde erstmals bei Neuanträgen ab dem Frühjahr 1934 abgefragt.¹³⁷ Ein offizielles Ausschlusskriterium bildete die Abstammung der Antragsstellenden aber erst ab Mai 1936, als die Reichskulturkammer den Großteil ihrer „nichtarischen“ Mitglieder ohnehin bereits ausgeschlossen hatte.¹³⁸

Für die in München betroffenen Kunsthändlerinnen und Kunsthändler kann angenommen werden, dass deren „nichtarische“ Abstammung dank Weinmüllers Vorarbeit bereits bekannt war. Dessen Bund der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V. erfüllte hier nicht nur eine Zwischenfunktion bei der „Gleichschaltung“ des deutschen

¹³¹ BWA, K1/ X 78a, Abschrift des Rundbriefs des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 27.08.1935.

¹³² Die Mitgliederkartei ist nicht überliefert. Es ist jedoch anzunehmen, dass bereits mit der Gründung des Fachverbandes eine Kennzeichnung „nichtarischer“ Betriebe begann. Vgl. dazu: Hopp, Kunsthandel, S. 54.

¹³³ Ebd., S. 45.

¹³⁴ Karl-Friedrich Schrieber/ Herbert Eckermann (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Das Recht der bildenden Künste, Berlin 1935, S. 70 f.

¹³⁵ Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933, Reichsgesetzblatt I 1933, S. 797 f.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Kubowitsch, Reichskammer, S. 78.

¹³⁸ Karl-Friedrich Schrieber/ Herbert Eckermann (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Nachtrag zu: Das Recht der bildenden Künste, Berlin 1936, S. 1 f. Vgl. dazu auch: Steinweis, Art, S. 107-111.

Kunsthandels, sondern war zugleich ein Mittel der Erfassung und anschließenden Verfolgung der „nichttarischen“ Kunsthandlungen. Die Initiative für die Aktion im Sommer 1935 ging dann wiederum direkt von der Reichskammer der bildenden Künste in Berlin aus, die die den entsprechenden Ablehnungsbescheid am 27. und 28. August 1935 an circa 40 bis 50 Münchner Kunst- und Antiquitätenhandlungen versandte.¹³⁹ Das im Auftrag von Eugen Hönig, dem Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, versandte Schreiben führte aus, dass bei den Adressaten die erforderliche Eignung nach dem oben zitierten §10 nicht festgestellt werden konnte. Infolge dessen wurde eine vierwöchige Frist zur Auflösung oder „Umgruppierung“ der Firmen eingeräumt.¹⁴⁰ Anna Caspari war von der Ende August durchgeführten Aktion zunächst nicht betroffen, wobei offen bleiben muss, warum ihre Daten der Berliner Reichskammer nicht bekannt waren. Vermutlich bezog man die Informationen zu den Kunsthandlungen von der Landesleitung in München, wo die Fortexistenz der Galerie Caspari nach Schließung der Geschäftsräume in der Brienner Straße nicht bekannt war.¹⁴¹ Anna Caspari erhielt dasselbe Schreiben schließlich am 16. September 1935, vermutlich nachdem bekannt geworden war, dass sie noch als Kunsthändlerin aktiv war.¹⁴²

Das schlagartige Vorgehen gegen die „nichttarischen“ Kunsthandelnden führte zum umgehenden Protest der Betroffenen, deren gesamte wirtschaftliche Existenz dadurch vernichtet worden wäre. Zudem erschienen eine Auflösung der Firmen und die Liquidierung der großen umfassenden Warenbestände innerhalb von vier Wochen schlichtweg unmöglich. Auch Anna Caspari, deren Schreiben neben gut 30 weiteren Beschwerdebriefen Betroffener überliefert ist¹⁴³, bat um eine erneute Prüfung der Angelegenheit. Sie begründete diese mit einer umfassenden Darstellung zur Tätigkeit der Galerie Caspari seit der Gründung 1913, in der sie unter anderem zu den Verkäufen an deutsche Museen, berühmten Sammlungen und an Kunden im Ausland sowie zu den von ihr unterstützen Künstlern Ausführungen machte. Weiter verwies sie darauf, dass es ihr

¹³⁹ Hopp, Kunsthandel, S. 53.

¹⁴⁰ BWA, K1/ X 78a, Abschrift des Rundbriefs des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 27.08.1935.

¹⁴¹ Dies legt eine handschriftliche Liste aller betroffenen Kunsthandlungen nahe, die bei einer gemeinsamen Besprechung der Landesleitung der Reichskammer Gau München-Oberbayern mit der IHK München und weiteren Beteiligten am 3.09.1935 entstanden ist. Dort findet sich hinter „Caspari Frau“ der stenographische Vermerk „Ende Kunst kein Geschäft mehr“. Vgl. dazu: BWA, K1/ X 78a, Handschriftliche Liste mit Namen von Münchner Kunsthandlungen auf Notizblock vom 3.09.1935.

¹⁴² StAM, Pol.Dir. 11822, Kopie des Schreibens des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an Anni Caspari vom 16.09.1935.

¹⁴³ Die genaue Anzahl der betroffenen Firmen ist nicht überliefert, einem Protokoll der IHK München zufolge waren jedoch bis zu 60 Kunst- und Antiquitätenhändler sowie Auktionare betroffen. Vgl. dazu BWA, K1/ X 78a, Handschriftliche Liste mit Namen von Münchner Kunsthandlungen auf Notizblock vom 3.09.1935.

trotz der Krise gelungen war „Ruf und Ansehen der Firma intakt zu halten“¹⁴⁴ und deren Bankverpflichtungen zu tilgen; ebenso könne sie weiterhin in bestimmten Umfang Geschäfte tätigen. Daneben führte Caspari auf, dass sie „einer angesehenen Breslauer Kaufmannsfamilie [entstamme] und die Ansässigkeit meiner väterlichen Familie bis in das 16. Jahrhundert in Deutschland nachweisbar [ist]“¹⁴⁵. Auch verwies Sie auf den Fronteinsatz ihres Mannes im Ersten Weltkrieg. Zuletzt begründete sie ihren Einspruch auch damit, dass der Kunsthandel ihre einzige Erwerbsmöglichkeit darstelle, mit der sie für ihre beiden Söhne sowie für ihre Mutter sorgen müsse.¹⁴⁶

Wie weitere Betroffene sandte auch Anna Caspari eine Abschrift ihres Briefes an die Industrie- und Handelskammer (IHK) München mit der Bitte, man möge ihr Gesuch dort unterstützen. Tatsächlich waren von Seiten der IHK zu diesem Zeitpunkt längst Maßnahmen ergriffen worden, um zumindest einige Firmen vor der Schließung zu bewahren. Unmittelbar nachdem die Aktion der Reichskammer Ende August bekannt geworden war, verfasste die IHK München einen Beschwerdebrief an die Landesleitung der Reichskammer in München, gefolgt von einem weiteren an den Reichswirtschaftsminister Hjalmar Schacht.¹⁴⁷ Ausschlaggebend für diese Intervention waren vor allem wirtschaftliche Bedenken: Eine Liquidierung aller betroffenen Kunsthandlungen hätte die Verschleuderung von deren Warenbestand zur Folge, was wiederum für einen enormen Preisverfall auf dem Kunstmarkt sorgen würde. Ein derart schwerwiegender Eingriff bedürfe demnach der Genehmigung des Reichswirtschaftsministers – von dem man sich wohl auch ein gemäßigteres Vorgehen erwartete.¹⁴⁸ Der Tätigkeit der IHK München lag aber auch ein gewisses Eigeninteresse zugrunde, da man der Reichskulturkammer die Zuständigkeit für den Kunsthandel nicht vollkommen überlassen wollte. Die Beschwerde führte zur Einberufung einer gemeinsamen Kommission mit der Landesleitung der Reichskammer in München, der außerdem noch Vertreter des Bayerischen Wirtschaftsministeriums, des Städtischen Kulturamts sowie des Kunsthandels angehörten. Im Zuge einer Sitzung am 3. September 1935 wurde dann ein Vorschlag erarbeitet, wie mit den einzelnen Kunsthandlungen zu verfahren sei: 17 Firmen, hauptsächlich die bis dahin umsatzstärksten oder zumindest

¹⁴⁴ BWA, K1/ X 78a, Abschrift des Schreibens von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Hopp, Kunsthandel, S. 57.

¹⁴⁸ Vgl. dazu: BWA, K1/ X 78a, Schreiben der IHK München an die Landesstelle München Oberbayern der Reichskammer der bildenden Künste vom 31.08.1935. Zur Rolle von Hjalmar Schacht bei der wirtschaftlichen Verfolgung der Juden siehe: Steinweis, Art, S. 107-110.

exportstärksten, sollten vorerst weiter bestehen, die übrigen 44 liquidiert werden. Die vierwöchige Frist wurde als völlig unzureichend komplett abgelehnt.¹⁴⁹

Die Leitung der Reichskammer der bildenden Künste in Berlin folgte schließlich den Empfehlungen der Münchner Kommission und setzte den Vollzug der Verfügung vorerst aus. Die Liquidierung der betroffenen Firmen sollte aber dennoch weiter betrieben werden, wobei lediglich einige große Kunsthandlungen auch offiziell verlängerte Fristen eingeräumt bekamen. Ziel der Maßnahme war es, die „Arisierung“ der durch die Kommission ausgewählten Betriebe ohne Verlust von deren wirtschaftlicher Substanz zu ermöglichen. Die als unbedeutend eingestuften Betriebe sollten hingegen rasch aufgelöst werden, wobei Boykott und steuerliche Diskriminierung ein Übriges tun würden.¹⁵⁰ Bereits am 30. September 1935 erhielt auch Anna Caspari Bescheid, dass ihr Aufnahmegesuch einer Nachprüfung unterzogen würde und die Schließung der Kunsthandlung bis dahin ausgesetzt sei.¹⁵¹

Die Intervention der IHK München hatte die Galerie Caspari und die übrigen Kunsthandlungen also vor der unmittelbar bevorstehenden Schließung bewahrt, wenngleich es sich dabei freilich nur um einen Aufschub handelte. Inwiefern die Münchner Kommission die Galerie Caspari als einen der zu erhaltenden Betriebe auserwählt hatte, ist ungewiss, da man zum Zeitpunkt der Kommissionssitzung wohl nichts über den Fortbestand der Galerie wusste.¹⁵² Den Vertretern der IHK München dürften die zahlreichen Auslandskontakte Anna Casparis aber durchaus bekannt gewesen sein, da man ihr noch im März 1935 eine Bescheinigung über die Notwendigkeit von Geschäftsreisen ins Ausland ausgestellt hatte.¹⁵³ Zugleich konnte sie selbst im Rahmen ihres Beschwerdebriefs auf die von ihr zuletzt getätigten Exportumsätze, etwa von 9.400 Reichsmark innerhalb der vergangenen beiden Monate nach Großbritannien, hinweisen.¹⁵⁴ Eine offiziell verlängerte Frist zur Auflösung oder zum Verkauf wurde ihr jedoch nicht bewilligt. Der Schwebezustand der „Nachprüfung ihres Antrags“ hielt insgesamt für ein weiteres Jahr an: Erst im September 1936 wurde Anna Caspari mit dem endgültigen

¹⁴⁹ Hopp, Kunsthandel, S. 59-61.

¹⁵⁰ Ebd., S. 61-63.

¹⁵¹ StAM, Pol.Dir. 11811, Abschrift des Schreibens des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an Anni Caspari vom 30.09.1935.

¹⁵² In der während der Kommissionssitzung entstandenen, handschriftlichen Liste wurden die nach Ansicht der IHK zu liquidierenden Betriebe mittels eines Hakenkreuzes gekennzeichnet, hinter den zu erhaltenden wurde vorerst nichts vermerkt. Hinter Caspari findet sich nur die stenographische Notiz „Ende Kunst kein Geschäft mehr“. Vgl. dazu BWA, K1/ X 78a, Handschriftliche Liste mit Namen von Münchner Kunsthandlungen auf Notizblock vom 3.09.1935; sowie Hopp, Kunsthandel, S. 59.

¹⁵³ StAM, Pol.Dir. 11822, Bescheinigung der IHK München für Annie Caspari vom 4.03.1935.

¹⁵⁴ BWA, K1/ X 78a, Abschrift des Schreibens von Anna Caspari an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 20.09.1935.

Ablehnungsbescheid der Reichskammer der bildenden Künste die Vermittlung von Kulturgut scheinbar endgültig verboten.¹⁵⁵ In der Zwischenzeit war es ihr jedoch möglich, eine umfangreiche Geschäftstätigkeit aufrechtzuerhalten.

3.4. Netzwerke des Kunsthandels und staatliche Repressionen: Die Kunsthändlerin 1935-1938

3.4.1. Vermittlungstätigkeit für die Kunsthandlung Julius Böhler

Grundsätzlich änderte sich nach der abgewandten Schließung durch die Reichskammer der bildenden Künste im September 1935 nur wenig an der Ausgangslage der Galerie Caspari. Vor allem mangelte es weiterhin an Eigenkapital sowie an einem eigenen Bilderstock, so dass sich Anna Caspari hauptsächlich auf Vermittlungstätigkeiten sowie auf die Kooperation mit finanzkräftigeren Kunsthandlungen konzentrierte. Seit 1935 intensivierte sie zu diesem Zweck die Zusammenarbeit mit der Kunsthandlung Julius Böhler. Die 1880 gegründete Firma zählte seit der Jahrhundertwende zu den führenden Kunsthandlungen Deutschlands und konnte bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges Gewinne von über zwei Millionen Mark pro Jahr verbuchen. Der Schwerpunkt der Kunsthandlung lag auf Antiquitäten und Alten Meistern, mitunter handelte man aber auch deutsche und französische Kunst des 19. Jahrhunderts. In der allgemeinen Flaute auf dem Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit baute Böhler dann das Auslandsgeschäft aus, unter anderem durch zeitweilige Dependancen in Luzern und New York. Mit der Weltwirtschaftskrise ging dieser Markt verloren, so dass auch Böhler keine nennenswerten Umsätze mehr erzielen konnte. Gleich dem deutschen Kunstmarkt konnte sich Böhler bis Mitte der 1930er Jahre wirtschaftlich nur langsam erholen; von den gewaltigen Umsätzen zu Beginn des Jahrhunderts blieb man jedoch weit entfernt.¹⁵⁶

In den 1930er Jahren wurde die Firma vom jüngeren Sohn des namensgebenden Firmengründers, Otto Alfons Böhler (1887-1950) sowie von dessen Neffen Julius Harry Böhler (1907-1979) geleitet. Am Münchner Stammsitz in der Briener Straße 12 war seit 1922 noch der Kunsthistoriker und Schwiegersohn des Firmengründers, Hans Sauermann (1885-1960) beteiligt, der auch als Geschäftsführer fungierte. Zuletzt war der Kölner Kunsthändler Fritz Steinmeyer (gest. 1961), ebenfalls ein Schwiegersohn Julius Böhlers sen., 1926 als stiller Teilhaber in die Firma eingetreten.¹⁵⁷

¹⁵⁵ StAM, Pol.Dir. 11822, Abschrift des Schreibens des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an Anni Caspari vom 23.09.1936.

¹⁵⁶ Winkler, Händler, S. 210 f.

¹⁵⁷ Hopp, Kunsthandel, S. 112 f.

Das Verhalten Böhlers in der NS-Zeit kann nach ersten Forschungsergebnissen durchaus als opportunistisch und vor allem als ökonomisch motiviert bezeichnet werden: Man hielt einerseits Kontakt zu den verfolgten jüdischen Sammlern und ermöglichte diesen in einigen Fällen auch den Verkauf ihrer Sammlung nahe am Marktwert. Der Zwangscharakter der Verkäufe sowie die dahinterstehenden Emigrationen scheinen die Firma jedoch nicht gestört zu haben. Man bemühte sich ab 1936 sogar gezielt um den Erwerb jüdischer Kunstsammlungen, die nun unter dem Druck des NS-Regime vermehrt verkauft werden mussten. Ebenso kaufte Böhler auch selbst bei anderen Händlern und später im besetzten Ausland Ware derartiger Provenienz.¹⁵⁸ Eine besondere ideologische Nähe zum NS-Regime scheint allerdings nicht bestanden zu haben; ein Engagement der Führungskräfte in den Parteigliederungen ist nicht bekannt.¹⁵⁹ Lediglich Saueremann war bereits als Weinmüllers Stellvertreter im Bund der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V. aktiv und übernahm später mehrere Funktionen in der Reichskammer der bildenden Künste. Er war außerdem Mitglied der „Verwertungskommission für Entartete Kunst“, hatte bis Kriegsende aber sämtliche Funktionen aus ungeklärten Gründen verloren.¹⁶⁰

Die Geschäftsbeziehungen zwischen der Galerie Caspari und der Kunsthandlung Julius Böhler bestanden spätestens seit 1919, kamen jedoch mit dem Tod Georg Casparis und der Weltwirtschaftskrise ab 1930 beinahe vollständig zum Erliegen. Erst 1935, wohl auch im Zeichen des langsamen Aufschwungs am Kunstmarkt, intensivierte sich der Handel beider Firmen miteinander wieder, als Böhler im Laufe des Jahres zwei Gemälde und verschiedene Antiquitäten von Caspari erwarb.¹⁶¹ Im selben Jahr entschloss sich Julius Harry Böhler zudem mit der Firma im Bereich der Kunstversteigerungen tätig zu werden, wo bereits wieder enorme Gewinne zu erzielen waren. Die Gelegenheit war günstig, da die Reichskammer der bildenden Künste dem bisher bedeutendsten Auktionator Münchens, Hugo Helbing (1863-1938), die Versteigerungserlaubnis unmittelbar zuvor entzogen hatte.¹⁶² Böhler führte zwischen Mai 1936 und März 1938 insgesamt vier Versteigerungen durch, anschließend stellte die Firma ihre Tätigkeit im Versteigerungswesen jedoch wieder ein.¹⁶³ Seit Beginn des Jahres 1936 war die Firma außerdem stiller Teilhaber des neu entstandenen Kunstversteigerungshauses Adolf

¹⁵⁸ Winkler, Händler, S. 216-226.

¹⁵⁹ Ebd. S. 233-235.

¹⁶⁰ NARA, Record Group 260, M1946, Art Dealers: Lists 1945-1951, Saueremann, Dr. Hans Martin.

¹⁶¹ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari.

¹⁶² Hopp, Kunsthandel, S. 82.

¹⁶³ DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-5, Geschäftsbuch für Versteigerungen.

Weinmüller – durch ihre Kooperation monopolisierten die beiden Firmen das gesamte Kunstversteigerungswesen Münchens. Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zwischen den Firmeninhabern endete die Teilhaberschaft Böhlers allerdings zum Ende des Jahres 1938. Da Böhler in der Folgezeit keine weiteren Auktionen durchführen konnte oder wollte, war ab 1939 allein Weinmüller für Kunstversteigerungen in München zuständig.¹⁶⁴

Die kurze Versteigerungstätigkeit Böhlers ist aber im Zusammenhang mit Caspari von Bedeutung, da sie den Anlass für eine umfassende Zusammenarbeit beider Firmen gab. Schon im Vorfeld der ersten Auktion im Mai 1936, bei der die Sammlung der verstorbenen Margarete Oppenheim unter dem Hammer kam, war Caspari als Vermittlerin für Böhler tätig geworden: Im März übernahm sie ein Gemälde von George Desmarées und einen barocken Tisch aus dem Besitz der Kunsthandlung in Kommission; ob die Objekte verkauft wurden, ist jedoch nicht überliefert.¹⁶⁵ Im April unternahm Anna Caspari dann eine Geschäftsreise nach Paris und London, deren Zweck mitunter auch Verkaufsvermittlungen für Böhler waren. Während der gesamten Reise blieb sie mit Julius Harry Böhler und Hans Sauermann in Kontakt; die dazu erhaltene Korrespondenz verdeutlicht die enge Zusammenarbeit beider Kunsthandlungen in dieser Angelegenheit. Den für die Geschäftsreise notwendigen Pass bekam sie – mit ausdrücklicher Unterstützung der IHK München – bereits Anfang März 1936 von der Münchner Polizeidirektion genehmigt.¹⁶⁶

Die Zusammenarbeit Casparis und Böhlers dürfte auch mit dem Profil der zu versteigernden Sammlung Oppenheim zu tun gehabt haben. Es handelte sich dabei um die private Kunstsammlung der 1935 verstorbenen Margarete Oppenheim, die bis dahin als eine der wertvollsten Privatsammlungen innerhalb Deutschlands galt. Schwerpunkt waren kunsthandwerkliche Objekte des 16. bis 18. Jahrhunderts, darunter vorwiegend Silber- und Keramikarbeiten sowie Textilien. Daneben umfasste die Sammlung Oppenheim auch Gemälde moderner französischer Maler, unter anderem von Cézanne und Manet, von denen auch ein Dutzend bei der Versteigerung angeboten wurden.¹⁶⁷ Da die wenigen Gemälde dem Schwerpunkt der Galerie Caspari entsprachen, Böhler hingegen eher auf Kunsthandwerk und Antiquitäten spezialisiert war, liegt eine Kooperation aus diesen Gründen nahe. Inwiefern Anna Caspari in Paris und London auch in eigener Sache tätig

¹⁶⁴ Zur Kooperation zwischen Böhler und Weinmüller siehe: Hopp, Kunsthandel, S. 112-120.

¹⁶⁵ BWA, F43/ 69, Empfangsbestätigung Anna Casparis an Firma Julius Böhler vom 26.03.1936.

¹⁶⁶ StAM, Pol.Dir. 11822, Reisepassantrag Aniela Caspari vom 19.02.1936.

¹⁶⁷ Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Sammlung Frau Margarete Oppenheim. Auktionskatalog, München 1936.

war, oder ihre Netzwerke ausschließlich für Böhler bemühte, kann nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Zumindest in England liegt jedoch ein Besuch bei ihren dort lebenden Familienangehörigen nahe.

Bereits Anfang April schrieb Anna Caspari aus Paris an Böhler, dass sie bereits erste Gebote auf die „Franzosenbilder“¹⁶⁸ bekommen könnte. Des Weiteren habe sie nicht nur in Paris, sondern auch in London Interessenten, die zum Teil sogar Sperrmarkkonten besäßen. Deswegen wolle sie wissen, wie es um eine Ausfuhrgenehmigung und um potentielle Abrechnungsmöglichkeiten stehe, sollten es zu einem Verkauf ins Ausland kommen. Außerdem benötige sie möglichst bald die fertigen Kataloge der Versteigerung inklusive Schätzpreise, da sie ihren Interessenten detailliertere Informationen geben müsse.¹⁶⁹ Böhler antwortete ihr darauf, dass der Katalog unmittelbar vor der Fertigstellung stehe und die Sammlung innerhalb der nächsten Tage bei ihm eintreffe, so dass er die letzten Schätzungen durchführen könne. Bezüglich der Bezahlung mit Sperrmark verhandle er noch mit den entsprechenden Stellen, sei aber zuversichtlich, dass eine Bezahlungsmöglichkeit zustande kommen werde.¹⁷⁰ Caspari antwortete ihm bereits am folgenden Tag, dass sie nun mehrere Aufträge zu den Bildern Oppenheims eingeholt habe und nun dringendst die geforderten Kataloge brauche. Sie würde außerdem nächste Woche nach London weiterreisen, wo sie ihren Kunden unter anderem vier Bilder aus dem Angebot Böhlers vermitteln wolle. Die nicht näher bezeichneten Gemälde, angegeben als ein Werk Huysums, eines des Papageien-Meisters, einen Mieris sowie eine Kopfstudie van Dycks, solle Böhler deshalb für sie dorthin schicken. Weiter schlug Caspari eine Abrechnung über die Schweizer Fides AG¹⁷¹ vor, sofern die Möglichkeit dazu bestünde. Zuletzt wies sie Böhler noch auf zwei für ihn interessante Gemälde hin, die derzeit in Frankfurt am Main zum Verkauf stünden.¹⁷² Böhler sandte ihr daraufhin den Papageien-Meister und den van Dyck zu, betonte aber dass der Huysum im Besitz der Luzerner Niederlassung sei und ihm somit nicht gehöre. Wegen dem Gemälde von Mieris verhandle er gerade selbst. Weiter sagte er zu, sich um die Bezahlung via Fides AG zu

¹⁶⁸ Da Caspari in diesem Kontext auch die anstehende Versteigerung erwähnt, muss es sich dabei um die Bilder aus der Sammlung Oppenheim handeln. Vgl. dazu: BWA, F43/ 69, Brief Anna Casparis an Julius Harry Böhler, undatiert (ca. April 1936).

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ BWA, F43/ 69, Kopie des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 14.04.1936.

¹⁷¹ Die Fides Treuhandverwaltung mit Sitz in Zürich konnte aufgrund einer Sondergenehmigung das Clearing-Verfahren zwischen der Schweiz und dem Deutschen Reich umgehen und wurde deshalb bis Ende der 1930er Jahre eine der wichtigsten Schaltstellen für den Handel mit Kunst zwischen beiden Ländern. Vgl. dazu: Esther Tisa-Francini/ Anja Heuß/ Georg Kreis: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001, S.119-139.

¹⁷² BWA, F43/ 69, Brief Anna Casparis an Julius Harry Böhler vom 15.04.1936.

kümmern und Caspari die nun fertigen Kataloge zuzusenden. Der Briefwechsel verdeutlicht, wie es der Kunsthändlerin innerhalb kürzester Zeit mithilfe ihres internationalen Käufernetzwerkes gelungen war, Interessenten für Böhlers Bilder zu finden¹⁷³

In London konnte Anna Caspari die Objekte Böhlers nicht verkaufen, auch wenn die beiden Gemälde zu diesem Zweck noch bis Herbst 1937 beziehungsweise Frühjahr 1938 dort gelagert blieben.¹⁷⁴ Welche Bilder sie davon abgesehen zu vermitteln versuchte oder auch verkaufen konnte, ist nur teilweise überliefert. So nahm Caspari etwa während ihrer Auslandsreise noch vier weitere Bilder Böhlers in Kommission, die aber vermutlich unverkauft blieben.¹⁷⁵ Zugleich deuten die in den folgenden Monaten versteuerten Auslandsumsätze Casparis von rund 51.000 Reichsmark auf einen gewissen Erfolg ihrer Tätigkeit in anderen Fällen hin.¹⁷⁶ Das größte Problem bei Casparis Verkaufsverhandlungen im Ausland scheinen hauptsächlich die stark eingeschränkten Bezahlungsmöglichkeiten gewesen zu sein. Noch aus London schrieb sie an Böhlers Geschäftsführer Hans Saueremann, dass es ihr fast unmöglich sei, die Genehmigung für irgendeine Art der Bezahlung zu erhalten.¹⁷⁷ Tatsächlich waren Ankäufe in der jeweiligen Landeswährung aufgrund der geltenden Devisengesetzgebung fast ausgeschlossen, der Erwerb von Reichsmark für die ausländischen Kunden wiederum äußerst unattraktiv. Dementsprechend behalf sich der deutsche Kunsthandel zum Teil auch mittels Tauschgeschäften oder über Zweigniederlassungen im Ausland – sofern es diese Option gab.¹⁷⁸

Anna Casparis Vermittlungsversuche für Böhler wurden schließlich noch im Vorfeld der Auktion zunichte gemacht: Die zuständigen Behörden setzten die zu versteigernden Bilder französischer Maler kurzerhand auf die Liste der „national wertvollen Kulturgüter“, so dass ein Verkauf ins Ausland nicht mehr in Frage kam. Mit der Beschränkung auf den inländischen Markt fielen auch die bei der Versteigerung zu erzielenden Gewinnmöglichkeiten entsprechend. Hintergrund des staatlichen Eingriffs war unter anderem, dass die Erben Oppenheims zum Zeitpunkt der Versteigerung bereits in der Schweiz lebten oder, wegen ihrer jüdischen Herkunft in Deutschland verfolgt, die

¹⁷³ BWA, F43/ 69, Kopie des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 14.04.1936.

¹⁷⁴ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München.

¹⁷⁵ BWA, F43/ 69, Kommissionsliste Frau Caspari vom 17.04.1936.

¹⁷⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Umsatzsteuer, Umsatzsteuer 1936.

¹⁷⁷ BWA, F43/ 69, Postkarte Anna Casparis an Hans Saueremann, undatiert (ca. April 1936).

¹⁷⁸ Gramlich, Thyssens, S. 150 f.

Emigration vorbereiteten.¹⁷⁹ Die vom 18. bis 22. Mai 1936 durchgeführte Auktion der Sammlung Oppenheim erwirtschaftete zwar immer noch einen Gesamtumsatz von ca. 540.000 Reichsmark¹⁸⁰, die französischen Bilder blieben jedoch fast alle unverkauft. Lediglich Caspari bemühte sich um drei der Posten: Sie ersteigerte das Gemälde „Gräfin Iza Albizzi“¹⁸¹ von Manet für 19.500 Reichsmark im Auftrag eines Professor Kraetz aus Altena¹⁸², der es wenige Tage später bezahlte. Caspari erhielt dafür eine Provision von 1500 Reichsmark.¹⁸³ Weiter hatte sie das Gemälde „Junge Frau im Garten“¹⁸⁴ desselben Künstlers für einen unbekanntem Auftraggeber auf 24.500 Reichsmark angesteigert und erworben, später trat sie jedoch wieder aus dem Kaufvertrag aus.¹⁸⁵ Ob das Gemälde dennoch verkauft wurde ist unklar, da über den Verbleib der französischen Bilder aus der Sammlung Oppenheim nach Auktionsende nichts bekannt ist.¹⁸⁶ Anna Caspari selbst erwarb noch eine Zeichnung Cézannes¹⁸⁷ für 132 Reichsmark, die vermutlich bis zur Beschlagnahme durch die Gestapo in ihrem Besitz blieb.¹⁸⁸

Es gibt allerdings Anhaltspunkte, dass Anna Caspari noch mehr Objekte auf der Versteigerung Oppenheim erwarb. Mitte November 1936 bestätigte ihr Böhler auf Wunsch schriftlich, dass sie auf der Auktion Käufe im Wert von 100.000 Reichsmark getätigt habe und man ihr für ihre „tatkräftige und erfolgreiche Arbeit bei der Auktion sehr dankbar“¹⁸⁹ sei. Aus den Unterlagen Böhlers lassen sich jedoch nur die drei bereits erwähnten Verkäufe im Wert von ca. 44.000 Reichsmark rekonstruieren, so dass vermutlich etwaige weitere Verkäufe direkt über Casparis Auftraggeber abgerechnet wurden. Um wen es sich dabei handelte ist somit freilich nicht mehr festzustellen, außer

¹⁷⁹ Tisa Francini, Fluchtgut, S. 130.

¹⁸⁰ DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-7, Rechnungsbuch für Versteigerungen, Versteigerung Nachlass Oppenheim.

¹⁸¹ Böhler, Auktionskatalog Oppenheim, Lot Nr. 1223.

¹⁸² Die Identität des Käufers „Prof. Kraetz“ kann anhand der vorliegenden Informationen nicht näher bestimmt werden. Für die Stadt Altena im Märkischen Kreis lässt sich zwischen 1920 und 1950 keine Person mit einem solchen oder ähnlichen Namen nachweisen. Ich danke Frau Monika Biroth, Stadtarchiv Altena, für diese Informationen.

¹⁸³ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München.

¹⁸⁴ Böhlers, Auktionskatalog Oppenheim, Lot Nr. 1222.

¹⁸⁵ BWA, F43/ 69, Abschrift des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 20.08.1936.

¹⁸⁶ In der Forschungsliteratur findet sich für die Bilder der Sammlung Oppenheim nur die Angabe, dass diese nicht verkauft wurden und der Verbleib seither unbekannt sei. Lediglich bei einem ein Gemälde, „Les sept nus“ ist mittlerweile bekannt, dass es sich in der Fondation Beyeler bei Basel befindet. Dass Caspari mindestens eine Zeichnung erwarb und ein Gemälde weitervermittelte, wird dabei nicht erwähnt. Vgl. Walter Feilchenfeldt: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: Ders. (Hrsg.): *By Appointment only. Schriften zu Kunst und Kunsthandel, Cézanne und van Gogh, Wädenswil 2005*, S. 148; Tisa Francini, Raubgut, S. 130; sowie: Winkler, Händler, S. 214.

¹⁸⁷ Böhler, Auktionskatalog Oppenheim, Lot Nr. 1232.

¹⁸⁸ Zum Ankauf siehe: BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München. Unter den bei Caspari beschlagnahmten graphischen Werken befanden sich auch französische Impressionisten. Vgl. dazu: StAM, WB I A 3414, Brief von Dr. Halm an Rechtsanwalt Roith vom 5.12.1951.

¹⁸⁹ BWA, F43/ 69, Abschrift des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 16.11.1936.

dass es sich aufgrund der geringen Zahl ausländischer Bieter vorwiegend um inländische Käufer gehandelt haben muss.¹⁹⁰ Unklar ist auch, um welche Objekte es sich dabei handelte, sofern tatsächlich keine weiteren Gemälde verkauft wurden. Der Umfang des in Kooperation mit Anna Caspari betriebenen Verkaufs- und Vermittlungsgeschäfts – immerhin ein Fünftel des Gesamtumsatzes der Auktion – verdeutlicht hier aber, wie stark Böhler finanziell von den Netzwerken der Kunsthändlerin profitieren konnte.

Der geschäftliche Kontakt zwischen Anna Caspari und der Firma Böhler bestand auch in der Folgezeit weiter. Im Oktober verkaufte die Kunsthändlerin ein Gemälde Heinrich Zügels an die Firma Bernheimer, das Böhler zuvor auf Kommission von der New Yorker Kunsthandlung Albert Keller übernommen hatte.¹⁹¹ Im Folgejahr trat sie auf zwei weiteren Auktionen Böhlers als Käuferin im Auftrag anderer auf, wenn auch in wesentlich geringerem finanziellen Umfang. In der im Juni 1937 abgehaltenen Versteigerung „Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin“¹⁹² ersteigerte Caspari Objekte im Wert von 450 Reichsmark für einen Käufer namens Billig.¹⁹³ Im Oktober desselben Jahres kaufte sie für 1800 Reichsmark bei der Auktion der Nürnberger Sammlung Theodor Stroofer¹⁹⁴ ein. Dort hieß ihr Auftraggeber Kleinberger, womit sehr wahrscheinlich die gleichnamige Kunsthandlung mit Sitz in Paris und New York gemeint ist.¹⁹⁵ Den Auftrag vermittelte vermutlich Böhler selbst an die Kunsthändlerin, da er bereits seit Anfang der 1930er Jahre eng mit Kleinberger verbunden war.¹⁹⁶ Demnach bot Anna Caspari als Intermediär für einen bedeutenden internationalen Geschäftspartner Böhlers auf dessen Auktion. Bei der vierten und letzten Auktion Böhlers im März 1938, der Münchner Sammlung Georg Schuster, trat sie hingegen nicht mehr in Erscheinung. Bis zum offiziellen Ende der Galerie Caspari im Frühjahr 1939 fanden auch kaum mehr

¹⁹⁰ Alle ausländischen Käufer, darunter vor allem Schweizer Kunsthandlungen, erwarben zusammen Objekte für unter 10.000 Reichsmark. Vgl. dazu: DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-7, Rechnungsbuch für Versteigerungen.

¹⁹¹ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München; sowie: BWA, F43/ 69, Schreiben Anna Casparis an Böhler vom 28.10.1936.

¹⁹² Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin. Auktionskatalog, München 1937. Zum Hintergrund der Versteigerung siehe: Rother, Begehr, S. 97-99.

¹⁹³ DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-7, Rechnungsbuch für Versteigerungen, Versteigerung Berliner Museen. Es könnte sich bei „Billig“ um den damaligen Geschäftsführer des Hotel Continental, Max Billig handeln, den Caspari als Mieterin sicher gekannt hat. Aufgrund der unzureichenden Angaben ist eine eindeutige Identifizierung jedoch ausgeschlossen.

¹⁹⁴ Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Sammlung Theodor Stroofer Nürnberg. Auktionskatalog, München 1937.

¹⁹⁵ DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-7, Rechnungsbuch für Versteigerungen, Versteigerung Sammlung Stroofer.

¹⁹⁶ Die Galerie F. Kleinberger wurde bisher nur unzureichend erforscht. Für ein Kurzporträt, das auch die enge Verbindung mit Böhler betont, siehe: Nancy H. Yeide u. a.: The AAM Guide to Provenance Research, Washington DC 2001, S. 217, S. 229.

freihändige Verkäufe zwischen den beiden Kunsthandlungen statt. Lediglich das bereits 1936 zu Vermittlungszwecken nach London transferierte Gemälde des Papageien-Meisters wurde im Juli 1938 von Anna Caspari übernommen und vermutlich anschließend weiterverkauft.¹⁹⁷ Die bis Ende 1939 erhaltene Korrespondenz deutet aber darauf hin, dass die Kunsthändlerin weiter regelmäßigen Kontakt zu den Mitarbeitern der Firma Böhler hatte, darunter vor allem zu Julius Harry Böhler und Hans Sauermann.

Insgesamt lässt sich die Zusammenarbeit beider Kunsthandlungen zwischen 1930 und 1938 als professionell und an ökonomischen Interessen ausgerichtet beschreiben. Die Kooperation selbst stand dabei im Ziel einer klassischen Arbeitsteilung: Böhler besaß nicht nur größere finanzielle Mittel sowie eine Versteigerungserlaubnis, sondern bekam dank dieser beiden Faktoren auch Zugriff auf bedeutende Sammlungen. Caspari hingegen brachte vor allem ihre fachliche Expertise sowie ihr soziales Kapital – gute Kontakte zu Händlern und Sammlern der Moderne außerhalb Deutschlands – für Böhlers Ware ein. Bedeutend ist in diesem Zusammenhang ihre Rolle als Intermediär zwischen Böhler und seiner ausländischen Kundschaft auf zwei der von ihm durchgeführten Versteigerungen. Beide profitierten so direkt von dem gemeinsamen Engagement, auch wenn die Verdienstmöglichkeiten durch das Ausfuhrverbot für die Bilder Oppenheims letztlich stark eingeschränkt waren. Grund für die Zusammenarbeit dürften neben dem seit fast zwei Jahrzehnten bestehenden beruflichen Kontakt also vor allem die konkreten Möglichkeiten des jeweils anderen auf dem Kunstmarkt gewesen sein: Böhler stellte das Kapital an Geld und Kunst zur Verfügung, Caspari hingegen ihre Kontakte. Hier zeigt sich die Interaktion zwischen Böhler und Caspari als von einer unvermuteten Normalität geprägt, in der sich die repressiven Rahmenbedingungen des NS-Regimes kaum widerspiegeln. Dass das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zweifelsohne stärker zugunsten Böhlers bestand, hing vor allem mit dessen wirtschaftlicher Bedeutung zusammen. Die zunehmende Verfolgung Anna Casparis korreliert zwar mit einer abnehmenden Geschäftstätigkeit zwischen ihr und Böhler, letztere dürfte aber auch durch Casparis Engagement in anderen Angelegenheiten bedingt gewesen sein.¹⁹⁸ Zuletzt deutet auch nichts darauf hin, dass die „arische“ Firma Böhler die Rassegesetzgebung des NS-Regimes gegenüber der „jüdischen“ Kunsthandlung Caspari zu ihrem Vorteil nutzte.

¹⁹⁷ BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München.

¹⁹⁸ Vgl. dazu Kapitel 3.4.3.

3.4.2. „Sondergenehmigung für Auslandsgeschäfte“. Weiterbestand nach 1936

Neben der Zusammenarbeit mit Böhler war Caspari während des Jahres 1936 auch vermehrt in eigener Sache tätig. Allein der Galerie Heinemann bot sie im Verlauf des Jahres 15 Bilder zum Kauf an, von denen mindestens zwei übernommen wurden.¹⁹⁹ Sie erwarb außerdem für ihre Arbeitsbibliothek eine Reihe kunsthistorischer Fachliteratur, die auf der ersten Versteigerung Adolf Weinmüllers im Juni 1936 angeboten wurde. Anna Caspari dürfte wohl kaum gewusst haben, dass es sich dabei um den Besitz des jüdischen Fabrikantenehepaars Agathe und Ernst Saulmann aus Reutlingen handelte, die bereits 1935 nach Italien geflohen waren und nun ihren Kunstbesitz versteigern lassen mussten.²⁰⁰ Ab August 1936 strengte Anna Caspari auch eine erneute Verlängerung ihres Reisepasses an, wofür sie der IHK München „durch Vorlage umfangreicher Geschäftskorrespondenz den Nachweis erbringen [konnte], daß sie auch in der Zwischenzeit lebhaftige Geschäftsbeziehungen mit dem Ausland unterhalten hat.“²⁰¹ Ihren Reisepass bekam sie daraufhin Anfang September ausgestellt.²⁰²

Unmittelbar darauf, am 23. September 1936, wurde Anna Caspari die Betätigung als Kunsthändlerin jedoch untersagt, nachdem ihre Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste nun endgültig abgelehnt worden war. Ein Schreiben der Berliner Leitung der Reichskammer informierte sie darüber, dass auch der Präsident der übergeordneten Reichskulturkammer – also Joseph Goebbels beziehungsweise die ihm unterstehende Verwaltung – ihre Aufnahme in letzter Instanz abgelehnt hätten. Demnach sei ihr die Vermittlung von Kulturgut in Zukunft verboten; zudem müsse sie sämtliche noch in ihrem Besitz befindlichen Kunstgegenstände einem Kammermitglied zum Verkauf übergeben.²⁰³ Damit war die Entscheidung der staatlichen Stellen gefallen, die Galerie Caspari, gleich dem Großteil der noch verbliebenen „nichtarischen“ Kunsthandlungen, zu schließen.

Anna Caspari bemühte sich in den folgenden Monaten darum, das eigentlich schon beschlossene Ende ihrer Kunsthandlung doch noch zu verhindern. Vermutlich zog sie dabei zumindest kurzzeitig eine Übernahme ihrer Firma durch einen „arischen“ Besitzer

¹⁹⁹ Galerie Heinemann online, Anbieterkartei, KP-C-8, Galerie Caspari München, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-27968.htm> (Letzter Zugriff: 18.05.16).

²⁰⁰ Die Einlieferer wurden bei Weinmüllers Auktionen grundsätzlich nicht angegeben, zudem bestand 1936 noch keine Pflicht zur Kennzeichnung „nichtarischer“ Vorbesitzer. Vgl. Hopp, Kunsthandel, S. 152-161.

²⁰¹ StAM, Pol.Dir 11822, Schreiben der IHK München an das Passamt der Polizeidirektion München vom 22.08.1936.

²⁰² Ebd., Reisepassantrag Anna Caspari vom 27.08.1936.

²⁰³ Ebd., Durchschrift des Schreibens des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an Anna Caspari vom 23.09.1936.

in Betracht. Vor allem der Kunsthändler Karl Haberstock, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt noch lose korrespondierte scheint ihr ein solches Vorgehen nahegelegt zu haben. Er vermittelte ihr in einem Schreiben sogar einen nicht näher bezeichneten Berliner Kollegen als Interessenten.²⁰⁴ Anna Caspari zeigte sich grundsätzlich dankbar für seinen Vorschlag und gab an, die Idee weiter verfolgen zu wollen. Haberstock solle deshalb sondieren, ob „ein prinzipielles Einverständnis von Herrn P. für eine Zusammenarbeit bestünde.“²⁰⁵ Die Angelegenheit wurde aber wahrscheinlich bald nicht mehr weiterverfolgt; stattdessen bemühte sich Caspari nun um eine Sondergenehmigung. Ihr dürfte wohl bekannt geworden sein, dass es für jüdische Kunsthandlungen immer noch die Möglichkeit gab, mittels verlängerter Fristen oder Sondergenehmigungen weiter zu arbeiten.²⁰⁶

Eine Korrespondenz, die die Bemühungen Casparis bei der dafür zuständigen Reichskammer der bildenden Künste belegt, ist nicht erhalten, dennoch weisen einige Indizien darauf hin, wie sie schließlich im Juli 1937 zu ihrer Sondergenehmigung kam. Vor allem ihre Auslandskontakte, aber auch die Unterstützung durch ihre Geschäftskontakte scheinen in diesem Prozess eine Rolle gespielt zu haben. Mitte November 1936 stand Anna Caspari neben Haberstock auch mit der Firma Böhler in Kontakt, wohl mit dem Ziel, dass beide für die Bedeutung ihrer Kunsthandlung bürgten. Böhler fertigte ihr daraufhin die bereits zitierte Bestätigung aus, dass sie mit ihren Käufen im Wert von 100.000 Reichsmark einen substanziellen Beitrag zum Gelingen der Auktion Oppenheim geleistet habe.²⁰⁷ Wenige Tage später schrieb Caspari dann an Karl Haberstock, um ihm für die bereits erfahrene Unterstützung zu danken und bekräftigte ihre Entscheidung, weiter als Kunsthändlerin arbeiten zu wollen. „Solange noch Ausnahmen in dieser prinzipiellen Frage zugelassen sind“, so die Kunsthändlerin, wolle sie „selbstverständlich auch unter diesen Ausnahmen sein.“²⁰⁸ Sie verwies weiter auf ihre guten Auslandskontakte, den Umfang ihrer Exporte und dass sowohl Wirtschaft als auch der Kunstbetrieb des Reiches davon profitieren würden. Abschließend bat sie den Berliner Kunsthändler, sie aufgrund seiner „immer so guten Beziehungen [...] zu einem geeigneten

²⁰⁴ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 10.11.1936.

²⁰⁵ Ebd.; Da in der Korrespondenz nur diese Abkürzung verwendet wird, lässt sich der betreffende Kunsthändler nicht mehr ermitteln.

²⁰⁶ So hatten in München bereits die ebenfalls verfolgte Kunsthandlung Bernheimer, die Galerie Heinemann und der Kunsthändler Henri Heilbronner eine Sondergenehmigung beziehungsweise eine stark verlängerte Frist erhalten. Vgl. dazu: Selig, „Arisierung“, S. 613-628.

²⁰⁷ BWA, F43/ 69, Abschrift des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 16.11.1936. In dem Schreiben wird sich explizit auf die Bitte Casparis für diese Bestätigung bezogen.

²⁰⁸ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna an Karl Haberstock vom 18.11.1936.

Referenten des Wirtschaftsministeriums oder der Kammer²⁰⁹ direkt bei den zuständigen Stellen zu unterstützen. Tatsächlich scheint Casparis Antrag durch das Wirtschaftsministerium unterstützt worden zu sein, wie dessen späterer Arisierungsvorbehalt nahelegt.²¹⁰ Inwiefern dies auf Haberstock zurückgeführt werden kann, ist jedoch nicht mehr nachzuvollziehen. Der spätere Erfolg von Casparis Gesuch sowie die im Anschluss daran beginnende, enge Zusammenarbeit beider legen aber ein gewisses Engagement nahe. Die Schriftwechsel mit Haberstock und Böhler zeigen zudem, dass sich die Kunsthändlerin durchaus des Einflusses ihrer Kollegen bewusst war und sie versuchte, deren soziales Kapital für ihre Zwecke einzusetzen. Die Funktion ihres Netzwerkes ging dabei über seinen rein geschäftlichen Nutzen hinaus, indem sie es nutzte, um ihren Antrag auf eine Sondergenehmigung zu unterstützen.

Trotz des vollzogenen Ausschlusses aus der Reichskammer bestätigte sich Anna Caspari auch in der Zeit zwischen September 1936 und Juli 1937 weiter als Kunsthändlerin. So stand sie etwa seit März 1937 in regen Kontakt mit Karl Haberstock und vermittelte ihm mehrere Angebote für Werke bestimmter Künstler, nach denen dieser suchte. Darüber hinaus bot sie ihm weitere freihändige Verkäufe an und übernahm kleinere Erkundigungen für Haberstock in München.²¹¹ Auch der Münchner Galerie Heinemann, die als „nichtarischer“ Betrieb bereits mit einer Sondergenehmigung weiterbestehen konnte²¹², bot sie im selben Zeitraum mindestens 18 Objekte an und konnte selbst ein Gemälde Heinemanns auf Kommission verkaufen.²¹³ Es ist demnach anzunehmen, dass sie ihre Kunsthandlung auch nach dem Verbot durch die Reichskammer der bildenden Künste schlichtweg weiterführte und ihre Tätigkeit nicht erst mit der Sondergenehmigung im Juli 1937 wieder aufnahm. Somit war die gesamte Tätigkeit Anna Casparis – von Verkauf über Vermittlung bis hin zu Beratung – innerhalb dieser Zeitspanne nach damals geltendem Recht illegal.²¹⁴

Tatsächlich rief die anhaltende Tätigkeit der Kunsthändlerin bereits im Dezember 1936 die Münchner Landestelle der Reichskammer auf den Plan, die wiederum die Münchner

²⁰⁹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna an Karl Haberstock vom 18.11.1936.

²¹⁰ Vgl. dazu Kap. 3.5.3.

²¹¹ Zwischen März und Mitte Juli 1937 sind insgesamt 21 Briefe zwischen Caspari und Haberstock überliefert, die meist Verkaufsangebote zum Thema haben. Vgl. Stadtarchiv München, Familien 1073.

²¹² Anja Heuß: Friedrich Heinrich Zinckgraf und die „Arisierung“ der Galerie Heinemann in München, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2012), S. 85.

²¹³ Es handelte sich dabei um ein Gemälde von Hans Thoma, Heinemann-Nr. 19330. Vgl. dazu: Galerie Heinemann online, Anbieterkartei, KP-C-8, Galerie Caspari München, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-27968.htm> (Letzter Zugriff: 21.05.16); sowie: Galerie Heinemann online, Käuferkartei, KK-C-16; Caspari Georg/ Frau Caspari München. URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15951.htm> (Letzter Zugriff: 21.0.16).

²¹⁴ Vgl. dazu: Faustmann, Reichskulturkammer, S. 79-86.

Polizei um eine Kontrolle Casparis bat. Grund war, dass die Kunsthändlerin einen Antrag an die Devisenstelle zum Verkauf von Kulturgut in die Schweiz gestellt hatte. Die mit der Kontrolle beauftragten Polizeibeamten meldeten jedoch lediglich, dass Anna Caspari derzeit verreist sei und ihre Räume im Hotel Continental verschlossen wären; ein Handel mit Kulturgütern sei nicht festzustellen gewesen.²¹⁵ Ende Februar 1937 fand dann eine erneute Kontrolle ohne Ergebnis statt, da Caspari nach Auskunft der Polizei weiterhin verreist war. Die Untersuchung wurde schließlich Anfang Juni desselben Jahres mit dem Vermerk geschlossen, dass „der Gewerbebetrieb der Kunsthändlerin A. Caspari inzwischen eingestellt [wurde]“.²¹⁶ Warum die kontrollierende Polizeidienststelle zu diesem Schluss kam, ist nicht ersichtlich. Zum einen erfolgte die Abmeldung der Kunsthandlung beim städtischen Gewerbeamt erst im Januar 1939²¹⁷, zum anderen war Caspari wie oben dargestellt im betreffenden Zeitraum durchaus aktiv – was wohl auch die meisten ihrer Kollegen bestätigen hätten können. Wegen der Verlängerung ihres Reisepasses schrieb sie am 22. März 1937 sogar selbst an die Polizeidirektion und gab an, den Pass für Geschäftsreisen ins europäische Ausland zu benötigen.²¹⁸ Die Ausstellung ihres Passes verzögerte sich aber letztendlich bis August 1938, da die IHK München ihren Antrag erst nach Vergabe der Sondergenehmigung unterstützte.²¹⁹ Die Kontrollfunktion der übrigen Behörden – allen voran die Münchner Polizeidirektion – versagte hier jedoch weitestgehend.

Am 26. Juli 1937 wurde Anna Caspari schließlich eine Sondergenehmigung der Reichskammer der bildenden Künste ausschließlich für das Auslandsgeschäft erteilt. Als Begründung dafür gab man an, dass die Kunsthändlerin im vergangenen Jahr Devisen im Gegenwert von 80.000 Reichsmark erwirtschaftet habe.²²⁰ Vermutlich erfuhr sie auch Unterstützung durch die für sie zuständige Landesleitung der Reichskammer, da in der erhaltenen Sondergenehmigung auf eine „Münchner Liste“²²¹ verwiesen wurde, auf der die Kunsthändlerin aufgeführt sei. Die Sondergenehmigung für Caspari ist zwar kein Einzelfall, stellt aber unter den verfolgten Kunsthandlungen doch die Ausnahme dar: Vor allem die großen Traditionshäuser und solche mit guten internationalen Kontakten bekamen diese ausgestellt. In einer deutschlandweiten Auflistung der Reichskammer der bildenden Künste vom März 1937 – also noch bevor Caspari ihre Sondergenehmigung

²¹⁵ StAM, Pol.Dir. 11822, Protokoll „Absatz von Kulturgütern“ vom 5.12.1936 bis 7.06.1937.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Stadtarchiv München, GA, Abg. 7/12a, Nr. 25, Kunsthandlung Caspari, Brienerstr. 52.

²¹⁸ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben Anna Casparis an die Polizeidirektion München vom 22.03.1937.

²¹⁹ Ebd., Schreiben der IHK München an das Passamt der Polizeidirektion München vom 28.07.1937.

²²⁰ BA Berlin, R 55-Kartei/16, Caspari, Anna, Wwe.

²²¹ Ebd.

bekam – ist von 50 Personen jüdischer Herkunft die Rede, die entweder durch Aufnahme in die Kammer oder mittels Sondergenehmigung weiter im Kunsthandel tätig waren.²²² Diese niedrige Zahl verdeutlicht, wie weit die Ausschaltung der als jüdisch verfolgten Kunsthändlerinnen und Kunsthändler zu dem Zeitpunkt schon fortgeschritten war, als Anna Caspari die Sondergenehmigung ausgestellt wurde.

3.4.3. Die Zusammenarbeit mit Karl Haberstock

Wie bereits dargestellt, standen Anna Caspari und Karl Haberstock bereits vor den gemeinsamen Verkäufen 1937 in geschäftlichen Kontakt. Die erhaltene Korrespondenz beider lässt zudem vermuten, dass sie sich schon seit Jahren persönlich kannten und daher die Vertrautheit im Umgang miteinander rührte.²²³ Die gemeinsame Geschäftstätigkeit beider Kunsthandlungen ging noch auf die Zeit Georg Casparis zurück, den Haberstock bereits aus Berlin gekannt zu haben scheint.²²⁴ Der aus Augsburg stammende Karl Haberstock eröffnete in der Hauptstadt 1907 eine Kunsthandlung, die sich anfangs vor allem auf die Kunst des 19. Jahrhunderts spezialisierte. In der Inflationsperiode der Zwischenkriegszeit verlagerte er sich dann mehr und mehr auf Alte Meister, die damals weitaus weniger starken Preisschwankungen unterlagen. Bis zum Ende der 1920er Jahre war Haberstock damit zu einem der führenden Kunsthändler Berlins geworden, nicht zuletzt auch wegen seiner intensiven Kontakte zu den wichtigsten deutschen Museen.²²⁵ Der Berliner Kunsthändler profilierte sich darüber hinaus als Vertreter seines Berufsstandes, etwa als Vorsitzender des Deutschen Reichsverbands des Kunsthandels e.V. oder in der Diskussion um die Stellung der Kunstversteigerungshäuser.²²⁶

Karl Haberstock trat bereits im März 1933 in die NSDAP ein, nach eigener Aussage um sein Engagement im kulturpolitischen Bereich weiterzuverfolgen.²²⁷ Wie nahe Haberstock dem Regime in ideologischer Hinsicht tatsächlich stand, ist umstritten; ein Parteieintritt

²²² Heuß, Kunsthandel S. 75.

²²³ Dafür spricht etwa, dass Haberstock Caspari zum Todestag Georg Casparis schrieb und sie zum Geburtstag beschenkte. Caspari berichtete ihm hingegen mehrfach über ihre beiden Söhne, die Haberstock auch kannte, und hatte auch Kontakt zu seiner Frau Magdalene. Die Korrespondenz legt außerdem nahe, dass sich beide regelmäßig in München oder Berlin trafen.

²²⁴ Im Briefwechsel zwischen Anna Caspari und Karl Haberstock wird dessen gemeinsame Tätigkeit mit Georg Caspari mehrfach erwähnt. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Caspari an Haberstock vom 14.04.1934; Schreiben Haberstocks an Caspari vom 21.06.1937; Schreiben Casparis an Haberstock vom 21.05.1934.

²²⁵ Marion Goers/ Christina Kühnl-Sager: Galerie Haberstock. Karl Haberstock – von Hitler geschätzter Kunsthändler, in: Christine Fischer Defoy u. a. (Hrsg.): Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945, Berlin 2011, S. 53.

²²⁶ Hopp, Kunsthandel, S. 37.

²²⁷ Kessler, Haberstock, S. 19 f.

aus opportunistischen Gründen liegt jedoch nahe.²²⁸ Daneben gelang es dem Kunsthändler innerhalb weniger Jahre Kontakt zur Elite des NS-Regimes aufzubauen: 1936 verkaufte er sein erstes Gemälde an Hitler, dem mehr als hundert weitere folgen sollten. Daneben zählten andere führende Vertreter des NS-Regimes, darunter Göring, Goebbels und Speer, zu seinen Kunden. 1938 wurde er in die Verwertungskommission für „Entartete Kunst“ berufen, wo er den Verkauf der beschlagnahmten Bilder mitorganisierte. Aufgrund seiner guten Kontakte zu Hans Posse, dem Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, avancierte Haberstock außerdem zu einem der Hauptlieferanten für den ab 1939 von Posse geleiteten „Sonderauftrag Linz“. Nach Kriegsbeginn war der Berliner Kunsthändler deshalb vermehrt im besetzten Frankreich tätig, wo er auch an Zwangsverkäufen und „Arisierungen“ beteiligt war. Mit dem Tod Posses 1942 verlor er jedoch nach und nach seine guten Kontakte zu den führenden Vertretern des Regimes, so dass auch seine Verkäufe an diese abnahmen. Anhaltende Streitigkeiten mit Posses Nachfolger Hermann Voss und weiteren NS-Funktionären führten 1943 sogar zum Austritt Haberstocks aus der NSDAP.²²⁹ Nach der Zerstörung seiner Berliner Wohn- und Geschäftsräume im Frühjahr 1944 verbrachte er das letzte Kriegsjahr zurückgezogen in Franken, wo er schließlich von der amerikanischen Militärregierung verhaftet wurde. In einem langwierigen Spruchkammerverfahren wurde er letztendlich als „entlastet“ eingestuft.²³⁰

Haberstocks Tätigkeit während der NS-Zeit wurde bisher mehrfach beschrieben und blieb bis zur Erschließung seines Nachlasses durchaus umstritten. Mittlerweile zeichnet sich zwar ein weithin akzeptiertes, aber durchaus ambivalentes Bild des Kunsthändlers ab.²³¹ Ohne Zweifel zählte Haberstock zu den bedeutendsten Kunsthändlern der NS-Zeit: Er stand mehreren führenden Vertretern des Regimes nahe und übernahm bereitwillig die Aufgaben, die diese ihm zugedacht hatten. Darüber hinaus beteiligte er sich am NS-Kunstraub im Ausland und zeigte auch Eigeninitiative, wenn er dabei geschäftlich profitieren konnte.²³² Dennoch scheint Haberstock vielmehr am Wohl seiner Firma als an der Durchsetzung nationalsozialistischer Politik interessiert gewesen zu sein. So intervenierte er mehrfach gegen Entscheidungen des Regimes, etwa wegen der Gesetzgebung zum Kunsthandel oder zur „Entarteten Kunst“. Auch sein späterer Fall in

²²⁸ Goers/ Kühnl-Sager, Haberstock, S. 55.

²²⁹ Kessler, Haberstock, S. 20-25.

²³⁰ Ebd., S. 30-34.

²³¹ Zur Forschungsdiskussion um Karl Haberstock siehe: Christof Trebesch: Karl Haberstock und die Kunstsammlungen und Museen Augsburg, in: Horst Keßler: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München 2008, S. 9-15.

²³² Goers/ Kühnl-Sager, Haberstock, S. 55.

der Gunst der NS-Funktionäre wurde als Folge dieser Haltung interpretiert.²³³ Dieselbe Ambivalenz zeigt sich auch in Haberstocks Umgang mit den Verfolgten des NS-Regimes. Zum einen bereicherte er sich als Händler an deren Notlage und den Zwangsverkäufen, zum anderen ist aber auch sein Einsatz für einzelne Verfolgte bekannt. Bei der Wahl seiner Geschäftspartner scheint deren Abstammung für den geschäftsorientierten Haberstock ohnehin keine große Rolle gespielt zu haben.²³⁴ Sein Verhalten lässt sich also knapp als das eines nüchtern agierenden Opportunisten beschreiben, der sich zwar gezielt dem NS-Regime annäherte, jedoch vermutlich kaum aus ideologischer Überzeugung heraus handelte.

Mitte der 1930er Jahre nahm die Bedeutung des Standorts München auf dem deutschen Kunstmarkt stetig zu. Neben der vom NS-Regime betriebenen Propagierung und Förderung der „Kunststadt München“ war diese Entwicklung nicht zuletzt auch eine Folge der von Böhler und Weinmüller ausgeübten Versteigerungstätigkeit.²³⁵ Auch Haberstock wandte sich zu diesem Zeitpunkt wieder verstärkt einigen Münchner Kollegen zu. Neben Anna Caspari hatte er etwa seit 1936 vermehrt Kontakt mit der Firma Böhler.²³⁶ War der geschäftliche Austausch zwischen Anna Caspari und Karl Haberstock vor 1937 nur sporadischer Natur gewesen, intensivierte sich die Zusammenarbeit beider seit März dieses Jahres zunehmend. In den folgenden eineinhalb Jahren bis Ende 1938 kooperierten beide Kunsthandlungen bei einer Reihe von Angelegenheiten: Neben mehreren gegenseitigen Angeboten zu einzelnen Objekten, ging es dabei vor allem um zwei größere Handels- und Vermittlungskomplexe: Den Verkauf von mehreren Werken Canalettos²³⁷ an die Reichskanzlei sowie die versuchte Vermittlung „Entarteter Kunst“ ins Ausland. Die beiden Fälle stellen eine außergewöhnlich enge Zusammenarbeit der beiden Akteure zu einem Zeitpunkt dar, zu dem die meisten jüdischen Kunsthandelnden bereits hinausgedrängt worden waren, und sollen im Folgenden untersucht werden.

3.4.3.1. Vermittlung und Verkauf von drei Werken Canalettos an die Reichskanzlei

Vor dem gemeinsamen Verkauf von drei Bildern Canalettos an die Reichskanzlei im Juni 1938 stand eine Reihe von weiteren Vermittlungsversuchen, bei denen Haberstock und Caspari kooperierten. Dabei meldete sich meist Haberstock bei der Kunsthändlerin, wenn er gezielt Werke eines bestimmten Künstlers für seine Kunden suchte. Auslöser für die

²³³ Kessler, Haberstock, S. 32.

²³⁴ Ebd., S. 22 f.

²³⁵ Enderlein, Kunsthandel, S. 111.

²³⁶ Hopp, Kunsthandel, S. 118.

²³⁷ Gemeint ist der jüngere Canaletto, Bernardo Bellotto (ca. 1722-1780).

Suche nach Werken Canalettos, dessen Städteansichten auf dem Kunstmarkt der NS-Zeit einer enorm nachgefragt waren, dürfte ein Erwerbungswunsch des Direktors der Dresdner Kunstsammlungen Hans Posse an Haberstock gewesen sein. Die enge Verbindung zwischen Karl Haberstock und Hans Posse reichte wie bereits erwähnt noch in die Zwischenkriegszeit zurück; Posse war seit 1910 Direktor in Dresden, Haberstock stand in guten geschäftlichen, wahrscheinlich sogar freundschaftlichen Kontakt mit ihm.²³⁸ Haberstock meldete sich im Februar 1937 bei Anna Caspari, als er für Posse nach Werken Canalettos suchte. Die Kunsthändlerin bot ihm daraufhin ein entsprechendes Gemälde aus dem Besitz eines Frankfurter Bankiers an, das Haberstock jedoch zu teuer war. Nachdem auch noch Hans Posse selbst bei Caspari Zweifel an der Zuschreibung des Gemäldes angemeldet hatte, kam schließlich kein Verkauf mehr zustande.²³⁹ Noch im selben Monat nahm Haberstock Casparis Dienste erneut in Anspruch, um ein nicht näher bezeichnetes Cranach-Gemälde aus der Schweiz zu erwerben. Der Erwerb scheiterte jedoch an den ungünstigen Zahlungsmöglichkeiten im Falle eines Verkaufes nach Deutschland.²⁴⁰

Wenn auch keines der vermittelten Geschäfte zustande kam, dürfte die Kooperation Haberstock doch davon überzeugt haben, dass Anna Caspari nach wie vor exzellente Verbindungen zu Händlern und Sammlern in und außerhalb Deutschlands hatte. Gleiches gilt wohl auch für die Kunsthändlerin, die die Verdienstmöglichkeiten in der Zusammenarbeit mit dem Berliner Händler schnell erkannt haben dürfte. Auffällig ist jedenfalls, dass beide in der Folgezeit fast dauerhaft miteinander in Kontakt standen. Der Rückgriff auf gut informierte Verbindungsleute war außerdem ein fester Teil von Haberstocks Kauf- und Verkaufsermittlungen: Der Kunsthändler war bekannt dafür, sich von einem Netzwerk aus Kunstagenten und Kollegen zurarbeiten zu lassen, wie er es auch später im besetzten Frankreich tat.²⁴¹ In den folgenden Monaten blieben beide in regem Austausch und Anna Caspari erledigte mehrere kleine Aufträge für Haberstock: Sie kümmerte sich etwa um seine privaten Aufträge bei einem Münchner Bildhauer und organisierte das Geschenk Haberstocks für die Eröffnung der Galerie Arnold in München.²⁴² Im Juni und Juli 1937 suchte Haberstock erneut Alte Meister für seine Kunden. Caspari vermittelte ihm daraufhin ein weiteres Gemälde Canalettos aus Privatbesitz, das zum Verkauf stand, und bot darüber hinaus ein Werk Giovanni Panninis

²³⁸ Keßler, Haberstock, S. 20.

²³⁹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 4.03.1937.

²⁴⁰ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 12.04.1937.

²⁴¹ Keßler, Haberstock, S. 24.

²⁴² Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 23.04.1937; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom

an.²⁴³ Wer Haberstocks Interessent für die Bilder war, wird nicht ersichtlich; die Bemerkung, dass sein Kunde über Devisen verfüge – und die Tatsache, dass Haberstock noch im selben Monat drei Gemälde direkt an Hitler verkaufte²⁴⁴ – deutet aber auf einen geplanten Verkauf an ebendiesen oder an andere Staats- und Parteistellen hin. Das Geschäft kam jedoch aufgrund divergierender Preisvorstellungen in keinem der beiden Fälle zustande.²⁴⁵ Im August bat dann wiederum Anna Caspari Karl Haberstock um Hinweise auf freiverkäufliche Bilder, da sie einen Interessenten für ein bestimmtes Genre hätte.²⁴⁶ Haberstock ließ ihr daraufhin mehrere Angebote zukommen, ein Verkauf kam jedoch nicht zustande.²⁴⁷ Auch wenn der regelmäßige Kontakt beider bis Oktober 1937 noch zu keinem Geschäft geführt hatte, darf die geschäftliche Korrespondenz nicht als völlig bedeutungslos abgetan werden: Der ständige Austausch zeigte Caspari und Haberstock nicht nur die Vermittlungs- und Verkaufsmöglichkeiten des jeweils anderen auf, sondern intensivierte vor allem die Geschäftsbeziehungen und das Vertrauensverhältnis zwischen beiden Kunsthandlungen. Insbesondere die regelmäßigen Auskünfte und Erkundigungen müssen hier auch als der gezielte Aufbau von sozialen Kapital angesehen werden.

Da Haberstocks Kunden scheinbar weiter Bedarf angemeldet hatten, unterbreitete Anna Caspari ihm im November 1937 ein weiteres Angebot zum Kauf von drei Gemälden Canalettos. Ein noch nicht näher bezeichneter Schweizer Sammler würde diese „nicht zu teuer“ verkaufen, da er „vermutlich [...] viel an der Börse verloren [hat]“.²⁴⁸ Es handelte sich dabei um den früheren Hamburger Unternehmer Dr. Max Emden (1874-1940), der seit 1927 hauptsächlich am Schweizer Lago Maggiore in der Nähe von Ascona lebte. Da er wegen seiner jüdischen Herkunft in Deutschland nach 1933 verfolgt wurde, blieb er bis zu seinem Tod 1940 vorwiegend in seinem Schweizer Domizil.²⁴⁹ Dort war auch der Großteil seiner umfangreichen Kunstsammlung untergebracht, von der Emden bereits

²⁴³ Die beiden Bilder sind in der Korrespondenz nur rudimentär beschrieben. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 23.06.1937.

²⁴⁴ Darunter befand sich auch ein Werk des älteren Canalettos. Vgl. dazu: Keßler, Haberstock, S. 281.

²⁴⁵ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens Karl Haberstocks an Anna Caspari vom 2.07.1937; Abschrift des Schreiben Karl Haberstocks an Anna Caspari vom 13.07.1937.

²⁴⁶ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 12.08.1937.

²⁴⁷ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 15.08.1937.

²⁴⁸ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 25.11.1937.

²⁴⁹ Die bisher umfangreichste biographische Darstellung zu Max Emden ist: Francesco Welti: Der Kaufhaus-König und die Schöne im Tessin. Max Emden und die Brissago-Inseln, Frauenfeld u. a. 2010. Die Biographie ist zwar mittels historischer Quellen recherchiert, aber aufgrund der belletristischen Darstellungsweise mittels eines fiktiven Erzählers für wissenschaftliche Zwecke nur sehr bedingt zu gebrauchen. Zudem enthält der Abschnitt zur Canaletto-Transaktion mehrere sachliche Fehler beziehungsweise Fehlinterpretationen.

1931 große Teile versteigern lassen hatte.²⁵⁰ In den letzten Jahren seines Lebens veräußerte er dann mehrere der ihm noch verbliebenen Gemälde, da er scheinbar in zunehmende finanzielle Bedrängnis geraten war. Grund dafür dürften jedoch nicht die von Caspari angedeuteten Börsenverluste gewesen sein, sondern vielmehr der erzwungene Verkauf seines umfangreichen Grundbesitzes in Deutschland und die „Arisierung“ seiner früheren Firmenanteile. Der daraus resultierende finanzielle Druck auf Emden führte schließlich zum Verkauf mehrerer Gemälde aus der Sammlung Emdens, die bis heute Gegenstand anhaltender Kontroversen sind.²⁵¹ Während die Erben Max Emdens eine Rückgabe auf der Grundlage eines verfolgungsbedingten Entzugs fordern, verweigern die heutigen Besitzer – darunter die Bundesrepublik Deutschland – eine solche mit Verweis auf Emdens sicheren Aufenthaltsort in der Schweiz. Die Beteiligung Anna Casparis an der Transaktion ist bekannt, wird jedoch meist nur sehr knapp wiedergegeben.²⁵²

Vermutlich kontaktierte Max Emden Anna Caspari selbst, um ihr den Verkauf seiner Canaletto-Gemälde anzubieten. Ein solches Vorgehen war schlichtweg naheliegend, da alle drei zu verkaufenden Werke²⁵³ bereits zuvor von der Galerie Caspari gehandelt worden waren: Die Ansichten von Pirna und Wien hatte man dort 1930 in der Venezianer-Ausstellung angeboten, das Gemälde von Dresden schon gegen Ende der 1920er Jahre direkt an Emden verkauft.²⁵⁴ Wann Emden die anderen beiden Bilder erwarb, ist nicht überliefert. Anna Caspari vermittelte das Verkaufangebot Emdens an Karl Haberstock weiter, der sich umgehend um die dafür nötigen Genehmigungen kümmerte, da er zum Erwerb der Bilder entweder Devisen oder ein Tauschobjekt benötigte.²⁵⁵ Obwohl die

²⁵⁰ Hermann Ball/ Paul Graupe (Hrsg.): Die Sammlung Dr. Max Emden. Auktionskatalog, Berlin 1931. Zur Sammlung von Max Emden siehe auch: Ulrich Luckhardt: Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler, in: Ders./ Uwe M. Schneede (Hrsg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001, S. 212 f.

²⁵¹ Zur Diskussion um die Bilder Emdens siehe: Amanda Borschel-Dan: Will victims of the greatest Nazi theft finally get a fair hearing?, in: Times of Israel, 27.12.2013, online unter: <http://www.timesofisrael.com/will-victims-of-the-greatest-theft-in-history-finally-get-a-fair-hearing/> (letzter Zugriff: 27.06.2016).

²⁵² Alle drei von Caspari vermittelten Gemälde sind neben weiteren Werken von den Restitutionsforderungen der Erben betroffen. Zur Stellungnahme des Bundesamts für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen zu den Werken Canalettos siehe: http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzrecherche/Provenienzen/Daten/1000_1999/1411.html (letzter Zugriff: 30.05.2016). Die dortigen Angaben zu Caspari sind jedoch unvollständig, die vermutete Beteiligung der Londoner Firma Tooth & Sons schlichtweg falsch. Diese handelte zwar parallel dazu mit Haberstock, war aber nicht in die Transaktion mit Emden involviert. Vgl. dazu: Kessler, Haberstock, S. 270.

²⁵³ Es handelte sich dabei um die Werke „Marktplatz von Pirna“ (1753-1755), „Dresdner Zwingergraben“ (1758) sowie „Karlskirche in Wien mit Schwarzenbergplatz“ (undatiert). Caspari bezieht sich bei den drei Objekten auf ein Werkverzeichnis von 1936, siehe: Hellmuth Fritzsche: Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Burg bei Magdeburg 1936, Anhang: Verzeichnis der Gemälde, Nr. 58, Nr. 87 sowie Nr. 114.

²⁵⁴ Vgl. dazu: Galerie Caspari, Italienische Malerei, Lot Nr. 4 und Nr. 5; sowie: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 25.11.1937.

²⁵⁵ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 16.12.1937; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 2.02.1938.

Frage der Genehmigung weiter ausstand, holte man die drei Gemälde bereits im Januar 1938 nach Berlin, um sie dort der potentiellen Kundschaft anbieten zu können.²⁵⁶

Die nachfolgende Transaktion der Bilder ist aus mehreren Gründen als ungewöhnlich zu betrachten. Zuerst kamen diese nicht direkt, sondern über London nach Berlin. Max Emden schickte die drei Gemälde zu Händen Anna Casparis an die Londoner Kunstspeditionsfirma Chenue, die Kunsthändlerin wiederum gab der Firma Anweisung, sie direkt an Haberstock in Berlin weiterzuleiten.²⁵⁷ Nachdem sie dort angekommen waren, bemühte sich Haberstock um den Verkauf der Werke en bloc sowie um die noch ausstehenden Genehmigungen.²⁵⁸ Der umständliche Transport scheint vor allem der Täuschung Max Emdens gedient zu haben: Bis zur Rücksendung der Bilder in die Schweiz Ende März 1938 ging er davon aus, dass sie London nie verlassen hatten und Caspari dort nach Käufern suchte.²⁵⁹ Warum man den Schweizer Sammler über die tatsächlich laufenden Verkaufsverhandlungen im Unklaren ließ, geht aus der Korrespondenz nicht hervor. Anna Caspari merkte lediglich an, dass sie sich „Unannehmlichkeiten zuziehen würde, wenn er [Emden] erführe, dass [sie] die Bilder nach hier habe kommen lassen.“²⁶⁰ Denkbar ist, dass Emden, dem die deutschen Behörden zur selben Zeit große Teile seines Warenhaus- und Grundbesitzes entzogen²⁶¹, einem Verkauf an das Reich schlichtweg nicht zugestimmt hätte. Ebenso offen bleibt, inwieweit er vom Engagement Haberstocks in dieser Sache wusste, da er wegen der Bilder ausschließlich mit Caspari in Kontakt stand.²⁶²

Der Verkauf der Bilder innerhalb Deutschlands scheiterte aber vorerst und die Bilder gingen Ende März zurück nach London. Haberstock schrieb an Caspari, dass sein deutscher Kunde nach wie vor Interesse habe, diesem seit Mitte März aber „durch andere wichtige Ereignisse die Aufmerksamkeit in Anspruch genommen war.“²⁶³ Der Einmarsch in Österreich hatte also vorerst Priorität gegenüber dem Erwerb von Kunst. Anna Caspari und Karl Haberstock bekräftigten aber beide, die Bilder weiterhin dem noch ungenannten

²⁵⁶ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 4.01.1938.

²⁵⁷ Ebd., Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Anna Caspari an J. Chenue vom 4.01.1938.

²⁵⁸ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 14.01.1938.

²⁵⁹ Das geht aus einem Brief Casparis an Haberstock hervor. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 15.03.1938.

²⁶⁰ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 17.01.1938.

²⁶¹ Welti, Kaufhaus-König, S. 286.

²⁶² Caspari erwähnt in der Korrespondenz ihre Telefonate sowie Briefwechsel mit Emden. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 15.03.1938; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 22.03.1938.

²⁶³ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 16.03.1938.

Kunden vermitteln zu wollen.²⁶⁴ Gleichzeitig scheint ein Verkauf an die Reichskanzlei zu diesem Zeitpunkt nicht die einzig mögliche Option gewesen zu sein, da Haberstock die Werke auf deren Rückweg über London einem englischen Sammler zu vermitteln versuchte. Ein Verkauf kam jedoch auch in diesem Fall nicht zustande woraufhin die Bilder Anfang April zurück in die Schweiz geschickt wurden.²⁶⁵

Wann sich die Reichskanzlei schließlich doch noch zum Erwerb der drei Gemälde entschied, ist nicht bekannt. Die Entscheidung dürfte jedoch spätestens Ende Mai gefallen sein, da sich Caspari und Haberstock Anfang Juni in Berlin trafen und dort den Transport der Bilder organisierten. Spätestens Mitte Juni 1938 hatte Max Emden diese dann versandt, scheinbar erneut über London nach Berlin²⁶⁶ Spätestens dann erfuhr der Schweizer Sammler auch von der Beteiligung Haberstocks, der ihm gegenüber als Käufer auftrat.²⁶⁷ Emden sandte zudem mehrere seiner Tapisserien zu Verkaufszwecken nach London, wo sie der Berliner Kunsthändler auf einer Geschäftsreise begutachtete, aber nicht erwarb.²⁶⁸ Die drei Gemälde Canalettos gingen für umgerechnet 34.250 Reichsmark in Haberstocks Besitz über, der sie sofort mit 8000 Reichsmark Gewinn an die Reichskanzlei weiterverkaufte. Im selben Monat verkaufte Haberstock noch mindestens 14 weitere Objekte an die Reichskanzlei oder direkt an Hitler.²⁶⁹ Ein Teil davon diente bereits als Grundstock für den später gegründeten Sonderauftrag Linz, darunter die Canaletto-Veduten von Dresden und der Wiener Karlskirche.²⁷⁰ Anna Caspari bekam für ihre Vermittlungstätigkeit – wie von ihr gefordert – die Hälfte des Gewinns, also 4000 Reichsmark, als Provision bezahlt.²⁷¹

Am Verkauf von Max Emdens Bilder zeigen sich bereits zentrale Faktoren, welche die Kooperation zwischen Caspari und Haberstock bestimmten. In diesem Fall bestand ein gegenseitiges Vermittlungsverhältnis, bei dem die Kunsthändlerin Kontakt zum Verkäufer – und somit zu den Objekten – und der Kunsthändler Kontakt zu seinem exklusiven Kundenkreis herstellte. Ein direkter Zugang zu diesem wäre Caspari im NS-Regime verwehrt gewesen; Haberstock fungierte daher als Intermediär. Dafür konnte sie hier auf ihre frühere Kundschaft auch jenseits der Grenzen des Reichs zurückgreifen.

²⁶⁴ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 17.03.1938.

²⁶⁵ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 11.04.1938.

²⁶⁶ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 16.06.1938.

²⁶⁷ Ebd., Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari, undatiert [ca. Ende Juni].

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Kessler, Haberstock, S. 270, S. 283.

²⁷⁰ Die Werke besaßen die Linz-Nummern 27 und 115. Vgl. dazu die Datenbank des Deutschen Historischen Museums zur Linzer Sammlung: <http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/> (Letzter Zugriff 29.05.2016).

²⁷¹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 5.07.1938.

Ausschlaggebende Faktoren waren hier die bestehenden Kontakte und die Expertise der Kunsthändlerin. Interessant ist auch, wie sich der Kontakt zwischen Caspari und Haberstock im Laufe der Kooperation, auch abgesehen von der Schweizer Transaktion, intensivierte: Regelmäßig boten sich beide gegenseitig Werke an oder baten den anderen um mögliche Angebote. Ab Ende 1937 etablierte sich so eine feste Geschäftsbeziehung zwischen den beiden Galerien. Die Gründe dafür sind evident: Beide profitierten wie bei den Emden-Bildern nicht nur finanziell voneinander, sondern konnten in einer konkreten Situation auch auf das soziale Kapital des jeweils anderen für ihre Zwecke zurückgreifen.

3.4.3.2. Die versuchte Vermittlung „Entarteter Kunst“.

Schon während den Verhandlungen zu den Bildern Canalettos benutzte Anna Caspari ihren Kontakt zu Haberstock für weitere Geschäfte. Neben den bereits erwähnten Angeboten zu einzelnen Objekten ging es dabei hauptsächlich um ein größeres Konvolut ganz bestimmter Bilder, die sie mithilfe Haberstocks an ihre Kundschaft verkaufen wollte. Ende November 1937 erkundigte sich Caspari erstmals bei ihm, ob er Neuigkeiten zu den „Franzosenbildern“²⁷² habe. Dabei erwähnte sie bereits ein ungenanntes Werk Cézannes sowie ein Bild Pablo Picassos aus dem Städtischen Museum Elberfeld.²⁷³ Die Nennung des Picassos belegt, worum es sich bei den Bildern handelte: „Entartete Kunst“, die, seit Mitte der dreißiger Jahre gezielt vom NS-Regime diffamiert, nun systematisch aus den Museen entfernt wurde. Erstaunlich ist, dass Anna Caspari bereits in diesem frühen Stadium vom geplanten Verkauf einiger Bilder wusste. Im November 1937 waren weder die Konfiskationen schon abgeschlossen, noch das weitere Schicksal der Bilder beschlossen.²⁷⁴ Den Hinweis auf eine Verkaufsmöglichkeit dürfte sie von Haberstock erhalten haben, auch wenn der Kunsthändler zu diesem Zeitpunkt noch keine offizielle Funktion im Zusammenhang mit der nun verfemten Kunst übernommen hatte.²⁷⁵ Dass sich die NS-Kulturpolitik der modernen avantgardistischen Kunst entledigen wollte, stand

²⁷² Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 25.11.1937.

²⁷³ Es handelt sich dabei um das Werk „Akrobat und junger Harlekin“ von 1905, siehe: Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, EK-Inventar Nr. 5, URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 30.05.2016).

²⁷⁴ Gesa Jeuthe: Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 197 f.

²⁷⁵ Haberstock wurde erst im Mai 1938 in die Verwertungskommission berufen. Vgl. dazu: Jeuthe, Moderne, S. 202. Dass er jedoch bereits zuvor in engen Kontakt mit den zuständigen Ministerien stand, belegt die Korrespondenz mit Anna Caspari.

hingegen außer Frage. Erst wenige Monate zuvor war, als vorläufiger Höhepunkt der staatlichen Hetze, die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München eröffnet worden.²⁷⁶

Anna Caspari hatte wohl schnell erkannt, welche Verkaufsmöglichkeiten sich für die Bilder im Ausland boten. Vor allem die Werke französischer Künstler, aber auch einige deutsche Expressionisten wurden außerhalb Deutschlands weiterhin gehandelt. Die Galerie Caspari, die seit ihrer Gründung 1914 mehrere der nun verfeimten Künstlerinnen und Künstler gehandelt hatte, verfügte zudem über die entsprechenden Kontakte zu potentieller Kundschaft. Schon im November hatte sie einen Interessenten aus Paris, der ihr auch ein erstes Gebot auf die beiden erwähnten Bilder abgab.²⁷⁷ Zur selben Zeit verhandelte sie außerdem mit einem Interessenten aus den Vereinigten Staaten, der sich Anfang Dezember aber gegen ein Gebot entschied. Dafür meldete ihr ungenannter Pariser Kunde gleichzeitig Interesse an zwei weiteren Bildern an: Picassos „Familie Soler“ und ein lediglich mit „Reiter“ bezeichnetes Gemälde, deren Verkaufsmöglichkeiten Caspari sondieren sollte.²⁷⁸ Bis zu Beginn des neuen Jahres konnte ihr Haberstock jedoch keine neuen Informationen liefern, obwohl die Münchner Kunsthändlerin weiter auf ihre wartenden Auslandskontakte verwies und bemerkte, dass außer ihr „sich sonst niemand mit dieser Kunstepoche mehr in Deutschland beschäftigt“²⁷⁹ und sie demnach für deren Verkauf prädestiniert wäre. Schon hier wird das Verhältnis der beiden Kunsthandelnden in dieser Angelegenheit deutlich: Anna Caspari bot mit ihren Auslandskontakten zwar eine aussichtsreiche Vermittlungs- und Profitmöglichkeit, Haberstock hatte jedoch die entscheidendere Rolle inne: Mit seinem Zugang zum Ministerium – und damit zu Entscheidungsträgern und Informationen – übernahm er die entscheidende Schlüsselfunktion bei diesem Geschäft.

Erst im Mai 1938 tauchte das Thema in der Korrespondenz der beiden Kunsthandelnden wieder auf. Kurz zuvor hatte Anna Caspari eine längere Geschäftsreise unternommen, die

²⁷⁶ Mario Andreas von Lüttichau: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“. Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die "Kunststadt" München 1937, München 1988², S. 83 f.

²⁷⁷ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 25.11.1937.

²⁷⁸ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 8.12.1937. Zu dem Bild Picassos siehe: Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, EK-Inventar Nr. 15747, URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 30.05.2016). Das „Reiter“-Bild lässt sich nicht bestimmen, da in der Datenbank mehr als 30 Werke mit einem solchen oder ähnlichen Titel nachweisbar sind. Das wahrscheinlichste Objekt wäre August Mackes Aquarell „Zwei Reiter“, das wie der Picasso ebenfalls aus dem Kölner Wallraf-Richartz Museum stammt.

²⁷⁹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 17.12.1937.

sie nach Frankreich, den Niederlanden und Großbritannien führte.²⁸⁰ Dort hatte sie unter anderem Kontakt zu ihren Interessenten für die beschlagnahmten Werke und konnte Haberstock nun berichten, dass sie „wirklich einige der besten Privatkunden für die Bilder hätte.“²⁸¹ Ihr scheint durchaus bewusst gewesen zu sein, dass es sich dabei um heikle Ware handelte und sowohl Käufer als auch Verkäufer auf Diskretion bedacht sein würden. So schlug sie etwa vor, die Werke im neutralen Ausland zu deponieren, wo ihre Interessenten dann Angebote abgeben konnten. Auch ahnte sie, dass ihre jüdische Herkunft bei der Vermittlung von Staatsbesitz ein Problem darstellen könnte und beschwichtigte, dass sie „in keiner Weise nach aussen hin in Erscheinung zu treten“²⁸² beabsichtige. Wer Casparis Interessenten waren, muss freilich offen bleiben. Fest steht nur, dass es sich um private Sammler oder Händler gehandelt haben dürfte, die aufgrund der im Kunsthandel üblichen Diskretion ungenannt blieben. Die Kunsthändlerin bekräftigte wenige Tage später erneut, sie „habe sehr seriöse Nachfrage, [...] von nur erstklassigem [sic!] Privatkunden, die wirklich zahlungsfähig sind und mir ihr grosses Interesse bekundet haben.“²⁸³

Anfang Juni ergab sich für Anna Caspari tatsächlich eine Möglichkeit, direkt auf eine ungenannte Anzahl von Objekten zu bieten. Der von den deutschen Stellen geforderte Preis war ihrem Interessenten, den sie als einen der bedeutendsten Privatsammler Englands bezeichnete, jedoch zu hoch; ein Tauschgeschäft kam ebenfalls nicht in Frage.²⁸⁴ Trotzdem arbeitete Caspari in der Folgezeit weiter an der Vermittlung mehrerer beschlagnahmter Werke. Ihr Aufenthalt in Berlin wenige Tage später, wo sie bei einem nicht näher bezeichneten Ministerium – vermutlich dem Reichspropagandaministerium – vorstellig wurde, dürfte auch in diesem Sinne gewesen sein.²⁸⁵ In der darauffolgenden Korrespondenz erwähnte sie mit Picassos „Absinthtrinkerin“ aus der Hamburger Kunsthalle noch ein weiteres Werk, für das sie Kaufangebote habe.²⁸⁶ In diesem Fall

²⁸⁰ StAM, Pol.Dir. 11822, Reisepassantrag Anna Caspari vom 14.03.1938. Diese späte Geschäftsreise, bei der sie vermutlich auch ihre Familie in London besuchte, verdeutlicht auch, dass Anna Caspari noch im Frühjahr 1938 noch keine Auswanderung aus Deutschland geplant hatte. Zu den späteren Emigrationsbemühungen der Kunsthändlerin siehe Kap. 3.5.2.

²⁸¹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 21.05.1938. Unterstreichungen wie im Original.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 25.05.1938. Unterstreichungen wie im Original.

²⁸⁴ Ebd., Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 2.06.1938.

²⁸⁵ Sie erwähnt den geplanten Besuch gegenüber Haberstock. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Telegramm von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 9.06.1938.

²⁸⁶ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 28.06.1938. Zur „Absinthtrinkerin/ La buveuse assoupie“ siehe: Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, EK-Inventar Nr. 4934, URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 30.05.2016).

konnte Anna Caspari sogar auf eine ältere Transaktion des Bildes durch ihre Galerie verweisen: Vermutlich um 1914 hatte es Georg Caspari dem Hamburger Unternehmer Oscar Troplowitz verkauft.²⁸⁷ Haberstock konnte ihr vorerst nur versichern, dass die Entscheidung über das weitere Schicksal der Bilder noch ausstand. Er bemerkte aber zugleich, dass die von ihr abgegebenen Gebote in den meisten Fällen nicht hoch genug waren. Die Gerüchte, dass ein Teil der Bilder bereits anderen Händlern versprochen sei, wies er hingegen zurück.²⁸⁸

Tatsächlich plante Haberstock parallel zu seinen Auskünften an Caspari den anstehenden Verkauf der Spitzenstücke unter den beschlagnahmten Werken. Seit Mai 1938 war er Mitglied in der zu diesem Zweck berufenen Verwertungskommission für „Entartete Kunst“, die sich im November desselben Jahres für eine Auktion von rund 125 Werken im Luzerner Auktionshaus Fischer aussprach. Das Argument für eine größere Auktion war aus wirtschaftlicher Sicht naheliegend: Bei einer Versteigerung würden die Spitzenstücke, vor allem französische Impressionisten, auch die Preise für deutsche Künstler mit in die Höhe treiben und deren Absatz steigern. Bei einem Einzelverkauf der begehrtesten Gemälde hingegen wären die als mittelklassig betrachteten Objekte fast unverkäuflich geworden.²⁸⁹ Haberstock selbst vermittelte den Auftrag zur Auktion schließlich an seinen langjährigen Geschäftspartner Theodor Fischer, für den er sich sogar direkt bei Hitler einsetzte.²⁹⁰

Anna Caspari versuchte unterdessen weiter, die Bilder zu vermitteln. Interessenten dafür hatte sie genug, deren Angebote sie Haberstock den gesamten Sommer über regelmäßig weiterleitete. Die Gebote bezogen sich dabei meist auf konkrete Werke: das bereits erwähnte „Akrobat und junger Harlekin“ Picassos aus Elberfeld, Paul Gauguins „Aus Tahiti/ L'Enchanteur“ aus dem Frankfurter Städel, ein nicht näher benanntes Werk Paul Cézannes aus der Kunsthalle Mannheim, sowie ein Porträt aus van Goghs Serie zur Familie Roulin aus dem Folkwang Museum Essen.²⁹¹ Nicht alle der Werke stammten aus

²⁸⁷ Christine Claussen: „Es gibt auch unter den Lebenden Meister...“. Der Unternehmer Oscar Troplowitz auf dem Weg in die Moderne, in: Ulrich Luckhardt/ Uwe M. Schneede (Hrsg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001, S. 58.

²⁸⁸ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 25.07.1938.

²⁸⁹ Jeuthe, Moderne, S. 209.

²⁹⁰ Ebd., S. 204 f.

²⁹¹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Telegramm von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 8.08.1938; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 19.09.1938; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 26.09.1938. Zum Picasso siehe Anmerkung 273, zum Bild von Gauguin vergleiche: Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, EK-Inventar Nr. 15773, URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 30.05.2016). Mit dem Roulin-Porträt van Goghs dürfte eine Version des Portrait d'Armand Roulin

dem zuvor beschlagnahmten Bestand, sondern befanden sich teilweise noch im Besitz der Museen, die sie nun gegen regimekonforme Kunst eintauschen wollten.²⁹² Das Angebot eines amerikanischen Sammlers im September 1938 von 12.000 US-Dollar für Picassos „Akrobat und junger Harlekin“ schien schließlich erfolgversprechend, wie ihr Haberstock bestätigte. Er bat Caspari, sich damit direkt an das Reichspropagandaministerium zu wenden, wo er sie bereits angekündigt hatte. Zudem empfahl er ihr, wenn möglich mehrere Gebote zusammen abzugeben.²⁹³ Mitte Oktober konnte ihr Haberstock dann mitteilen, dass ihr Gebot vom zuständigen Ministerium geprüft worden war. Eine Entscheidung zum weiteren Umgang mit den Bildern stünde jedoch weiterhin aus, auch wenn mittlerweile alle Beteiligten zur Auktion eines größeren Konvoluts tendierten. Zwei weitere Gemälde, so der Kunsthändler, ein van Gogh aus dem Kölner Wallraf-Richartz Museum und ein Gemälde Henri de Toulouse-Lautrec der Dresdner Kunstsammlungen²⁹⁴ wären vermutlich einfacher zu haben, da sich beide noch im Besitz des jeweiligen Museums befänden.²⁹⁵ Tatsächlich gab es im Vorfeld der Luzerner Auktion mehrfach Tauschgeschäfte deutscher Museen mit in- und ausländischen Händlern, um Werke der klassischen Moderne gegen regimekonforme Kunst zu ersetzen. Damit kamen die Museen auch den vermeintlich oder tatsächlich drohenden Beschlagnahmen vor, die eine ersatzlose Enteignung bedeutet hätten. Als Kunsthändler und Mitglied der Verwertungskommission vermittelte Karl Haberstock auch selbst derartige Transaktionen, wie andere rekonstruierte Tauschgeschäfte belegen.²⁹⁶

Im November 1938 gingen die Verhandlungen Anna Casparis zu den „entarteten“ Bildern erfolglos zu Ende. Der Kölner van Gogh war in der Zwischenzeit mit dem Luzerner Kunsthändler Theodor Fischer getauscht worden, das Gebot auf den Toulouse-Lautrec aus

(1888) gemeint sein, letztlich doch nicht vom Folkwang Museum Essen verkauft wurde. Vgl. dazu: Vincent van Gogh, Portrait d'Armand Roulin, URL: <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=3017&viewType=detailView> (letzter Zugriff: 15.07.2016). Der Cézanne lässt sich anhand der gegebenen Informationen nicht eindeutig identifizieren.

²⁹² Das traf etwa auf den oben erwähnten Cézanne, van Gogh sowie den Toulouse-Lautrec zu. Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 28.09.1938.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Bei dem van Gogh handelte es sich um das „Porträt des Camille Roulin“. Vgl. dazu: Thomas Buomberger: Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998, S. 53. Das einzige Gemälde Toulouse-Lautrecs, das sich heute noch in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden nachweisen lässt, ist „Zwei Freundinnen“ von 1895. Ob es sich dabei um das erwähnte Bild handelte, kann aufgrund der knappen Informationen nicht verifiziert werden. Zu dem Werk siehe: Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.): Galerie Neue Meister, München 2003², S. 202.

²⁹⁵ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 12.10.1938.

²⁹⁶ Tisa Francini, Fluchtgut, S. 216-218.

Dresden scheiterte an der geforderten Devisenzahlweise.²⁹⁷ Auch der Verkauf der bereits beschlagnahmten Werke wurde zunehmend unwahrscheinlicher: Schon vor der entscheidenden Sitzung der Verwertungskommission gab Haberstock Caspari zu verstehen, dass ein Verkauf einzelner Werke, insbesondere der Spitzenstücke auf die sie geboten hatte, kaum mehr möglich sein dürfte. Ihre Gebote lägen dem Ministerium aber weiter vor.²⁹⁸ Am 17. November entschied sich die Verwertungskommission mit Vertretern des Propagandaministeriums schließlich, insgesamt 125 Werke durch Theodor Fischer in Luzern versteigern zu lassen.²⁹⁹ Damit waren die Gebote Anna Casparis endgültig hinfällig geworden, wie ihr das Ministerium auch umgehend mitteilte.³⁰⁰ Sichtlich enttäuscht darüber, „dass alle Anstrengungen umsonst waren“³⁰¹, dankte sie noch Karl Haberstock für seine Unterstützung in dieser Angelegenheit. Sie dürfte nicht einmal geahnt haben, dass sich hauptsächlich Haberstock sowie der Antiquar Hans Werner Taeuber innerhalb der Verwertungskommission für eine Versteigerung bei Fischer eingesetzt hatten. Zwischen der Berliner und der Luzerner Kunsthandlung bestand bereits seit Jahren ein gutes Geschäftsverhältnis, von dem Fischer nun profitieren konnte.³⁰² Zudem erschien fast allen Beteiligten die Versteigerung eines geschlossenen Bestandes als die profitablere Möglichkeit. Das Ergebnis der schließlich im Juni 1939 durchgeführten Auktion war jedoch gemischt: Zwar erbrachte die Veranstaltung einen Reingewinn von über 518.000 Schweizer Franken, mindestens 43 Werke blieben jedoch vorerst unverkauft – darunter auch die bereits erwähnte „Absinthtrinkerin“ Picassos.³⁰³

Abschließend stellt sich die Frage, wie Anna Casparis Gebote innerhalb des gesamten Verwertungskomplexes zur „Entarteten Kunst“ einzuordnen sind. Dass selbst hohe einzelne Gebote einer beinahe verdrängten Kunsthändlerin kaum Chancen gegenüber einer Versteigerung bei dem damals bedeutendsten Kunsthändler der Schweiz hatten, ergab sich schon aus rein ökonomischen Überlegungen. Die Tatsache, dass man ihr Gebot von Seiten des Ministeriums erst nach der endgültigen Entscheidung abschlägig beurteilte, verdeutlicht aber auch, dass ihre Vermittlungsversuche dort vermutlich ernst genommen wurden. Grundsätzlich konnten sich neben Fischer auch noch weitere Kunsthändler am

²⁹⁷ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 8.11.1938; sowie: Buomberger, Raubkunst, S. 53.

²⁹⁸ Stadtarchiv München, Familien 1073, Abschrift des Schreibens von Karl Haberstock an Anna Caspari vom 15.11.1938.

²⁹⁹ Jeuthe, Moderne, S. 203 f.

³⁰⁰ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 1.12.1938.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Kessler, Haberstock, S. 24.

³⁰³ Vgl. dazu: Buomberger, Raubkunst, S. 60-62; sowie: Tisa Francini, Fluchtgut, S. 208-214.

Verkauf der beschlagnahmten oder zu entfernenden Werke beteiligen. Dies gelang mithilfe der bereits beschriebenen Tauschgeschäfte und nach der Luzerner Auktion auch vermehrt durch direkte Verkäufe.³⁰⁴ Später übernahmen vier vom NS-Regime ausgewählte Kunsthändler mit offizieller Lizenz den Verkauf der Kunstwerke; darüber hinaus fanden auch direkte Verkäufe aus den beschlagnahmten Beständen ins Ausland statt.³⁰⁵ Anna Casparis Vermittlungsversuche können also durchaus als realistisch bewertet werden, auch wenn die starke Konkurrenz und ab November 1938 auch die zunehmende Verfolgung einen Erfolg dieser Bemühungen verhinderten.

Unmittelbar nach der gescheiterten Vermittlung der beschlagnahmten Werke endete auch die Geschäftsbeziehung zwischen Caspari und Haberstock relativ abrupt. Grund dafür war weniger das fehlende Interesse an gemeinsamen Geschäften, sondern vielmehr, dass die Verfolgungsmaßnahmen des NS-Regimes Anna Caspari nun endgültig zur Aufgabe ihrer Kunsthandlung zwangen. Selbst der letzte dokumentierte Briefwechsel mit Haberstock verdeutlicht, dass er Casparis Vermittlungsfähigkeiten weiter schätzte: Sie erkundigte sich in seinem Auftrag sowohl noch einmal bei Max Emden als auch bei einem englischen Sammler nach Werken von Künstlern, die Haberstock zu kaufen suchte. Die Suche nach einem passenden Objekt blieb wahrscheinlich ergebnislos.³⁰⁶ Ob beide nach Dezember 1938 noch Kontakt hatten, ist nicht überliefert.

In der Kooperation zwischen Anna Caspari und Karl Haberstock zur „Entarteten Kunst“ offenbart sich zuallererst ein professionelles Geschäftsverhältnis zwischen den beiden Beteiligten. Zwar war der Umgang miteinander durchaus von einer etablierten Vertrautheit und einem gewissen Wohlwollen gegenüber dem jeweils anderen geprägt, entscheidend war aber letztlich der Wille beider, ein möglichst profitables Geschäft abzuschließen. Dementsprechend führte auch nur ein kleiner Teil der zwischen den beiden Akteuren übermittelten Angebote zu einem konkreten Ergebnis, da bei den meisten Angeboten schlichtweg die Konditionen nicht stimmten. Die Folgen von Casparis Verbindung zu Haberstock gingen aber weit über diese vermeintliche berufliche Normalität hinaus. Innerhalb der soziopolitischen Rahmenbedingungen agierten beide von einem höchst unterschiedlichen Standpunkt aus: Während Haberstock zwischen 1937 und 1938 zu einem der bevorzugten Kunsthändler des Regimes aufstieg, intensivierte sich parallel dazu die Verfolgung Anna Casparis durch eben dieses. Das Verhältnis der beiden Kunsthandelnden untereinander war hingegen von einer – zumindest formalen –

³⁰⁴ Jeuthe, *Moderne*, S. 206-209.

³⁰⁵ Tisa Francini, *Fluchtgut*, S. 215 f.

³⁰⁶ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 2.12.1938.

Ebenbürtigkeit geprägt. Dass Haberstock dennoch der stärkere Geschäftspartner war, lag vor allem an seiner bedeutend größeren und weitaus profitableren Kunsthandlung. Zudem war Anna Caspari viel stärker auf ihre wenigen verbliebenen Geschäftspartner angewiesen, wohingegen diese sich auf eine Vielzahl von Vermittlern stützen konnte. Die beschriebene Ebenbürtigkeit manifestierte sich nicht nur in einem weitestgehend fairen Umgang miteinander, sondern auch darin, dass beide vom Netzwerk des jeweils anderen profitierten. Anna Caspari bemühte ihre vorwiegend ausländischen Kontakte zu Anbietern und Käufern im Sinne Haberstocks. Der Berliner Kunsthändler erschloss ihr dafür einen Kundenkreis, zudem sie allein keinen Zugang mehr gehabt hätte: Den NS-Staat und seine Vertreter, die bis zum Ende der dreißiger Jahre zu einem der wichtigsten Akteure des deutschen Kunstmarkts wurden. Die staatlichen Instanzen schlossen nicht nur eine Vielzahl früherer Akteure komplett vom deutschen Kunstmarkt aus, sondern waren zugleich größter Abnehmer sowie bedeutender Verkäufer von Kunst. Beide der dargestellten Vermittlungsversuche hingen unmittelbar vom Kontakt Haberstocks zu eben diesen Instanzen ab. Bei den Bildern Max Emdens traten sie als Käufer, bei der „Entarteten Kunst“ als Anbieter von Objekten auf. Die Netzwerke Karl Haberstocks, über die sie mit den staatlichen Instanzen interagieren konnte, eröffneten Anna Caspari hier einen beträchtlich erweiterten Handlungsspielraum.

Das Verhältnis von Anna Caspari und Karl Haberstock blieb den ganzen Zeitraum ihrer intensiven Zusammenarbeit von April 1937 bis Dezember 1938 über hin weitestgehend konstant. Weder die Rolle des einzelnen innerhalb des Beziehungsgeflechtes, noch die Frequenz ihrer gemeinsamen Tätigkeit war innerhalb dieser Zeitspanne größeren Veränderungen unterworfen. Beachtenswert ist der späte Zeitpunkt, an dem ihre Kooperation begann: Erst nachdem die staatlich forcierte „Entjudung“ schon weit vorangeschritten war, intensivierte sich die Zusammenarbeit der beiden Kunsthandelnden. Mit dem plötzlichen Ende der Galerie Caspari zum Jahreswechsel 1938/39 endete der dokumentierte Kontakt beider dann abrupt. Das Ende der Münchner Kunsthandlung bedeutete hier auch das Ende der gemeinsamen Geschäftsgrundlage – und wohl des regelmäßigen Kontakts. Dass Haberstock in der Folgezeit mehr und mehr durch seine Staatsaufträge vereinnahmt wurde, dürfte ein Übriges dazu getan haben.

Die Untersuchung der Zusammenarbeit zwischen Caspari und Haberstock birgt darüber hinaus auch einige allgemeinere Erkenntnisse zum nach wie vor unzureichend erforschten Kunsthandel während der NS-Zeit. Zum einen wird der bereits mehrfach geäußerte Befund, dass die Sondergenehmigungen für jüdische Kunsthandlungen vor allem von

deren Auslandskontakten abhingen, bestätigt.³⁰⁷ Die gehandelte Kunst spielte ebenfalls eine Rolle, sofern sie entweder gesucht war oder vom NS-Regime abgestoßen werden sollte. Die jüngst geäußerte Vermutung, dass insbesondere der Verkauf verfemter Werke durch „nichtarische“ Kunsthändlerinnen und Kunsthändler dem NS-Regime durchaus recht gewesen war³⁰⁸, bekräftigt der Fall Anna Caspari ebenfalls. Besonders für das Jahr 1938 spiegeln sich mehrere Charakteristika wieder, die bereits als allgemeinere Tendenzen des Kunstmarkts ausgemacht wurden: Im „Schicksalsjahr“³⁰⁹ des deutschen Kunsthandels radikalisierte sich der staatliche Zugriff auf den Kunstmarkt und veränderte durch die mehrfachen Interventionen des Regimes das dort bestehende Beziehungsgeflecht nachhaltig. Diese Interventionen werden bei der Betrachtung der Galerie Caspari und ihrem Beziehungen zu Haberstock besonders deutlich: Zwar generierten sie vereinzelt Chancen, wie etwa die Verkaufsmöglichkeit der zuvor beschlagnahmten Werke; an deren Ende stand jedoch die Schließung der Münchner Galerie, nachdem der staatliche Druck zu groß geworden war. Die Kooperation zwischen Caspari und Haberstock – gewissermaßen auf der Mikroebene des Kunsthandels – bietet hier auch Einblicke in dessen breitere Entwicklungen.

3.4.4. Kontakte zu weiteren Kunsthändlern und die Bedeutung einzelner Geschäftspartner
Die zuvor untersuchten Kontakte Anna Casparis zu Haberstock und Böhler stellen zweifelsohne zwei bedeutende Geschäftsbeziehungen dar. Über die beiden Firmen hinaus sind jedoch noch weitere Geschäftskontakte Casparis überliefert oder zumindest in Ansätzen rekonstruierbar. Diese Hinweise auf weitere Geschäftspartner der Kunsthändlerin dienen nicht nur einer ansatzweisen Vollständigkeit, sondern helfen auch die Bedeutung ihrer Verbindung zu Böhler und Haberstock genauer zu bestimmen: Um diese einzelnen Kontakte der Jahre 1930 bis 1939 besser gewichten zu können, müssen sie im Vergleich mit weiteren Geschäftsbeziehungen Casparis gesehen werden. Die vorhandene Dokumentation erlaubt hier zumindest eine Annäherung an die tatsächlichen Verhältnisse, wenngleich der Möglichkeit potentiell vorhandener, aber nicht mehr überlieferter Kontakte Rechnung getragen werden muss.

Die übrigen Geschäftspartner Casparis sind freilich nur noch aus deren eigener Überlieferung zu erschließen, wie etwa die der Galerie Heinemann. Die Münchner Kunsthandlung litt aufgrund der jüdischen Herkunft ihrer Besitzer seit 1933 ebenfalls

³⁰⁷ Vgl. dazu: Heuß, Reichskulturkammer, S. 52; Kubowitsch, Reichskammer, S. 80; sowie: Steinweis, Art, S. 112.

³⁰⁸ Tisa Francini, Kunsthändler, S. 166 f.

³⁰⁹ Hopp, Kunsthandel 1938, S. 117-121.

unter den zunehmenden Repressalien des NS-Regimes, konnte aber nach 1935 vorerst weiterbestehen. Anfang 1938 übernahm der langjährige Mitarbeiter Friedrich Heinrich Zinckgraf die Leitung der Galerie, bis Ende 1939 „arisierte“ er auch die verbliebenen Firmenanteile. Die Mitglieder der Familie Heinemann selbst emigrierten in die Schweiz sowie in die Vereinigten Staaten.³¹⁰ Auf die Geschäftsbeziehungen mit der Galerie Caspari wurde bereits mehrfach verwiesen: Man bot sich regelmäßig gegenseitig Kunstwerke an, vereinzelt kamen auch Verkäufe zustande. Die Geschäftsbeziehung dürfte jedoch weit weniger eng als die zu Böhler oder Haberstock gewesen sein. Anna Caspari bot der Galerie meist nur wenige Werke pro Jahr an, mit Ausnahme der Jahre 1936 und 1937, als sie jeweils mehr als ein Dutzend Werke offerierte. Darunter befanden sich auch hochkarätige Gemälde, wie ein van Gogh für 30.000 oder ein Tizian für 70.000 Reichsmark.³¹¹ Die steigende Zahl der Angebote ist vermutlich im Zusammenhang mit dem sich regenerierenden Kunstmarkt zu sehen. Die meisten Angebote Casparis an Heinemann blieben aber letztlich erfolglos. Nur drei direkte Verkäufe an Heinemann sind nachzuweisen: 1935 jeweils ein Werk von Camille Pissaro und Carl Spitzweg, sowie im September 1938 ein Gemälde Carl Rottmanns.³¹² Ob es sich dabei um Kommissionsware oder Casparis eigenen Besitz handelte, lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Weiter übernahm Heinemann ein Gemälde Albert von Kellers aus dem verpfändeten Erbe der beiden Söhne Anna Casparis.³¹³

Der regelmäßige Austausch von Angeboten ging auch von der Galerie Heinemann selbst aus, die Caspari mehrere Werke jährlich anbot. Ein Kauf der Kunsthändlerin lässt sich jedoch nur in zwei Fällen belegen, zuerst im Oktober 1936 mit dem Erwerb eines Gemäldes von Hans Thoma. Der zweite und letzte Einkauf, ein Aquarell Wilhelm von Kobells, fand noch Mitte Oktober 1938 statt.³¹⁴ Die Galerie Heinemann griff auch mehrfach auf die Dienste Casparis als Vermittlerin zurück. Mindestens elf Werke gab man zwischen 1932 und 1938 bei ihr in Kommission; ob deren spätere Verkäufe mit Casparis

³¹⁰ Birgit Jooss: Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2012), S. 80 f.

³¹¹ Galerie Heinemann online, Anbieterkartei, KP-C-8, Galerie Caspari München, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-27968.htm> (Letzter Zugriff: 6.06.16).

³¹² Galerie Heinemann online, Heinemann-Kunstwerk 19283, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-10725.htm>; Heinemann-Kunstwerk 19240, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-8421.htm>; Heinemann-Kunstwerk 19779, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-18273.htm> (letzter Zugriff jeweils: 6.06.16).

³¹³ Als Verkäufer wird „Geschwister Caspari“ angegeben. Vgl. dazu: Galerie Heinemann online, Heinemann-Kunstwerk 19544, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-18063.htm> (letzter Zugriff: 6.06.16).

³¹⁴ Galerie Heinemann online, Käuferkartei, KK-C-16; Caspari Georg/ Frau Caspari München. URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15951.htm> (Letzter Zugriff: 6.06.16).

Tätigkeit zusammenhängen wird aus den Quellen aber nicht ersichtlich.³¹⁵ Ein gemeinsam getätigter Verkauf bildete hingegen die absolute Ausnahme und fand nur ein einziges Mal in Form eines Halbpant-Geschäfts 1934 statt.³¹⁶ Der geschäftliche Kontakt mit der Galerie Heinemann endete schließlich nach Oktober 1938, als die politischen Umstände das Ende von Casparis und Heinemanns Geschäftstätigkeit erzwangen. In Anbetracht der überlieferten Transaktionen und Angebote lässt sich die Geschäftsbeziehung zwischen Caspari und Heinemann als regelmäßig und solide, aber nicht besonders eng beschreiben. Mehrmals jährlich stand man zum An- und Verkauf von Objekten im Austausch miteinander, darüber hinaus kooperierte man jedoch nicht. Die gemeinsame Arbeit an größeren Erwerbungen oder zusammen durchgeführte Verkäufe, wie etwa bei Böhler und Haberstock, gab es mit Heinemann nicht. Es spricht immerhin einiges dafür, dass Anna Caspari nicht nur zur später emigrierten Familie Heinemann, sondern auch zum Geschäftsführer und „Ariseur“ der Galerie Heinemann, Friedrich Heinrich Zinckgraf, gute Beziehungen hatte. Zum einen bestand der Geschäftskontakt bis Ende des Jahres 1938, als die Kunsthandlung de facto nur noch von Zinckgraf geleitet wurde.³¹⁷ Zum anderen stand Zinckgraf noch nach 1945 mit den beiden Söhnen Anna Casparis in Kontakt, und half ihnen dabei, mehr über das Schicksal ihrer Mutter zu erfahren.³¹⁸ In diesem Fall blieb der geschäftliche Kontakt vom laufenden „Arisierungsverfahren“ wohl weitgehend unbeeinflusst.

Ein weiterer nachweislicher Kontakt Anna Casparis war der Kunsthändler und Auktionator Adolf Weinmüller, dessen Rolle bei der „Gleichschaltung“ des deutschen Kunsthandels und der damit einhergehenden Verdrängung jüdischer Kunsthandlungen bereits thematisiert wurde. Konträr zu seiner Funktionärstätigkeit in der NS-Kulturpolitik und seinem rücksichtslosen Vorgehen gegenüber mehreren „nichtarischen“ Konkurrenten, scheint er mit Caspari eng verbunden gewesen zu sein.³¹⁹ Der Kontakt zu Weinmüller ist vor allem deswegen interessant, weil er mit Anna Caspari nicht nur geschäftlich in Verbindung stand, sondern sie auch privat, als Verfolgte, unterstützt zu haben scheint. Die

³¹⁵ Die Informationen zu den in Kommission gegebenen sowie angebotenen Werken sind in keiner Kartei verzeichnet, sondern lassen sich nur über eine Volltextsuche mit „caspari“ in der Heinemann-Datenbank erschließen, siehe dazu: Galerie Heinemann online, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/recherche.html> (letzter Zugriff: 6.06.16).

³¹⁶ Galerie Heinemann online, Heinemann-Kunstwerk 19038, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-12918.htm> (letzter Zugriff: 6.06.16).

³¹⁷ Heuß, Zinckgraf, S. 86.

³¹⁸ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Schreiben von Friedrich Heinrich Zinckgraf an Leutnant Zimmermann vom 15.10.1946.

³¹⁹ Zur Rolle Weinmüllers bei der Verdrängung jüdischer Kunsthandlungen siehe: Hopp, Kunsthandel, S. 66-73.

reine Geschäftsbeziehung beider lässt sich ohnehin kaum mehr nachvollziehen, da die Unterlagen beider Kunsthandlungen zu großen Teilen verloren gingen. Über freihändigen Verkäufe, Angebote und Kommissionsgeschäfte sind deshalb keine Informationen mehr erhalten. Lediglich die An- und Verkäufe Casparis auf den Auktionen Weinmüllers sind durch annotierte Katalogexemplare überliefert.³²⁰ Bereits auf der ersten Versteigerung Weinmüllers erwarb sie die bereits erwähnte Reihe kunsthistorischer Fachliteratur aus dem Besitz des Ehepaars Saulmann.³²¹ Es folgten noch zwei weitere Einkäufe auf der 13. und 17. Versteigerung Weinmüllers: Im März 1938 ersteigerte sie eine Halsuhr des 16. Jahrhunderts, im Oktober eine Handzeichnung des flämischen Malers Marten van Valckenborch.³²² Sämtliche Erwerbungen befanden sich allerdings in einem sehr niedrigen Preissegment. Ob Anna Caspari die Objekte in eigener Sache, oder, ähnlich wie bei den Versteigerungen Böhlers im Auftrag auswärtiger Kunden erwarb, geht aus den annotierten Auktionskatalogen nicht hervor.

Auf Weinmüllers Auktion im März 1938 lieferte Anna Caspari auch selbst einen Glaskrug zum Verkauf ein, zog das Objekt vor Beginn aber wieder zurück.³²³ Dasselbe Objekt gab die Kunsthändlerin zusammen mit einem Gemälde Adolf Oberländers noch einmal im Oktober 1940 in eine Versteigerung bei Weinmüller, ließ es jedoch erneut zurückziehen.³²⁴ Vermutlich waren beide Verkaufsversuche ihrer zunehmenden Mittellosigkeit geschuldet. Bereits im September 1937 hatte sie deswegen zwei Silberschüsseln aus dem Erbe ihres Mannes an Haberstocks Frau Magdalene verkauft.³²⁵ Warum die Objekte bei Weinmüller immer wieder zurückgezogen wurden, ist nicht ersichtlich.

³²⁰ Zur Überlieferung des Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller siehe: Hopp, Kunsthandel, S. 15-18. Ein vollständiger Satz annotierter Auktionskataloge des Münchner Auktionshauses befindet sich heute im Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

³²¹ Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): *Alter deutscher Kunstbesitz, Auktionskatalog*, München 1936, Abschnitt Kunstbibliothek, Lot Nr. 2. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte. Ich danke Frau Dr. Meike Hopp für die Informationen zu den annotierten Auktionskatalogen.

³²² Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): *Silberarbeiten des 17. bis 19. Jahrhunderts aus einer Münchener Sammlung. Antiquitäten, Möbel, Plastik, Waffen und Graphik aus rheinischem und süddeutschem Privatbesitz*, 3. und 4. März 1938, Auktionskatalog, München 1938, Lot Nr. 347. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte; sowie: *Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): Handzeichnungen des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Klassische Meister der italienischen Hochrenaissance und des XVIII. Jahrhunderts in Venedig aus dem Besitze eines gelehrten Sammlers*, Auktionskatalog, München 1938, Lot Nr. 695. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.

³²³ Weinmüller, *Silberarbeiten Auktionskatalog*, Lot Nr. 86. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.

³²⁴ Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): *Antiquitäten, Möbel, Plastik, Gemälde, Graphik und Bücher aus verschiedenem Besitz*, Auktionskatalog, München 1940, Lot Nr. 75, Lot Nr. 420. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.

³²⁵ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 17.12.1937.

Es gibt zudem Hinweise, dass Caspari nicht nur Kundin Weinmüllers war, sondern in dessen Auftrag auch Schätzungen an den zu versteigernden Objekten vornahm. In seinem Spruchkammerverfahren sagte Weinmüller 1948 aus, dass er unter anderem die Sammlung des 1939 emigrierten Ehepaares Carl und Alice Bach von ihr schätzen ließ und ihr sogar drei Bilder daraus in Kommission gab. Weinmüllers ehemaliger Geschäftsführer Dr. Eberhard von Cranach-Sichart pflichtete ihm in derselben Verhandlung bei und bekräftigte außerdem, dass Weinmüller ein geradezu freundschaftliches Verhältnis zu Anna Caspari hatte und sie deshalb stets unterstützt habe.³²⁶ Die späteren Rechtfertigungen Weinmüllers werden immerhin von einer zeitgenössischen Beurteilung des Kunstauktionators bestätigt: In einem gegen Weinmüller gerichteten Schreiben vom Mai 1940 an das Bayerische Staatsministerium des Innern führte der Münchner Referent der Reichskammer der bildenden Künste Max Heiß aus, dass Weinmüller sich „bis zu den Ereignissen des 9. November 1938 ausschliesslich der Juden als Fachberater für sein Unternehmen [sic!] bediente. Ich nenne hier die Namen: Lämmle, Heilbronner, Heinrich Hirsch, Frau Caspari u.s.w.“³²⁷ Zwar dient der Verweis auf Caspari und ihre Kollegen hier lediglich der gezielten Diskreditierung Weinmüllers, zugleich deutet deren Erwähnung aber auch an, dass die Verbindung zwischen ihr und Weinmüller auch Dritten bekannt war.

Ob Adolf Weinmüller Anna Caspari und weitere Verfolgte aus eher altruistischen Motiven unterstützte, darf dennoch bezweifelt werden. Schließlich profitierte er nicht nur von deren Expertise, sondern war in anderen Fällen auch am Verkauf des in Deutschland verbliebenen Vermögens emigrierter Juden beteiligt.³²⁸ Eine gewisse Unterstützung der Kunsthändlerin durch den Auktionator ist aber dennoch nicht ganz abwegig, wie ein anderer Fall belegt. So beschäftigte Weinmüller von 1941 bis 1944 die „Halbjüdin“ Hanne Trautwein in seinem Betrieb und bot der Kunsthistorikerin dadurch eine berufliche Perspektive.³²⁹ Die von Weinmüller an Caspari vermittelten Schätzungen und Kommissionsverkäufe dienten zwar primär seinem Profit, können aber auch – in Anbetracht von Weinmüllers widersprüchlichem Verhalten – als indirekte Unterstützung der 1939 völlig mittellosen Anna Caspari gesehen werden. Da Casparis Engagement für

³²⁶ StAM, Spk. A K1933, Weinmüller, Adolf, Protokoll der öffentlichen Sitzung vom 15.06.1948. Zur Sammlung von Carl und Alice Bach siehe Kap. 3.5.4.

³²⁷ BayHStA, MK 40839, Band VII, 1939-1944, Schreiben von Max Heiß an das Staatsministerium des Inneren, Referat bildenden Kunst, vom 3.05.1940.

³²⁸ Hopp, Kunsthandel, S. 175-192.

³²⁹ Ebd., S. 140 f.

Weinmüller aber nur für die Sammlung Bach überliefert ist³³⁰, bleiben eindeutige Aussagen zum geschäftlichen Verhältnis der beiden Kunsthandelnden aber zwangsläufig spekulativ. Für eine gute persönliche Beziehung zwischen Caspari und Weinmüller spricht jedenfalls, dass er ihr es ermöglichte, Teile ihres Kunstbesitzes bei ihm einzulagern. Nach Januar 1939, als sie ihre Emigration nach Großbritannien vorbereitete, überließ sie ihm 16 Bilder, drei weitere Kisten mit Bildern und Graphik sowie ihre umfangreiche Handbibliothek zur Aufbewahrung. Dass Weinmüller 1946 sämtliche Objekte bis auf die bei einem Bombenangriff verbrannten Bücher meldete und den Besatzungsbehörden zur Restitution übergab³³¹, spricht ebenfalls dafür, dass es sich dabei um eine reine Gefälligkeit handelte und er keinen Verkauf der Objekte beabsichtigte. Insgesamt bestätigt Weinmüllers Kontakt zu Caspari auch die bisherige Beurteilung des Versteigerers als äußerst ambivalenten Akteur des deutschen Kunstmarkts, in dessen Verhalten sich vermeintlich gegensätzliche Positionen widerspiegeln konnten.³³²

Welche Rolle die Galerie Heinemann und das Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller in Anna Casparis Netzwerk spielten, ist unterschiedlich zu beurteilen. Heinemann fungierte vor allem als Geschäftspartner im klassischen Sinne, mit dem hauptsächlich An- und Verkäufe getätigt wurden; zudem übernahm die Kunsthändlerin einige von deren Bilder zeitweise auf Kommission. Eine konkrete Funktion, etwa als Bindeglied mit einem Dritten, hatte die Beziehung zu Heinemann jedoch nicht. Das Geschäftsvolumen zwischen den beiden Galerien war auch zu keinem Zeitpunkt besonders hoch. Bemerkenswert ist dennoch, dass die Geschäftsbeziehung trotz des sich verändernden Handlungsrahmens – der sich intensivierenden Verfolgung durch das NS-Regime – bis zum Ende der Galerie Caspari über konstant blieb. Die Rolle von Adolf Weinmüller innerhalb von Casparis Netzwerk ist hingegen weitaus schwieriger zu beurteilen, da keine belastbaren Quellen zum Verhältnis beider existieren. Naheliegend wäre etwa eine Verbindungsfunktion Weinmüllers zur IHK München, die er als Sachverständiger für den Kunsthandel beriet.³³³ In dieser Funktion hätte er wahrscheinlich auch auf die Kammer einwirken können, um etwa Casparis Anträge für Auslandsreisepässe zu unterstützen. Die tatsächliche Einflussnahme Weinmüllers in dieser Gelegenheit lässt sich nicht mehr rekonstruieren; fest steht lediglich, dass er in anderen Angelegenheiten dort durchaus seinen Einfluss

³³⁰ Siehe dazu: Kap. 3.5.4.

³³¹ StAM, Vermögenskontrolle München, Stadt 3687, Schreiben von Weinmüller an den Staatskommissar für die Betreuung der Juden in Bayern vom 19.12.1945.

³³² Hopp, Kunsthandel, S. 310 f.

³³³ Ebd., S. 66-73.

geltend machen konnte.³³⁴ Interessant ist Weinmüller nicht zuletzt deshalb, weil er auch über das Ende der Galerie Caspari hinaus mit der Kunsthändlerin in Kontakt stand. In diesem Fall endete die Beziehung beider nicht mit der endgültigen Verdrängung Casparis aus dem Kunsthandel, sondern bestand zumindest bis Mitte des Jahres 1939 fort.³³⁵ Eine klare Lokalisation des einflussreichen Akteurs Weinmüller im Netzwerk Anna Casparis ist aufgrund der vorliegenden Überlieferung aber kaum möglich.

Bei den untersuchten Geschäftskontakten dürfte es sich um die bedeutendsten Bezugspersonen Anna Casparis auf dem deutschen Kunstmarkt während der NS-Zeit gehandelt haben. Dass weitere, mitunter bedeutende Kontakte schlichtweg nicht überliefert sind, ist zwar generell möglich, kann in Bezug auf erfolgreiche Transaktionen aber fast völlig ausgeschlossen werden. Anhand der erhaltenen Steuerunterlagen Anna Casparis lassen sich die Gesamtumsätze der Galerie Caspari in den letzten Jahren ihres Bestehens relativ genau bestimmen und so Rückschlüsse auf den Anteil der in Kooperation getätigten Geschäfte daran ziehen. Für 1936 konnte Anna Caspari noch einen Umsatz von über 56.000 Reichsmark aufweisen, der ihr zufolge zu 90% durch Geschäfte mit dem Ausland zustande gekommen war.³³⁶ Fast der komplette Umsatz dieses Jahres fällt außerdem in die beiden Monate Juli und August – und steht damit wohl in direktem Zusammenhang mit Casparis Vermittlungstätigkeit auf der Auktion Oppenheim bei Julius Böhler, die im Mai desselben Jahres stattfand und in den darauffolgenden Wochen abgerechnet wurde.³³⁷ Zwar lassen die in den Steuerakten genannten Zahlen keine Rückschlüsse auf konkrete Transaktionen zu, der zeitliche Zusammenhang ist jedoch evident. Zudem sprechen die Aussagen Böhlers über die hohen Umsätze Casparis auf der Auktion dafür, dass der Großteil ihres Jahresumsatzes der Kooperation mit Böhler zuzurechnen ist.³³⁸

Im darauffolgenden Jahr betrug der Umsatz der Galerie Caspari nur noch etwas über 7500 Reichsmark.³³⁹ Die einzelnen Beträge verteilen sich dabei über das gesamte Jahr und lassen daher auf kleinere Verkäufe oder Vermittlungen innerhalb Deutschlands schließen. Nur im Februar und November, als sich Caspari ihren Passanträgen zufolge im Ausland

³³⁴ Hopp, Kunsthandel, S. 70-73.

³³⁵ Siehe dazu: Kap. 3.5.4.

³³⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Umsatzsteuer, Umsatzsteuererklärung Anna Caspari 1936.

³³⁷ Böhlers Geschäftsbedingungen zufolge musste beim Kauf nur eine Anzahlung geleistet werden, der Rest konnte innerhalb von „ca. 8 Wochen“ bezahlt werden. Vgl. dazu: DKA, NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-5, Geschäftsbuch für Versteigerungen.

³³⁸ BWA, F43/ 69, Abschrift des Schreiben Böhlers an Anna Caspari vom 16.11.1936.

³³⁹ StAM, Fin A 17011, Ordner Umsatzsteuer, Umsatzsteuererklärung Anna Caspari 1937.

aufhielt³⁴⁰, sind etwas höhere Beträge im vierstelligen Bereich verzeichnet. Für das gesamte Jahr 1937 sind auch keine gemeinsamen Transaktionen mit Böhler oder Haberstock nachzuweisen. Der niedrige Umsatz zeigt hier auch, wie sehr die Kunsthändlerin bei größeren Geschäften auf ihre Geschäftspartner angewiesen war. 1938 lag der Jahresumsatz mit 10.800 Reichsmark nur geringfügig höher. Mindestens 4000 Reichsmark davon stammten aus dem gemeinsam mit Haberstock vermittelten Verkauf der drei Canaletto-Gemälde an die Reichskanzlei³⁴¹, weitere 2900 Reichsmark dürften aus dem Verkauf eines von Böhler übernommenen Gemäldes des Papageien-Meisters stammen.³⁴² Der verbliebene Umsatz dürfte aus den Geschäften mit anderen Kunsthandlungen – wie etwa Heinemann – oder aus direkten Verkäufen an privaten Kunden Casparis erwachsen sein. Dass Caspari auch 1938 noch einen festen Stamm an Kunden im In- und Ausland hatte, bestätigte sie unter anderem mehrfach in der Korrespondenz mit Karl Haberstock.³⁴³ Nicht zuletzt hing auch ihr Wert als Kommissionärin von der Anzahl dieser Kontakte ab. Insgesamt machten die im Verbund mit Böhler und Haberstock getätigten Geschäfte einen substantziellen Anteil am Umsatz in den letzten Jahren der Kunsthandlung aus. Das geschäftliche Netzwerk der Kunsthändlerin sorgten somit nicht zuletzt auch für das wirtschaftliche Überleben der Galerie Caspari.

3.5. Das Ende der Galerie Caspari 1939

3.5.1 Finanzielle Verluste und zunehmende Verfolgung bis 1939

Die zuvor angeführten Umsätze deuten bereits an, wie sehr die Gewinnspanne der Kunsthandlung in den 1930er Jahren zusammengeschnitten war. Schon 1935 hatte Anna Caspari den Erlass ihrer Steuerschuld beantragt und dabei angegeben, dass die „katastrophale Entwicklung“ ihr die gesamte wirtschaftliche Substanz geraubt habe und daher „von einem Eigenhandel und den damit verbundenen Möglichkeiten leider keine Rede mehr sein [kann]“.³⁴⁴ Tatsächlich machte die Galerie Caspari fast die gesamte NS-Zeit über Verlust, da selbst die bescheidenen Gewinne noch zur Tilgung der verbliebenen Schulden und laufenden Kredite benötigt wurden. Hier bestand zumindest bis 1937 noch

³⁴⁰ StAM, Pol.Dir. 11822, Reisepassantrag Aniela Caspari vom 27.08.1936; Reisepassantrag Aniela Caspari vom 24.03.1937

³⁴¹ Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 5.07.1938.

³⁴² BWA, F43/ 556, Kontokorrent Galerie Caspari München.

³⁴³ Vgl. dazu: Stadtarchiv München, Familien 1073, Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 17.02.1938; Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 21.05.1938; sowie: Schreiben von Anna Caspari an Karl Haberstock vom 2.06.1938.

³⁴⁴ StAM, Fin A 17011, Ordner Stundungen, Erlasse und Niederschlagungen, Schreiben von Anna Caspari an das Finanzamt München Nord vom 11.07.1935.

eine Restschuld von 42.600 Reichsmark beim Bankhaus Herzog & Meyer, die bedient werden musste. Die Verpflichtungen Casparis bei den Banken endeten vermutlich sogar erst im Laufe des Jahres 1938, nachdem die meisten der als Sicherung hinterlegten Bilder verkauft worden waren.³⁴⁵ Zudem verursachten die regelmäßigen Auslandsreisen, Bildtransporte und sonstige Spesen zusätzliche Ausgaben, die sich auf mehrere tausend Reichsmark pro Jahr beliefen.³⁴⁶ Sowohl das Geschäftsjahr 1936 als auch 1937 schloss die Galerie Caspari daher mit Verlust ab, lediglich 1938 konnte ein Gewinn von rund 3000 Reichsmark verzeichnet werden.³⁴⁷

Neben dem wirtschaftlichen Überlebenskampf der Galerie Caspari vollzog sich parallel dazu der weitaus schwerwiegendere Prozess der Entrechtung Anna Casparis aufgrund ihrer jüdischen Herkunft. Einen ersten Höhepunkt fand die juristisch legitimierte Diskriminierung bereits im September 1935 als die „Nürnberger Rassegesetze“ allen als Juden deklarierten Personen die deutsche Reichsbürgerschaft entzogen und deren persönliche Beziehungen mit den verbliebenen deutschen Staatsbürgern unter Strafe stellten.³⁴⁸ Parallel dazu versuchte die Reichskammer der bildenden Künste, die „nichtarischen“ Kunsthändlerinnen und Kunsthändler aus ihren Berufen zu verdrängen. Eine Sondergenehmigung für Auslandsexporte wie für Anna Caspari war hier eine der wenigen Möglichkeiten, dem Verdrängungsprozess vorerst zu entgehen. Ab 1938 intensivierte sich das Vorgehen gegen die Verfolgten dann erneut, beginnend mit der „Verordnung gegen die Unterstützung der Tarnung jüdischer Gewerbebetriebe“ vom 22. April des Jahres. Demnach musste jüdischer Besitz bei jeder Transaktion, also auch im Kunsthandel und auf Versteigerungen, eindeutig als solcher gekennzeichnet werden.³⁴⁹ Folge davon war auch ein zunehmender Preisdruck auf den durch seine jüdische Provenienz entwerteten Besitz. Nur wenige Tage später folgte darauf die „Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden“. Zwar ohne unmittelbare Auswirkungen, schuf das NS-Regime damit mittelfristig die bürokratische Grundlage für die spätere Ausplünderung der Verfolgten.

³⁴⁵ Wann Casparis Schulden bei den einzelnen Banken abgetragen worden waren, geht aus ihren Steuerunterlagen nicht mehr eindeutig hervor. Ab Mitte des Jahres 1938 hatte sie laut eigener Aussage jedoch keine laufenden Kredite mehr. Vgl. dazu: StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer, Schreiben von Anna Caspari an das FA München Nord vom 19.09.1938.

³⁴⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Stundungen, Erlasse und Niederschlagungen, Bilanz Galerie Caspari 1936; Bilanz Galerie Caspari 1937.

³⁴⁷ Von Anna Caspari sind lediglich die Steuerunterlagen der Jahre 1936 bis 1940 überliefert. Vgl. dazu: : StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer.

³⁴⁸ Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre vom 15. September 1935, Reichsgesetzblatt I, 1935, S. 1146.

³⁴⁹ Verordnung gegen die Unterstützung der Tarnung jüdischer Gewerbebetriebe vom 22. April 1938, Reichsgesetzblatt I 1938, S. 404.

Eine weitere Verordnung vom Oktober 1938, gerichtet gegen die noch bestehenden Reisemöglichkeiten für Juden, bedrohte in ihren Konsequenzen auch das Auslandsgeschäft der Galerie Caspari: Alle Reisepässe deutscher Juden wurden für ungültig erklärt und mussten bei einer Neuausstellung mit einem großflächigen „J“ gekennzeichnet werden. Damit waren die Auswanderungsmöglichkeiten der Betroffenen enorm eingeschränkt worden; gleichzeitig verschärfte der NS-Staat damit seine Kontrolle darüber, wer das Land unter welchen Bedingungen noch verlassen konnte.³⁵⁰ Ungeachtet davon beantragte Anna Caspari noch am 1. November einen Auslandsreisepass für geschäftliche Zwecke. Sie gab bei der Münchner Polizeidirektion dazu an, dass sie demnächst Geschäftsreisen nach England, Frankreich Holland, Italien, Belgien, in die Schweiz und nach Schweden plane.³⁵¹ Die Münchner Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste unterstützte ihr Gesuch auch umgehend mit dem Verweis, dass die Kunsthändlerin derzeit in wichtigen Verhandlungen stehe, durch die ein Devisenaufkommen zu erwarten sei.³⁵² Gemeint waren damit wohl die zu diesem Zeitpunkt noch offenen Verhandlungen zu den beschlagnahmten Werken „Entarteter Kunst“, die Caspari mithilfe Haberstocks zu verkaufen suchte. Ob dem Antrag auf einen Reisepass für geschäftliche Zwecke stattgegeben worden wäre, muss jedoch offen bleiben. In den darauffolgenden Wochen bis Mitte Dezember 1938 folgte nämlich eine Serie von Ereignissen, die Anna Caspari dazu zwangen ihre geschäftliche Existenz in München aufzugeben und zu versuchen, aus Deutschland auszuwandern.

3.5.2. Die Verhaftung Anna Casparis 1938 und die Beschlagnahme der Galeriebestände durch die Gestapo 1939

In der Nacht vom 9. auf den 10. November erreichte die öffentlich inszenierte Gewalt gegen die deutschen Juden und ihren Besitz in Form der Novemberpogrome ihren vorläufigen Höhepunkt, die auch in München mehrere Todesopfer forderte. Neben den noch verbliebenen Synagogen wurden dort mehr als 40 Geschäfte verwüstet, deren Warenbestand zum Teil geplündert.³⁵³ Wie Caspari die Novemberpogrome überstand ist nicht überliefert. Ihre Wohn- und Geschäftsräume im Hotel Continental dürften jedoch verhältnismäßig sicher gewesen sein, da ihr das Hotel eine gewisse Anonymität bot und

³⁵⁰ Joseph Walk (Hrsg.): Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung, Heidelberg 1981, S. 244.

³⁵¹ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben von Anna Caspari an die Polizeidirektion München vom 3.11.1938.

³⁵² StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben des Landesleiters München-Oberbayern der Reichskammer der bildenden Künste an das Polizeipräsidium München vom 4.11.1938

³⁵³ Zu den Ereignissen in München siehe: Andreas Heusler/ Tobias Weger: „Kristallnacht“. Gewalt gegen die Münchner Juden im November 1938, München 1998.

sie seit 1935 auch kein öffentlich zugängliches Ladengeschäft mehr betrieb. Andere Kunsthandlungen und deren Besitzer wurden hingegen noch in der Nacht Opfer des Gewaltexzesses: Den Kunsthändler Otto Bernheimer und seine Söhne verschleppte man in das Konzentrationslager Dachau, den früheren Kunstauktionator Hugo Helbing misshandelte man so schwer, dass er noch im selben Monat seinen Verletzungen erlag.³⁵⁴ Zweifelsohne dürften das Schicksal ihrer Kollegen auch Anna Caspari rasch bekannt geworden sein.

Der Entschluss auszuwandern, scheint dennoch erst später gefallen zu sein. Noch bis Ende November stand die Kunsthändlerin in regem Kontakt mit Karl Haberstock, um die beschlagnahmten Werke „Entarteter Kunst“ an ihre ausländischen Interessenten verkaufen zu können. Auch nach dem Scheitern der Verhandlungen bot sie dem Berliner Kunsthändler noch Anfang Dezember an, nach Werken bestimmter Künstler für ihn zu suchen.³⁵⁵ Da die Kunsthändlerin zu diesem Zeitpunkt ohnehin nur noch als Vermittlerin arbeitete, dürfte sie im Vergleich zu anderen Kunsthandlungen von der nach dem 9. November angeordneten Schließung jüdischer Geschäfte nicht direkt betroffen gewesen sein. Ihre Tätigkeit und ihr Unternehmen waren den Behörden dennoch gut bekannt. Nur wenige Wochen nach den Novemberpogromen gingen diese schließlich direkt gegen Caspari vor: Auf Betreiben der Zollfahndungsstelle München wurde sie am 11. Dezember 1938 verhaftet, da sie eines Devisenvergehens verdächtigt wurde. Ein konkreter Tatvorwurf wurde ihr jedoch nicht gemacht.³⁵⁶ Nach zwei Tagen Haft wurde sie am 13. Dezember wieder aus dem Gefängnis des Münchner Polizeipräsidiums entlassen, da nach Angaben der Zollfahndungsstelle kein Verdacht mehr bestand.³⁵⁷ Hintergrund der Verhaftung war vermutlich, dass sich die Behörden ein möglichst genaueres Bild von Casparis Vermögenssituation machen wollten, um ihr bei der erwarteten Auswanderung jede Möglichkeit zu nehmen, Vermögen ins Ausland zu transferieren. Ein fast paralleles Vorgehen ist etwa auch gegen die jüdische Mitbesitzerin der Galerie Heinemann, Franziska Heinemann, dokumentiert, die am 16. Dezember unter dem gleichen Vorwand verhaftet wurde.³⁵⁸

Es ist nicht mehr festzustellen, ob Anna Caspari bereits vor ihrer Verhaftung auszuwandern plante; spätestens nach ihrer Entlassung stand der Entschluss jedoch fest. Am 16. Dezember zog sie ihren seit Anfang November laufenden Antrag für einen

³⁵⁴ Selig, „Arisierung“, S.615-618; sowie: Hopp, Kunsthandel, S. 84

³⁵⁵ Vgl. Kap. 3.4.3.2.

³⁵⁶ StAM, Pol.Dir. 11822, Einlieferungsanzeige Anni Caspari vom 11.12.1938.

³⁵⁷ Ebd., Schreiben der Zollfahndungsstelle München an das Polizeipräsidium München vom 13.12.1938.

³⁵⁸ Jooss, Heinemann, S. 81.

temporären geschäftlichen Reisepass zurück und beantragte einen Pass zur Auswanderung nach England.³⁵⁹ In den folgenden Wochen kümmerte sich Caspari dann um die noch ausstehenden Dokumente und bereitete ihre geplante Emigration vor. Bereits am 3. Januar 1939 meldete sie dafür auch die Galerie Caspari ab – womit die Kunsthandlung im fünfundzwanzigsten Jahr ihres Bestehens ein Ende fand.³⁶⁰ Vermutlich rechnete die Kunsthändlerin mit einer raschen Ausreise. Ende 1938 waren die Möglichkeiten zu emigrieren, für die Verfolgten jedoch schon stark eingeschränkt. Hatte bis Anfang des Jahres eine weitgehend geregelte Auswanderung stattgefunden, setzte, nachdem in den Novemberpogromen die lebensgefährliche Situation der Juden in Deutschland evident geworden war, eine panikartige Fluchtbewegung ein. Gleichzeitig war die Aufnahmebereitschaft der meisten Zielländer im Verlauf des Jahres stark zurückgegangen, nachdem sich die Zahl der deutsch-jüdischen Emigranten gegenüber den Vorjahren verfünffacht hatte. Die seit Oktober 1938 mit einem roten „J“ gekennzeichneten Reisepässe jüdischer Deutscher taten ein Übriges, um die Verfolgten auch für ausländische Behörden sofort kenntlich zu machen. Eine erfolgreiche Auswanderung war zu diesem Zeitpunkt äußerst schwierig geworden und hing von mehreren Faktoren, wie etwa Vermögen und Auslandskontakten, ab.³⁶¹

Zum Ende des Jahres 1938 intensivierte sich auch der systematische Raub an der jüdischen Bevölkerung. Teil davon war eine seit November 1938 laufende, konzentrierte Aktion der Gestapo-Leitstelle München, im Zuge derer auch ein Teil der verbliebenen Kunstgegenstände Anna Casparis geraubt wurde. Ziel des organisierten Vorgehens war die „Sicherstellung von Kulturgut“ im Besitz der Verfolgten. Bei insgesamt 69 Personen oder Familien jüdischer Herkunft wurden über 2000 Kunstgegenstände beschlagnahmt um damit eine vermeintliche Abwanderung des Kunstbesitzes zu verhindern. Im Ergebnis handelte es sich dabei um den konzentrierten Zugriff des Staates – ohne rechtliche Grundlage – auf den Großteil des als jüdisch deklarierten Kunstbesitzes in München und Oberbayern. Treibende Kraft hinter der Aktion war neben den Polizeibehörden der Münchner Gauleiter Adolf Wagner, auf den auch die Initiative dazu zurückzuführen ist. Darüber hinaus waren an den Vorgängen auch die entsprechenden Spezialisten der

³⁵⁹ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben von Anna Caspari an das Polizeipräsidium München vom 16.12.1938.

³⁶⁰ Ebd., Beleg über Gewerbeniederlegung der Galerie Caspari des Städtischen Gewerbeamts vom 3.01.1939.

³⁶¹ Susanne Heim (Bearb.): Einleitung, in: Götz Aly u. a. (Hrsg.): Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945. Band 2: Deutsches Reich 1938 – August 1939, München 2009, S. 43-48.

staatlichen Kulturinstitutionen beteiligt.³⁶² Die Beschlagnahme bei Anna Caspari fand erst verhältnismäßig spät im Verlauf der Aktion statt: Am 19. Januar 1939 erschienen Beamte der Gestapo sowohl in ihren Privaträumen im Hotel Continental als auch in ihrem Lager im Keller der früheren Kunsthandlung in der Briennerstraße 52. Vermutlich war Anna Caspari selbst während der Beschlagnahme nicht anwesend, da das penibel geführte Protokoll – ungleich anderen dokumentierten Fällen – sie nicht erwähnt.³⁶³

Die beschlagnahmten Gegenstände wurden, nach Objektklassifizierung unterteilt, auf drei separaten Listen dokumentiert. Die erste führt zwölf Gemälde mit Künstler und Titel auf, die zweite enthält eine nicht näher spezifizierte Anzahl Grafik verschiedener Künstler. Eine Spedition verbrachte die Gemälde in das bayerische Nationalmuseum, wo die Gestapo seit November den Großteil des geraubten Kunstbesitzes sammelte. Die Grafik ging direkt an die Staatliche Graphische Sammlung, wo der beschlagnahmte Besitz ebenfalls vom Eigenbestand separiert eingelagert wurde. Beide Institutionen hatten bereits während der Beschlagnahme einen Mitarbeiter als Sachverständigen zur Verfügung gestellt.³⁶⁴ Die dritte Liste dokumentiert die Beschlagnahme von 114 nicht näher bezeichneten Büchern und deren sukzessive Übergabe an die Bayerische Staatsbibliothek. Als Gutachter diente hier ein Mitarbeiter von deren Erwerbungsabteilung, Dr. Ernst Mehl.³⁶⁵ Die Rolle der drei Sachverständigen bestand vor allem darin, qualitativ hochwertige oder besonders wertvolle Objekte auszuwählen. Im Fall von Graphischer Sammlung und Staatsbibliothek, wo die beschlagnahmten Objekte umgehend an die jeweilige Institution selbst kamen, bedeutete dies quasi eine freie Auswahl aus dem Besitz der Verfolgten. Dementsprechend verblieb Anna Caspari noch der als weniger wertvoll eingeschätzte Teil ihres privaten Kunstbesitzes, wie ihre spätere Einlagerungen bei Bekannten sowie die Aussagen der Beteiligten im Rückerstattungsverfahren belegen.³⁶⁶

³⁶² Zu der Aktion „Sicherstellung von Kulturgut“ siehe: Horst Kessler/ Vanessa Voigt: „Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen in München 1938/39. Zum Verbleib der Kunstwerke“. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und –händler, in: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): Die Verantwortung dauert an. Beiträge Deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Magdeburg 2010, S. 277-298. Das Forschungsprojekt konnte jedoch nicht abgeschlossen werden, so dass bis heute keine Übersicht zu der Beschlagnahme-Aktion publiziert wurde.

³⁶³ Eine Abschrift des Protokolls wurde im Münchner Stadtmuseum überliefert, siehe: Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104, StM I 41, Caspari, Anna. Zur Beschlagnahme bei Anna Caspari siehe auch: Kessler/ Voigt, Beschlagnahmung, S. 124-127.

³⁶⁴ Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104, StM I 41,1; 41,3.

³⁶⁵ Dieser wird im Beschlagnahmeprotokoll und demzufolge in Teilen der Forschungsliteratur fälschlicherweise „Möhl“ geschrieben. Zu Ernst Mehl und zur Rolle der Bayerischen Staatsbibliothek bei den Beschlagnahmen siehe: Susanne Wanninger: „Herr Hitler, ich erkläre meine Bereitwilligkeit zur Mitarbeit.“ Rudolf Buttman (1885-1947), Politiker und Bibliothekar zwischen bürgerlicher Tradition und Nationalsozialismus, Wiesbaden 2014, S. 395 f.

³⁶⁶ Vgl. dazu: Kap. 4.1.

Ob Anna Caspari versuchte, den geraubten Besitz zurückzubekommen, ist nicht dokumentiert. Die Möglichkeit dazu bestand vermutlich ohnehin nicht, da die Beraubten keine Art von Beleg über die Beschlagnahme, geschweige denn eine Liste der konfiszierten Gegenstände ausgehändigt bekamen.³⁶⁷ Zudem war die Kunsthändlerin selbst während der Aktion nicht anwesend, so dass sie zumindest anfangs nicht einmal einen vollständigen Überblick zu den geraubten Gegenständen besaß. Als sie wenige Tage später dem Finanzamt ihre Vermögenssituation für die geforderte Judenvermögensabgabe schilderte, gab sie an, dass eine größere Anzahl beschlagnahmter Kunstgegenstände und Bücher beschlagnahmt worden sei und sich wahrscheinlich immer noch im Besitz der Gestapo befinde. Ein Teil der Bilder und Grafiken wäre zudem „entartet“, und sei vermutlich deswegen von der Gestapo eingezogen worden.³⁶⁸ Nicht zuletzt dürfte Anna Caspari auch klar gewesen sein, dass sie bei ihrer geplanten Auswanderung ohnehin kaum Kunstbesitz mitnehmen können würde. Der Raub durch die Gestapo steht am Ende einer Serie von Vorgängen, die innerhalb weniger Wochen – von Anfang November 1938 bis Ende Januar 1939 – sämtliche Versuche Casparis, sich weiterhin als Kunsthändlerin in Deutschland zu betätigen, zunichtemachten. Die Radikalisierung der staatlichen Verfolgungsmaßnahmen im Allgemeinen und das damit einhergehende, direkte Vorgehen von Polizei und Gestapo gegen die Kunsthändlerin führten stattdessen dazu, dass auch sie die Emigration als einzigen Ausweg ansah. Ein weiterer Verbleib innerhalb des Reiches war, ungeachtet von Sondergenehmigung und Geschäftskontakten, nach den Ereignissen im November 1938 schlichtweg lebensgefährlich geworden.

3.5.3. „Arisierung vorbehalten“. Die Galerie unter der Protektion des Reichswirtschaftsministeriums?

Trotz der gegen Anna Caspari als „Jüdin“ gerichteten Verfolgungsmaßnahmen scheint ihre Kunsthandlung noch über das Jahresende 1938 hinaus eine den Umständen entsprechend bevorzugte Behandlung durch die zuständigen Behörden erfahren zu haben. Allein die Tatsache, dass die Galerie legal wie auch real bis zu Beginn des Jahres 1939 weiterbestehen konnte, ist außergewöhnlich. Durch wirtschaftliche Repressionen und Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste hatten die NS-Behörden mit wenigen Ausnahmen schon bis Ende 1938 alle verfolgten Kunsthändlerinnen und

³⁶⁷ Horst Kessler/ Vanessa Voigt: Die „Judenaktion“ 1938/39 in München. Ein Forschungsprojekt der staatlichen und städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammlungen, in: Museum heute. Fakten – Tendenzen – Hilfen 38 (2010), S. 34.

³⁶⁸ StAM, Fin A 17011, Ordner Judenvermögensabgabe Ernst Caspari, Schreiben von Anna Caspari an den Oberfinanzpräsidenten München vom 23.01.1939.

Kunsthändler vom Markt verdrängt.³⁶⁹ Bei fast allen noch bestehenden Kunsthandlungen – meist ehemals umsatzstarke, bedeutende Betriebe – diente der Weiterbestand auch nur den anstehenden „Arisierungen“, die nun so rasch wie möglich durchgeführt werden sollten.³⁷⁰ Ein solches Vorgehen scheint für die Galerie Caspari jedoch nicht geplant gewesen zu sein. Zum einen war das Unternehmen für eine Übernahme Ende 1938 nicht mehr besonders attraktiv, da, abgesehen von einem geringen Bilderstock, nur mehr Name und Ruf der Galerie übernommen hätten werden können. Letzterer hing aber vor allem von der Expertise und den Auslandskontakten Anna Casparis ab, so dass eine Übernahme nur mit ihrem Verbleib im Unternehmen sinnvoll gewesen wäre. Davon ausgehend erscheint eine Übernahme der Galerie Caspari äußerst unwahrscheinlich, auch weil in den überlieferten Quellen jeglicher Hinweis auf derartige Pläne zu diesem Zeitpunkt fehlt. Auch die rasche Gewerbeniederlegung im Januar 1939 deutet darauf hin, dass ein Fortbestand durch Übernahme wohl keine echte Option darstellte.

Ungeachtet dessen, dass die Galerie Caspari nicht mehr existierte, beschäftigte deren mögliche „Arisierung“ noch Ende Januar 1939 mehrere Ministerien in Berlin und München. Zwar blieben die nach München übermittelten Anweisungen faktisch ohne Konsequenzen, lassen aber Rückschlüsse auf die besondere Position der Galerie Caspari und die dafür verantwortlichen Entscheidungsmechanismen zu. Am 31. Januar 1939 bat das Reichswirtschaftsministerium das bayerische Staatsministerium für Wirtschaft um Auskunft zum Stand der „Entjudung von Betrieben kulturwirtschaftlicher Art.“³⁷¹ Nach den in Berlin vorliegenden Informationen waren zum Zeitpunkt der Anfrage noch vier Münchner Kunsthandlungen in jüdischem Besitz: Die Galerie Caspari, die Galerie Heinemann, die Kunsthandlung Helbing sowie die Kunsthandlung Straßberger.³⁷² Weiter führte das Schreiben aus „soweit diese Betriebe noch nicht endgültig in arische Hände übergegangen sind, behalte ich mir die Entscheidung über ihre Entjudung [...] vor und bitte, mir Anträge auf Genehmigung der Überführung der Betriebe mit ihrer

³⁶⁹ Es existiert keine vollständige Auflistung darüber, wie viele „nichtarische“ Kunsthandlungen nach November 1938 noch weiterbestehen konnten; neben Caspari sind nur wenige weitere Sonderfälle bekannt. In der Forschung wird meist davon ausgegangen, dass nach 1938 keine „Volljuden“ im Kunsthandel mehr aktiv waren. Vgl. dazu: Heuß, Kunsthandel, S. 75; Kubowitsch, Reichskammer, S. 80 f.; sowie: Steinweis, Art, S. 113.

³⁷⁰ Heuß, Reichskulturkammer, S. 51.

³⁷¹ BayHStA, MHIG 6706, Schnellbrief des Reichswirtschaftsministers an das Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft vom 31.01.1939.

³⁷² Bei der Kunsthandlung Helbing handelte es sich um das frühere Auktionshaus Hugo Helbing, das nach dem Entzug der Versteigerungserlaubnis noch den freihändigen Kunstverkauf weiterführte. Vgl. dazu: Hopp, Kunsthandel, S. 83. Der Kunsthändler Hans Straßberger befand sich auf der Liste, weil er mit einer jüdischen Ehefrau verheiratet war. Vgl. dazu: BayHStA, MHIG 6706, Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Wirtschaft an das bayerische Staatsministerium des Inneren vom 27.09.1939. Zur Kunsthandlung von Straßberger ist nichts bekannt.

Stellungnahme sowie den Äußerungen der anzuhörenden Stellen zur Entscheidung vorzulegen.“³⁷³ Damit sicherte sich das Reichswirtschaftsministerium nicht nur die endgültige Entscheidung über das weitere Schicksal der betroffenen Kunsthandlungen, sondern entzog den lokalen Stellen zumindest theoretisch auch die Zuständigkeit für den Prozess der „Arisierung“. Mit Ausnahme Straßbergers, der für eine Übernahme ohnehin nicht in Frage kam, war die Intervention jedoch reichlich spät. Die Galerie Caspari war bereits geschlossen; sowohl für Heinemann als auch für Helbing lief bereits ein Antrag zur Übernahme, der in beiden Fällen später bewilligt wurde.³⁷⁴

Scheinbar war dem Bayerischen Staatsministerium für Wirtschaft die damalige Situation der Kunsthandlungen nicht bekannt, da man erst Erkundigungen bei den Behörden der Stadt München einholen musste. Das Städtische Gewerbeamt gab schließlich an, dass für Caspari kein Antrag auf „Arisierung“ vorliege und der Betrieb im Handelsregister gelöscht worden sei. Ob Anna Caspari weiterhin als Kunsthändlerin arbeitete oder ob sie Verhandlungen mit einem Nachfolger führe, wisse man nicht.³⁷⁵ Dieselben Informationen gab man Anfang März an das Bayerische Wirtschaftsministerium weiter.³⁷⁶ Die Rückmeldung an die Berliner Stellen ist nicht überliefert und blieb wahrscheinlich sogar aus, da man die Angelegenheit im September 1939 nach fernmündlicher Rückfrage noch einmal bearbeitete.³⁷⁷ Vermutlich blieb der Vorbehalt des Reichswirtschaftsministeriums völlig ohne Bedeutung für das Schicksal der einzelnen Kunsthandlungen. Dennoch zeigt die Korrespondenz, dass man die Geschäftstätigkeit der einzelnen Kunsthandlungen – und vor allem deren Funktion als Devisenbringer – als wichtig genug erachtete, um die Übernahme durch geeignete Personen sicherzustellen. Hier zeigt sich erneut, dass sämtliche Ausnahmegenehmigungen ausschließlich auf wirtschaftliche Überlegungen zurückzuführen sind. Darüber hinaus bestätigen die vier verbliebenen Betriebe den Befund, dass zu Beginn des Jahres 1939 die erwähnte „Entjudung“ des Kunsthandels weitestgehend abgeschlossen und für die betroffenen Händlerinnen und Händler keine eigenständige Geschäftstätigkeit mehr möglich war.³⁷⁸

³⁷³ BayHStA, MHIG 6706, Schnellbrief des Reichswirtschaftsministers an das Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft vom 31.01.1939.

³⁷⁴ Hopp, Kunsthandel, S. 95-98; sowie: Heuß, Zinckgraf, S. 86-89.

³⁷⁵ Stadtarchiv München, GA, Abg. 7/12a, Nr. 25, Kunsthandlung Caspari, Briennerstr. 52, handschriftliche Mitteilungsnotiz an den Oberbürgermeister der Hauptstadt der Bewegung vom 26.02.1939.

³⁷⁶ BayHStA, MHIG 6706, Schreiben des Oberbürgermeisters der Hauptstadt der Bewegung an das Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft vom 9.03.1939.

³⁷⁷ Ebd., Schreiben des Bayerischen Staatsministerium für Wirtschaft an das Bayerische Staatsministerium des Innern vom 27.06.1939.

³⁷⁸ Vgl. dazu: Heuß, Reichskulturkammer, S. 52 f.; sowie: Tisa Francini, Kunsthandler, S. 161.

Zuletzt liefert die Korrespondenz der Ministerien noch einen Hinweis darauf, dass der Vorbehalt zur „Entjudung“ der Galerie Caspari auch mit ihren bisherigen Verkaufsermittlungen zusammenhängen könnte. Im ersten Schreiben des Reichswirtschaftsministeriums wird angeführt, dass man die Informationen zu den betroffenen Kunsthandlungen vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda erhalten habe.³⁷⁹ Mit diesem stand Anna Caspari noch bis November 1938 in Kontakt um ihre Gebote auf die beschlagnahmten Bilder „Entarteter“ Kunst zu übermitteln; der Name ihrer Galerie war dort also bekannt. Im Rahmen dieser Tätigkeit wurde sie auch direkt von den lokalen Gliederungen unterstützt: Die Münchner Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste – die zugleich als Landesstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda fungierte³⁸⁰ – drängte noch wenige Tage vor dem Novemberpogrom auf eine dringliche Behandlung ihres Reisepassantrags, da „Frau Caspari zur Zeit in wichtigen Verhandlungen steht, durch die ein Devisenaufkommen zu erwarten ist.“³⁸¹ Ihre allgemein guten Auslandskontakte waren der Berliner Leitung der Reichskammer ohnehin seit ihrer Sondergenehmigung im Juli 1937 bekannt.³⁸² Möglich wäre demnach, dass der Arisierungsvorbehalt auch mit den zuvor aufgebauten Kontakten zu Reichspropagandaministerium und Reichskammer der bildenden Künste zusammenhängt.

Direkt belegen lässt sich der Zusammenhang zwischen dem Vorbehalt des Reichswirtschaftsministeriums und Casparis Vermittlungstätigkeit jedoch nicht. Denkbar wäre etwa auch, dass der „Arisierungsvorbehalt“ lediglich aufgrund der schon länger bestehenden Sondergenehmigung ausgesprochen wurde oder dass alle 1939 noch bestehenden Betriebe gesondert geprüft wurden. Der Vorgang ist aber ein Hinweis darauf, welche Bedeutung das enge personelle wie institutionelle Geflecht zwischen Reichspropagandaministerium und Reichskammer der bildenden Künste für die Kontrolle des Kunsthandels hatte. Besonders die Reichskammer ist, der schlechten Überlieferungssituation geschuldet, aber bisher nur in groben Zügen erforscht.³⁸³ Um das komplexe Zusammenspiel der verschiedenen Akteure und Institutionen besser zu verstehen, reichen die derzeit verfügbaren Studien noch nicht aus. Dass sich für die

³⁷⁹ BayHStA, MHIG 6706, Schnellbrief des Reichswirtschaftsministers an das Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft vom 31.01.1939.

³⁸⁰ Faustmann, Reichskulturkammer, S. 67-72.

³⁸¹ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben des Landeskulturwalters München-Oberbayern an das Polizeipräsidium München vom 4.11.1938.

³⁸² BA Berlin, R 55-Kartei/16, Caspari, Anna, Wwe.

³⁸³ Für den aktuellsten Überblick zu Quellenlage und Forschungsstand siehe: Kubowitsch, Reichskammer, S. 75.

jüdischen Kunsthandlungen mit Sondergenehmigung kein einheitliches und organisiertes Vorgehen der Behörden feststellen lassen wird, scheint naheliegend, und liegt zudem in der Natur von Ausnahmeregelungen. Der Fall von Anna Caspari deutet zudem eine eher lückenhafte Kontrolle durch die Reichskammer an: Ihre Sondergenehmigung für Auslandsgeschäfte wurde erst im Januar 1943 – also über ein Jahr nach ihrer Deportation und Ermordung – zurückgezogen.³⁸⁴

3.5.4. Nach dem Ende der Kunsthandlung: Weitere Vermittlungstätigkeit 1939-1941

Spätestens seit Beginn des Jahres 1939 dürfte die geplante Auswanderung höchste Priorität für Anna Caspari gehabt haben. Zu diesem Zweck hatte sie Anfang Januar unter anderem ihre Kunsthandlung geschlossen und damit ihre Händlertätigkeit zumindest offiziell beendet. Es gibt aber mehrere Hinweise darauf, dass sie über das Ende der Galerie Caspari hinaus vereinzelt Kommissionsgeschäfte und Beratungen übernahm. Der Grund für diese Tätigkeit ist naheliegend: Die Kunsthändlerin war weiter auf ein Einkommen angewiesen, da sie einerseits die Kosten für die Emigration aufzubringen hatte, zum anderen auch ihren Lebensunterhalt in München bestreiten musste. Ein eigenes Vermögen, von dem sie zehren konnte, bestand hingegen kaum mehr, zumal die wertvollsten Stücke des ihr noch verbliebenen Kunstbesitzes ohnehin beschlagnahmt worden waren.³⁸⁵

Einen direkten Beleg für den Umfang von Anna Casparis nach 1938 getätigten Geschäften liefern ihre Steuererklärungen aus den nachfolgenden Jahren. 1939 gab sie an, durch „gelegentl[iche] Beratungen“ 475 und „als Vermittl[un]g“³⁸⁶ insgesamt 800 Reichsmark verdient zu haben. Zwar findet sich in Casparis Unterlagen kein Hinweis auf damalige Geschäftspartner und Kunden, der letztere Betrag dürfte aber vollständig einem Kommissionsverkauf für Adolf Weinmüller zuzurechnen sein. Diesem waren im April 1939 insgesamt zwölf Werke des jüdischen Ehepaars Carl und Alice Bach angeboten worden, die sie im Zuge ihrer bevorstehenden Emigration verkaufen mussten. Weinmüller bot ihnen an, sich um den Verkauf zu kümmern; ein Geschäftsabschluss kam vor der Ausreise im Mai aber nicht mehr zustande. Erst nach dem Ende der NS-Diktatur, sowohl in Weinmüllers Spruchkammerverfahren als auch im Rückerstattungsverfahren der Eheleute Bach, arbeiteten dann die Gerichte den Verbleib der Bilder auf. Ein Teil davon wurde am Ende des Rückerstattungsverfahrens direkt über den Münchner Central

³⁸⁴ BA Berlin, R 55-Kartei/16, Caspari, Anna, Wwe.

³⁸⁵ Zur Vermögenssituation von Anna Caspari siehe Kap. 3.5.1.

³⁸⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer, Einkommenssteuererklärung Anna Sara Caspari 1939.

Collecting Point restituiert, für mehrere mutmaßlich zerstörte Werke musste Weinmüller Schadensersatz leisten.³⁸⁷ Das Schicksal dreier Werke blieb jedoch ungeklärt: Jeweils eine Gemälde von Wilhelm Leibl, Max Slevogt und Carl Spitzweg hatte Weinmüller, seinen späteren Aussagen zufolge, im Herbst 1939 bei Anna Caspari in Kommission gegeben.³⁸⁸ Nachdem die Kunsthändlerin alle drei Objekte verkauft hatte überwies sie Weinmüller den festgelegten Limitpreis von 40.000 Reichsmark, den dieser auf das Auswanderersperkonto der Bachs einbezahlte. Casparis Gewinn bestand demnach in dem von ihr erwirtschafteten Mehrerlös oberhalb des festgelegten Verkaufspreises. Wer die Käufer waren, habe er aufgrund der üblichen Diskretion nie erfahren, so Weinmüller im Rückerstattungsverfahren.³⁸⁹

Es ist durchaus möglich, dass sich hinter Weinmüllers Aussagen lediglich eine besonders perfide Schutzbehauptung verbarg, mithilfe derer er seine Verantwortung für den Verlust der Bilder verringern wollte. Da seine frühere Geschäftspartnerin nicht mehr am Leben war, blieb seine Aussage die einzig verfügbare Information zu den Vorgängen. Grundsätzlich erscheint ein Kommissionsverkauf durch Anna Caspari aber durchaus realistisch, da sie sowohl über gute Beziehungen zu Weinmüller verfügte als auch eine gewisse Expertise zu den angebotenen Künstlern besaß. Ob Weinmüller ihre gemeinsame Kundschaft tatsächlich nicht kannte, oder diese nur vor Restitutionsforderungen schützen wollte, muss freilich offen bleiben. Geht man davon aus, dass die Kooperation tatsächlich stattgefunden hat, dann besitzt diese auch eine gewisse Aussagekraft zu Casparis Netzwerken. Der Verkauf zeigt nämlich, dass der geschäftliche Kontakt zu Weinmüller mindestens bis Ende 1939 weiterbestand – und somit weit über Casparis Geschäftsaufgabe und Auswanderungsabsichten hinaus. Die Kooperation mit Weinmüller ermöglichte ihr den Verkauf zu einem Zeitpunkt, als der deutsche Kunstmarkt den verfolgten Händlerinnen und Händlern eigentlich bereits vollkommen verschlossen war. Der Kommissionsverkauf scheint zwar eine Ausnahme geblieben zu sein, zeigt als solche aber auch die möglichen Handlungsspielräume auf, die Anna Caspari Ende 1939 dank ihrer Kontakte noch hatte.

Im folgenden Jahr versteuerte die Kunsthändlerin erneut 1400 Reichsmark, die sie durch ihre Tätigkeit als „kunsthistorische Beraterin“³⁹⁰ verdient hatte. Es ist gut möglich, dass es

³⁸⁷ Hopp, Kunsthandel, S. 186-191.

³⁸⁸ Die Bilder wurden im Restitutionsverfahren wie folgt bezeichnet: Wilhelm Leibl, „*Fensterausschnitt (Bursche), Studie*“, Max Slevogt, *Küstenlandschaft* und Carl Spitzweg, „*Dampferlandung*“. Vgl. dazu: Hopp, Kunsthandel, S. 186.

³⁸⁹ Ebd., S. 190 f.

³⁹⁰ StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer, Einkommenssteuererklärung Anna Sara Caspari 1940.

sich dabei auch noch um Gewinne aus den Kommissionsverkäufen für Weinmüller handelt, da die im Vorjahr versteuerten 800 beziehungsweise 475 Reichsmark für einen Kommissionsverkauf im Umfang von 40.000 Reichsmark reichlich gering erscheinen. Wann Anna Caspari die Gemälde verkaufte, geht aus Weinmüllers Aussagen jedoch nicht hervor.³⁹¹

Abgesehen von der anzunehmenden Zusammenarbeit mit Weinmüller, ist für 1939 nur noch ein kurzer Kontakt Casparis zu Böhler belegt. Grund dafür war kein gemeinsames Geschäft, sondern die Anfrage eines Dritten: Ein Mitarbeiter Böhlers schrieb Caspari Ende Dezember, dass Dr. Wendland auf eine Nachricht von ihr warte, aber leider ihre aktuelle Adresse nicht besitze. Sie möge sich deshalb direkt bei ihm in St. Moritz melden.³⁹² Vermutlich kannte Anna Caspari den Kunsthändler Dr. Hans Wendland (1880-1956) aus Paris, wo dieser seit 1933 lebte. Wendland hatte noch vor dem Ersten Weltkrieg erfolgreich mit Kunst zu handeln begonnen, war aber aufgrund seiner hochspekulativen und zum Teil hochgradig dubiosen Geschäfte schon in den 1920er Jahren äußerst umstritten gewesen. Seit Kriegsausbruch 1939 lebte er wie schon in den 1920er Jahren erneut in der Schweiz.³⁹³ In welcher Angelegenheit Anna Caspari und Hans Wendland in Kontakt standen, muss jedoch offen bleiben, da mit Ausnahme von Böhlers Brief kein weiterer Beleg für den Kontakt beider bekannt ist.³⁹⁴ Fest steht, dass Wendland einer der wichtigsten Vermittler von Kunstwerken aus deutschem Besitz in die Schweiz war, und unter anderem beste Verbindungen zum Luzerner Auktionshaus Fischer unterhielt. Bekannt ist hierbei vor allem sein späteres Engagement im besetzten Frankreich. Wendland erwarb, teils in enger Abstimmung mit den deutschen Besatzungsbehörden, beschlagnahmte Kunstwerke und verkaufte diese in die Schweiz weiter. Der „Fischer-Wendland-Komplex“ gilt daher bis heute als der größte Importeur von NS-Raubgut in die Schweiz.³⁹⁵

Für Anna Caspari lässt sich anhand von Böhlers Schreiben lediglich feststellen, dass sie auch zum äußerst gut vernetzten Hans Wendland Kontakt hatte. Der Brief der Firma Böhler bildet zugleich das späteste Stück geschäftliche Korrespondenz, die zu der Kunsthändlerin überliefert ist. Darüber hinaus lassen sich auch keine weiteren Hinweise zu ihrer Tätigkeit zwischen 1939 und 1941 finden, was vermutlich auch einer gewissen Diskretion Anna Casparis geschuldet ist. Zudem dürften ihre Möglichkeiten mit der

³⁹¹ Hopp, Kunsthandel, S. 190.

³⁹² BWA, F43/ 142, Abschrift des Schreibens von Julius Böhler an Anna Caspari vom 28.12.1939.

³⁹³ Buomberger, Raubkunst, S. 69 f.

³⁹⁴ Die Tätigkeit von Wendland ist nur lückenhaft überliefert. Vgl. dazu: Buomberger, Raubkunst, S. 17-22.

³⁹⁵ Ebd., S. 173-220.

fortschreitenden Verfolgung immer mehr eingeschränkt worden sein. Trotzdem versuchte die Kunsthändlerin noch bis kurz vor ihrer Deportation, in ihrer früheren Profession tätig zu sein: In einem Schreiben vom Juli 1941 unterrichtete sie die Finanzbehörden von ihren Bemühen, von der Pflichtarbeit freigestellt zu werden, um weiter ihrer Tätigkeit bei der „Beratung zum Ankauf von Kunstgegenständen“³⁹⁶ ausüben zu können. Ihr Gesuch blieb jedoch bis November 1941 ohne Erfolg.³⁹⁷

3.6. Das Schicksal von Anna Caspari

Seit Mitte Dezember versuchte die Kunsthändlerin das Deutsche Reich zu verlassen und zu ihren Söhnen nach Großbritannien zu emigrieren. Aus diesem Grund hatte sie ihren Antrag auf einen geschäftlichen Reisepass zurückgezogen und einen Pass zur Auswanderung beantragt.³⁹⁸ Nicht nur die hohen formalen Hürden der deutschen Behörden erschwerten ein solches Vorhaben; die seit März 1938 sprunghaft angestiegenen Zahlen aus dem Reich auswandernder Juden hatten die Aufnahmebereitschaft der meisten Zielländer bereits stark zurückgehen lassen.³⁹⁹ Anna Caspari arbeitete trotzdem, gleich zehntausenden Verfolgten, die nun auswandern wollten, an ihrer Emigration. Nach der Beschlagnahme durch die Gestapo lagerte sie die verbliebenen Gemälde und ihre Arbeitsbibliothek bei Adolf Weinmüller ein, ein Gemälde ließ sie der Firma Böhler zur Verwahrung.⁴⁰⁰ An letztere verkaufte sie zur selben Zeit noch zwei Kerzenständer aus ihrem Privatbesitz, vermutlich ebenfalls im Zusammenhang mit ihrer geplanten Auswanderung.⁴⁰¹ Weiter verkaufte sie zur selben Zeit auch ihr Auto an einen früheren Angestellten der Galerie Caspari; fahren durfte sie es den NS-Gesetzen nach zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht mehr.⁴⁰²

Tatsächlich stellten Casparis geringes Vermögen und die fehlenden Einkünfte seit dem Ende der Kunsthandlung ein großes Hindernis für ihre Auswanderung dar, da sie vor einer Genehmigung durch die deutschen Behörden noch mehrere Abgaben zu leisten hatte. Sowohl für sie als auch für ihre beiden Söhne erhob das Finanzamt einen Beitrag von insgesamt 8200 Reichsmark, den die Familie zur sogenannten Judenvermögensabgabe beizutragen hatte. Die willkürlich festgesetzte Kontributionszahlung war unmittelbar nach

³⁹⁶ StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer, Schreiben von Anna Caspari an das Finanzamt München Nord vom 2.07.1941.

³⁹⁷ Ebd., Einkommenssteuererklärung Anna Sara Caspari 1941.

³⁹⁸ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben von Anna Caspari an das Polizeipräsidium München vom 16.12.1938.

³⁹⁹ Heim, Einleitung, S. 43-48.

⁴⁰⁰ StAM, Vermögenskontrolle München, Stadt 3687; sowie: StAM, Vermögenskontrolle München, Stadt 3691.

⁴⁰¹ BWA, F43, Nr. 142, Quittung von Anna Caspari für Julius Böhler vom 13.01.1939.

⁴⁰² StAM, Pol.Dir. 11822, eingezogener Führerschein Aniela Caspari.

den Novemberpogromen festgesetzt worden; als Berechnungsgrundlage für den jeweils eingeforderten Betrag lag das zuvor gemeldet Vermögen der Verfolgten zugrunde.⁴⁰³ Noch im Dezember 1938 bat Anna Caspari um einen Zahlungsaufschub, da sie mittlerweile kein Vermögen mehr besitze und bei dem abzugebenden Betrag außerdem das bereits verpfändete Erbe ihrer beiden Söhne miteinberechnet worden sei.⁴⁰⁴ Der zu zahlende Betrag wurde auf ihre Eingabe hin aber lediglich auf vier Quartale gestreckt.⁴⁰⁵ Erst durch weitere Eingaben, in denen Caspari ihre Vermögenssituation schilderte, und einer erfolglosen Pfändung durch das Finanzamt im April 1939 hatte ihr Gesuch um Freistellung Erfolg. Ende Juni 1939 entschieden die Finanzbehörden, sie aufgrund eines real vorhandenen Vermögens von weniger als 5000 Reichsmark von der Judenvermögensabgabe freizustellen.⁴⁰⁶ Kurioserweise erfuhr sie dabei indirekte Unterstützung durch die Gestapo, die den Finanzbehörden bestätigte, die wertvollsten Objekte aus Casparis Besitz bereits beschlagnahmt zu haben.⁴⁰⁷ Trotz Freistellung von der Judenvermögensabgabe wirkte sich die zunehmende finanzielle Verfolgung dennoch auf die Kunsthändlerin aus. Mitte März musste sie aufgrund der „Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens“ Tafelsilber und mehrere Schmuckgegenstände beim städtischen Leihamt abgeben, der Betrag floss direkt an das Finanzamt.⁴⁰⁸ Nur einen Teil der abzuliefernden Kunst- und Silbergegenstände konnte sie durch Einlagerung bei Bekannten vor dem Zugriff des NS-Regimes retten, wie sich nach Kriegsende herausstellte.⁴⁰⁹ Im selben Monat zog Anna Caspari auch aus dem Hotel Continental in eine billigere Wohnung in der Muffatstraße 11. Dort lebte sie in einem sogenannten „Judenhaus“ mit anderen Verfolgten bis zur Deportation aller Bewohner im November 1941.⁴¹⁰ All die Abgaben und Bescheinigungen hatten über den Raub hinaus einen wohl noch fataleren Effekt, denn ihre Beschaffung verzögerte den Ausreiseprozess nachweislich. Erst im Juli 1939 hatte Anna Caspari alle nötigen Unterlagen vorgelegt, um

⁴⁰³ Kuller, Finanzverwaltung und Judenverfolgung, S. 28.

⁴⁰⁴ StAM, Fin A 17011, Ordner Judenvermögensabgabe Ernst Caspari, Schreiben von Anna Caspari an den Oberfinanzpräsidenten München vom 15.12.1938. Für Paul Caspari existiert ein fast identischer Akt zur Judenvermögensabgabe, in dem lediglich die Schreiben Anna Casparis fehlen.

⁴⁰⁵ Ebd., Berechnungsbogen für Judenvermögensabgabe, undatiert [ca. Januar 1939].

⁴⁰⁶ Ebd., Freistellungsbescheid Anna Sara Caspari vom 27.06.1939.

⁴⁰⁷ Ebd., Schreiben der Gestapo München an den Oberfinanzpräsidenten München vom 18.04.1939.

⁴⁰⁸ Ebd., Auskunft des städtischen Leihamts an das Finanzamt München Nord vom 29.04.1939.

⁴⁰⁹ Siehe dazu: Kap. 4.1.

⁴¹⁰ Neben den Besitzern des Hauses, Berta (1887-1941) und Max Schwager (1880-unbek.) und Anna Caspari sind mindestens noch vier weitere Verfolgte in der Muffatstraße 11 nachweisbar. Vgl. dazu: Stadtarchiv, Gedenkbuch Bd. 1, S. 457 f.; sowie: Stadtarchiv, Gedenkbuch Bd. 2, S. 478-480.

– zumindest der Theorie nach – einen Reisepass ausgestellt zu bekommen. Als mögliches Ziel gab sie England und die Schweiz an.⁴¹¹

Ihr dürfte durchaus bewusst gewesen sein, dass eine Auswanderung in eines der genannten Länder zu diesem Zeitpunkt bereits äußerst schwierig geworden war. Wohl auch deshalb bat sie in ihrem Antrag darum, einen Reisepass ohne explizite Kennzeichnung als Jüdin ausgestellt zu bekommen. Als Begründung führte sie an, bereits eine Arbeitsgenehmigung für England erhalten zu haben. Allerdings würde ihr ein mit „J“ gestempelter Pass weitere Geschäftsreisen unmöglich machen, die jedoch „die für meinen Beruf eine absolute Lebensnotwendigkeit bedeute[n].“⁴¹² Dementsprechend benötige sie für ihre zukünftige Tätigkeit im Ausland einen ungestempelten Pass. Sie verwies weiter auf ihre bisherige Geschäftstätigkeit und den Kontakt zum Reichspropagandaministerium, sowie darauf, dass sie aufgrund ihrer Kunsthandlung noch keine Auswanderungsabsichten gehegt hatte, „bis jetzt, wo es dem Wunsche der Regierung entspricht, dass ich als Nichtarierin das Land verlasse.“⁴¹³ Die geforderte Ausnahme bei der Passkennzeichnung konnte nur das Reichsinnenministerium genehmigen. Noch am 14. September 1939 – bereits nach Ausbruch des Krieges – wandte sich Anna Caspari deshalb mit demselben Gesuch direkt an das entsprechende Ministerium. Dem bereits zitierten Brief lagen außerdem noch Schreiben der Reichskammer der bildenden Künste und des Reichspropagandaministeriums bei, die Auskunft über ihre frühere Tätigkeit geben sollten.⁴¹⁴ Erst Ende Oktober beschied die oberste Polizeibehörde des Reiches, der dem Reichsführer-SS und Chef der deutschen Polizei Himmler unterstellte Apparat, dem Gesuch nicht stattzugeben. Ein nicht gestempelter Pass sei nach deutschem Recht für „Nichtarier“ ungültig, außerdem „würde der Vorname Sara die Gesuchstellerin als Angehörige der jüdischen Rasse ohne weiteres erkennen lassen.“⁴¹⁵

Nach der Weigerung der Polizeibehörden, Anna Caspari einen ungestempelten Pass auszustellen, ist kein weiterer Versuch der Kunsthändlerin auszureisen, mehr dokumentiert. Ihr wurde auch kein mit einem „J“ gestempelter Pass mehr ausgestellt.⁴¹⁶ Die Möglichkeiten, mit einem gestempelten Pass auszuwandern, waren kurz vor

⁴¹¹ StAM, Pol.Dir. 11822, Schreiben von Anna Caspari an den Polizeipräsidenten zu München vom 20.07.1939.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd., Abschrift des Schreibens von Anna Caspari an den Reichsminister des Inneren vom 14.09.1939. Die ehemals beigelegten Schreiben der Reichskammer und des Reichspropagandaministeriums sind im entsprechenden Akt nicht überliefert.

⁴¹⁵ Ebd., Schreiben des Reichsführers-SS und Chefs der deutschen Polizei an das Bayerische Staatsministerium des Innern vom 30.10.1939.

⁴¹⁶ Ebd., Passantrag Aniela Sara Caspari vom 28.08.1939, abgelehnt am 12.09.1939.

Kriegsbeginn ohnehin äußerst rar geworden. Grundsätzlich war eine Ausreise aber zu diesem Zeitpunkt und in einigen Fällen auch noch nach Kriegsbeginn möglich, wobei der Erfolg von mehreren Faktoren abhing. Daher lässt sich nicht mehr genau feststellen, woran die Ausreise der verfolgten Kunsthändlerin scheiterte, zumal sie ja verwandtschaftliche Beziehungen nach Großbritannien unterhielt. Die beiden schwerwiegendsten Hindernisse dürften in ihrem Fall der späte Zeitpunkt ihrer Emigrationsbemühungen sowie die Tatsache, dass sie im Sommer 1939 bereits völlig vermögenslos war, gewesen sein. Vor allem letzteres machte die Ausreise der Verfolgten für den NS-Staat wesentlich unattraktiver, da der Großteil des noch vorhandenen Vermögens mittels Reichsfluchtsteuer eingezogen worden wäre.⁴¹⁷

Über die letzten beiden Jahre ihres Lebens ist nur sehr wenig über Anna Caspari dokumentiert. Neben den bereits erwähnten Kommissionsverkäufen für Adolf Weinmüller und dem anzunehmenden Kontakt mit Hans Wendland lassen sich keine weiteren beruflichen Aktivitäten mehr rekonstruieren. Wie verarmt Anna Caspari zuletzt war, verdeutlicht ihre letzte Eingabe an das Münchner Finanzamt im Juli 1941: Sie bat darin, von einer Steuerforderung in Höhe von 330 Reichsmark befreit zu werden, da sie keine Möglichkeit sehe, den geforderten Betrag aufzutreiben. Sie erwähnte darin außerdem, dass sie seit Ende Mai zur Pflichtarbeit in der Firma Oldenbourg eingezogen worden war.⁴¹⁸

Das kurze Schreiben an das Finanzamt stellt zugleich das letzte von Anna Caspari verfasste Dokument dar, das noch überliefert ist. Schon zum Jahresende vermerkten die Finanzbehörden auf den verbliebenen Steuerunterlagen, dass die neue Adresse Casparis unbekannt sei, da sie am 20. November 1941 „evakuiert“⁴¹⁹ worden war. An diesem Tag hatte die Münchner Gestapo mit der Deportation der noch in München lebenden Jüdinnen und Juden in die besetzten Gebiete im Osten begonnen. Für den ersten Transport zwang die Gestapo die Israelitische Kultusgemeinde Münchens, eine Liste von 1000 infrage kommenden Personen zusammenzustellen – über ein Viertel der weniger als 4000 noch in der Stadt Verbliebenen.⁴²⁰ Ob Anna Caspari eventuell noch versuchte, sich der Deportation zu entziehen, lässt sich nicht mehr sagen. Die wenigen überlieferten Reaktionen der Verfolgten reichten von einer gewissen Hoffnung, dass sich die Situation im Osten etwas bessern werde, bis hin zu mehreren Suiziden aus Verzweiflung über die

⁴¹⁷ Drecoll, Fiskus, S. 126.

⁴¹⁸ StAM, Fin A 17011, Ordner Einkommenssteuer, Schreiben von Anna Caspari an das Finanzamt München Nord vom 2.07.1941.

⁴¹⁹ Ebd., Ordner Einkommenssteuer, Einkommenssteuervorlage Anna Sara Caspari 1941.

⁴²⁰ Andreas Heusler: Fahrt in den Tod. Der Mord an den Münchner Juden in Kaunas (Litauen) am 25. November 1941, in: Stadtarchiv München (Hrsg.): „... verzogen, unbekannt wohin.“ Die erste Deportation von Münchner Juden im November 1941, München 2000, S. 14-16.

anstehende Deportation.⁴²¹ Zwei frühere Mitarbeiter der Galerie Caspari gaben nach 1945 etwa an, dass sich Anna Caspari Gerüchten zufolge noch auf der Zugfahrt vergiftet habe, was jedoch kaum zu belegen ist.⁴²² Ursprünglich für das bereits überfüllte Ghetto in Riga bestimmt, erreichte der Zug nach dreitägiger Fahrt Kaunas in Litauen, wo die Deportierten in einem zum Gefängnis umfunktionierten Fort eingesperrt wurden. Zwei Tage später, am 25. November, ermordeten Angehörige des Einsatzkommandos 3 alle dort untergebrachten Personen und verscharrten sie in Massengräbern. Es handelte sich dabei um die erste Massenerschießung von jüdischen Verfolgten aus dem „Altreich“, der neben den aus München Deportierten noch Jüdinnen und Juden aus Berlin und Frankfurt am Main zum Opfer fielen. Von den rund 1000 Personen die im November 1941 aus München deportiert wurden, hat niemand überlebt.⁴²³

4. „Wiedergutmachung“ und Restitution nach 1945

4.1. Die ehemaligen Kontakte Casparis in der Nachkriegszeit und deren Rolle bei der Restitution

Das Schicksal von Anna Caspari blieb nach Kriegsende lange unbekannt. In der unmittelbaren Nachkriegszeit wussten ihre beiden Söhne lediglich, dass sie nach Osten deportiert und dort vermutlich später ermordet worden war. Als letzter Aufenthaltsort wurde meist das Ghetto in Riga oder das naheliegende Konzentrationslager Kaiserwald genannt.⁴²⁴ Erst mit dem Bekanntwerden des sogenannten Jäger-Berichts Ende der 1960er Jahre bestand dann Gewissheit über die Ermordung von Anna Caspari und fast 1000 weiteren Deportierten in Kaunas.⁴²⁵ Ihr älterer Sohn Paul kümmerte sich nach Kriegsende auch darum, den in München verbliebenen Familienbesitz und die von der Gestapo beschlagnahmten Kunstgegenstände wiederzuerlangen. Den ersten Hinweis auf beschlagnahmte Bilder aus dem früheren Besitz seiner Mutter hatte er bereits im Herbst 1945 über einen Verwandten erhalten, der für das American Joint Distribution Committee

⁴²¹ Heusler, Fahrt, S. 18.

⁴²² Zur Aussage von Andreas Lang, der vermutlich als Fahrer für Georg Caspari arbeitete, sowie von der früheren Sekretärin Maria Gillhausen siehe: NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Aussage Andreas Lang, undatiert [ca. 1946]; sowie: Ebd., Memo to Captain E. C. Rae vom 8.02.1946.

⁴²³ Ebd., S. 19-21.

⁴²⁴ Vgl. Dazu: NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Schreiben von Paul Caspari an das Military Government, Property Control, Munich, undatiert [ca. Ende 1945]; sowie: StAM, WB I A 3414, Erbschein Paul und Ernst Caspari vom 18.12.1947.

⁴²⁵ Heusler, Fahrt, S. 13-15.

arbeitete.⁴²⁶ Im Januar 1946 begannen dann Mitarbeiter der Restitution Branch der Monument, Archives and Fine Arts Section im Auftrag der US-amerikanischen Besatzungsbehörden mit den Nachforschungen zum Verbleib der Gegenstände. Im Zuge der Recherchen wurden auch fast alle früheren Kontaktpersonen Anna Casparis befragt, von denen mehrere geholfen hatten, ihren Besitz zu verwahren. Daher lassen sich anhand der Vorgänge nicht nur der Prozess der Rückerstattung, sondern auch die letzten Nachwirkungen des Netzwerks der Kunsthändlerin beschreiben.

Der erste Kontakt der Restitution Branch bestand zur früheren Sekretärin der Galerie Caspari, Maria Gillhausen, die sich in den 1930er Jahren als Kunsthändlerin selbstständig gemacht hatte. Ab 1940 hatte sie bereits Umsätze von über einer Million Reichsmark vorweisen können, unter anderem aus Geschäften im besetzten Frankreich und durch Verkäufe an Parteistellen. Ein geschäftlicher Kontakt zur Galerie Caspari lässt sich während der NS-Zeit nicht belegen, ist aber aufgrund eines ähnlichen Sammlungsschwerpunktes nicht unwahrscheinlich.⁴²⁷ Wie sich herausstellte, hatte Gillhausen Anna Caspari bei den Vorbereitungen zu ihrer geplanten Ausreise geholfen, indem sie private Einrichtungsgegenstände und Antiquitäten aus ihrem Besitz einlagerte. Es handelte sich dabei um meist barockes Mobiliar für mehrere Zimmer sowie um dekorative Einrichtungsgegenstände.⁴²⁸ Maria Gillhausen dürfte wohl bekannt gewesen sein, dass Caspari den Besitz im Fall einer Ausreise weit unter Wert hätte verkaufen müssen oder ihr dieser, wie etwa das enthaltene Tafelbilder, später entzogen worden wäre. Rein rechtlich gehörte Casparis verbliebener Besitz nach ihrer Deportation ohnehin dem Staat.⁴²⁹ Da die Gegenstände bei Maria Gillhausen den Krieg weitgehend unbeschädigt überdauert hatten, ist davon auszugehen, dass sie mit der Einlagerung tatsächlich nur ihre verfolgte Kollegin unterstützen wollte. Sie gab Angehörigen der Restitution Branch auch den Hinweis auf die eingelagerte und nun vermutlich verbrannte Bibliothek Casparis bei Weinmüller, sowie darauf, dass sich die meisten der Caspari'schen Gemälde zuletzt im Besitz diverser Banken befanden.⁴³⁰

⁴²⁶ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Schreiben von Paul Caspari an das Military Government, Property Control, Munich, undatiert [ca. Ende 1945].

⁴²⁷ Von der Galerie Maria Gillhausen ist kein Nachlass bekannt. Vgl. dazu: Voigt, Kunsthändler, S. 183 f.

⁴²⁸ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Maschinenschriftliche Liste von Maria Gillhausen vom 6.06.1946.

⁴²⁹ Kuller, Finanzverwaltung und Judenverfolgung, S. 24 f.

⁴³⁰ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Memo to Captain E. C. Rae vom 8.02.1946.

Adolf Weinmüller hatte sich bereits mehrere Wochen zuvor, im Dezember 1945, wegen des bei ihm verbliebenen Besitzes der Familie Caspari an die Besatzungsbehörden gewandt. Grund dafür war, wie Weinmüller selbst bekräftigte, die Anordnung der Militärregierung, verwahrte Gegenstände aus jüdischem Besitz zu melden. Er gab an, rund zwei Dutzend Bilder der Kunsthändlerin bei sich eingelagert zu haben; außerdem sei ihre Bibliothek bei einem Fliegerangriff auf sein Lager verbrannt.⁴³¹ Insgesamt 25 Bilder lieferte Weinmüller bis Ende 1946 an das Staatskommissariat für die Betreuung der Juden in Bayern, das die Werke wiederum im Münchner Central Collecting Point einlagerte.⁴³² Dem Konvolut kam noch ein weiteres Gemälde hinzu: Die Kunsthandlung Julius Böhler meldete ebenfalls ein Werk, dass man vermutlich erst auf Kommission übernommen, und anschließend für Caspari eingelagert hatte.⁴³³ Das bei Maria Gillhausen eingelagerte Mobiliar beließ man hingegen in ihrer Obhut, da den Mitarbeitern der Restitution Branch die dortige Lagerung angemessen erschien.⁴³⁴

Neben den bereits erwähnten Personen wurden noch mehrere frühere Kollegen und Bekannte Anna Casparis nach Informationen zu ihr und ihrem Besitz befragt: Friedrich Zinckgraf, der die Galerie Heinemann „arisiert“ hatte, ihr früherer Vermieter im Hotel Continental Max Billig ebenso wie ein Restaurator namens Langenwalder, mit dem sie zusammengearbeitet hatte.⁴³⁵ Keiner der Befragten konnte jedoch weitere Angaben zum Verbleib ihres Besitzes machen. Karl Haberstock, damals auch in der amerikanischen Besatzungszone lebend, wurde zwar nicht in dieser Angelegenheit vernommen, erwähnte seine Zusammenarbeit mit Caspari aber von sich aus. Zu seiner Tätigkeit in der Verwertungskommission für „Entartete Kunst“ befragt, gab er an, dass er selber keines der beschlagnahmten Werke verkauft habe. Es habe aber ständig Anfragen aus dem Ausland an ihn und seine Kollegin Anna Caspari gegeben, die er allesamt an das Reichsministerium für Propaganda verwiesen habe.⁴³⁶ Darüber hinaus ist keine Aussage Haberstocks nach 1945 zu seiner früheren Geschäftspartnerin bekannt.

⁴³¹ StAM, Vermögenskontrolle Stadt, München 3687, Schreiben von Adolf Weinmüller an den Staatskommissar für die Betreuung der Juden in Bayern vom 19.12.1945.

⁴³² Für eine vollständige Auflistung der Gemälde siehe: StAM, Vermögenskontrolle Stadt, München 3697, Aufstellung des OMGB, Monuments, Fine Arts and Archives Section vom 14.12.1946.

⁴³³ StAM, Vermögenskontrolle Stadt, München 3691, Quittung von Staatskommissar Leo Bärnkopf an den Central Collecting Point vom 9.05.1947.

⁴³⁴ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari, Schreiben von Edwin C. Rae an Jo M. Ferguson vom 24.06.1946.

⁴³⁵ Ebd., Schreiben von Edwin C. Rae an Paul Caspari vom 23.10.1946.

⁴³⁶ NARA, Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Research Records 1945-1950, Investigations Haase-Haberstock, Schreiben von Karl Haberstock an Edgar Breitenbach vom 15.11.1948.

Insgesamt ist die Rückgabe der eingelagerten Kunstgegenstände aber relativ bezeichnend für die guten Kontakte Anna Casparis zu ihren Kollegen. Allen drei – Böhler, Gillhausen und Weinmüller – war vermutlich bald bewusst, dass die verfolgte Kunsthändlerin nach ihrer Deportation nicht mehr nach München zurückkehren würde. Ihren Besitz hatte sie wahrscheinlich auch eher diskret eingelagert, da sie weitere Beschlagnahmen nicht ausschließen konnte. Dementsprechend stand dieser ihren früheren Kolleginnen und Kollegen nach November 1941 zur Verfügung. Zudem besaßen alle drei mit ihren Kunsthandlungen und Auktionshäusern eine mehr als adäquate Möglichkeit, die Objekte ohne Angabe der Herkunft zu veräußern. Für Weinmüller ist sogar bekannt, dass er ab Ende 1941 mehrfach den beschlagnahmten Besitz Verfolgter ohne eindeutige Herkunftsangabe versteigerte.⁴³⁷ Bemerkenswert ist also weniger, dass die Kunsthändlerin und die beiden Kunsthändler nach Kriegsende bei der Rückgabe der Werke halfen, sondern vielmehr, dass sie diese bis dahin überhaupt für Caspari bewahrt hatten.

4.2. Rückerstattungsprozesse und Restitutionen an die Erben Anna Casparis

Obwohl die bis 1946 von Casparis Bekannten verwahrten Kunstgegenstände im Central Collecting Point eingelagert wurden, handelte es sich dabei nicht um Raubgut, da die Objekte niemals entzogen worden waren. Ziel der Bemühungen war lediglich, dass in München verbliebene Vermögen Anna Casparis ihren beiden Söhnen in England zu Verfügung zu stellen. Die Beschlagnahmen durch die Gestapo hingegen waren den ermittelnden Angehörigen der Restitution Branch Anfang 1946 scheinbar noch nicht bekannt gewesen, da sich in deren Unterlagen kein Hinweis auf die übrigen Gemälde, Grafiken und Bücher findet. Auch keiner von den Befragten machte Angaben zu diesen Vorgängen. Die zwölf von der Gestapo geraubten Gemälde tauchten aber bald in einem anderen Zusammenhang auf: Sie waren zum Kriegsende über mehrere Auslagerungsorte verstreut worden, je nachdem in wessen Besitz sie sich zuletzt befunden hatten. Acht Stück waren, zum Teil leicht beschädigt, im oberbayrischen Kloster Beuerberg eingelagert worden, wo sie bereits bei der Rückführung als Casparis Eigentum identifiziert wurden.⁴³⁸ Sie hatte nach der Beschlagnahme die Kameradschaft der Künstler, ein nationalsozialistischen Kunstverein unter der Leitung des Gauleiters Adolf Wagner, übernommen und später dort einlagern lassen. Zwei weitere Gemälde waren noch aus dem Gestapo-Depot von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus beziehungsweise von den

⁴³⁷ Hopp, Kunsthandel, S. 202-114.

⁴³⁸ NARA, Record Group 260, M1946, Restitution Claim Records 1945-1951, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Jewish Claim Alphabetical: Kann-Weil; Miscellaneous (includes Gestapo Beuerberg), Aufstellung der in Beuerberg eingelagerten Kunstwerke Nr. 10, Caspari – Anna.

bayerischen Staatsgemäldesammlungen übernommen worden und mit deren Beständen in die entsprechenden Auslagerungsorte verbracht worden.⁴³⁹ Ein Werk Frederik de Mouchérons war bis nach Altaussee in die Steiermark verbracht worden: Hans Posse hatte es 1942 für das geplante Führermuseum in Linz ausgewählt, woraufhin es später in dessen Depots im Altausseer Salzbergwerk eingelagert wurde. Alle wiederaufgefundenen Gemälde wurden, zusammen mit dem Großteil des 1938/1939 in München beschlagnahmten jüdischen Kunstbesitzes, in den dortigen Central Collecting Point eingeliefert.⁴⁴⁰

Nachdem bis 1948 auf den gesamten früheren Besitz Anna Casparis Anspruch auf Rückerstattung erhoben worden war, begann 1950 der Prozess vor der Wiedergutmachungskammer am Münchner Landgericht. Bereits im November 1950 wurden den Erben Anna Casparis insgesamt 36 Bilder zugesprochen und sukzessive restituiert. Es handelte sich dabei zuerst um die 26 bei Weinmüller und Böhler eingelagerten Werke, die, obwohl kein Raubgut, Gegenstand des Prozesses geworden waren. Hinzu kamen zehn weitere Gemälde, die 1939 von der Gestapo beschlagnahmt worden waren.⁴⁴¹ Die verbliebenen beiden Werke aus dem Gestapo-Konvolut wurden hingegen an den früheren Teilhaber des Bankhauses Herzog & Meyer, Max Peter Meyer restituiert. Sie waren zum Zeitpunkt der Beschlagnahme bereits zur Tilgung von Casparis Kreditschulden bei der Bank verwendet worden und hatten sich lediglich zu Verkaufszwecken noch im Lager der Kunsthändlerin befunden.⁴⁴² Im selben Beschluss wurde auch verfügt, dass die Erben selbst über die von der inzwischen verstorbenen Maria Gillhausen verwahrten Gegenstände verfügen konnten, die seitdem von deren Alleinerben Graf Holstein verwahrt wurden.⁴⁴³

Wesentlich problematischer war die Entschädigung für die entzogenen Bücher und Grafiken, die aufgrund von Kriegseinwirkung als vernichtet galten. Dr. Thomas Muchall-Viebrock von der Staatlichen Graphischen Sammlung, der bereits als Schätzer an der Beschlagnahme beteiligt gewesen war, gab an im Verfahren an, dass die gesamte

⁴³⁹ NARA, Record Group 260, M1946, Restitution Claim Records 1945-1951, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Jewish Claim Alphabetical: Auerbach-Jordan, Schreiben von Max Schwägerl, Oberfinanzpräsidium München, an den Central Collecting Point vom 31.03.1947; Ebd., Aufstellung 1: Bilder aus jüdischem Besitz von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gekauft; Ebd., Aufstellung 5: Leihgaben bei der Städtischen Galerie München.

⁴⁴⁰ Ebd., Aufstellung 6: Verzeichnis von 23 Gemälden, die im Dezember 1942 vom Oberfinanzpräsidium an die Parteikanzlei abgeliefert werden mussten.

⁴⁴¹ StAM, WB Ia 3414, Niederschrift der Verhandlung vom 15.09.1950; Niederschrift der nichtöffentlichen Sitzung vom 10.11.1950.

⁴⁴² Kessler/ Voigt, Beschlagnahmung, S. 130 f.

⁴⁴³ StAM, WB Ia 3414, Niederschrift der Verhandlung vom 15.09.1950.

beschlagnehmete Grafik gesondert gelagert worden war und bei der Zerstörung der Neuen Pinakothek verbrannt sei.⁴⁴⁴ Gleiches galt für die Staatsbibliothek, die bei Bombenangriffen 1943 bis auf die Grundmauern zerstört worden war. Man habe lediglich 117 Bücher „als Treuhänder“⁴⁴⁵ übernommen, gab Dr. Ernst Mehl an, der diese in Casparis Wohnräumen 1939 selbst ausgewählt hatte. Da es sich hauptsächlich um Titel mit künstlerischem oder kunsthistorischem Inhalt handelte, seien die Bücher im Kunstlesesaal aufgestellt worden, dessen Bestand vollständig den Flammen zum Opfer fiel.⁴⁴⁶ Dementsprechend wurde vereinbart, den Wert der vernichteten Sammlungen für eine Ausgleichszahlung zu bestimmen. Da weder für die Bücher noch für die Grafik ein detailliertes Inventar aller beschlagnahmten Objekte vorlag, wurde dafür notgedrungen auf Schätzungen anhand der noch bekannten Titel zurückgegriffen. Besonders bei den rund 600 Blättern Grafik sei eine genaue Taxierung aber eigentlich unmöglich, wie der Direktor der Graphischen Sammlung Dr. Halm ausführte, da selbst die bekannten Stücke einen Wert zwischen 1,50 und 150 Reichsmark aufgewiesen hätten. Zudem wäre der Großteil ohnehin „entartet“, und damit zum Zeitpunkt der Beschlagnahme quasi wertlos gewesen.⁴⁴⁷ Ähnlich war die Situation bei den Büchern, wenngleich mit weitaus geringeren Wertschwankungen. Anhand des Gutachtens eines Münchner Antiquariats wurde der Wert der beschlagnahmten Bücher schließlich auf 5000 bis 6000 Mark geschätzt.⁴⁴⁸

Im Juli 1954 fiel dann das endgültige Urteil der Wiedergutmachungskammer: Für die verlorenen Bücher und grafischen Werke musste ein Schadensersatz von 10.000 Mark bezahlt werden, womit sämtliche Ansprüche der Erben Anna Casparis abgegolten wären. Ihre beiden Söhne akzeptieren das Urteil und wurden somit für den Besitzverlust entschädigt.⁴⁴⁹ Damit endete die Rückerstattung an die Familie Caspari in der „ersten Phase“⁴⁵⁰ der deutschen Restitutionspolitik, in der den vormals Verfolgten mittels rechtstaatlicher Verfahren zumindest eine materielle Entschädigung wiederfahren sollte. Erst mit der jüngsten Welle der Restitutionsbemühungen zu Beginn des neuen

⁴⁴⁴ StAM, WB Ia 3414, Protokoll der öffentlichen Sitzung vom 24.04.1952. Die Staatliche Graphische Sammlung war bis 1944 in der Neuen Pinakothek untergebracht gewesen.

⁴⁴⁵ Ebd., Protokoll der öffentlichen Sitzung vom 19.08.1952.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., Brief von Dr. Halm an Rechtsanwalt Roith vom 5.12.1951. Dem Brief ist eine 1939 abgefasste und gegenüber dem Beschlagnahmeprotokoll wesentlich detailliertere Beschreibung der beschlagnahmten Grafik inklusive mehrerer Schätzungen beigelegt.

⁴⁴⁸ Ebd., Gutachten von Karl & Faber vom 2.09.1953.

⁴⁴⁹ Ebd., Urteil der Wiedergutmachungskammer vom 19.07.1954.

⁴⁵⁰ Vgl. dazu: Jürgen Lillteicher: Raub, Recht und Restitution. Die Rückerstattung jüdischen Eigentums in der frühen Bundesrepublik, Göttingen 2007, S. 501.

Jahrtausends, die infolge der Washingtoner Erklärung 1998 sowie der Gemeinsamen Erklärung 1999 allmählich begannen, gewann der Raub an Anna Caspari wieder an Aktualität. Zwischen 2006 und 2013 wurden bei der Aufarbeitung raubgutverdächtiger Bestände an der Bayerischen Staatsbibliothek vier Bücher entdeckt, die sich aufgrund eines erhaltenen Exlibris klar dem früheren Besitz der Kunsthändlerin zuordnen ließen. Sie konnten im November 2014 an einen Sohn Anna Casparis in London restituiert werden.⁴⁵¹

Eine wesentlich größere – und weitaus negativere – mediale Aufmerksamkeit erfuhr die Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014, als der anfangs erwähnte Raubgutverdacht zu Kokoschkas „Pariser Platz“ sowie weiteren Bildern publik wurde. Hier ist das Ergebnis der Provenienzforschung noch offen, da seit Beginn der Recherchen im Sommer 2014 weder von Seiten der Erben noch von Seiten der Stiftung neue Informationen bekanntgegeben wurden. Weitere Restitutionsfälle im Fall Anna Caspari sind daher nicht auszuschließen. Nicht zuletzt gehört auch Anna Casparis Rolle beim Verkauf der Bilder Max Emdens in diesen Kontext der jüngeren Raubgutdebatten. Dort blieb sie zwar eher am Rande der Berichterstattung, zugleich wurde aber auch erstmals ihre aktive Tätigkeit thematisiert. Da in diesem Fall beide Parteien – die Erben Max Emdens sowie die Bundesrepublik Deutschland – auf ihrem jeweils entgegengesetzten Standpunkt beharren, ist keine neue Entwicklung in der Restitutionsfrage ersichtlich. Vergegenwärtigt man sich sowohl die bis heute bekannte Zahl von Anna Casparis Geschäften, als auch die Möglichkeit weiterer, bis heute unbekannter Transaktionen, dann ist nicht auszuschließen, dass die Tätigkeit der Kunsthändlerin noch in weiteren Fällen Bedeutung haben wird.

5. Schlussbetrachtung: Kunsthandel, Händlernetzwerke, und die Handlungsspielräume einer als jüdisch verfolgten Kunsthändlerin im Nationalsozialismus

Anna Caspari übernahm die renommierte Galerie ihres Mannes zu einer Zeit, in der dem deutschen und später auch dem europäischen Kunsthandel eineinhalb Jahrzehnte voller Turbulenzen und eines nachhaltigen staatlichen Eingriffs bevorstanden. Noch von den Nachwirkungen der Weltwirtschaftskrise geschädigt, war die ab 1933 als „jüdisch“ gebrandmarkte Kunsthandlung den immer stärker werdenden Repressionen des NS-Regimes ausgesetzt. Bereits 1936 wurde deren Betrieb untersagt und konnte nur mittels

⁴⁵¹ Bayerische Staatsbibliothek, Restitutionsbericht Anna Caspari, URL: <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/caspari> (letzter Zugriff: 22.06.2016).

einer – äußerst raren – Sondergenehmigung ab 1937 wieder fortgeführt werden. Trotzdem hielt Anna Caspari den Betrieb bis zu Beginn des Jahres 1939 aufrecht. Vor allem die kurze Zeit zwischen Frühjahr 1936 und Ende des Jahres 1938, in der sich die staatliche Verfolgung zunehmend radikalisierte, stellte zugleich eine Periode von enormer Aktivität der Kunsthändlerin dar. Sie arbeitete eng mit ihren Kollegen – verfolgten und nicht verfolgten – zusammen, um gemeinsam deren Werke an potentielle Kundschaft zu vermitteln. Besonders die Kooperation mit der Firma Julius Böhler sowie mit dem Berliner Kunsthändler Karl Haberstock boten ihr hier die Gelegenheit, bedeutende Verkäufe abzuwickeln. Bis zu den Ereignissen der Novemberpogrome konnte die Kunsthändlerin auf ihre Netzwerke zurückgreifen; erst als die staatliche Repression zur offenen Verfolgung hin eskalierte, musste sie die Kunsthandlung aufgeben. Bei der Schließung im Januar 1939 dürfte die Galerie Caspari eine der letzten noch bestehenden „nichtarischen“ Kunsthandlungen im Deutschen Reich gewesen sein, die weder aufgelöst noch „arisiert“ worden war.

Es scheint, dass gerade die Verkleinerung der Kunsthandlung aus der wirtschaftlichen Not der frühen 1930er Jahre heraus diese für eine Übernahme eher unattraktiv gemacht hatte. Ab 1935 wirkte Anna Caspari gewissermaßen als „Ein-Frau-Betrieb“, der zwar keine Verkaufsräume oder einen bedeutenden Bilderstock mehr besaß, dafür national wie international sehr gut vernetzt war und sich daher auf Vermittlungen verlagerte. Die gesamte Kompetenz und der gute Ruf der Galerie vereinigten sich in der Person der Kunsthändlerin, die deswegen ein bevorzugter Geschäftspartner ihrer langjährigen Kollegen blieb. Die Netzwerke der Händler waren daher essentiell für ihre weitere Tätigkeit bis 1938: Zum einen hatte sie Verbindungen zu potentieller Kundschaft im In- und Ausland, zum anderen war sie auch innerhalb des Kunsthandels sehr gut vernetzt, darunter mit den führenden deutschen Galerien. Diese gute Vernetzung war in der Branche kein Alleinstellungsmerkmal, sondern vielmehr Grundbedingung jedes erfolgreichen Betriebes. Die Besonderheit bei Anna Caspari liegt darin, dass sie ihre Verbindungen während der NS-Zeit nutzte, um sich als verfolgte Kunsthändlerin weiter betätigen zu können und so eigene Handlungsspielräume zu schaffen.

Die Netzwerke Anna Casparis lassen sich als professionelle Händlernetzwerke beschreiben, da sich sowohl im Gesamtbild als auch in der konkreten Einzeltransaktion ein grundlegendes Muster zeigt: Ziel der Kooperation war das gemeinsame Geschäft, von dem sich beide Seiten einen Profit erhofften. Hinreichende Bedingungen dafür waren neben der fachlichen Expertise der einzelnen Akteure deren langjährigen Kontakte

untereinander und das daraus resultierende Vertrauen zueinander. Dementsprechend kamen die einzelnen Transaktionen nur zustande, wenn sie für alle Beteiligten profitabel waren. Es wäre daher vermessen, die Geschäftskontakte Casparis als ein Netzwerk von Unterstützern der verfolgten Kunsthändlerin zu interpretieren. Lediglich die Einlagerung ihres Besitzes durch Bekannte können als klare Gefälligkeiten bewertet werden, zu einem Zeitpunkt als die Kunsthändlerin ihre Tätigkeit bereits weitgehend eingestellt hatte.

Interessant ist, dass die Rahmenbedingungen – die Verfolgung Anna Casparis aufgrund ihrer jüdischen Herkunft im NS-Staat – sich in den Beziehungen der Akteure zueinander kaum widerspiegeln. Zwar bestand ein Ungleichgewicht zugunsten von Casparis Geschäftspartnern, dieses beruht jedoch vielmehr auf deren gehobener Position auf dem Kunstmarkt. Böhler und Haberstock zählten schon in der Zwischenkriegszeit zu den bedeutendsten Kunsthandlungen des Reiches, ihr Geschäftsumfang war bereits zu Beginn der 1930er Jahre weit über dem der Galerie Caspari gewesen. Mit dem Fortschreiten des NS-Regimes wurden die Geschäftsmöglichkeiten der Kunsthändlerin dann auch immer weiter eingeschränkt, während Händler wie Haberstock und Weinmüller ihr Geschäft – und ihre Nähe zum Regime – stetig ausbauen konnten. Trotzdem ist kein Fall ersichtlich, in der einer der Akteure die bestehenden Machtstrukturen gegen Anna Caspari und zu seinem eigenen Vorteil nutzte. Bemerkenswert ist hingegen, dass die Kooperation bis zum Ende der Galerie Caspari anhielt, und sich erst spät, etwa 1936 mit Böhler und Ende 1937 mit Haberstock, intensivierte. Eine Korrelation zwischen der Tätigkeit ihrer Geschäftspartner und der zunehmenden Verfolgung Anna Casparis ist in deren Zusammenarbeit kaum erkennbar. Die gemeinsamen Geschäfte vermitteln stattdessen eine ungewöhnliche Normalität, in der die Akteure ungeachtet der nationalsozialistischen Realität weiter ihren Geschäften nachgingen. Zwar ist klar, dass diese vermeintliche Normalität für Anna Caspari nicht bestand, das Verhalten der Beteiligten ist dennoch wichtig: Die Untersuchung der Netzwerke zeigt, dass im Kunsthandel weiter bereits bestehende Prämissen wie die fachliche Expertise, bestehende Kontakte und nicht zuletzt das Vertrauen der Akteure untereinander, bedeutend waren. Die nun vom NS-Regime präferierten Kategorien wie Rasse oder Parteizugehörigkeit hatten zumindest für die Interaktion innerhalb des Netzwerks noch keine besondere Bedeutung.

Ein ähnlicher Befund gilt für die Rollen der einzelnen Akteure innerhalb des Netzwerks. Anna Caspari wirkte als Vermittlerin zwischen ihren Kollegen und ihrem weitestgehend unbekanntem Netzwerk an Käufern und Verkäufern, übernahm also eine Brückenfunktion zwischen einzelnen Akteuren. Sie vermittelte dabei Werke und Interessenten

gleichermaßen und brachte ihre Expertise und Kontakte dort ein, wo sie ihren Partnern fehlten. Diese boten ihr dafür eine stärkere Partizipationsmöglichkeit am Kunstmarkt, als es ihr von sich aus möglich gewesen wäre. Ihre Geschäftspartner besaßen sowohl die Ware als auch das Kapital für bedeutende Transaktionen, an denen die Kunsthändlerin mitwirken und mitverdienen konnte. Der ökonomische Nutzen, der sich dabei für Anna Caspari ergab, ist für die verfolgte Kunsthändlerin nicht zu unterschätzen, zumal dieser einen substanziellen Teil ihres Einkommens darstellte. Darüber hinaus vermittelten ihr ihre Kontakte auch den Zugang zu staatlichen Akteuren auf dem Kunstmarkt, zu denen sie sonst nur schwer Verbindungen aufbauen hätte können. Besonders bedeutend ist hier Haberstocks Funktion als Mittelsmann zu den staatlichen Stellen, über die Verkäufe abgeschlossen und Ankäufe zumindest verhandelt wurden. Aber auch für Weinmüller ist eine Verbindungsfunktion zur IHK München naheliegend.

Für keine der Verbindungen lässt sich ein größerer Wandel im Verhältnis der beteiligten Akteure feststellen, was nicht zuletzt dem kurzen Untersuchungszeitraum und den wenigen dokumentierten Kooperationen geschuldet ist. Wer die Rolle des Vermittlers und wer die des Anbieters übernahm, wechselte hingegen je nach Auftragslage permanent. Demnach variierte auch der Profit der einzelnen Akteure bei einer gemeinsamen Transaktion. Ob Anna Caspari oder ihre Partner stärker von den gemeinsamen Geschäften profitierten, lässt sich aufgrund der enormen Unterschiede beim Umsatz der jeweiligen Kunsthandlungen ohnehin kaum sagen. Grundsätzlich ist nur zu konstatieren, dass die größeren finanziellen Gewinne meist bei ihren Partnern lagen, wohingegen die Kunsthändlerin stärker von deren sozialem Kapital profitierte. Eine Folge davon war auch, dass Anna Caspari weit mehr von ihren Kontakten abhängig war als diese von ihr, da diese über weitaus größere Netzwerke verfügten.

Insgesamt ist deutlich zu erkennen, dass sich Anna Caspari mit Hilfe ihrer Netzwerke erweiterte Handlungsspielräume unter der Verfolgung durch die Nationalsozialisten schuf. In der Kooperation mit den nicht verfolgten, zum Teil regimenahen Kunsthändlern lag eine Möglichkeit, sich der gezielten Verdrängung durch das NS-Regime zumindest als Kunsthändlerin für einen ungewöhnlich langen Zeitraum zu entziehen. Die Tätigkeit Casparis zeigt auch, dass die Zusammenarbeit zwischen „arischen“ und „nichtarischen“ Kunsthandelnden bis Ende der 1930er Jahre weiter stattfand, sofern für beide Seiten ein geschäftliches Interesse daran bestand. Die Vermittlung der Canaletto-Bilder bis in die Reichskanzlei illustriert hier als wohl extremstes Beispiel die Möglichkeiten, die sich Anna Caspari mittels ihrer Netzwerke boten. Dennoch war die Wirkung des Netzwerkes

auch begrenzt: Nach dem Ende der Galerie Caspari im Januar 1939 gibt es nur in Einzelfällen Indizien dafür, dass die Verbindungen weiter anhielten. Auch boten die Kontakte letztendlich keinen Schutz vor der gewaltsamen Verfolgung durch das NS-Regime, wie das Schicksal Anna Casparis zeigt. Die Wirkungsmächtigkeit des Netzwerks blieb daher immer auf den Bereich des Kunsthandels beschränkt.

Zuletzt verdeutlicht die Untersuchung zu Anna Caspari auch, welche Lücken weiterhin in der Forschung zu Kunsthandel und Kunstmarkt während der NS-Zeit bestehen. Diese Situation ist nicht nur der oftmals unzureichenden Quellenlage geschuldet, sondern auch den nach wie vor bestehenden Forschungsdesideraten. So können die vorliegenden Ergebnisse zu Anna Caspari kaum mit den Untersuchungen zu anderen verfolgten Kunsthändlerinnen und Kunsthändlern verglichen werden, da solche bisher kaum vorliegen. Gerade aber weil nur zu den wenigsten Akteuren eine geschlossene Überlieferung vorhanden ist, könnten insbesondere vergleichende Studien eine Transferleistung übernehmen. Die zukünftige NS-Raubgut- und Provenienzforschung wird sich daher nicht nur mit dem – von Seiten der Verfolgten her – passiven Vorgang des Raubs sondern in einigen Fällen auch mit deren aktiver Partizipation am Kunstmarkt der NS-Zeit beschäftigen müssen.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis:

Ungedruckte Quellen:

Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU-Archiv):

- Personenverzeichnis Sommersemester 1920.
- Personenverzeichnis Sommersemester 1922.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv:

- MK 40839, Band VII, 1939-1944 (Kunsthandel. Kunstangelegenheiten in genere. Versteigerungen. Ein- und Ausfuhr Zölle. Schutz von Denkmälern und Kunstwerken)
- MHIG 6706 (Überleitung nichtarischer Betriebe in arische Hände).

Bayerisches Wirtschaftsarchiv München (BWA):

- F43/ 3 (Firmennachlass Böhler, Korrespondenz mit Galerie Caspari 1938)
- F43/ 57 (Firmennachlass Böhler, Korrespondenz mit Galerie Caspari 1934)
- F43/ 69 (Firmennachlass Böhler, Korrespondenz mit Galerie Caspari 1936).
- F43/ 120 (Firmennachlass Böhler, Korrespondenz mit Galerie Caspari 1933)
- F43/ 142 (Firmennachlass Böhler, Korrespondenz mit Galerie Caspari 1939).
- F43/ 556 (Firmennachlass Böhler, Kontokorrent Galerie Caspari).
- K1/ X 78a (IHK München, Organisation des Kunst- und Antiquitätenhandels 1935).

Bundesarchiv Berlin (BA Berlin):

- R 55-Kartei/16, Caspari, Anna, Wwe. (Reichskulturkammer, Sondergenehmigung für Auslandsgeschäfte).

Deutsches Kunstarchiv Nürnberg (DKA):

- NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-5 (Geschäftsbuch für Versteigerungen).
- NL Böhler, Kunsthaus München, I,B-7 (Rechnungsbuch für Versteigerungen).

National Archives and Records Administration, Washington DC (NARA):

- Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Art Dealers: Lists 1945-1951, Sauermann, Dr. Hans Martin.
- Record Group 260, M1946, Restitution Claim Records 1945-1951, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Jewish Claim Alphabetical: Auerbach-Jordan.
- Record Group 260, M1946, Restitution Claim Records 1945-1951, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Jewish Claim Alphabetical: Kann-Weil; Miscellaneous (includes Gestapo Beuerberg).
- Record Group 260, M1946, Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, Restitution Claim Records 1945-1951, Jewish Claims 0060-0063, Claim Paul Caspari.

Staatsarchiv München (StAM):

- Fin A 17011 (Steuerakt Aniela Caspari).
- Pol.Dir. 11822 (Polizeiakt Aniela Caspari).
- Spk. A K1933, Weinmüller, Adolf (Spruchkammerverfahren Adolf Weinmüller).
- Vermögenskontrolle München, Stadt 3687 (Gemälde aus dem Besitz von Anna Caspari, abgegeben von Adolf Weinmüller).
- Vermögenskontrolle München, Stadt 3691 (Gemälde aus dem Besitz von Anna Caspari, abgegeben von Fa. Julius Böhler).
- WB I A 3414 (Rückerstattungsverfahren Erben nach Anna Caspari).

Stadtarchiv München:

- Familien 1037 (Korrespondenz Anna Caspari – Karl Haberstock).
- GA, Abg. 7/12a, Nr. 25, Kunsthandlung Caspari, Briennerstr. 52. (Städtisches Gewerbeamt, Arisierungen).
- Judaica, Personen, Familie Caspari (Sammlung Familie Caspari)
- Memoiren 35, Paul Caspari. (Erinnerungen Paul Caspari)
- Stadtmuseum 104, StM I 41, Caspari, Anna (Ehemaliger Judenbesitz, Wiedergutmachungsakt).
- ZA-Galerien-354 (Zeitschriftenausschnitts-Sammlung Galerie Caspari).

- ZA-P-69-21 (Zeitschriftenausschnitts-Sammlung Georg Caspari).

Gedruckte Quellen:

Ausstellungs-, Versteigerungs- und Lagerkataloge:

- Hermann Ball/ Paul Graupe (Hrsg.): Die Sammlung Dr. Max Emden. Auktionskatalog, Berlin 1931.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Adolf Menzel, 1815 – 1905. Ölgemälde, Gouachen, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, Ausstellungskatalog, München 1932.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Ausstellung Teodor Caspar Pilartz. August 1918, Ausstellungskatalog, München 1918.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Die Mappe, Vereinigung Münchener Graphiker, Band II, Ausstellungskatalog, München 1920.
- Georg Caspari (Hrsg.): Galerie Caspari München. Lagerkatalog 1914, München 1914.
- Georg Caspari (Hrsg.): Galerie Caspari München. Lagerkatalog 1916, München 1916.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Italienische Malerei. Venezianer des 16. – 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, München 1930.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Junge Münchener Kunst. Ausstellungskatalog, München 1917.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Wilhelm Thöny. Gemälde, Handzeichnungen 1920 – 1930, Ausstellungskatalog, München 1930.
- Galerie Caspari (Hrsg.): Zweiundzwanzig originalgraphische Blätter Münchener Künstler. Publikationen der Vereinigung Münchner Graphiker Die Mappe, Band I, Ausstellungskatalog, München 1920.
- Paul Cassirer/ Hugo Helbing (Hrsg.): Deutsche und französische Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus Berliner, Breslauer und anderem Privatbesitz, Auktionskatalog, Berlin 1927.
- Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin. Auktionskatalog, München 1937.
- Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Sammlung Frau Margarete Oppenheim. Auktionskatalog, München 1936.
- Kunsthandlung Julius Böhler (Hrsg.): Sammlung Theodor Stroefler Nürnberg. Auktionskatalog, München 1937.

- Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): Alter deutscher Kunstbesitz, Auktionskatalog, München 1936. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.
- Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): Antiquitäten, Möbel, Plastik, Gemälde, Graphik und Bücher aus verschiedenem Besitz, Auktionskatalog, München 1940, Lot Nr. 75, Lot Nr. 420. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.
- Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): Handzeichnungen des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Klassische Meister der italienischen Hochrenaissance und des XVIII. Jahrhunderts in Venedig aus dem Besitze eines gelehrten Sammlers, Auktionskatalog, München 1938. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.
- Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.): Silberarbeiten des 17. bis 19. Jahrhunderts aus einer Münchener Sammlung. Antiquitäten, Möbel, Plastik, Waffen und Graphik aus rheinischem und süddeutschem Privatbesitz, Auktionskatalog, München 1938. Annotiertes Katalogexemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte.
- Münchener Neue Secession (Hrsg.): Graphische Ausstellung 1918, Ausstellungskatalog, München 1918.

Gesetzestexte und -kommentare :

- Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933, Reichsgesetzblatt I 1933, S. 797 f.
- Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre vom 15. September 1935, Reichsgesetzblatt I, 1935, S. 1146.
- Verordnung gegen die Unterstützung der Tarnung jüdischer Gewerbebetriebe vom 22. April 1938, Reichsgesetzblatt I 1938, S. 404.
- Karl-Friedrich Schrieber/ Herbert Eckermann (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Das Recht der bildenden Künste, Berlin 1935.
- Karl-Friedrich Schrieber/ Herbert Eckermann (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Nachtrag zu: Das Recht der bildenden Künste, Berlin 1936.

Pressemitteilungen und journalistische Publikationen:

- Amanda Borschel-Dan: Will victims of the greatest Nazi theft finally get a fair hearing?, in: Times of Israel, 27.12.2013, online unter: <http://www.timesofisrael.com/will-victims-of-the-greatest-theft-in-history-finally-get-a-fair-hearing/> (letzter Zugriff: 27.06.2016).
- Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zu Kokoschkas „Pariser Platz in Berlin“ vom 11.04.14, URL: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/actual-news-detail-page/news/2014/04/11/zum-gemaelde-pariser-platz-in-berlin-von-oskar-kokoschka.html> (letzter Zugriff 9.07.16).
- Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zur Zusammenarbeit mit den Erben Anna Casparis vom 29.04.14, URL: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/news/2014/04/29/kokoschka-pariser-platz-in-berlin-gemeinsame-pressemitteilung-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-und-der-commission-for-looted-art-in-europe.html> (letzter Zugriff 9.07.16).

Zeitgenössische Publikationen:

- Akademie der Künste in Berlin u. A. (Hrsg.): Wilhelm Leibl. Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Berlin 1929.
- Richard Braungart: Kriegsbilder von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel, in: Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 31 (1915-1916), S. 30.
- Georg Caspari: Galerie Caspari, in: Münchner Kunst-Verlag (Hrsg.): Industrielle Welt. Eine biographische Sammlung aus Handel und Industrie in Wort und Bild. München o. J. (um 1920), o. S.
- Hellmuth Fritzsche: Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Burg bei Magdeburg 1936.
- Münchner Stadtadreßbuch. Adreßbuch der Landeshauptstadt München, München 1934.
- Münchner Stadtadreßbuch. Adreßbuch der Landeshauptstadt München, München 1939.

Datenbanken und Onlinequellen:

Archives of American Art:

- Jaques Seligmann & Co. Records, Foreign Correspondence, Box 393, Folder 31: Galerie Caspari 1929-1930, URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Galerie-Caspari—293802> (Letzter Zugriff: 30.05.2016).

Art Directory:

- Werkverzeichnis Wilhelm Trüber. URL: <http://www.wilhelm-truebner.de/werke.shtml> (letzter Zugriff: 26.04.16)

Bayerische Staatsbibliothek, Projekt NS-Raubgutforschung:

- Restitutionsbericht Anna Caspari: <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/caspari> (letzter Zugriff: 22.06.2016).

Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen, Provenienzdokumentation:

- Bernardo Bellotto, genannt Canaletto: Die Karlskirche in Wien, URL: http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermoegensfragen/Provenienzrecherche/Provenienzen/Daten/1000_1999/1411.html (letzter Zugriff: 30.05.2016).
- Bernardo Bellotto, genannt Canaletto: Der Zwingergraben in Dresden, URL: http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermoegensfragen/Provenienzrecherche/Provenienzen/Daten/1000_1999/1648.html (letzter Zugriff: 30.05.2016).

Datenbank Schlesischer Kunstsammlungen:

- Sammlung Olga und Hugo Naphtali. URL: <http://www.schlesischesammlungen.eu/Kolekcje/Naphtali-Hugo-Naphtali-Bielski-Olga-Breslau> (letzter Zugriff: 25.04.16).

Deutsches Historisches Museum, Datenbank zum Sonderauftrag Linz:

Alle Objekte recherchierbar unter: <http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/> (Letzter Zugriff: 29.05.2016)

- Objekt Nr. 27: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, Ansicht von Wien mit Karlskirche.
- Objekt Nr. 115: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, Der Zwingergraben von Dresden.

Folkwang Museum Essen, Sammlung Online:

- Vincent van Gogh, Portrait d'Armand Roulin, URL: <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=3017&viewType=detailView> (letzter Zugriff: 15.07.2016).

Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, Datenbank zum Beschlagnahmehinventar der Aktion "Entartete Kunst":

Alle Objekte recherchierbar unter: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 30.05.2016).

- Objekt Nr. 5: Pablo Picasso, Akrobat und junger Harlekin.
- Objekt Nr. 4934: Pablo Picasso, Absinthtrinkerin/ La buveuse assoupie.
- Objekt Nr. 15747: Pablo Picasso, Familie Soler.
- Objekt Nr. 15773: Paul Gauguin, L 'Enchanteur

Galerie Heinemann online:

- Anbieterkartei, KP-C-8, Galerie Caspari München, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-27968.htm> (Letzter Zugriff: 6.06.2016).
- Heinemann-Kunstwerk 19038: Heinrich von Zügel, Mädchen mit Schafen, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-12918.htm> (letzter Zugriff: 6.06.16).
- Heinemann-Kunstwerk 19240: Camille Pissaro, Village, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-8421.htm> (letzter Zugriff 6.06.2016).
- Heinemann-Kunstwerk 19283: Carl Spitzweg, in der Klausen, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-10725.htm> (letzter Zugriff: 6.06.2016).
- Heinemann-Kunstwerk 19779: Carl Rottmann, Gebirgslandschaft, URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-18273.htm> (letzter Zugriff: 6.06.16).

- Käuferkartei, KK-C-16; Caspari Georg/ Frau Caspari München. URL: <http://heinemann.gnm.de/de/dokument-15951.htm> (Letzter Zugriff: 21.06.16).

Literatur:

Barron, Stephanie u. a. (Hrsg.): „Degenerate art“: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, Los Angeles 1991.

Baumann, Angelika/ Heusler, Andreas (Hrsg.): München „arisiert“. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit, München 2004.

Buomberger, Thomas: Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998.

Claussen, Christine: „Es gibt auch unter den Lebenden Meister...“. Der Unternehmer Oscar Tropolowitz auf dem Weg in die Moderne, in: Luckhardt, Ulrich/ Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001, S. 58-61.

Düring, Marten: Verdeckte soziale Netzwerke im Nationalsozialismus. Die Entstehung und Arbeitsweise von Berliner Hilfsnetzwerken für verfolgte Juden, Berlin 2015.

Düring, Marten/ Keyserlingk, Linda von: Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung von historischen Prozessen, in: Jordan, Stefan/ Schützeichel, Rainer (Hrsg.): Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen, Wiesbaden 2014, S. 337-350.

Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991.

Enderlein, Angelika: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006.

Faustmann, Uwe: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Aachen 1995.

Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: Ders. (Hrsg.): By Appointment only. Schriften zu Kunst und Kunsthandel, Cézanne und van Gogh, Wädenswil 2005, S. 123-162.

Fleckner, Uwe (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007.

Frech, Stefan: Clearing. Der Zahlungsverkehr der Schweiz mit den Achsenmächten, Zürich 2001.

Freeman, Linton C.: The development of social network analysis: A study in the sociology of science, Vancouver 2004.

Friedländer, Saul: Das Dritte Reich und die Juden. Band 1, Die Jahre der Verfolgung, München 1998.

Fuhrmeister, Christian/ Kienlechner, Susanne: Tatort Nizza: Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhart und Bemerkungen zu Erhard Göpel und Lohse, in: Heftrig, Ruth u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 405–429.

Goers, Marion/ Kühnl-Sager, Christina: Galerie Haberstock. Karl Haberstock – von Hitler geschätzter Kunsthändler, in: Fischer Defoy, Christine u. a. (Hrsg.): Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945, Berlin 2011, S. 53-58.

Gramlich, Johannes: Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900-1970), Paderborn 2015.

Gropp, Birgit: Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880–1943. Berlin 2000.

Haug, Ute/ Steinkamp, Maike (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010.

Heim, Susanne (Bearb.): Einleitung, in: Aly, Götz u. a. (Hrsg.): Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945. Band 2: Deutsches Reich 1938 – August 1939, München 2009, S. 13-64.

Heisserer, Dirk: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick, Würzburg 2006.

Heusler, Andreas/ Weger, Tobias: „Kristallnacht“. Gewalt gegen die Münchner Juden im November 1938, München 1998.

Heusler, Andreas: Fahrt in den Tod. Der Mord an den Münchner Juden in Kaunas (Litauen) am 25. November 1941, in: Stadtarchiv München (Hrsg.): „...verzogen, unbekannt wohin.“ Die erste Deportation von Münchner Juden im November 1941, München 2000, S. 13-24.

Heuß, Anja: Der Kunsthandel im Deutschen Reich, in: Bertz, Inka/ Dormann, Michael (Hrsg.): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Berlin 2008, S. 75-81

Dies.: Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 3 (1998), S. 49-61.

Dies.: Friedrich Heinrich Zinckgraf und die „Arisierung“ der Galerie Heinemann in München, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2012), S. 85-94.

Hopp, Meike: Kunsthandel 1938, in: Atlan, Eva u. a. (Hrsg.): 1938. Kunst, Künstler, Politik, Frankfurt am Main 2013, S. 151-175.

Dies.: Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien, Köln 2012.

Jeuthe, Gesa: Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Fleckner, Uwe (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 189-305.

Dies: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955, Berlin 2011.

Jooss, Birgit: Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2012), S. 69-84.

Kessler, Horst: Karl Haberstock – Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München 2008.

Kessler, Horst/ Voigt, Vanessa: Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen 1938/39 in München. Das Schicksal Anna Caspari, in: Dehnel, Regine (Hrsg.): NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archiven, Frankfurt am Main 2012, S. 119-132.

Dies.: „Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen in München 1938/39. Zum Verbleib der Kunstwerke“. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und –händler, in: Baresel-Brand, Andrea (Bearb.): Die Verantwortung dauert an. Beiträge Deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Magdeburg 2010, S. 277-298.

Dies.: Die „Judenaktion“ 1938/39 in München. Ein Forschungsprojekt der staatlichen und städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammlungen, in: Museum heute. Fakten – Tendenzen – Hilfen 38 (2010), S. 33-39.

Keyserlingk, Linda von: Erkenntnisgewinn durch die historische Netzwerkforschung. Eine qualitative und quantitative Analyse des Beziehungsgeflechts von zivilem und militärischem Widerstand 1938-1944, in: Müller, Christian/ Rogg, Matthias (Hrsg.): Das ist Militärgeschichte! Probleme – Projekte – Perspektiven, Paderborn u.a. 2013, S. 464-478.

Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kulturpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln u.a. 2015, S. 75-96.

Kuller, Christiane: Finanzverwaltung und „Arisierung“ in München, in: Baumann, Angelika/ Heusler, Andreas (Hrsg.): München „arisiert“. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit, München 2004, S. 176-197.

Dies.: Finanzverwaltung und Judenverfolgung. Die Entziehung jüdischen Vermögens in Bayern während der NS-Zeit, München 2008.

Lillteicher, Jürgen: Raub, Recht und Restitution. Die Rückerstattung jüdischen Eigentums in der frühen Bundesrepublik, Göttingen 2007².

Luckhardt, Ulrich: Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler, in: Ders./ Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001, S. 214-253.

Lüttichau, Mario Andreas: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“. Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die "Kunststadt" München 1937, München 1988², S. 83-118.

Marx, Christian/ Reitmayer, Morten: Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft, in: Roger Häußling/ Christian Stegbauer (Hrsg.): Handbuch Netzwerkforschung Bd. 4, Wiesbaden 2010.

Meissner, Karl-Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500-1945, in: Walser, Rupert/ Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, München 1989, S. 12-102.

Meyer, Beate: Nicht nur Objekte staatlichen Handelns: Juden im Deutschen Reich und Westeuropa, in: Bajohr, Frank/ Löw, Andrea: Der Holocaust, Ergebnisse und neue Fragen der Forschung, Frankfurt am Main 2015, S. 213-235.

Nationalgalerie Berlin (Hrsg.): Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin 2001.

o. Hrsg.: Lou Albert-Lasard. Une artiste entre ombres et lumières, Montigny-lès-Metz 2007.

Rösch, Matthias: Die Münchner NSDAP 1925-1933. Eine Untersuchung zur inneren Struktur der NSDAP in der Weimarer Republik, München 2002.

Rother, Lynn: Begehrt und Entbehrlich. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935 am Beispiel Lemhény, in: Jörn Grabowski/ Petra Winter (Hrsg.): Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 2013, S. 97-111.

Selig, Wolfram: „Arisierung“ in München. Die Vernichtung jüdischer Existenz 1937-1939, Berlin 2004.

Ders.: Vom Boykott zur Arisierung. Die „Entjudung“ der Wirtschaft in München, in: Mensing, Björn/ Prinz, Friedrich: Irrlicht im leuchtenden München? Der Nationalsozialismus in der „Hauptstadt der Bewegung“, Regensburg 1991, S. 178-202.

Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.): Galerie Neue Meister, München 2003².

Stadtarchiv München (Hrsg.): Biographisches Gedenkbuch der Münchner Juden, 1933-1945. Bd. 1, München 2003.

Ders. (Hrsg.): Biographisches Gedenkbuch der Münchner Juden, 1933-1945. Bd. 2, München 2007.

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 2001.

Tisa Francini, Esther: Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus: Möglichkeiten und Grenzen, in: Bambi, Andrea/ Drecol, Axel (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution, Berlin 2015, S. 159-168.

Trepesch, Carl: Karl Haberstock und die Kunstsammlungen und Museen Augsburg, in: Kessler, Horst: Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München 2008, S. 9-15.

Verein Aktives Museum (Hrsg.): Vor die Tür gesetzt. Im Nationalsozialismus verfolgte Berliner Stadtverordnete und Magistratsmitglieder 1933-1945, Berlin 2006.

Voigt, Vanessa: Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007.

Walk, Joseph (Hrsg.): Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung, Heidelberg 1981

Walser, Rupert/ Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, München 1989.

Wanninger, Susanne: „Herr Hitler, ich erkläre meine Bereitwilligkeit zur Mitarbeit.“ Rudolf Buttman (1885-1947), Politiker und Bibliothekar zwischen bürgerlicher Tradition und Nationalsozialismus, Wiesbaden 2014.

Wolti, Francesco: Der Kaufhaus-König und die Schöne im Tessin. Max Emden und die Brissago-Inseln, Frauenfeld u. a. 2010.

Winkler, Richard: Der Archivbestand der Münchner Kunsthandlung Julius Böhler im Bayerischen Wirtschaftsarchiv, in: Archive in Bayern 3 (2007), S. 39-48.

Ders.: "Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen". Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im "Dritten Reich", in: Andrea Baresel-Brand (Bearb.): Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden, Magdeburg 2005, S. 207-246.

Ders.: Jüdische Kunstsammler als Kunden der Kunsthandlung Julius Böhler in München 1890-1938, in: Wolfgang Stäbler (Hrsg.): Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Restitution. Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven, München 2007, S. 89-101.

Yeide, Nancy H. u. a.: The Archives of American Art Guide to Provenance Research, Washington DC 2001.

Zelger, Franz: Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Band 1: Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts Zürich 1977