

WENN BILDER SPRECHEN

Provenienzforschung zu Max Liebermann
und seinem Netzwerk

Lucy Wasensteiner, Meike Hopp,
Alice Cazzola (Hrsg.)

**WENN
BILDER
SPRECHEN**

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Wenn Bilder sprechen. Provenienzforschung zur Sammlung
der Liebermann-Villa«, 1. Oktober 2022 bis 13. März 2023

Die Ausstellung steht unter der Schirmfrauschaft von Staats-
ministerin Claudia Roth MdB, Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

WENN BILDER SPRECHEN

Provenienzforschung zu Max Liebermann
und seinem Netzwerk

Lucy Wasensteiner, Meike Hopp,
Alice Cazzola (Hrsg.)

LIEBERMANN VILLA AM WANNSEE

Liebermann-Villa am Wannsee
Colomierstraße 3
14109 Berlin

Tel + 49 (0)30 805 85 900
info@liebermann-villa.de
liebermann-villa.de

© 2022 Liebermann-Villa am Wannsee
© 2022, Das Copyright der Texte liegt bei
den jeweiligen Verfasser*innen
© Siehe Bild- und Fotonachweis

AUSSTELLUNG

Projektleitung: Lucy Wasensteiner
Kuratorinnen: Lucy Wasensteiner, Alice Cazzola
Kuratorische Assistenz: Viktoria Bernadette Krieger
Praktikantin: Fenya Almstadt
Recherche: Alice Cazzola, Denise Handte
Gestaltung: Ta-Trung, Berlin
Restauratorische Betreuung: Grit Jehmlich, Oliver Max Wenske
Presse, Kommunikation und Marketing: Miriam Barnitz
Haustechnik: Björn Gadulla, Thomas Pauling

PUBLIKATION

Herausgeberinnen: Lucy Wasensteiner, Meike Hopp, Alice Cazzola
Katalogredaktion: Lucy Wasensteiner, Meike Hopp, Alice Cazzola
Lektorat: Susanne Meyer-Abich
Gestaltung: Ta-Trung, Berlin

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1118-0
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1118>

PUBLIZIERT BEI

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

UMSCHLAGABBILDUNG

Im Depot der Liebermann-Villa am Wannsee,
2022 © Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V.
Foto: Oliver Ziebe, Berlin, Design: Ta-Trung, Berlin

ISBN 978-3-98501-128-5 (PDF)



Gefördert durch

In Kooperation mit



INHALT

- 10 **VORWORT: HERKUNFTSGESCHICHTEN UND ZEITENWENDEN**
Johannes Nathan
- 13 **MAX LIEBERMANN, PROVENIENZFORSCHUNG,
PRIVATE EINRICHTUNGEN. AUS DER PRAXIS**
Lucy Wasensteiner
- 19 **RECHERCHIEREN, DOKUMENTIEREN UND VERMITTELN –
PROVENIENZFORSCHUNG PROAKTIV IN DER
LIEBERMANN-VILLA AM WANNSEE**
Alice Cazzola
- 36 **EIN FASS OHNE BODEN?
PROVENIENZFORSCHUNG ZU MAX LIEBERMANN**
Meike Hopp
- 56 **AUF SCHWIERIGEN WEGEN ZUR GERECHTEN LÖSUNG:
PROVENIENZFORSCHUNG AN WERKEN VON MAX LIEBERMANN
IM AUKTIONSHANDEL**
Agnes Thum, Sarah von der Lieth
- 69 **VON BECKMANN BIS TRIMBORN – PROVENIENZFORSCHUNG
AN DER KUNSTHALLE EMDEN**
Katharina Rüppell
- 79 **PROVENIENZFORSCHUNG IN PRIVATSAMMLUNGEN UND
FALSCHER FÄHRTEN MIT FOLGEN AM BEISPIEL EINES GEMÄLDES
VON MAX LIEBERMANN**
Isabel von Klitzing
- 90 **PROVENIENZFORSCHUNG ZU PAPIERARBEITEN DES
BRÜCKE-MUSEUMS – EIN STÄNDIGER ZWISCHENSTAND?**
Nadine Bauer

- 102 HANDEXEMPLARE DES AUKTIONSHAUSES HUGO HELBING
ALS (DIGITALE) QUELLE FÜR DIE FORSCHUNG**
Maria Effinger, Theresa Sepp
- 115 MAX LIEBERMANN UND DER KUNSTSALON CASSIRER –
DIE REKONSTRUKTION EINER ZUSAMMENARBEIT VON KUNST-
HÄNDLER UND KÜNSTLER ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE
AUS DEM PAUL CASSIRER & WALTER FEILCHENFELDT ARCHIV
IN ZÜRICH**
Christina Feilchenfeldt
- 127 OBJEKTBSCHREIBUNGEN – EIN »NOTWENDIGES ÜBEL«**
Julia Eßl
- 136 ÜBER DIE AUTORINNEN**
- 140 BILD- UND FOTONACHWEIS**
- 142 DANK**

VORWORT: HERKUNFTS- GESCHICHTEN UND ZEITENWENDEN

Johannes Nathan

Vorsitzender der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V.

Das Forschungsgebiet, dem dieser Band gewidmet ist, war der Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts zwar nicht fremd, es galt aber als marginal und wurde gerne belächelt. Belächelt wird es seit einigen Jahren nur noch hinter vorgehaltener Hand, denn die Kunst- und Kulturgeschichte steht – zunehmend erkennbar – in einer Zeitenwende. Was dies bedeuten kann, erleben wir heute im Zeitraffer angesichts des heimtückischen Überfalls auf die Ukraine: Jahrzehntealte, sorgsam gepflegte Weltbilder zerfallen seit dem 24. Februar 2022 wie über Nacht zu Staub.

Das Bewusstsein, dass die Erforschung von Herkunfts- und Besitzverhältnissen von Kulturgut einen wesentlichen Beitrag zur Kunstgeschichte leistet, erhielt den entscheidenden Impuls in einer noch tiefgreifenderen politischen Zeitenwende: Dem Mauerfall und dem Einzug der Demokratie in Osteuropa. Damals wurde es möglich, einen großen Teil des ostdeutschen Grund- und Immobilienbesitzes, welcher den im NS-Regime Verfolgten geraubt und abgepresst worden war, zu restituieren. Beidseits der Mauerlinie öffneten sich außerdem nach und nach Archive, die über Jahrzehnte verschlossen geblieben waren. Die nunmehr möglichen Recherchen zu geraubten Vermögenswerten befassten sich zunehmend auch mit Kunst und mündeten in den sogenannten »Washington Principles« von 1998, die die Signatarstaaten dazu verpflichten, Nachforschungen zum Verbleib von geraubter Kunst anzustellen.

Der Weg, der auf die Washingtoner Konferenz folgte, war mühselig. Öffentliche und private Eigentümer scheuten die Erforschung der Herkunftsgeschichte von Arbeiten in ihrem Besitz, der Handel scheute die damit verbundenen Unwägbarkeiten und Komplikationen, die Kunstgeschichte scheute die Ablenkung von lang gehegten Fragestellungen und Sichtweisen. Dieses Blatt hat sich noch längst nicht ganz gewendet, doch etabliert sich heute gleichwohl nach und nach ein Bewusstsein, dass Provenienzforschung

nicht nur lästige Pflichten, sondern auch große Bereicherungen des Verständnisses kultureller Prozesse mit sich bringt. Denn der Verbleib eines Objekts spiegelt nicht nur Macht- und Besitzverhältnisse, er beleuchtet auch die unmerkliche Veränderung der scheinbar festgefühten Wertvorstellungen im Markt und im kunsthistorischen Kanon.

Die Wege der Arbeiten Max Liebermanns sind besonders geeignet, dies zu verdeutlichen. Vom Gipfel des Erfolgs und der höchsten Marktwerte stürzten sie im sich ausweitenden Antisemitismus der 1920er Jahre und durch die Verfemung und Verfolgung im NS-Regime in eine Senke, aus der sie auch nach dem zweiten Weltkrieg lange nicht mehr auferstehen konnten, zumal »Vordenker« wie die Organisatoren der ersten documenta 1955 der Welt ein rundum modernes Deutschland präsentieren wollte – eines, in dem die kantige Bildsprache der Expressionisten, nicht aber der als verstaubt geltende, dem 19. Jahrhundert zugeordnete Impressionismus eines Max Liebermann ins Rampenlicht zu rücken war.

Es liegt nahe, dass die Wertschätzung, die Liebermann heute wieder entgegengebracht wird, ebenfalls entscheidend durch den Mauerfall befördert wurde – denn in dessen Folge entwickelte sich auch ein Bewusstsein für die vielen versunkenen Werte einer durch Rassismus und Verfolgung unterdrückten Welt. Jedenfalls regte sich nach 1989 auch ein neu erwachtes Interesse an Liebermann, es regten sich die Sammler und der Markt, und es regte sich in Berlin eine verschworene kleine Gruppe von Unerschrockenen, die die fantastische Idee, aus der malträtierten Villa am Wannsee ein Museum für den großen Maler zu machen, mit Mut und Beharrlichkeit in die Tat umsetzte.

Ebenso begannen sich in Deutschland und in der ganzen Welt, Eigentümer an Arbeiten Liebermanns zu erinnern, die an Wänden von meist entlegenen Räumen, in Schubladen oder in Depots Staub sammelten. Denn diejenigen, die seine Werke zu Liebermanns Lebzeiten gekauft hatten, gehörten oft selbst zu den Verfolgten und viele von ihnen hatten soweit möglich ihren Kunstbesitz noch ins Ausland gerettet. So kam es zu einem Exodus der Kunst, die nicht nur Liebermanns Arbeiten über die halbe Welt verstreute, sondern auch vor seiner eigenen Sammlung nicht Halt machte, denn auch diese musste soweit wie möglich nach Errichtung der NS-Herrschaft ins Ausland gerettet werden.

Wer einmal begonnen hat, über die zahllosen Bewegungen von Kulturgut – gerade in Zeiten historischer Umbrüche – nachzudenken, wird nach und nach erahnen, wie grundlegend die Provenienzforschung die Kulturgeschichte der letzten hundert Jahre erhellen kann – von früheren Jahrhunderten ganz zu schweigen. Wir sind dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste somit überaus dankbar, dass es mit einer großzügigen Förderung die akribische Erforschung unserer eigenen Sammlung und auch das Erscheinen der vorliegenden Publikation ermöglicht hat. Gerade weil wir uns durch dieses Projekt so bereichert fühlen, sehen wir es »nur« als einen ermutigenden ersten Schritt; denn wir sind fest entschlossen, Provenienzforschung weiter zu betreiben, nicht nur anhand der Kunstwerke in unserem Haus, sondern auch anhand der wechselvollen Rezeptionsgeschichte Liebermanns, deren Zeichen uns auf Schritt und Tritt begleiten und die uns immer wieder zur Reflexion anregen.



Die Liebermann-Villa am Wannsee, 2021, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

Sehr herzlich danken wir auch Staatsministerin Claudia Roth, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die unserer Bitte, die Schirmfrauschaft über diese Ausstellung und ihre Begleitpublikation zu übernehmen, höchst entgegenkommend entsprochen hat. In ihrer liebenswürdigen Antwort auf unser Schreiben ging Frau Roth nicht nur auf die Leuchtkraft der Liebermann-Villa am Wannsee, sondern auch auf das Engagement der Max-Liebermann-Gesellschaft in der Ukraine-Hilfe ein. Wir schätzen diese Ermutigung desto mehr, als die Aggression und die mit ihr verbundene Unterdrückung und Zerstörung der ukrainischen Kultur die schlimmsten Erinnerungen an längst überwunden geglaubte Herrschafts- und Unterdrückungsideologien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wach werden lässt.

Ein ganz besonderer Dank gebührt schließlich Katharine Whild, der Urenkelin von Max und Martha Liebermann. Nicht nur hat sie die Einrichtung des Museums in der Liebermann-Villa von Anfang an mit großem Wohlwollen verfolgt, sie ist uns – stets begleitet durch die überaus fachkundige Beratung von Rechtsanwältin Jutta von Falkenhausen und der Historikerin Monika Tatzkow – bei der Suche nach »gerechten und fairen Lösungen« für belastete Kunstwerke, die aus dem Besitz ihrer Familie stammen, immer wieder auf selbstlose Weise entgegengekommen. Dem großen Dank, der ihr gebührt, hat unsere Gesellschaft durch die Wahl von Katharine Whild zum Ehrenmitglied bei der Jahreshauptversammlung 2022 einen bleibenden Ausdruck verliehen.

MAX LIEBERMANN, PROVENIENZFORSCHUNG, PRIVATE EINRICHTUNGEN. AUS DER PRAXIS

Lucy Wasensteiner

Der Berliner Maler Max Liebermann (1847–1935) gehörte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten und meistgesammelten Künstlern Deutschlands. Seine Werke wurden von Museen und Privatpersonen in ganz Europa angekauft und regelmäßig auf dem Kunstmarkt angeboten. Infolgedessen, aber auch in Folge des wachsenden Verfolgungsdrucks und der Verfemung von Liebermanns Kunst nach der Etablierung der NS-Herrschaft, wechselten in den Jahren ab 1933 weiterhin viele seiner Werke ihren Standort. Museen trennten sich in dieser Zeit von Werken jüdischer Künstler*innen wie Liebermann; Verfolgten und Gegner*innen des NS-Regimes wurde ihr Besitz, darunter auch ihre Kunstsammlungen, entzogen. Viele mussten ihre Werke verkaufen, um ihr Überleben zu sichern, andere versuchten – zum Teil mit Erfolg – ihre Kunst ins Ausland zu retten. Das bedeutet nicht nur, dass Liebermanns Werke heute immer wieder in den Fokus der Provenienzforschung geraten und Gegenstand von Restititionen werden; es bedeutet auch, dass diese Disziplin einen wichtigen Beitrag für ein tiefergehende Verständnis von Liebermanns beruflichem Erfolg und seiner Rezeption leistet.

Bekanntlich war auch die Familie Liebermann ab 1933 wegen ihrer jüdischen Herkunft den Repressionen des NS-Regimes ausgeliefert. Nach Max Liebermanns Tod im Jahr 1935 konnte seine Tochter Käthe Riezler mit ihrer Familie ins Exil nach New York fliehen; seine Witwe Martha wurde als Opfer der zunehmenden Unterdrückung jedoch nach und nach enteignet, bis sie 1943 in Berlin Selbstmord beging. Auch die umfangreiche Privatsammlung der Familie – darunter viele Arbeiten Liebermanns, die sich zum Zeitpunkt seines Todes noch in seinem Besitz befanden – wurde in den Folgejahren zerlegt. Einige Werke konnte Käthe Riezler auf ihrer Flucht nach Amerika

mitnehmen, weitere waren in der Schweiz in Sicherheit gebracht worden; viele andere jedoch wurden Martha Liebermann in den Jahren ab 1935 geraubt oder sie musste sich von ihnen unter dem Druck der Umstände trennen. Insofern sind die Recherchen zur Provenienz auch für das Verständnis der Liebermannschen Familiengeschichte von zentraler Bedeutung.

Die Liebermann-Villa am Wannsee ist das weltweit einzige Museum, das sich ausschließlich dem Leben und Werk Max Liebermanns widmet. Das im ehemaligen Sommerhaus des Künstlers eingerichtete Museum wurde offiziell 2006 dank des Engagements der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V. eröffnet, und die Gesellschaft ist bis heute Träger des Museums. Provenienzforschung ist für unser Haus schon lange ein wichtiges Thema. So war bereits die Ausstellung »Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann« im Jahr 2013 der ehemaligen Privatsammlung der Familie Liebermann gewidmet und den Wegen dieser Werke nach 1935. Mit der Präsentation »London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler« boten im Jahr 2018 Ergebnisse der Provenienzforschung erneut den Ausgangspunkt einer Ausstellung in unserem Haus. Thema dieser Schau war die Londoner Ausstellung »Twentieth Century German Art« von 1938, die international größte Gegenausstellung zur NS-Kulturpolitik, in der Werke von Liebermann prominent vertreten waren. Durch Provenienzforschung konnte die Londoner Ausstellung rekonstruiert und viele der damaligen Leihgeber*innen eruiert werden.

Die Erforschung der Provenienzen unserer eigenen Sammlung stand bis dahin jedoch noch aus. Die Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft war seit Gründung der Gesellschaft im Jahr 1995 aufgebaut worden. Anfang 2020 umfasste diese etwa 226 Objekte, darunter 6 Ölgemälde, 25 Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle und 140 druckgrafische Arbeiten. Der Großteil der Objekte kam als Schenkung in das Museum.

In den ersten Jahren nach Gründung der Gesellschaft war es kaum möglich gewesen, die Provenienzen der eigenen Sammlung detailliert zu erforschen. In diesen Jahren lag das Hauptaugenmerk unseres gemeinnützigen Vereins zunächst darauf, das Haus als Besuchsziel zu etablieren. Die Nutzung der Villa für diesen Zweck musste beim Land Berlin erwirkt und alternative Räumlichkeiten für die bisherigen Nutzer*innen, den Deutschen Unterwasser Club Berlin e. V., gefunden und finanziert werden. Danach wurde die Villa museumgerecht saniert und der historische Garten vollständig rekonstruiert; anschließend musste ein Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm entwickelt werden. All diese Ziele erreichte die Max-Liebermann-Gesellschaft größtenteils ohne öffentliche Finanzierung, denn damals wie heute bekommt die Liebermann-Villa keine öffentliche Grundförderung, ist überwiegend privat finanziert und erzielt rund drei Viertel ihrer Einnahmen durch Eintritte und Mitgliedsbeiträge des Trägervereins. So fehlten in den Anfangsjahren naturgemäß die Ressourcen für eine systematische Erforschung der Provenienzen der erworbenen Werke.

Dies änderte sich im Jahr 2017, als das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste – Deutschlands zentrale Institution für die Förderung der Provenienzforschung – auch privat getragene Einrichtungen beim Bemühen zu unterstützen begann, Licht in die Herkunft von Kulturgut in ihrem Besitz zu

bringen. Mit der Verabschiedung der sogenannten »Washington Principles« auf der »Washington Conference on Holocaust Era Assets« 1998 verpflichtete sich neben vielen weiteren Ländern auch Deutschland, NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut zu erforschen und »gerechte und faire Lösungen« für die Nachkommen der Verfolgten zu finden. Die 2015 erfolgte Gründung des Deutschen Zentrum Kulturgutverluste mit Sitz in Magdeburg als Stiftung bürgerlichen Rechts durch den Bund, die Länder und die drei kommunalen Spitzenverbände folgte aus dieser Verpflichtung. Da sich Deutschland als Staat den Washingtoner Richtlinien verpflichtet hat, wurden zunächst öffentliche Einrichtungen zur Umsetzung angehalten.

Die Erweiterung des Förderbereichs des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste auf privat finanzierte Museen wie die Liebermann-Villa ermöglichte es uns nun jedoch, dort einen Antrag für ein Provenienzforschungsprojekt einzureichen. Dank der großzügigen Förderzusage konnten wir ab Dezember 2020 für zwei Jahre zwei Forscherinnen – Denise Handte und Alice Cazzola – einstellen, die eine Gruppe von 150 Kunstwerken, mithin den größten Teil unserer Sammlung, bearbeiteten. Zum ersten Mal konnten wir systematisch zu jedem Kunstwerk unserer Sammlung eine Akte anlegen, welche ausführliche Werkinformationen wie zum Beispiel Fotos der Provenienzmerkmale und selbstverständlich einen Bericht über die Ergebnisse der Provenienzforschung enthält. Diese wertvolle Ressource wollen wir sobald wie möglich auch externen Forscher*innen zur Verfügung stellen.

So war es von Anfang an unser Ziel, dass die Ergebnisse dieses Forschungsprojektes nicht nur für die Museumsarbeit der Liebermann-Villa nützlich sein sollen. Wann immer es angemessen ist, werden natürlich auch »gerechte und faire Lösungen« mit Nachkommen der im Nationalsozialismus Verfolgten gefunden, wobei der Vorstand des Vereins und das Museumsteam sich stets bewusst sind, dass diese Lösungen die Option der Restitution mit einschließen. Wichtig ist uns zudem, dass unser Projekt Transparenz erzielt und wir unsere Ergebnisse zugänglich machen. Die breite Öffentlichkeit soll von unserer Arbeit lernen, junge Forscher*innen einbezogen und die Verbindung mit anderen Wissenschaftler*innen, die Provenienzforschung zu Liebermann und verwandten Bereichen betreiben, gestärkt werden.

Es hat uns sehr gefreut, dass wir früh im Projekt Prof. Dr. Meike Hopp, Juniorprofessorin für Digitale Provenienzforschung an der Technischen Universität Berlin und Vorsitzende des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V., für eine Kooperation gewinnen konnten. Gemeinsam veranstalteten wir im Wintersemester 2021/22 ein Seminar zu »Provenienzforschung zu Max Liebermann«. Zusammen mit unseren Provenienzforscherinnen lernten die Studierenden mit Fallbeispielen aus dem Bestand der Liebermann-Villa die Grundlagen der Provenienzforschung kennen. Die Seminargruppe besuchte die Villa und konnte die Objekte vor Ort im Original begutachten und erforschen. Eine Auswahl der Ergebnisse des Seminars wird ab Herbst 2022 über den Blog der Liebermann-Villa veröffentlicht.

In Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Meike Hopp organisierten wir auch die Online-Konferenz »Provenienzforschung zu Max Liebermann und seinem Netzwerk. Berichte aus der Praxis«, die im November 2021 stattfand. Im

Fokus der Diskussion stand die Frage, was es heute bedeutet, Provenienzforschung zu den Arbeiten Liebermanns und seiner Zeitgenoss*innen zu betreiben. Welche Instrumente stehen zur Verfügung, welche wären für eine effizientere Erforschung wünschenswert? Wir konnten zahlreiche Referent*innen aus Museen, Kunsthandel und Wissenschaft dafür gewinnen. Über zweihundert Interessierte nahmen an der Konferenz teil.

Eine weitere Zusammenarbeit mit Nachwuchswissenschaftler*innen konnte mit der University of Oxford in Großbritannien etabliert werden. In Kooperation mit Professor Abigail Green war es uns möglich, im Rahmen ihres Projekts zur Erforschung jüdischer Landhäuser ein gemeinsames Promotionsstipendium für eine Doktorandenstelle in Oxford einzurichten, in der die Liebermann-Villa Ausgangspunkt für eine neue Studie zur Provenienzforschung in privaten Einrichtungen ist. Dabei sollen insbesondere die Auswirkungen auf die öffentliche Geschichte, die Politik des kulturellen Erbes und die Erinnerung an den Holocaust untersucht werden. Nach einer Ausschreibung der Stelle wurde die erfolgreiche Kandidatin im Frühjahr 2022 ausgewählt und wird im Wintersemester 2022/23 ihre Forschung zwischen Oxford und Berlin-Wannsee beginnen.

Am 1. Oktober 2022 wird nun zur weiteren Vermittlung des Forschungsprojektes in der Liebermann-Villa die Sonderausstellung »Wenn Bilder sprechen. Provenienzforschung zur Sammlung der Liebermann-Villa« eröffnet. Diese Ausstellung präsentiert die Ergebnisse unseres Provenienzforschungsprojekts mit einer Auswahl an Werken unseres Sammlungsbestandes. Wir wünschen uns, dass wir damit die Geschichte Liebermanns und die Relevanz der Provenienzforschung für die Kenntnis seines Werks und seiner Rezeption einem breiten Publikum vermitteln und damit besonders das Interesse unserer Museumsbesucher*innen wecken können.

Der vorliegende Band versteht sich sowohl als ausstellungsbegleitende Publikation, die die wichtigsten Ergebnisse unseres Forschungsprojekts vorstellt, als auch als Konferenzband, der eine Auswahl der auf unserer Tagung im November 2021 gehaltenen Vorträge publiziert. Damit ist es die erste Publikation, die der Provenienzforschung in Bezug auf Liebermann gewidmet ist, gleichzeitig aber auch Verbindungen zu weiteren Projekten in privaten Einrichtungen herstellt – vor allem auch zu Projekten, in denen grafische Arbeiten eine wichtige Rolle spielen.

Der Band beginnt mit einem Text von Alice Cazzola, in dem die wichtigsten Ergebnisse unseres Projektes vermittelt werden. Konzipiert als ein Rundgang durch die Ausstellung »Wenn Bilder sprechen« stellt dieser Beitrag nicht nur exemplarisch eine »gerechte und faire Lösung« vor, welche durch unsere Arbeit ermöglicht wurde, sondern erläutert auch die umfangreiche Kontextforschung dazu.

Im zweiten Text widmet sich Meike Hopp der Provenienzforschung zu Liebermann im universitären Kontext und versucht dabei, Liebermanns Werke auf dem deutschsprachigen Auktionsmarkt und im Kunsthandel der 1930er und 1940er Jahren erstmals quantitativ und transparent zu belegen.

Die folgenden drei Texte richten ihr Augenmerk auf ähnliche Provenienzforschungsprojekte in privaten Institutionen. Agnes Thum und Sarah von

der Lieth beleuchten die spezifischen Herausforderungen bei der Erforschung von Liebermanns Werken im Auktionshandel und Lösungsansätze, die im Falle einer auf Entzug hinweisenden Provenienz einen Verkauf gleichwohl ermöglichen können. Katharina Rüppell stellt in ihrem Beitrag eine Auswahl von Ergebnissen eines vergleichbaren Projektes in der privaten Kunsthalle Emden vor. Der Text von Isabel von Klitzing befasst sich mit Provenienzforschung, die im Auftrag von Privatpersonen durchgeführt wurde, insbesondere mit Blick auf Max Liebermanns Gemälde *Wäschetrocknen–Die Bleiche* aus dem Jahr 1890.

Im fünften Text des Bandes stellt Nadine Bauer ausgewählte Ergebnisse eines vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekts im Berliner Brücke-Museum vor. Obwohl dieses Projekt keine Werke von Liebermann erforscht, konzentriert es sich – wie das Forschungsprojekt in unserem Haus – weitgehend auf druckgrafische Arbeiten. Bauer erläutert dabei die Herausforderungen, die mit der Erforschung von druckgrafischen Arbeiten verbunden sind. Diese Erkenntnisse sind für Provenienzforscher*innen sehr wertvoll.

Die verbleibenden drei Texte des Bandes beleuchten Quellenbestände, die für die Provenienzforschung im Kontext von Liebermanns Arbeiten von großer Bedeutung sind. Theresa Sepp und Maria Effinger stellen in ihrem Beitrag ein neues wertvolles Instrument für diese Arbeit vor, nämlich die kürzlich digitalisierten Handexemplare des Auktionshauses Hugo Helbing in München. Das Potenzial dieser Quelle wird anhand zweier Werke von Max Liebermann aufgezeigt. Im darauffolgenden Text widmet sich Christina Feilchenfeldt dem Paul Cassirer und Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich. Paul Cassirer (1871–1926) war Liebermanns wichtigster Kunsthändler und nach dessen Tod im Jahr 1926 wurde die Geschäftsbeziehung unter der Leitung von Walter Feilchenfeldt Senior (1894–1953) und seiner Kollegin Grete Ring (1887–1952) fortgesetzt. Dieser Beitrag beleuchtet zwei Facetten dieses bemerkenswerten Archivs: die Materialien zu Liebermanns Privatsammlung französischer Impressionisten sowie die Tätigkeit der Cassirer-Filiale in Amsterdam nach 1933. Der Text von Julia Eßl, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Albertina in Wien, beschließt diesen Band. Eßl weist darin auf ein allgemeines Problem der Provenienzforschung hin, das auch für die Liebermann-Forschung von Bedeutung ist, nämlich die Unzuverlässigkeit von Schlüsselinformationen wie Titel, Maße und Datum. Die Herausforderungen in diesem Bereich werden anhand einer Reihe von Werken Liebermanns in der Sammlung der Albertina erläutert.

Fast fünfundzwanzig Jahre nach der Unterzeichnung der »Washington Conference Principles on Holocaust Era Assets« hoffen wir sehr, dass diese Publikation einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Provenienzforschung leisten kann. In den letzten Jahrzehnten wurden einige bemerkenswerte Projekte durchgeführt, sowohl in öffentlichen als auch zunehmend in privaten Einrichtungen. Es ist in der Tat von zentraler Bedeutung, dass wir unsere Erkenntnisse weitergeben und Verbindungen zwischen Forscher*innen und Projekten herstellen, die sich mit ähnlichen Themen

befassen. Ein ebenso wichtiger Teil unserer Arbeit ist es, zum Verständnis und zur Akzeptanz von Provenienzforschung in der Gesellschaft beizutragen – denn die Recherche von Herkunftsgeschichte trägt nicht nur zur Wiedergutmachung von vergangenem Unrecht bei, sie erweist sich immer mehr auch als wertvolles Instrument für die Kunstgeschichte aller Epochen. Ich hoffe sehr, dass dieser Band und unsere weiteren Vermittlungsangebote ihren Teil dazu beitragen werden.

An dieser Stelle möchte ich mich – auch im Namen unseres Museumsteams und des Trägervereins – bei den Personen und Institutionen bedanken, die unser Projekt und diesen Band möglich gemacht haben. Großer Dank gebührt dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste für die Unterstützung des Projekts sowie unseren Provenienzforscherinnen Alice Cazzola und Denise Handte für ihre erfolgreiche Arbeit. Herzlich danken wir auch Prof. Dr. Meike Hopp von der Technischen Universität Berlin für die partnerschaftliche Zusammenarbeit und den vielen Studierenden, die einen so wichtigen Beitrag zu unserem Projekt geleistet haben. Dem Vorstand und den Mitgliedern der Max-Liebermann-Gesellschaft danke ich für die große Offenheit und Ermutigung mit Blick auf die Erforschung der Museumsammlung. Ebenfalls möchte ich dem Team der Universität Heidelberg dafür danken, dass es diese Online-Publikation ermöglicht hat.

Ein besonderer Dank geht schließlich an die Besucher*innen unserer Ausstellung und an die Leser*innen dieses Bandes für das Interesse an unserem Haus und an der Provenienzforschung zu Max Liebermann.

RECHERCHIEREN, DOKUMENTIEREN UND VERMITTELN – PROVENIENZFORSCHUNG PROAKTIV IN DER LIEBERMANN-VILLA AM WANNSEE

Alice Cazzola

Welche Wege nahmen die in der Liebermann-Villa am Wannsee aufbewahrten Kunstwerke seit ihrer Entstehung? Wer besaß sie, wann wurden sie gekauft, verkauft oder ausgestellt? Das sind die Leitfragen des seit Dezember 2020 vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Provenienzforschungsprojekts in der Liebermann-Villa. Hierbei untersuchen wir einen Teil der Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., dem Trägerverein der Liebermann-Villa.¹

In zwei Projektjahren prüfen wir 150 Werke auf Anzeichen für NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut. Sie alle entstanden vor 1945 und haben zwischen 1999 und 2013 Eingang in die Sammlung gefunden. Provenienzlücken zwischen 1933 bis 1945 sollen soweit wie möglich geschlossen und unrechtmäßig entzogene Objekte identifiziert werden, um mit den rechtmäßigen Eigentümer*innen »gerechte und faire Lösungen« zu finden. Der Bestand setzt sich größtenteils aus druckgrafischen Blättern zusammen.² Die Arbeiten stammen hauptsächlich von Max Liebermann (1847–1935, [Abb. 1](#)) selbst, daneben finden sich Liebermann-Porträts von Zeitgenossen wie Emil Orlik (1870–1932), Emil Stumpp (1886–1941) oder Oskar Kokoschka (1886–1980) und eine Liebermann-Büste von Fritz Klimsch (1870–1960). Hinzu kommen mehrere Zeichnungen, Pastell- und Aquarellarbeiten sowie vier Gemälde von Max Liebermann.

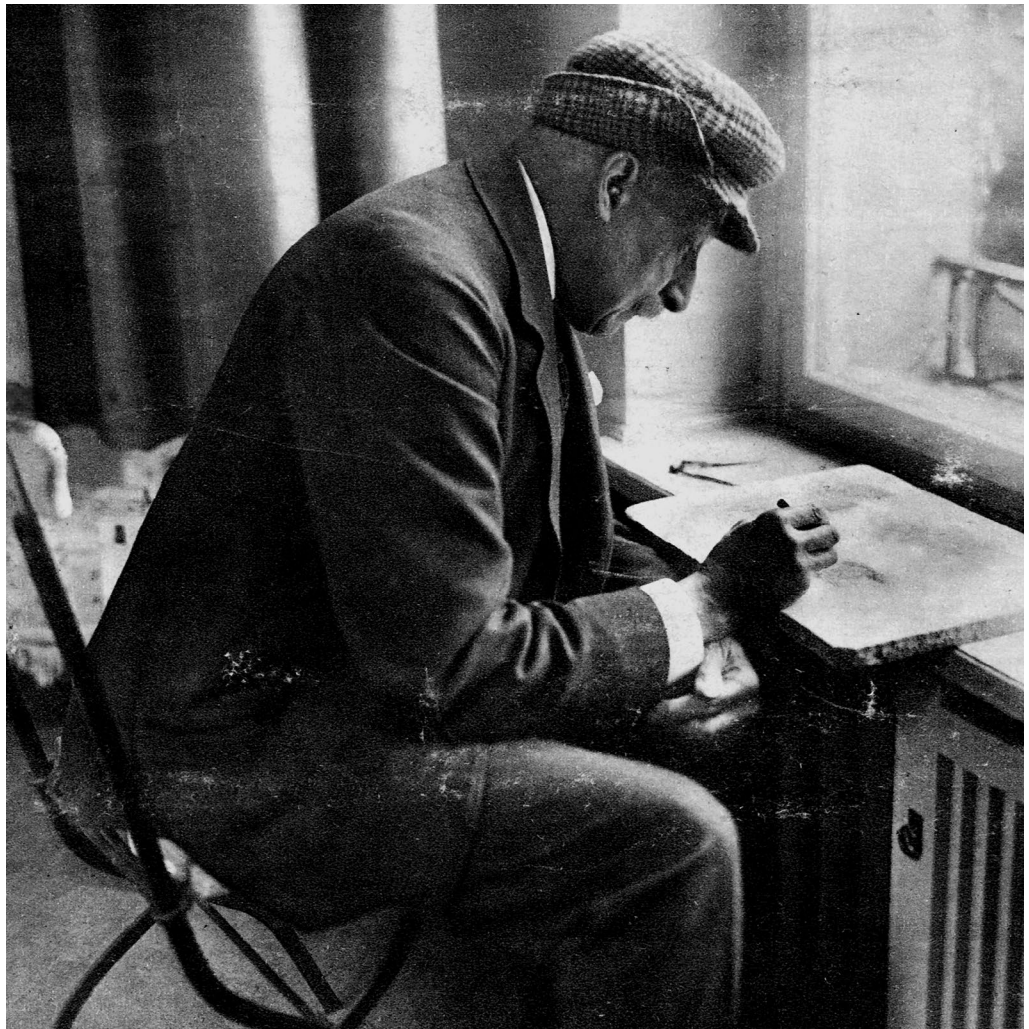


Abb. 1 S. Frank, Max Liebermann bei der Arbeit in seinem Atelier in Wannsee, 1926, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

Zu Beginn des Projektes waren die meisten Vorgeschichten der in den letzten 25 Jahren zusammengetragenen Sammlung weithin unbekannt. Im Inventarbuch, im Hausarchiv und in den Ankaufsakten finden sich nur wenige Hinweise zu Vorbesitzer*innen im für uns wichtigen Zeitraum zwischen 1933 und 1945. Die jüngsten Provenienzen ergeben sich aus den Zugangsjahren der Objekte und liegen zwischen 1999 und 2013. Fast die Hälfte der Objekte kam als Schenkung aus Privatbesitz in die Sammlung, jeweils ein knappes Viertel machen Ankäufe aus dem Kunsthandel – größtenteils aus Berlin und Hamburg – und Schenkungen aus Nachlässen aus.

Im Laufe des Projekts wurden die Forschungsobjekte konservatorisch vorbereitet und ihre Provenienzmerkmale systematisch fotografiert; es wurde in Archiven, Museen und Bibliotheken recherchiert und es wurden Kunsthandlungen, Galerien und Fachexpert*innen kontaktiert. Erste Erkenntnisse konnten bei der von der Liebermann-Villa in Kooperation mit der TU Berlin veranstalteten Online-Konferenz im November 2021 vorgestellt werden. Knapp zwei Jahre nach Beginn des Projekts präsentiert nun die Ausstellung »Wenn Bilder sprechen. Provenienzforschung zur Sammlung der Liebermann-Villa« den aktuellen Forschungsstand.

Der vorliegende Beitrag fasst die Inhalte der Ausstellung zusammen. Anhand ausgewählter Objekte zeigen wir, wie die Provenienzforschung Details aus der Sammlungsgeschichte unseres Museums aufdecken kann und damit zu einer breiteren Kontextualisierung Max Liebermanns beiträgt. Die Exponate erzählen von der Entdeckung eines ersten Raubkunstfalls, von Familiengeschichten und Künstlerfreundschaften sowie von Vor- und Nachkriegssammlungen und den Verbindungen zwischen Liebermann und dem Kunsthandel seiner Zeit. Darüber hinaus thematisiert die Ausstellung die Herausforderungen, die das Forschungsfeld mit sich bringt. Obwohl einige Werke Hinweise auf eine mögliche NS-Verfolgung bieten, weisen viele andere in diesem Zusammenhang unbedenkliche Provenienzen auf.



Abb.2 Max Liebermann, *Kopf eines St. Adrianschützen aus dem Jahr 1627, Kopie nach Frans Hals, 1876*, Öl auf Leinwand, 41 x 32 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

»WENN BILDER SPRECHEN« – EIN FALL VON NS-RAUBKUNST

Die Ausstellung beginnt mit einer Liebermann-Kopie eines *St. Adriansschützen* (1876, [Abb. 2](#)) nach dem niederländischen Maler Frans Hals (1582–1666).³ Anhand von fünf Stationen legen wir die Provenienz des Werks offen, das im Zuge der Recherchen als Raubkunst identifiziert werden konnte.

Der *St. Adriansschütze* gehörte zur Kunstsammlung von Max und Martha Liebermann und hing im Berliner Atelier des Künstlers am Pariser Platz.⁴ Die am unteren rechten Bildrand faksimilierte Liebermann-Signatur erwies sich als Abdruck des sogenannten Nachlaststempels ([Abb. 3](#)).⁵ Mit diesem Stempel markierte die Witwe des Künstlers Martha Liebermann (1857–1943, [Abb. 4](#)) kurz nach dem Tod ihres Ehemanns im Februar 1935 alle noch unsignierten Werke des Künstlers in ihrem Besitz.⁶ In der Folgezeit war Martha Liebermann den Repressionen der Nationalsozialisten ausgeliefert. Ende 1938 durfte sie aufgrund des um das Berliner Regierungsviertel verhängten »Judenbanns« das Familienhaus am Pariser Platz nicht mehr betreten;⁷ 1940 wurde sie gezwungen, die Villa am Wannsee zu verkaufen.⁸ Entrechtet und an der Ausreise nach Schweden gehindert, entzog sie sich 1943 durch Suizid der drohenden Deportation in das Konzentrationslager Theresienstadt.⁹

Nach ihrem Tod am 10. März 1943 wurde Martha Liebermanns gesamter Nachlass zugunsten des Deutschen Reichs eingezogen und »verwertet«. Am 24. Juli desselben Jahres beschlagnahmten die Gestapo und der Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburgs den Besitz in ihrer Wohnung in der Graf-Spee-Straße 23.¹⁰ Das Beschlagnahmeinventar der taxierten Wertgegenstände verzeichnet jedoch keine Hals-Kopie.¹¹ Ab spätestens 24. Juli 1943 weist die Provenienz des Werkes eine Lücke auf: Ob das Gemälde erst in der Wohnung von Martha Liebermann beschlagnahmt wurde oder ob sie es schon zuvor zwischen 1935 und 1943 aus Not verkaufen musste, kann derzeit nicht abschließend geklärt werden. In beiden Fällen ist das Gemälde jedoch als Raubkunst einzuordnen, da sich die Besitzverhältnisse aufgrund der NS-Verfolgung änderten.

Auch von 1943 an bleibt der Standort des Bildes über Jahrzehnte unklar,¹² bis es schließlich am 8. Juni 2002 in einem Berliner Auktionshaus zum Verkauf angeboten wird. Die im Katalog vermerkte Provenienz lautet: »Nachlaß des Künstlers/Privatsammlung, Israel«¹³. Aus Datenschutzgründen gibt das Auktionshaus keine Auskünfte darüber, um welche Privatsammlung in Israel es sich handelt und seit wann sich das Bild in jener Sammlung befand, sodass vorerst offen bleiben muss, wie und wann es nach Israel gelangte.

Nachdem das Werk auf der Auktion unverkauft blieb, erwarb es die 1995 gegründete Max-Liebermann-Gesellschaft im Nachverkauf für die damals sehr junge und schnell wachsende Sammlung – noch vor der offiziellen Eröffnung des Museums im Jahr 2006. Auf Grundlage der aktuellen Forschungen konnte nun, knapp 20 Jahre später, eine gütliche Einigung mit den Urenkelinnen von Martha und Max Liebermann gefunden werden. Die Nachfahrinnen verzichteten auf eine Entschädigung oder Rückgabe. Sie stimmten dem Verbleib des Werks in der Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft unter der Bedingung zu, dass bei der Ausstellung des Gemäldes immer auf das Schicksal der Familie Liebermann und die Provenienz des Bildes hingewiesen wird.

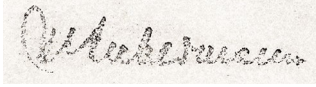


Abb. 3 Abdruck des Nachlaststempels mit faksimiliertem Liebermann-Signatur



Abb. 4 Wanda von Debschnitz-Kunowski, *Martha Liebermann im Garten der Villa am Wannsee*, 1927, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

FAMILIENGESCHICHTEN

Weiter geht der Ausstellungsrundgang Richtung Seeseite von der Eingangshalle in die ehemaligen Privaträume der Familie Liebermann, dort gliedern fünf Sektionen die Ausstellung. Da Provenienzforschung mitunter Familiengeschichten und Biografien offenlegen kann, zeigen wir im ersten Raum verschiedene Liebermann-Werke, die aus Liebermanns Familienbesitz stammen oder in enger Verbindung zu Liebermann und seiner Familie stehen. Zwei Zeichnungen aus den 1890er Jahren waren beispielsweise von 1915 bis 1927 im Besitz von Paul Neumann, dem Pförtner des Liebermannschen Stadtpalais am Pariser Platz.¹⁴ Die Blätter gelangten in diesen Jahren wahrscheinlich als Geschenk von Liebermann selbst in den Besitz von Neumann. 2006 wurden



Abb. 5 Max Liebermann, *Louis Liebermann im Lehnstuhl*, um 1870, Aquarell auf Zeichenkarton (auf Pappe montiert), 17,1 × 12,8 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

sie von einer Privatperson im Kunsthandel in Hamburg erworben und zwei Jahre später der Max-Liebermann-Gesellschaft geschenkt. Der Verbleib der beiden Blätter zwischen 1927 und 2006 ist nach wie vor ungeklärt, womit auch eine Provenienzlücke zwischen 1933 und 1945 bestehen bleibt. Allerdings bieten die Blätter wertvolle Erkenntnisse zu Liebermann, nämlich seine Beziehung zu einem vertrauten Mitarbeiter. Weitere in der Ausstellung gezeigte Werke blieben über Jahrzehnte im Besitz von Verwandten Liebermanns – ein Zeichen seiner Wertschätzung auch im breiteren Familienkreis. Ein Aquarell von Liebermanns Vater Louis von 1870 zum Beispiel (Abb. 5) erwarb 2009 die Max-Liebermann-Gesellschaft von einer Nachfahrin seines Bruders Georg aus Kapstadt. Auch das Pastellporträt der Cousine des Künstlers, Antonie Amalie¹⁵, blieb über Generationen im Familienbesitz, bis es 2006 die Erb*innen der Max-Liebermann-Gesellschaft schenkten. Die Provenienzen dieser zwei Familienbildnisse zwischen 1933 bis 1945 sind somit geklärt.

KÜNSTLERFREUNDSCHAFTEN

Max Liebermann war zu Lebzeiten eine der wichtigsten Persönlichkeiten der deutschen Moderne. Kein anderer Künstler der Kaiserzeit und der Weimarer Republik wurde so häufig von seinen Zeitgenossen porträtiert. Ein weiteres Konvolut unseres Sammlungsbestandes umfasst Liebermann-Bildnisse, die das berufliche und private Netzwerk des Künstlers widerspiegeln.

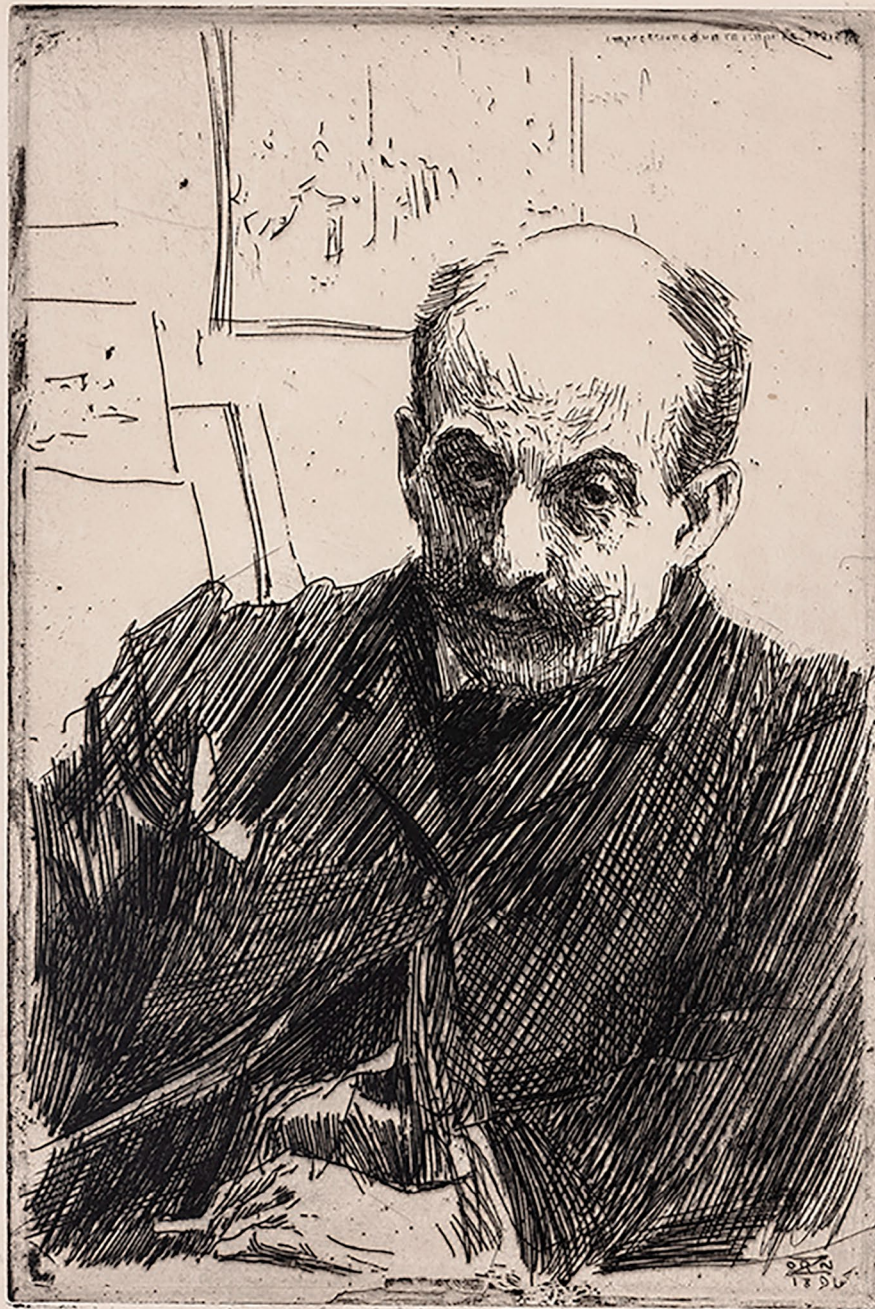
In der zweiten Sektion der Ausstellung zeigen wir eine Auswahl dieser Liebermann-Bildnisse – unter anderen drei druckgrafische Blätter von Anders Zorn (1860–1920), Rudolf Grossmann (1882–1941) und Conrad Felixmüller (1897–1977). Die Arbeiten wurden 2001 im Berliner Kunsthandel von der Max-Liebermann-Gesellschaft angekauft.¹⁶ Die Provenienzketten aller drei Blätter sind nur lückenhaft dokumentiert, allerdings tragen alle drei auf der Rückseite einen nicht identifizierten Nassstempel (Abb. 6), sodass sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt der gleichen Sammlung angehört haben müssen.¹⁷ Eine handschriftliche Widmung von Zorn für die schwedische Malerin Emma Chadwick (1855–1932)¹⁸ lässt vermuten, dass sich diese Radierung von 1891 zunächst in Chadwicks Besitz befunden haben muss (Abb. 7). Wem das Werk später gehörte, ist noch zu klären. Zur Provenienz der Lithografie von Grossmann aus dem Jahr 1928 ist bis 2001 nichts bekannt. Der Holzschnitt von Felixmüller entstammt einer jüngeren Edition von 1957 durch die Griffelkunst-Vereinigung in Hamburg (erste Edition 1926). In diesem Fall können wir einen NS-verfolgungsbedingten Entzug eindeutig ausschließen, da die Neuauflage nach 1945 entstand. Es bleibt jedoch ungewiss, in welchem Besitz sich das Werk zwischen 1957 und 2001 befunden hat. Was die drei Blätter allerdings deutlich zeigen, ist die Beliebtheit Liebermanns bei seinen Zeitgenossen als einer der Meistporträtierten der damaligen Berliner Kunstszene. Felixmüller hat sogar die Porträtsitzung im Liebermannschen Stadtpalais in einem Bericht für die Zeitschrift *Kunst und Künstler* für das interessierte Publikum ausführlich beschrieben.¹⁹

Eine weitere Künstlerfreundschaft wird durch die Bronzestatue Liebermanns von Fritz Klimsch repräsentiert – eines der wenigen dreidimensionalen Liebermann-Bildnisse im Museumsbestand. Klimsch fertigte eine Vorzeichnung dieser Porträtbüste bei einem Abendessen im Hause Liebermann. In seinen Erinnerungen heißt es: »Es war eine sehr schwierige Aufgabe diesen lebhaften Geist in die strenge plastische Form zu zwingen; mir kam dabei zugute, daß ich ihn seit vielen Jahren kannte und über viele Seiten seines Wesens im klaren [sic] war.«²⁰ Die beiden Künstler hatten 1899 gemeinsam mit Walter Leistikow (1865–1908) die Berliner Secession gegründet.

Auch die Herkunftsgeschichte dieser Büste bleibt momentan größtenteils unbekannt: 2006 erwarb die Max-Liebermann-Gesellschaft das Werk aus Stuttgarter Privatbesitz. Ab wann gehörte die Büste zu dieser Privatsammlung? Und wo befand sie sich zwischen 1933 und 1945? Neben der an der Rückseite eingeritzten Signatur »F. Klimsch« findet sich im Innern eine mit blauer Kreide handschriftlich vermerkte »94«. Unterhalb des Sockels ist ein Etikett mit einer handschriftlichen »21« fragmentarisch erhalten. Diese Beschriftungen konnten bisher nicht entschlüsselt werden. Ein von der Stadt Nürnberg im Jahr 1922



Abb. 6 Unbekannter Nassstempel, Rückseitendetail von Conrad Felixmüller, *Bildnis Max Liebermann*, Neudruck von 1957, Holzschnitt, 62,4 × 48,5 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft



at Frau Chadwick vanly kopiert of Zorn

Abb. 7 Anders Zorn, *Bildnis Max Liebermann*, 1891, Radierung auf Japanpapier, 35 × 26,4 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin



Abb. 8 Max Liebermann, *Teckelstudien*, 1909, Lithografie auf Velinpapier, 30,2 × 48,2 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin



Abb. 10 Max Liebermann, *Skizzenblatt mit dengelndem Bauern, Frau mit Kind und ein Zweig*, um 1890, Kreide auf Velinpapier, 16,5 × 23,7 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

direkt vom Künstler erworbenes vergleichbares Exemplar der Büste befindet sich seit 1968 als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum. Dieses weist den Gießerstempel »H. Noack Friedenau« auf.²¹ Da auch Max Liebermann ein Exemplar der Büste besessen haben soll²²–vielleicht sogar unser Exemplar–muss noch geklärt werden, wie viele Güsse Klimsch bei der renommierten Berliner Gießerei insgesamt herstellen ließ.

DEUTSCHE PRIVATSAMMLUNGEN

In einer dritten Sektion der Sonderausstellung präsentieren wir anhand unserer Sammlungsobjekte eine kleine Auswahl der Privatsammler, die im Lauf des 20. Jahrhunderts Liebermann-Werke besessen haben.

Der Probedruck der Lithografie *Teckelstudien* von 1909 zum Beispiel (Abb. 8), eine Schenkung von 2013 aus Privatbesitz, befand sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz des rheinischen Buch- und Kunstsammlers Heinrich Stinnes (1867–1932), Bruder des Großindustriellen Hugo Stinnes (1870–1924) im Ruhrgebiet. Seine Sammlung bestand aus neuzeitlicher Grafik und soll bis zu seinem Tod im Jahr 1932 um die 200.000 Werke umfasst haben.²³ Danach wurde die Sammlung auf diversen Auktionen verkauft. So erwarb die Berner Kunsthandlung August Klipstein 1938 ein Konvolut von Liebermann-Blättern aus dem Nachlass Stinnes und versah diese mit dem blauen Stempel »ST-K«²⁴ (Abb. 9), darunter auch unser Blatt. Klipstein verkaufte nicht alle dieser Werke auf Auktionen. Unser Druck befand sich von 1938 bis 1947 im Lager des Händlers, bis er es schließlich an den Zürcher Kunstsammler Sigmund Pollag (1888–1977) verkaufte.²⁵ Damit können wir die für uns wichtige Provenienzlücke von 1933 bis 1945 schließen. Nach aktuellem Forschungsstand wurden weder Stinnes noch seine Familie von den Nationalsozialisten verfolgt.

Zwei Provenienzmerkmale auf der Rückseite der Kreidezeichnung *Skizzenblatt mit dangelndem Bauern, Frau mit Kind und ein Zweig* (um 1890, Abb. 10)–ein Tintenstempel in braun, mit den umkreisten Buchstaben »goe.« und die handschriftliche Ergänzung »Helmut Goedeckemeyer« (Abb. 11)–deuten darauf hin, dass dieses Blatt aus der Sammlung des Industriekaufmanns Helmut Goedeckemeyer (1898–1983) stammt. Dieser besaß eine bedeutende Sammlung von Grafik und Illustrationen nahe Frankfurt am Main.²⁶ Es bleibt noch unklar, ab wann sich unser Blatt in Goedeckemeyers Besitz befand, sodass die Provenienz des Werkes zwischen 1933 und 1945 offen bleibt.²⁷ Erst 2005 wurde die Zeichnung im Münchner Kunsthandel angeboten. Nach einigen weiteren Auktionen wurde das Werk im Jahr 2008 aus Privatbesitz der Max-Liebermann-Gesellschaft geschenkt.

Stellvertretend für Liebermann-Werke, die nach 1945 gesammelt wurden, zeigen wir die Radierung *Judenviertel in Amsterdam: Der Fischmarkt (klein)* von 1908 (Abb. 12). Der blaue Stempel »G. Brühl«²⁸ (Abb. 13) auf der Rückseite des Blattes gibt Auskunft über den einstigen Besitzer. Der aus Breslau (heute Wrocław) gebürtige Sammler und Galerist Georg Brühl (1931–2009) siedelte nach dem Zweiten Weltkrieg nach Sachsen über, begann in den 1950er Jahren Kunst zu sammeln und konzentrierte sich hierbei auf Jugendstil, Art



Abb. 9 Stempel »ST-K«, Rückseitendetail aus Max Liebermann, *Teckelstudien*



Abb. 13 Stempel »goe.«, Rückseitendetail aus Max Liebermann, *Judenviertel in Amsterdam: Der Fischmarkt (klein)*

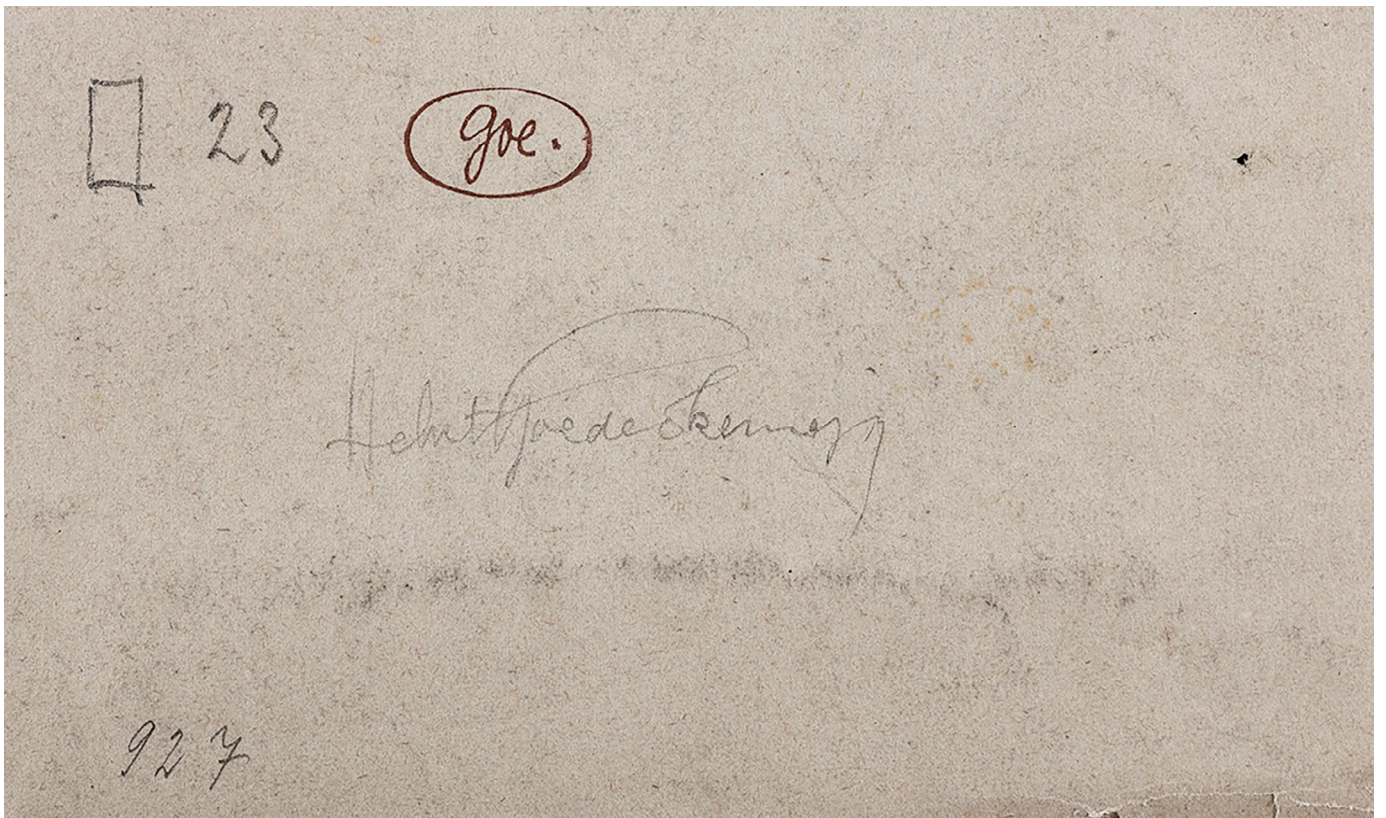


Abb. 11 Max Liebermann, *Skizzenblatt mit dangelndem Bauern, Frau mit Kind und ein Zweig*, um 1890, Rückseitenansicht



Abb. 12 Max Liebermann, *Judenviertel in Amsterdam: Der Fischmarkt (klein)*, 1908, Radierung auf Velinpapier, 15 × 18 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

déco, Expressionismus und Impressionismus.²⁹ Im Jahr 2008 erhielt die Max-Liebermann-Gesellschaft diesen Druck als Schenkung aus Privatbesitz, jedoch nicht direkt aus der Sammlung Brühl. Wann hat Brühl das Blatt besessen? Und wo befand es sich zwischen 1933 und 1945? Zu diesen Fragen muss noch weiter recherchiert werden.

IM KUNSTHANDEL – DIE FAMILIE CASSIRER

Eine vierte Sektion der Ausstellung setzt sich mit Max Liebermann im Kunsthandel auseinander. Dabei steht die Galerie- und Verlagstätigkeit der Vettern Bruno (1872–1941) und Paul (1871–1926) Cassirer im Mittelpunkt. Sie förderten Liebermanns Karriere und waren seine Hauptvertreter im Kunsthandel.

Der Stempel »Photo« (Abb. 14) auf dem Keilrahmen des Gemäldes *Blick aus dem Nutzgarten nach Osten auf den Eingang zum Landhaus* (1919, Abb. 15), weist auf die Provenienz des Kunstsalons Paul Cassirer hin. Mit diesem Stempel kennzeichnete die Galerie in den 1920er Jahren fotografierte Werke. Die Archivalien im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich bieten keine weiteren Informationen zur Provenienz des Bildes.³⁰ Noch bleibt ungeklärt, wie lange sich das Werk im Besitz des Kunstsalons Cassirer befand. Der nächste Provenienzhinweis stammt aus dem Jahr 1955, als das Gemälde aus Saarbrücker Privatbesitz auf einer Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts Roman Norbert Ketterer eingeliefert wurde.³¹ Danach gehörte es lange Jahre einer Schweizer Privatsammlung an bis es 2012 im Auktionshaus Grisebach angeboten und 2013 im Nachverkauf von der Max-Liebermann-Gesellschaft erworben wurde.³²

Zwei weitere Skizzenblätter aus der Sammlung weisen den Briefkopf von Bruno Cassirer auf. Eines ist auf den 28. Februar 1919 datiert und auf den Papierbögen sind Illustrationen für Goethes Erzählung *Mann von 50 Jahren* zu erkennen. Diese war 1922 im Verlag Bruno Cassirer erschienen (Abb. 16–17). Die Max-Liebermann-Gesellschaft erwarb die Blätter 2002 in einem Berliner Auktionshaus mit dem Hinweis, dass sie ehemals zur Privatsammlung Bruno Cassirers gehörten.³³ Bis jetzt war es uns nicht möglich, dies zu verifizieren. Verfolgungsbedingt emigrierte Bruno Cassirer im Dezember 1938 nach Oxford³⁴, wo er am 29. Oktober 1941 verstarb. Bruno Cassirers in Berlin zurückgelassene Kunstsammlung – darunter auch viele Liebermann-Werke³⁵ – wurde beschlagnahmt und in Teilen am 1. März 1944 von der Auktionatorin Charlotte Oellerich versteigert.³⁶ Die Niederschrift der Versteigerung enthält 387 Lose mit Werken u. a. von Lovis Corinth und Max Slevogt. Liebermann-Werke werden nicht aufgelistet, vermutlich weil jüdisches Kulturgut nicht veräußert werden durfte und dem Finanzamt zu melden war.³⁷

Der Verbleib der Liebermann-Werke bleibt demnach unklar. Zum einen nahm Bruno Cassirer Liebermann-Werke aus seiner Sammlung mit ins Exil, da unter anderem seine Nachkommen Werke von Liebermann für den Verkauf im Kunsthandel einlieferten oder beispielsweise an die Max-Liebermann-Gesellschaft schenkten. Zum anderen ist nicht auszuschließen, dass Bruno Cassirer Liebermann-Werke in Deutschland lagerte³⁸ und dass manche vor 1944 veräußert wurden.³⁹



Abb. 14 Stempel »Photo«, Rückseitendetail aus Max Liebermann, *Blick aus dem Nutzgarten nach Osten auf den Eingang zum Landhaus*, 1919

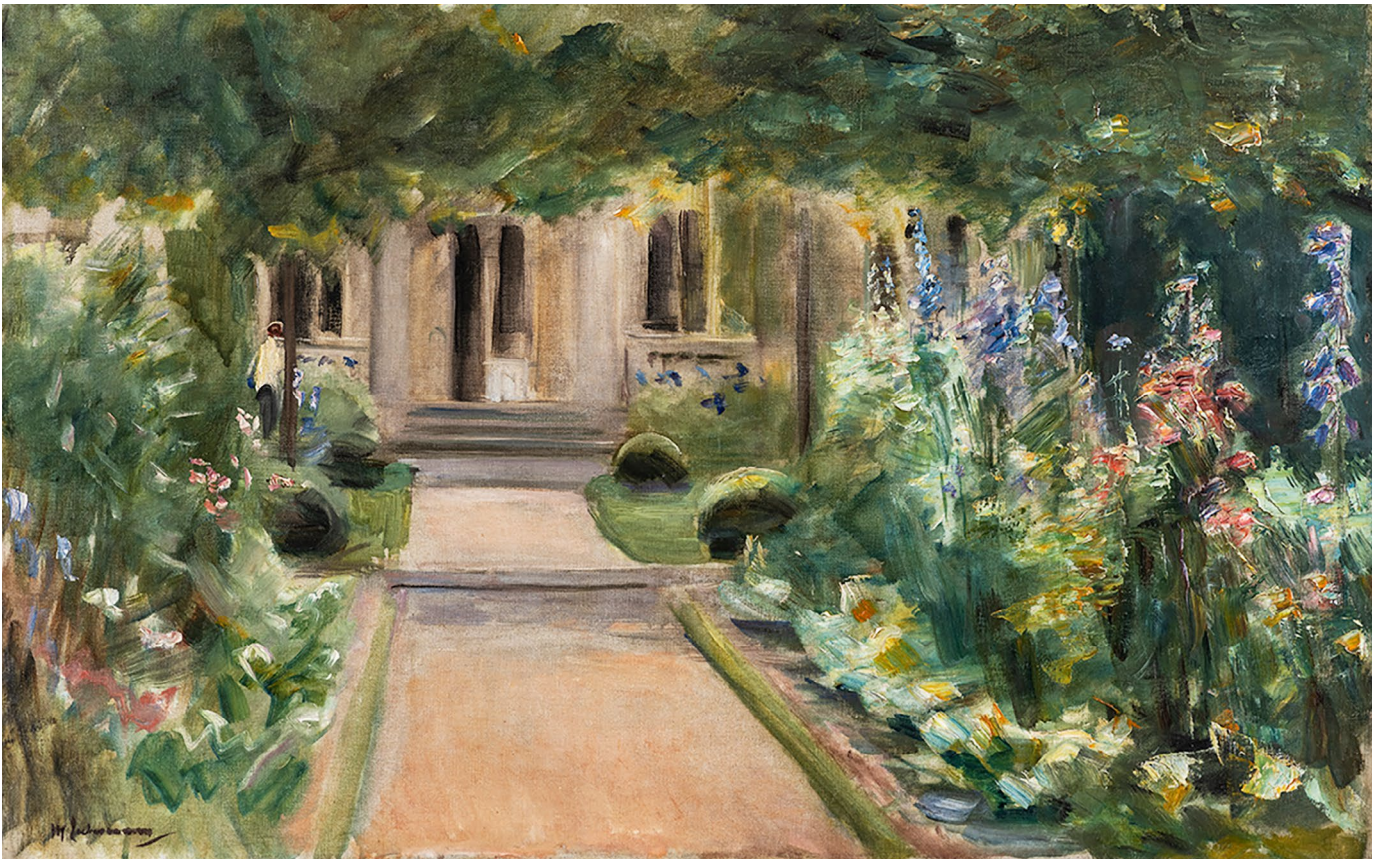


Abb. 15 Max Liebermann, *Blick aus dem Nutzgarten nach Osten auf den Eingang zum Landhaus*, 1919, Öl auf Leinwand, 50 × 75 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

Um die bestehende Provenienzlücke in der Zeit von 1933 bis 1945 schließen zu können, muss erst geklärt werden, wo die Goethe-Zeichnungen aus der Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft nach Bruno Cassirers Emigration verblieben.

MIND THE GAP

Trotz intensiver Recherchen konnten bisher die Provenienzen einiger Objekte seit ihrer Entstehung bis zum Eingang in die Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft nicht vollständig geklärt werden. Die im letzten Raum thematisierten Provenienzlücken am Beispiel dreier Wannseebilder zeugen von der Komplexität und Langwierigkeit des Forschungsfeldes. Der jahrzehntelange Verbleib von Werken in unbekanntem Privatbesitz und/oder die lückenhafte Quellenlage (verlorene bzw. unzugängliche Archivalien, nicht aktualisierte Werkverzeichnisse, fehlende Auskünfte aus dem Kunsthandel usw.) können dazu führen, dass Objektbiografien fragmentarisch bleiben. Dabei ist die Provenienzforschung zu druckgrafischen Arbeiten besonders komplex: Da sie keine Unikate sind, sind sie in historischen Quellen, wie Ausstellungs- und Auktionskatalogen, oftmals nicht eindeutig zu identifizieren.

Vor diesem Hintergrund ist vor allem eine nachhaltige und transparente Dokumentation notwendig, in der ebenfalls negative Rechercheergebnisse

ohne Treffer verzeichnet werden. Sehr hilfreich für die Recherche ist dabei die intensive Vernetzung ähnlicher Forschungsprojekte und der Austausch mit Fachkolleg*innen. Vermittlungsstrategien wie die Konferenz im November 2021 und die Organisation der aktuellen Ausstellung sollen dazu beitragen, das Fachpublikum und die breite Öffentlichkeit auf das Thema »Provenienzforschung zu Max Liebermann« aufmerksam zu machen und die damit verbundene Bedeutung des Forschungsfeldes in und außerhalb von Museen hervorheben. Bis zum Ende der Projektlaufzeit wird weiter recherchiert, um die Herkunftsgeschichten soweit wie möglich zu rekonstruieren und somit als privat getragenes Museum proaktiv an der Provenienzforschung zu NS-Raubgut mitzuwirken.

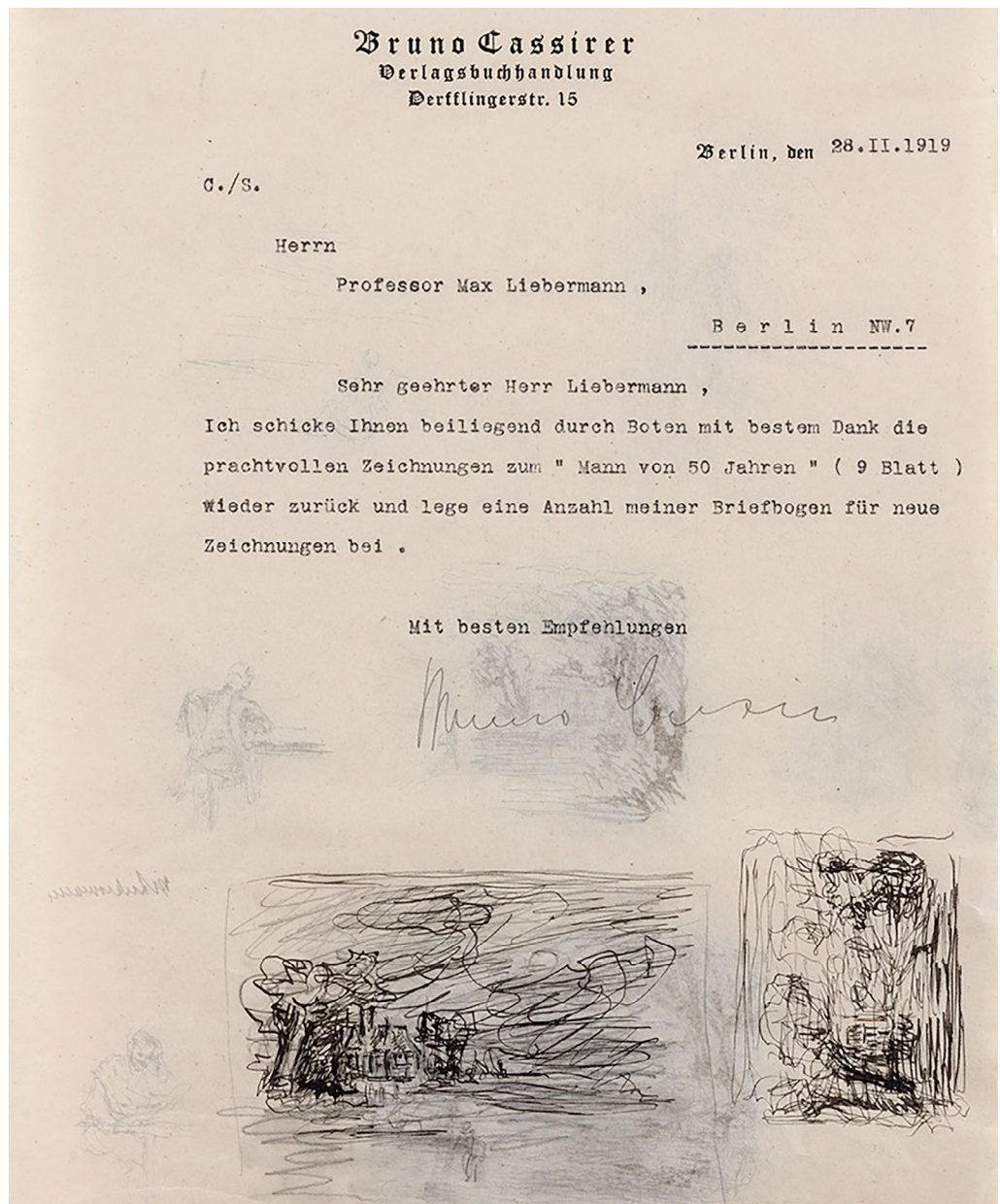


Abb. 16 Max Liebermann, Skizzenblatt zu J. W. von Goethes »Mann von 50 Jahren«, nach 28.02.1919, Feder und Bleistift auf Velinpapier, 29 × 20,9 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

Bruno Cassirer
Verlagsbuchhandlung
Derfflingerstr. 15

Berlin, den



Abb. 17 Max Liebermann, Skizzenblatt zu J. W. von Goethes »Mann von 50 Jahren«, wohl um 1919, Tuschkfeder und Bleistift auf Velinpapier, 28,9 × 20,9 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

- 1 Vgl. »Provenienzforschung im Bestand der Liebermann-Villa am Wannsee. Erschließung der Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V.«, https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin/Projekt1.html [letzter Abruf: 24.07.2022].
- 2 Über die Provenienzforschung des druckgrafischen Sammlungsbestands vgl. Denise Handte, Alice Cazzola, *Rückseiten als Schlüssel. Druckgrafik in der Liebermann-Villa und die Erforschung ihrer Herkunft*, in: Ausst.-Kat. *S/W. Max Liebermanns Druckgraphik*, hrsg. von Lucy Wasensteiner, Liebermann-Villa am Wannsee 2022, München 2022, S. 30–42.
- 3 Max Liebermann, *Kopf eines St. Adriansschützen aus dem Jahr 1627, Kopie nach Frans Hals, 1876*, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin, Eberle 1876/7, S. 115–116. Angabe nach Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde., Bd. 1 (1865–1899), Bd. 2 (1900–1935), München 1995–1996, im Folgenden: Eberle. Als Vorlage diente das Gemälde *Das Bankett der Offiziere der Sankt-Hadrian-Schützengilde von Haarlem, 1627*, Öl auf Leinwand, 183 × 266,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.
- 4 Vgl. Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914, S. 529 [Verzeichnis der Ölbilder, Pastelle, Aquarelle: »Männerkopf vom Schützenstück aus d. J. 1627 (St. Adriaan [sic]). Öl, Leinwand, 40 cm h., 30 cm b., Max Liebermann, Berlin«; Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Mit 303 Abbildungen*, Berlin 1923, Abb. S. 106: »Kopie nach Frans Hals, 1876. Besitzer: Max Liebermann, Berlin«. Auf einem Foto von Erich Salomon aus dem Jahr 1931 (ullstein bild, Nr. 01654091) ist Liebermann in seinem Atelier zu sehen, hinter ihm hängt der *St. Adriansschütze*.
- 5 Vgl. Online-Datenbank Frits Lugt, *Les marques de Collections de Dessins & d'Estampes* (Fondation Custodia), L.4763, <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/12278/total/1> [letzter Abruf: 27.07.2022].
- 6 Vgl. Martha Liebermann, Brief an Max Lehrs, 15.03.1935: »Ich ordne augenblicklich mit Herrn [Erich] Hancke das Atelier, da ja die Bilder und Zeichnungen einen Nachlass-Stempel bekommen müssen.«, zitiert nach Ernst Braun, *Der Briefwechsel zwischen Max Lehrs und Max Liebermann*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 21, 1989–1990, S. 81–106, hier 106. Der Nachlassstempel fehlt auf den Reproduktionen des Werkes in Erich Hancke, *Liebermanns Kopien nach Frans Hals*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 14, Heft 11, 1916, S. 525–534, Abb. S. 531, <https://doi.org/10.11588/diglit.4751#0562> und Hancke 1923, wie Anm. 4.
- 7 Vgl. Bernd Schmalhausen, *Max und Martha Liebermann im Nationalsozialismus*, in: Ausst.-Kat. *Wir feiern Liebermann! Leihgaben aus deutschen Sammlungen zu 25 Jahren Max-Liebermann-Gesellschaft*, hrsg. von Lucy Wasensteiner, Liebermann-Villa am Wannsee 2020, Potsdam 2020, S. 147–165, hier S. 156.
- 8 Vgl. Ausfertigung des Kaufvertrages zwischen Martha Liebermann und dem Deutschen Reich (Deutsche Reichspost) vom 14.06.1940, Grundbuchamt Schöneberg, Grundbuch von Wannsee, Band 24, Blatt Nr. 725, Bl. 57–60; Entschädigungsakte Martha Liebermann, Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), Reg. Nr. 64.373, Bl. D 21–24.
- 9 Vgl. Regina Scheer, *Martha Liebermann, geboren Marckwald. Eine jüdische Berlinerin 1857–1943*, in: Ausst.-Kat. *Martha Liebermann (1857–1943). Lebensbilder*, hrsg. von Martin Faass, Liebermann-Villa am Wannsee 2007–2008, Berlin 2007, S. 19–31, hier S. 30–31.
- 10 Die Liste umfasst über 200 Objekte mit einem Wert von ca. 84.000 Reichsmark. Darunter befinden sich Möbel, Porzellan und Haushaltsgegenstände, aber auch Kunstwerke. Vgl. Beschlagnahmeverzeichnis der Wohnung Martha Liebermanns in der Graf-Spee-Straße 23 vom 24.07.1943, aufbewahrt im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam (Rep. 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Akten Vermögensverwaltungsstelle, Akte zu Martha Liebermann Nr. 23296, Bl. 4–14).
- 11 Unter der Nr. 158 des Beschlagnahmeverzeichnisses (wie Anm. 9, Bl. 10 v.) ist ein Objekt mit dem Titel »Gemälde Porträt« und den Maßen »0,40 × 0,32 m« aus der Hand Liebermanns angegeben und könnte dem gesuchten Kunstwerk entsprechen, das in der Sammlung der Max-Liebermann-Gesellschaft als Kopf bzw. Porträt mit den Maßen 41 × 32 cm inventarisiert ist. Ob hier das gesuchte Objekt gemeint war, muss an dieser Stelle offen bleiben.
- 12 In dem 1995 erschienen Liebermann-Werkverzeichnis gab Matthias Eberle das Werk als »verschollen« an, vgl. Eberle 1995, wie Anm. 3.
- 13 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach (Hrsg.), *19. und 20. Jahrhundert*, Auktion Nr. 101, 08.06.2002, Berlin 2002, Los 133.
- 14 Zu Neumanns Tätigkeit verfasste Liebermann ein Zeugnis und erklärte darin: »Er hat die Stelle zu meiner vollen Zufriedenheit verwaltet. Er ist ehrlich und zuverlässig und er verläßt den Dienst auf seinen eigenen Wunsch.«, Max Liebermann, Brief an Paul Neumann, 01.03.1927, zitiert nach: Max Liebermann, *Briefe*, hrsg. von Ernst Braun, Bd. 8 (1927–1935), Baden-Baden 2019, S. 49.
- 15 Antonie Amalie (1850–1916) war eine Tochter von Max Liebermanns Tante, Fanny geb. Liebermann, väterlicherseits und Ferdinand Reichenheim, einem erfolgreichen Unternehmer in Berlin. Im Alter von 18 Jahren heiratete Toni ihren neun Jahre älteren Cousin Carl Theodor Liebermann (1842–1914), Professor der Chemie und Geheimer Regierungsrat. Vgl. den Stammbaum von Benjamin Liebermann in Marina Sandig, *Die Liebermanns. Ein biographisches Zeit- und Kulturbild der preußisch-jüdischen Familie und Verwandtschaft von Max Liebermann*, Neustadt/Aisch 2005, S. 374–375.
- 16 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach (Hrsg.), Auktion Nr. 97, 01.12.2001, Berlin 2001, Los 512 (Conrad Felixmüller, *Bildnis Max Liebermann, 1926/1927* [sic], Holzschnitt), Los 542 (Rudolf Grossmann, *Max Liebermann, 1928*, Lithografie), Los 912 (Anders Zorn, *Bildnis Max Liebermann, 1891*, Radierung).
- 17 Rechercheanfragen zum Stempel und zur einliefernden Person/ Einrichtung der Blätter im Jahr 2001 haben zu keinem Ergebnis geführt. Zur Eingrenzung des Stempelzeitraums können wir auf der Basis der drei Drucke in unserem Bestand nur annehmen, dass der Stempel nicht vor 1891, aber bis mindestens bis 1957 benutzt wurde. Es sind zwei weitere Lithografien (1924, 1925) von Alexander Kanoldt in Privatbesitz bekannt. Diese wurden 1973 in der Galerie Michael Hasenclever in München aus unbekanntem Vorbesitz erworben, sodass die Sammlung bereits davor existiert haben muss. Ich danke Ilse von zur Mühlen für die freundliche Auskunft.
- 18 »ät fru Chadwick vänlig hägkomst af Zorn«, Übersetzung der Verfasserin: für Frau Chadwick in freundlicher Erinnerung von Zorn.
- 19 Vgl. Conrad Felixmüller, *Als ich Max Liebermann zeichnete*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 24, Heft 8, 1926, S. 315–317, <https://doi.org/10.11588/diglit.7391.75>.

- 20 Fritz Klimsch, *Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers. Geformte Bilder eines Lebens und zweier Jahrhunderte*, Berlin um 1950, S. 114.
- 21 Hermann Braun, *Fritz Klimsch. Eine Dokumentation*, Hannover 1991, Kat.-Nr. 76, Abb. S. 120
- 22 Vgl. das Verzeichnis der Liebermann-Sammlung (von Karl-Heinz Janda und Annegret Janda, überarbeitet und ergänzt von Monika Tatzkow) in: Ausst.-Kat. *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann*, hrsg. von Martin Faass, Liebermann-Villa am Wannsee, 2012–2013, Berlin 2013, Kat.-Nr. 76, S. 147–148. Das Verzeichnis der Liebermann-Sammlung (von Steffen Haug und Bärbel Hedinger) in: Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller (Hrsg.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, München 2013, führt die Klimsch-Büste nicht auf.
- 23 Zu Heinrich Stinnes siehe den Abschlussbericht (S. 253–254) des vom Berliner Kupferstichkabinett und vom Zentralarchiv 2013–2016 durchgeführten Provenienzforschungsprojekts LA14-II2012, verfügbar über <https://www.proveana.de/> [letzter Abruf: 26.07.2022].
- 24 Vgl. Online-Datenbank Frits Lugt, *Les marques de Collections de Dessins & d'Estampes* (Fondation Custodia), L.2373a, <http://www.marquesde-collections.fr/detail.cfm/marque/9388> [letzter Abruf: 27.07.2022].
- 25 Vgl. Stinnes Archiv August Klipstein.
- 26 Vgl. Georg Kurt Schauer, *Helmut Goedeckemeyer: Sammler und Kenner*, in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, Jg. 12, 1969, Heft 1, S. 33–36, vgl. <http://doi.org/10.5169/seals-388105>. Seit 1959 bewahrt das Städel Museum in Frankfurt einen Teil der Sammlung Goedeckemeyers bestehend aus 5.000 druckgrafischen Blättern, einigen Handzeichnungen und Kleinplastiken vorrangig deutscher und französischer Künstler*innen, vgl. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/ratapoil> [letzter Abruf: 27.07.2022].
- 27 Das Blatt war 1963 noch Teil der Sammlung Goedeckemeyer, vgl. Ausst.-Kat. *Berliner Graphik von 1880–1930. Ein Querschnitt. Aus der Sammlung Helmut Goedeckemeyer*, Frankfurt/Main, Kunstgeschichtliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität, 05.11.–01.12.1963, Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz, Heft 15, Mainz 1963, Kat.-Nr. 54: »Dengelnder Bauer und Mutter mit Kind, 1890, Kreide. 15,5 × 19,5 cm, bez.: M L, Vorzeichnung zur Radierung Schiefler 8«.
- 28 Vgl. <http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showCollector&cid=3> [letzter Abruf: 27.07.2022].
- 29 Vgl. <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/georg-alex-bruehl> [letzter Abruf: 27.07.2022].
- 30 Vgl. hierzu der Beitrag von Christina Feilchenfeldt in dieser Publikation, S. 115–126.
- 31 Aukt.-Kat. Stuttgarter Kunstkabinett (Hrsg.), *Kunstliteratur, Kunstwerke des 15.–20. Jahrhunderts*, Auktion 29.11.–01.12.1955, Kat. 22, Stuttgart 1955, Kat.-Nr. 1570 Abb. 40: »Blumenbestandener Gartenweg, im Hintergrund Landhaus. Gemälde um 1921. Öl auf Leinwand. Größe 50 × 75,5 cm. Signiert (unten links): M. Liebermann–Geraht. 4.000,-«.
- 32 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, Auktion Nr. 200, 29.11.2012, Berlin 2012, Los 5R: »Max Liebermann, Blick aus dem Nutzgarten nach Osten auf den Eingang zum Landhaus, 1919 (?), Öl auf Leinwand, 50,5 × 75,5 cm, unten links signiert: M Liebermann, Eberle 1919/13, Geraht, Provenienz: »Galerie Paul Cassirer, Berlin/Privatsammlung, Saarland/Privatsammlung, Schweiz«.
- 33 Vgl. Aukt.-Kat. Jeschke, Greve & Hauff (Hrsg.), *Wertvolle Bücher–dekorative Graphik*, Auktion Nr. 25, 04.–07.11.2002, Berlin 2002, Lose 4641 und 4644, Provenienz: »Aus der Sammlung Bruno Cassirer«.
- 34 Vgl. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch), R 87 Reichskommissar für die Behandlung feindlichen Vermögens, Akte zu Bruno Cassirer, London, Verleger und Kunstsammler, Nr. 2259, Bericht von Asta Smith über ihre Tätigkeit für die Auswanderung Bruno Cassirers und zur Verwaltung und Liquidation seines Vermögens, 30.03.1941, Bl. 53–57.
- 35 Vgl. Landesarchiv Berlin (LAB), B Rep 025-01, Verfahren Agnes Hill–früher Hell–, geb. Cassirer, 31 Portland Road, Oxford/England, gegen das Deutsche Reich, Nr. 1330/55, Abschrift, Bruno Cassirer, Berlin. Liste der Rubrik: Sammlungen, Gegenstände aus edlem Metall, Schmuck etc. nach dem Stand vom 27. April 1938, Bl. 180–181. Die Liste verzeichnet folgende Liebermann-Werke: 16 Ölbilder, 3 Zeichnungen, 8 Pastelle, 1 Aquarell, 1 Werk ohne Technikangabe und eine nicht weiter definierte Sammlung von Radierungen, Lithografien, Holzschnitten, Zeichnungen, Aquarellen und Probedrucken.
- 36 Vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam (BLHA), Rep 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Akten Vermögensverwaltungsstelle, Akte zu Bruno Cassirer Nr. 6627, Versteigerungs-Niederschrift, Berlin 01.03.1944, im Auftrag des Oberfinanzpräsidenten Berlin, Bl. 131–143.
- 37 Vgl. Anordnung über das Verbot der Vermittlung von jüdischem Kulturgut auf dem Gebiet der bildenden Künste vom 22.07.1943, BLHA, A Rep. 093–03 Finanzamt Moabit-West, Nr. 54682/528. Ich danke Irena Strelow für die freundliche Auskunft.
- 38 Unter anderem bei einem Spediteur in Leipzig, im Keller des Berliner Hauses in der Derfflingerstr. 15 und in den Berliner Buchbinderei-Werkstätten. Vgl. Entschädigungsakte Bruno und Else Cassirer, LABO, Reg. Nr. 55.479, Bescheid des Entschädigungsantrags, 20.10.1967, Bl. D 287v.
- 39 Vgl. BArch, R 87 Reichskommissar für die Behandlung feindlichen Vermögens, Akte zu Bruno Cassirer, London, Verleger und Kunstsammler, Nr. 2259, Rüdiger von der Goltz an den Reichskommissar für die Behandlung feindlichen Vermögens, 22.08.1942, Bl. 116–121, hier Bl. 119 (erwähnt wird hier die Speditionsfirma Edmund Vetter, Berlin W8, Mittelstrasse 30). Vgl. zudem BLHA, Rep 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Akten Vermögensverwaltungsstelle, Akte zu Bruno Cassirer Nr. 6627, Rüdiger von der Goltz an den Reichskommissar für die Behandlung feindlichen Vermögens, an das Kammergericht, an den Amtsgerichtspräsidenten, an den Oberfinanzpräsidenten, 11.12.1942, Bl. 113–119. In diesem Schreiben des staatlich ernannten Vermögensverwalters von der Goltz ist zu lesen, dass der Kunsthändler Hans W. Lange ein Stilleben von Cezanne und eine Ölstudie von Manet aufgrund der Einbringung von Devisen im Kunsthaust Fischer in Luzern 1942 verkaufte. In der Zwischenzeit soll eine Pfändung »weiteren Kunstbesitzes« durch das Finanzamt Moabit-West zur Veräußerung mittels Lange stattgefunden haben.

EIN FASS OHNE BODEN? PROVENIENZFORSCHUNG ZU MAX LIEBERMANN

Meike Hopp

Das in Kooperation mit der Liebermann-Villa am Wannsee angebotene Seminar »Provenienzforschung zu Max Liebermann« am Fachgebiet Digitale Provenienzforschung der TU Berlin im Wintersemester 2021/22 war gleichermaßen Experiment und Privileg: Studierende in die komplexe Forschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut einzuführen ist vor allem dann herausfordernd, wenn Praxisbezüge bzw. Hands-On-Beispiele fehlen und die vielfältigen Kontexte und Mechanismen von Kulturgutverlagerungen auf einer rein theoretischen Ebene verhandelt werden müssen. Dies war durch die Online-Lehre der vergangenen »Corona-Semester« leider oft der Fall. Auch wenn – oder gerade weil – das genannte (Online-)Seminar ebenfalls von den Einschränkungen betroffen war, danke ich meinen Kooperationspartnerinnen Lucy Wasensteiner, Denise Handte und Alice Cazzola umso mehr, dass sie sich auf das gemeinsame Experiment eingelassen und den Studierenden trotz der Auflagen den Zugang zu Originalen ermöglicht und wertvolle Materialien bereitgestellt haben.

Das Seminar umfasste neben einer Einführung in Grundlagen auch Kurzreferate, die die kritische Analyse publizierter Provenienzen zu Werken von Max Liebermann (1847–1935) – etwa aus Werkverzeichnissen – zum Inhalt hatten und Lösungsansätze für die transparente, übersichtliche und auch visuell verständliche Aufbereitung komplexer Provenienzketten im Ausstellungskontext diskutierten. Den Kern bildeten in Gruppen durchgeführte Recherchen zu Druckgrafik und Zeichnungskonvoluten aus der Sammlung der Liebermann-Villa, wovon drei Berichte von Anja Matsuda, Viktoria Gehricke und Hui-Ju Hsu begleitend zur im Herbst 2022 gezeigten Ausstellung »Wenn Bilder Sprechen. Provenienzforschung zur Sammlung der Liebermann-Villa« als Beiträge auf dem Blog der Liebermann-Villa publiziert werden.¹ Den engagierten Studierenden sei ebenso gedankt wie den Mitarbeiter*innen der Liebermann-Villa, hier vor allem Viktoria Bernadette

Krieger für den Einblick in die im Frühjahr 2022 gezeigte Ausstellung »S/W. Max Liebermanns Druckgraphik«, die ein Thema aufgreift, das sowohl in der kunsthistorischen Lehre oft vernachlässigt wird als auch die Provenienzforschung vor große Herausforderungen stellt.² In Zusammenarbeit mit den Kurator*innen war es möglich, die notwendige Autopsie der Objekte selbst vorzunehmen und Vorder- wie Rückseitenbefunde (z. B. Stempel, Notizen, Etiketten oder aber deren Tilgungen) zu dokumentieren. Ein ebenso großer Dank gilt den externen Expert*innen, die nicht nur wertvollen Input gegeben haben, sondern auch einen offenen interdisziplinären Austausch ermöglichten. Hier sei vor allem Bianca Welzing-Bräutigam vom Landesarchiv Berlin, Dr. Wolfgang Schöddert von der Berlinischen Galerie sowie Jutta Freifrau von Falkenhausen, Rechtsanwältin in Berlin besonders gedankt.

PROVENIENZFORSCHUNG ZU LIEBERMANN IM UNIVERSITÄREN KONTEXT

Provenienzforschung zu Liebermann: ein Fass ohne Boden? Die vielen Einblicke, Werkstattberichte und Fallstudien, die in diesem Band vorgestellt werden, bestätigen dies. Das extrem reichhaltige Œuvre des Malers, die vielfachen Variationen beliebter Motive, ganz gleich ob in Gemälden, Pastellen, Aquarellen, Zeichnungen oder in der Druckgrafik erschweren die eindeutige Identifikation seiner Werke. Gleichzeitig überlagern sich unterschiedlichste Entzugs- und Unrechtskontexte. Nicht nur war Liebermann als Künstler aufgrund seiner jüdischen Herkunft selbst diffamiert, hinzu kommen seine tragische Familiengeschichte, das Schicksal der eigenen Sammlung und seines Nachlasses³ und die Schicksale der zahlreichen Sammler*innen und Händler*innen jüdischer Herkunft, die unmittelbar mit ihm verbunden und im Besitz seiner Werke waren, bevor auch sie Opfer der Verfolgung durch das NS-Regime wurden. So tauchen Liebermanns Werke in allen für die Forschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut relevanten Bereichen auf, ob im Kontext der sukzessiven Entrechtung und Enteignung der aus rassistischen, politischen oder anderweitigen Gründen Verfolgten ab 1933, im Rahmen der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« 1937, im Kontext der ab 1939 kriegsbedingt verlagerten Kulturgüter oder im Kontext der in den Exilländern oft zur Sicherung des Lebensunterhalts veräußerten Objekte, auch als »Fluchtgut« bezeichnet.

»[S]eine Bilder fehlten in keiner Kunstsammlung und galten als Aushängeschild eines selbstbewußten, zumindest kulturell emanzipierten Großbürgertums«⁴ schrieb Stefan Pucks 1997, wobei er den Anteil der Liebermann-Sammler*innen jüdischer Herkunft vor 1933 auf circa 75% schätzte.⁵ Bis heute beruhen derlei Angaben mehr auf den empirischen Werten, die auf die jahrzehntelange Forschung zu Liebermann und seinem Netzwerk zurückgehen als auf validen Auswertungen oder gar Statistiken. Doch gerade dies prädestiniert das Thema auch so sehr für ein Seminar am Fachgebiet Digitale Provenienzforschung, das im Gegensatz zur Provenienzforschung an Museen keine genuin objektbezogene Forschung anbietet, sondern breitere Kontexte der insbesondere vor, während und nach dem

454. **Gemälde** von G. Wecker: In Landschaft Eremit mit Jüngling.
455. **Pastell** von Max Liebermann: Gartenansicht.
456. **Speisezimmer** im Chippendale-Stil, Mahagoni, 16 Teile: Büfett (ca. 3,50 m), Vitrine, Sideboard mit Marmorplatte, runder Ausziehtisch, 10 Stühle und 2 Sessel.
457. **Smyrna-Teppich**, Gr. ca. 4,00 : 6,50 m.
458. **Perser-Teppich**, Korassan, Gr. 5,85 : 4,35 m (beschädigt).
459. **Schlafzimmer**, elfenbein Schleiflack, modern, 9 Teile: dreiteiliger Schrank mit eingebautem Waschanschluß, Bett mit Roßhaaraufgabe, 2 Nachtschränke, Chiffonnière, runder Tisch, 2 Stühle, Wäschetruhe.
460. **Schlafzimmer**, geflammte Birke, 9 Teile: Doppelbett mit Schlafraffia-Matratze, 2 Nachttische, Ankleideschrank mit Innenspiegel, Frisiertoilette, Waschoilette, Frisiersessel, 2 Stühle.
461. **Bibliothek** im Chippendale-Stil, offen, Mittelteil mit Glaschiebetüren (5,10 m).
462. **Tisch** im Renaissance-Stil, auf Delphinfüßen, Nußbaum eingelegt, achteckig.
463. **Gemälde**, Kopie nach Murillo.
464. **Desgleichen**: Blumenstück.
465. **Japanische Bronzeschale**, mit Schmelzfarben eingelegt, als Henkel Elefantenköpfe.
466. **Japan. Bronze**: Pfau, auf Blackwooduntersatz (1 Fuß rapariert).
467. **Schildkrötenpanzer**.
468. **Bronze-Pferd**, mit Schmelzfarben eingelegt.
469. **Bronze-Koro**, m. Schmelzfarben eingelegt, Deckel in Froschform.
470. **Bronze-Buddha**, 17. Jahrhundert.
471. **Japanisches Schwert** (Bein mit reicher figuraler Schnitzerei).
472. **Desgleichen**, ähnlich (Bein).
473. **Desgleichen**, ähnlich (Bein).
474. **Japanischer Dolch** mit Scheide.
475. **Porzellan-Teekanne** mit Imari-Dekor (Deckel beschädigt). Dazu Untersatz.
476. **Ein Paar Messingvasen**, graviert (Benares).
477. **Cloisonné-Deckelvase**.
478. **Gerahmte Elfenbeinschnitzerei**: Geburt Christi.
479. **Kleine japanische Rüstung**.

Nationalsozialismus erfolgten massenhaften Verlagerung von Kulturgut in den Blick nimmt und diese nachhaltig zu erschließen sucht. Werke von Max Liebermann wurden spätestens mit seiner Vertretung durch die Berliner Galerie der Vettern Paul und Bruno Cassirer ab 1898 überregional ausgestellt, gesammelt und gehandelt.⁶ Doch was können wir heute tun, um einen Überblick zu erhalten über die scheinbar unendliche Masse an Werken, die noch in den 1920er Jahren als Handelsware vielfach Besitzer*innen und Eigentümer*innen wechselten, um dann nur ein paar Jahre später zwangsverkauft und/oder beschlagnahmt, konfisziert und teils mehrfach verlagert zu werden?

Eines steht fest: Den prominenten Werken, deren Geschichte wir heute rekonstruieren, die wir restituieren oder mit ihren Objektbiographien und den tragischen persönlichen Schicksalen ihrer Vorbesitzer*innen öffentlichkeitswirksam aus- bzw. zur Diskussion stellen können, steht eine ungleich höhere Anzahl an Werken Liebermanns gegenüber, die wir nicht auch nur ansatzweise zurückverfolgen können. Über ihre Herkunft und Verbleib wissen wir ebenso wenig wie über das Schicksal ihrer Vorbesitzer*innen.

Die Kataloge der mit den Verfolgungsmaßnahmen und der Emigration im Laufe der 1930er Jahre zunehmenden Wohnungsauktionen in Berlin bestätigen, dass die Werke Liebermanns nicht immer in ausgeprägten Sammlungskontexten aufschienen, sondern auch gelegentlich zum Inventar großbürgerlicher Wohnungen gehörten. Derlei Einzelstücke wurden selten inventarisiert und sind aufgrund der in der Regel recht unspezifischen Beschreibungen in den entsprechenden Katalogen meist nicht zu identifizieren. So listet ein Katalog des Berliner Versteigerungshauses Union im Oktober 1936 neben Speise- und Schlafzimmereinrichtungen unter Losnummer 455 auch ein »Pastell von Max Liebermann: Gartenansicht«⁷ – ohne weitere Angaben (Abb. 1). Insbesondere die Zeichnungen und Druckgraphiken Liebermanns, die große Verbreitung fanden, wurden selten abgebildet.⁸ Ohne konkrete Angaben zu Papier, Technik, Auflage, Maßen oder Provenienzmerkmalen wie z. B. Sammler*innenstempel lassen sich diese – seien es nun unikale oder serielle – Werke also kaum gesichert identifizieren. Solche Angaben finden sich jedoch nur selten in historischen Auktionskatalogen.

Dennoch verfügen wir heute über viele – auch digitalisierte und online verfügbare – Quellen, die uns helfen können, diese Objekte ebenso wie die Kontexte ihrer Besitzwechsel zumindest wieder sicht-, recherchier- und somit nachvollziehbar zu machen. Wir erhalten so einen validen Überblick über den NS-Kunstraub zu Liebermann. Gleichzeitig ermöglichen diese auch, dass Studierende Erfahrungen mit den mannigfachen Wegen der Verlagerung von Kulturgut in der Forschungspraxis sammeln – selbst dann, wenn der Zugriff zum Original verwehrt bleibt.

LIEBERMANN IM AUKTIONSHANDEL DER 1930ER UND 1940ER JAHRE

Ein Versuch, Werke Max Liebermanns auf dem deutschsprachigen Auktionsmarkt ab den 1920er und insbesondere in den 1930er und 1940er Jahren nachzuvollziehen, zeigt einmal mehr, dass das Auktionswesen der ersten

Hälfte des 20. Jahrhunderts trotz einiger verdienstvoller Studien und Monografien noch immer ein dringliches Desiderat der Kunstmarkt- und Provenienzforschung darstellt. Dabei erweist sich gerade der Fokus auf die Arbeiten Liebermanns als ergiebig, war er doch einer der wenigen modernen Künstler*innen, die Anfang der 1930er Jahre – also bereits zu Lebzeiten – fest auf dem Sekundärmarkt etabliert waren und dessen Werke zwischen 1933 und 1945 noch regelmäßig in Auktionen aufscheinen, weshalb sich an seinem Beispiel auch grobe Entwicklungen abzeichnen lassen.⁹

Die Plattform *German Sales* der Universitätsbibliothek Heidelberg, die in den vergangenen Jahren in mehreren Teilprojekten knapp 10.000 Auktionskataloge überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1945 digitalisiert und online durchsuchbar bereitgestellt hat, kann zum aktuellen Bearbeitungsstand einen vergleichsweise vollständigen Überblick bieten, der laufend um weitere Quellen – etwa Lagerkataloge, Preisberichte oder aber annotierte Auktionskataloge¹⁰ – ergänzt wird. Durchsucht man das Portal z.B. auf die im Jahr 1925 in Auktionen angebotenen Werke Liebermanns, erhält man etwas über 900 Losnummern. Darunter sind Einzelobjekte Liebermanns, d. h. Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen und Druckgraphik¹¹, aber auch große Sammlungskonvolute an Handzeichnungen und Druckgraphik, die bei Paul Cassirer/Hugo Helbing (316 Lose), Paul Graupe (343 Lose) und Amsler & Ruthardt (106 Lose), allesamt in Berlin ansässig, versteigert wurden.¹² Die verbleibenden Losnummern setzen sich aus Einzelobjekten bzw. kleineren und größeren Konvoluten zusammen, die etwa zu gleichen Teilen Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik enthalten und sich ebenfalls in Katalogen der bereits genannten Auktionsunternehmen sowie bei Jacob Hecht, Rudolph Lepke und Max Perl (alle Berlin), C. G. Boerner (Leipzig), Commeter (Hamburg), Emil Richter (Dresden), Hugo Helbing (München), Hans v. d. Porten & Sohn (Hannover), G. & L. Bollag (Zürich) und bei Gilhofer & Ranschburg (Wien/Luzern) finden.¹³ Stichprobenartige Überprüfungen ergeben auch noch für die frühen 1930er Jahre ein ähnliches Bild, wobei sich regionale Schwerpunkte erkennen lassen. In Berlin waren es Paul Graupe, Max Perl, Rudolph Lepke sowie Paul Cassirer/Hugo Helbing, die regelmäßig kleinere wie größere Konvolute von Werken Liebermanns anboten, in München die Galerie Hugo Helbing, in Leipzig das Antiquariat C. G. Boerner, in Hamburg die Firma Commeter, in Düsseldorf Julius Stern und in Wien das Dorotheum.

Beobachtet man jedoch die Verteilung der Werke Liebermanns in den Auktionen ab 1933 bis 1945 (siehe Tabelle am Ende des Beitrags) lassen sich klare Tendenzen für eine Verlagerung des Marktes mit Liebermann-Werken im Nationalsozialismus ablesen: Der zu erwartende Rückgang von auf öffentlichen Auktionen angebotenen Werken Liebermanns geht mit der sukzessiven Verlagerung des Marktes in die Schweiz einher. Dabei ist bemerkenswert, dass sowohl im Deutschen Reich als auch in der Schweiz ab 1938 nur mehr vereinzelt Gemälde Liebermanns in Auktionen aufscheinen, während Druckgraphik auch im Reich weiterhin ausgebaut wurde. Ohne eine tiefergehende Erschließung dieser Daten vorzunehmen, lassen sich zunächst allenfalls cursorisch Aussagen treffen. Es wäre zu untersuchen, wie sich



1213. Liebermann, Max. Im Jardin du Luxembourg

Abb. 2 Max Liebermann, *Im Jardin du Luxembourg*, Öl auf Holz, 27 × 34 cm, abgebildet im Auktionskatalog der Galerie Fischer in Luzern, *Mobilier der Frau A. Stein, Wien – bündnerischer und westschweizerischer Adelsbesitz – bedeutende Gemäldesammlung (II. Teil)*, 22.–25. Oktober 1941, Los 1213

gerade der unter anderem von der Reichskammer 1935 initiierte Ausschluss und somit Wegfall derjenigen Auktionshäuser, deren Eigentümer jüdischer Herkunft waren, auf diesen Markt auswirkte.¹⁴ So versteigert z. B. Hans W. Lange, der 1938 das Auktionshaus von Paul Graupe »arisiert« hatte, mit zwei Ausnahmen¹⁵ keine Werke Liebermanns mehr. Auch bei dem 1936 in München gegründeten Auktionshaus Adolf Weinmüller lassen sich nur sieben Werke Liebermanns nachweisen, hiervon jedoch eines, die Kohlezeichnung *Dorfstraße in Holland*¹⁶ aus der 1938 zwangsversteigerten Sammlung von Michael Berolzheimer in Garmisch-Partenkirchen.¹⁷

Ebenso interessant wäre es nachzuvollziehen, ob Teile der Konvolute an Druckgraphik, die bis 1938 zum Beispiel bei Max Perl in Berlin regelmäßig in den Auktionen aufscheinen mit den später in der Schweiz gehandelten Konvoluten ähnlicher Zusammensetzung identisch sein könnten – sich also durch einen systematischen Abgleich Verlagerungen unmittelbar nachvollziehen ließen.¹⁸ Dies betrifft schließlich auch Fälle, in denen ein und dasselbe Objekt mehrfach hintereinander in unterschiedlichen Auktionen angeboten wird. So taucht zum Beispiel das Gemälde *Im Jardin du Luxembourg*, das im Oktober 1941 aus dem »Mobilier der Frau A. Stein, Wien« in der Galerie Fischer in Luzern versteigert wurde, im Juni 1942 erneut in einer Auktion bei G. & L. Bollag in Zürich auf, diesmal jedoch als *Kinderspielplatz* bezeichnet (Abb. 2).¹⁹



49. Max Liebermann

Abb. 3 Max Liebermann, *Mädchen aus Laren*, Öl auf Pappe, 70 × 40,5 cm, abgebildet im Auktionskatalog des Münchener Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller, *Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Sammlung G. Werckenthin, Hamburg, süddt. Privatbesitz*, 15. Juli 1937, Los 49

Name des Künstlers: Max Liebermann

Nähere Angaben: Das Tischgebet 1886
 Sign. u. Inskr. v. Liebermann
 1.33-178 K. d. K. 5.71 *Liebermann*

Angeboten von: Paffrath Disseldorf

am 3. III 38 Preis: 85.000

Abb. 4 Karteikarte der Galerie Heinemann mit dem Angebot der Galerie Paffrath für das *Tischgebet* von 1886, Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

LIEBERMANN IM KUNSTHANDEL DER 1930ER UND 1940ER JAHRE

Während der Auktionshandel durch die Veröffentlichung der Kataloge noch vergleichbar transparent scheint, stößt die Provenienzforschung bei Recherchen zu Objekten, die auf dem freien Markt gehandelt wurden, vielfach an Grenzen. Bisher sind nur wenige Firmen- bzw. Händler*innen-Nachlässe öffentlich zugänglich oder gar online durchsuchbar, weshalb Recherchen zur Herkunft einzelner Kunstwerke häufig in Sackgassen enden. Doch während die Angebote von Werken Liebermanns auf Auktionen ab 1933 merklich zurückgehen, scheint sich im privaten Kunsthandel das Gegenteil abzuzeichnen, wengleich auf Basis der Quellenlage ungleich schwerer nachvollziehbar.²⁰

Die Galerie Heinemann in München, deren Verkaufsunterlagen und Karteien seit 2010 über das Datenbankprojekt *Galerie Heinemann online* erschlossen sind und die demnach ab 1900 regelmäßig mit Werken Max Liebermanns handelte, erhielt gerade in den 1930er Jahren entsprechend viele Angebote zum Ankauf von Gemälden Liebermanns, sowohl von Privatpersonen als auch aus dem Handel.²¹ Die Karteikarten verzeichnen für 1934 drei Angebote von Franz Wiesel (München), der Galerie Gerstenberger (Chemnitz) und dem Dorotheum (Wien), für 1935 ein Angebot für den Ankauf von zwei Gemälden Liebermanns von einer Frau Glaeser (Eselsfürth), für 1936 drei angebotene Gemälde von Gindele (Mannheim), R. Rosenhaim (Heidelberg) und der Galerie Caspari (München), für 1937 sieben Angebote von Dr. Kurt Saalfeld (Berlin), Neue Galerie Dr. Nirenstein (Wien) und dem Händler Carl Nicolai (Berlin) – wobei letzterer gleich fünf Liebermann-Gemälde zum Kauf

DER NACHLASS GURLITT

ÜBER

HINTERGRUND

> SUCHE



Max Liebermann
o. T. [Eisläufer im Wald], um 1919 -
1922



Max Liebermann
o. T. [Liebespaar am Strand], um 1911



Max Liebermann
o. T. [Zwei sich bäumende Pferde mit
Pferdeknecht], um 1911



Max Liebermann
o. T. [Gärtner], o. D.



Max Liebermann
o. T. [Selbstporträt des Künstlers an
der Staffelei?], o. D.



Max Liebermann
o. T. [Selbstporträt des Künstlers an
der Staffelei?], o. D.

Abb. 5 Ausschnitt der Ergebnisse einer Recherche nach »Liebermann« in der Online-Datenbank *Der Nachlass Gurlitt* der Stiftung Kunstmuseum Bern, die alle Werke des Legats Cornelius Gurlitt veröffentlicht

anbot-, sowie für 1938 fünf Angebote von Fr. Litthauer, Hinrichsen und Blumenreich²² (alle Berlin) und der Galerie Paffrath (Düsseldorf). Zudem fanden 1937 zwei Ankäufe von Gemälden Liebermanns durch die Galerie Heinemann statt: Aus der Auktion der Staatlichen Museen zu Berlin bei Julius Böhler in München erwarb sie die *Badenden Knaben im Meer* für RM 504,- und aus der Auktion des Münchener Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller das *Mädchen aus Laren* für RM 2.576,- (Abb. 3).²³ Die Preise der durch die Galerie Heinemann angebotenen Gemälde schwankten zwischen RM 2.000,- und RM 35.000,-, wobei das teuerste das durch die Galerie Paffrath angebotene *Tischgebet* von 1886 war (Abb. 4).²⁴ Dies erklärt, warum Gemälde Liebermanns nicht mehr auf Auktionen ausboten wurden, denn wenngleich es kein offizielles Verbot für den Handel mit Werken Liebermanns gab, wäre es keineswegs vereinbar mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik gewesen, derlei Preise für das Werk eines jüdischen Künstlers aufzurufen.²⁵

Auch aus Museumsperspektive lässt sich der rege Handel mit Werken Liebermanns nachvollziehen; Am Beispiel des Gemäldes *Muschelfischer-Graue See* von 1908, das sich seit 2016 im Museum Kunst der Westküste auf Föhr befindet, konstatiert auch Ulrike Wolff-Thomsen in einem jüngst publizierten Aufsatz die hohe Nachfrage von Händler*innen und Sammler*innen nach Werken Max Liebermanns, auch ungeachtet der Diffamierung einiger seiner Werke als »Entartete Kunst«.²⁶ Das besagte Gemälde, seit 1915 im

Besitz des Herzoglichen Museums in Braunschweig, wurde im Zuge der ab 1933 vorherrschenden »Orientierungslosigkeit« darüber, wie man mit verfemten Werken der Moderne und insbesondere Werken jüdischer Künstler*innen verfahren solle²⁷, zunächst aus der Schausammlung entfernt und ins Depot verbracht. 1942 entschloss man sich, es gemeinsam mit einem Gemälde Wilhelm Löwiths bei dem ebenfalls in Hannover ansässigen Kunsthändler Erich Pfeiffer gegen zwei Werke des 19. Jahrhunderts einzutauschen. Dem vorausgegangen waren Anfragen mehrerer deutscher Privatsammler*innen und Kunsthändler*innen, die nicht erst seit der Aktion »Entartete Kunst« 1937 ihr Interesse am Ankauf des Liebermann-Gemäldes signalisiert hatten, darunter auch bereits genannter Carl Nicolai aus Berlin.²⁸ Gesa Jeuthe konnte für ihre Studie *Kunstwerte im Wandel* insgesamt 28 Gemälde Liebermanns eruieren, die ab 1933 auf ähnliche Weise aus deutschen Museen abverkauft worden waren.²⁹ Wolff-Thomsens Hinweis, dass Liebermann sonst mit zwei Ausnahmen aus der Beschlagnahmeaktion ausgeschlossen war, stimmt jedoch nicht mit dem Beschlagnahmeinventar bzw. der daraus konzipierten Datenbank an der FU Berlin überein, welche sieben Werke von Max Liebermann verzeichnet, die aus Museen in Berlin, Halle an der Saale, München, Essen und Erfurt beschlagnahmt wurden.³⁰

Aufschlussreich zu den musealen Verkäufen ist auch der im Katalog zur Ausstellung »Max Liebermann. Jahrhundertwende« von 1997 erschienene Beitrag von Jörn Grabowski, der Aktenbestände der Nationalgalerie Berlin im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin anhand der Einträge in den Postjournalen auswertete.³¹ So empfahl der noch bis Juli 1933 amtierende Direktor Ludwig Justi Anfang Mai 1933 die Rückgabe zweier 1919 an die Galerie geschenkten Gemälde – *Enkelkind des Künstlers mit Kinderfrau* und *Garten des Künstlers in Wannsee* – an den jüdischen Kaufmann Max Böhm (1874–1944), der durch die Wirtschaftskrise in finanzielle Nöte geraten war, schließlich zum Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung und 1944 in Theresienstadt ermordet wurde.³²

Etliche weitere Ansuchen erreichten die Nationalgalerie in den 1930er Jahren, von Privatsammler*innen jüdischer Herkunft, die sich gezwungen sahen, Werke von Liebermann aus ihren Sammlungen zu verkaufen, oder aber von Kunsthändler*innen wie Karl Ernst Henrici, welcher der Nationalgalerie im Februar 1934 in unbekanntem Auftrag 57 Zeichnungen von Max Liebermann zu Goethes Novelle *Mann von 50 Jahren* zum Kauf anbot.³³ Heute befinden sich drei entsprechende Zeichnungen in der Sammlung der Liebermann-Villa. Ob diese aus jenem Konvolut stammen könnten, lässt sich bisher nicht eruieren.

Im Januar 1935 richtete Harald Busch, Leiter der Gemäldegalerie der Hamburger Kunsthalle, eine Anfrage an die Nationalgalerie, ob die Gemälde Liebermanns in Berlin bereits abgehängt seien, da sich das Hamburger Kulturministerium zu dieser Frage ausweichend verhalte. Eberhard Hanfstängl – Direktor der Nationalgalerie bis 1937 – bestätigte daraufhin, dass in Berlin noch immer »unbeanstandet« Gemälde von Liebermann hingen.³⁴ Im September 1935 erkundigte sich erstmals auch ein Interessent aus Basel nach deutschen Galerien, die bereit seien, Werke Liebermanns abzugeben, wobei er direkten Bezug auf die »in Verbindung mit dem Nürnberger

Reichsparteitag veranstaltete Ausstellung ›Entartete Kunst‹³⁵ nahm. Es folgen weitere Kauf- und Tauschangebote nun vor allem durch deutsche Händler*innen wie Aenne Abels in Köln, erneut Carl Nicolai in Berlin oder Hildebrand Gurlitt in Hamburg, auf die die Berliner Galerie allerdings – ebenso wie auf die vorherigen Gesuche – nicht einging.

Insbesondere letztgenannter, also Hildebrand Gurlitt, dessen Name durch den medialen Skandal um den 2013 bekannt gewordenen sog. Schwabinger Kunstfund Berühmtheit erlangte, ist der Forschung schon seit langem als einer der Akteure bekannt, die intensiv in Ankauf- oder Tauschgeschäfte zu Liebermann mit deutschen Museen, so etwa der Hamburger Kunsthalle, involviert waren.³⁶ In dem heute im Kunstmuseum Bern verwahrten Legat seines 2014 verstorbenen Sohnes Cornelius Gurlitt fanden sich schließlich 78 Werke Max Liebermanns, deren Herkunft mit Ausnahme des prominentesten, nämlich dem Gemälde *Zwei Reiter am Strand* von 1901, das 2016 an die Nachfahren des jüdischen Unternehmers David Friedmann (1857–1942) aus Breslau restituiert werden konnte, nicht abschließend geklärt ist.³⁷ Auch unter den 77 Pastellen und Zeichnungen befinden sich Entwurfszeichnungen zu Goethes *Der Mann von 50 Jahren*, die zwischen 1919 und 1922 entstanden sind (Abb. 5). Das im Auftrag der »Taskforce Gurlitt« erstellte Dossier zu Liebermanns »Schlittschuhläufer, Entwurf zu Goethes *Der Mann von 50 Jahren*« von 2018 belegt, dass der Breslauer Textilfabrikant Leo Lewin der Nationalgalerie bereits im Mai 1931 »[...] sämtliche Federzeichnungen von Liebermann, die er zu den Illustrationen ›Mann von 50 Jahren‹ und ›Rabbi von Bacherach‹ gemacht hat; es sind insgesamt ca. 60 Blätter«³⁸ zu Kauf anbot. Auch hier bleibt unklar, ob dieses Konvolut ganz oder teilweise mit dem zuvor erwähnten, 1934 im Berliner Kunsthandel kursierenden identisch ist bzw. ob sich darunter die heute in der Liebermann-Villa verwahrten drei Zeichnungen befunden haben könnten.

Im schriftlichen Nachlass der Familie Gurlitt, der heute im Bundesarchiv in Koblenz verwahrt wird, finden sich zudem etliche Hinweise auf Liebermann-Werke, die ebenfalls zeitweise im Besitz von Hildebrand Gurlitt waren. So schrieb er am 5. Oktober 1946 an Cornelius Müller Hofstede, zuvor Direktor des Schlesischen Museums der Bildenden Künste in Breslau, mit der Bitte: »Da ich alle Bücher und Unterlagen bei der Katastrophe in Dresden verloren habe, wollte ich Sie fragen, ob Sie mir freundlicherweise bestätigen könnten, dass Sie wissen, dass ich aus Privatbesitz (wann war es wohl, schon vor dem Kriege oder im Kriege) die nachstehenden Werke von Liebermann erworben und richtig bezahlt habe. Den Namen des Besitzers weiß ich nicht mehr, aber es war doch auch sicher ein Ariere [sic], was Sie mir vielleicht, wenn Sie dies wissen auch bestätigen können./groser [sic] Reiter am Strand/Korbflechter in der Scheune, Pattell [sic]/Weisses Haus im Grünen, Pastell/Habe ich etwa noch mehr Liebermann gekauft von denen Sie wissen, so möchte ich Sie bitten mir dies auch zu bestätigen. Es gingen so viele Bilder durch meine Hände [...]«.³⁹

Allein dieses Beispiel – und es ist nur eines von vielen – verdeutlicht, wie die Werke Liebermanns während der NS-Zeit auf dem Kunstmarkt kursierten und wie umtriebige Händler wie Gurlitt diese Situation nicht nur zu

Suche Erweiterte Suche

Liebermann



CSV Drucken

441 Ergebnisse

Sortieren nach Relevanz

1 2 3 4 5

Objektdaten × Liebermann, Max ×

Meldungsart

Suchmeldung 418
Fundmeldung 23

Datensatzart

Objektdaten 441

Verlustumstand

NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut 381
Kriegsbedingt verbrachtes Kulturgut 37

Objektgruppe/Objektart

→ Grafik 273
→ Malerei 159
→ Bibliotheksgut 9

Hersteller/Künstler/Autor:in

Liebermann, Max 440
Ostwald, Hans 1

Institution

→ Deutschland 43
→ Israel 2
→ Österreich 1

Privatperson

→ ABC 27



Suchmeldung

Martha Liebermann und Enkelin

Künstler:in: Liebermann, Max
Objektart: Gemälde
Material / Technik: Öl : Leinwand / gemalt
Lost Art-ID: 417898



Suchmeldung

Maria (Liebermanns Enkelin)

Künstler:in: Liebermann, Max
Objektart: Zeichnung
Material / Technik: Feder / gezeichnet
Lost Art-ID: 417871



Suchmeldung

Martha Liebermann, lesend

Künstler:in: Liebermann, Max
Objektart: Zeichnung
Material / Technik: Kreide / gezeichnet
Lost Art-ID: 427450



Suchmeldung

Käthe Liebermann lesend

Künstler:in: Liebermann, Max
Objektart: Zeichnung
Material / Technik: Bleistift
Lost Art-ID: 601812

Abb. 6 Ausschnitt der Ergebnisse der Recherche nach Werken Liebermanns in der Lost Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste in Magdeburg

nutzen, sondern auch nachträglich zu verschleiern wussten. Die Bestätigung der Herkunft der genannten Werke aus »arischem« Besitz, welche er hier einforderte, muss angesichts der Provenienz des bereits restituierten Gemäldes *Zwei Reiter am Strand* aus Breslau absurd erscheinen und lässt ähnliche Verfolgungsschicksale auch hinter den anderen beiden von ihm erwähnten Werken vermuten.⁴⁰

WGA DATENBANK
Wiedergutmachungsamt
von Berlin

Neuanmeldung

START BESTANDSINFORMATION RECHERCHE BESTELLINFORMATION KONTAKT/IMPRESSUM

Deutsch English

Suche

Volltextsuche Erweiterte Suche

Liebermann

Gegenstand

Suche starten

Hilfe

Alle Datensätze anzeigen

Online-Stand April 2015
Buchstaben A-Z

14382 Datensätze aus Buchstabe -A-
39870 Datensätze aus Buchstabe -B-
12586 Datensätze aus Buchstabe -C-
10430 Datensätze aus Buchstabe -D-
10112 Datensätze aus Buchstabe -E-
24699 Datensätze aus Buchstabe -F-
32139 Datensätze aus Buchstabe -G-
26929 Datensätze aus Buchstabe -H-
2707 Datensätze aus Buchstabe -I-
10810 Datensätze aus Buchstabe -J-
33792 Datensätze aus Buchstabe -K-
33815 Datensätze aus Buchstabe -L-
27841 Datensätze aus Buchstabe -M-
9383 Datensätze aus Buchstabe -N-
4685 Datensätze aus Buchstabe -O-
16284 Datensätze aus Buchstabe -P-

Margarete Wulkan (Wulkow), geb. Ledermann, Tel Aviv/Israel, Jad Eliah, Rechow Beth Oren 6	das Deutsche Reich	Dr. Reinhold Ledermann, verstorben 02.04.1943, Elnfriede Ledermann, Hedwig Ledermann	12-Zimmerwohnungseinrichtung Berlin W50, Rankestr. 21.- Bibliothek.- Gemälde darunter Liebermann, Männerporträt.- Stiche darunter Menzel, Marktfrau am Stand, Soldat in Schänke; Shodovicki.- Aquarell chinesische Künstler, Hahn.- Teppiche.- Schmuck.- Pelze.- Medizinisches Inventar.- Beschlagnahmt ab März 1943 in Berlin, Rankestr. 21 und in Berlin, Pragerplatz 6.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	82 WGA 7437/59; verbunden mit 82 WGA 7438/59; 82 WGA 7436/59; verbunden mit 82 WGA 4479/55; 82 WGA 4482-84/55; 82 WGA 778/66; 82 WGA 745/66
Karl Wilhelm (Carlos G.) Liebmann (*21.03.1900), Apartado 2556, Quito, Ecuador	das Deutsche Reich	Otto Liebmann (*24.04.1865, verstorben 1942) (Vater), Margarete Liebmann (*08.07.1898, verstorben 1943) (Schwester)	12-Zimmerwohnungseinrichtung.- Hausrat.- Bibliothek, darunter juristische Bücher, Klassiker, Erstaubgaben.- Französisches Werk mit Kupfer, darunter Livres d'Heures.- Stammbuch der Juristischen Fakultät der Universität Berlin, Original, 1910.- Briefe und Dokumente von Bismarck.- Notenmanuskripte, darunter von Mozart.- Autographensammlung.- Sammlung wertvoller Kunstschätze, darunter Plakette von Prof. Jahn, Die Arbeit.- Konzertflügel.- Gemälde, darunter 3 Ölbilder von Max Liebermann; Lesser Ury, Frühlingslandschaft mit Birke.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	83 WGA 797/57; verbunden mit 83 WGA 5237/59; 83 WGA 3240/59; 83 WGA 3174/59
Lola Leder, 29 Windsor Court, London NW11, England	das Deutsche Reich		2 Bilder von Max Liebermann.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	83 WGA 1171/51
Heinz Grüneberg, England	Hermann Hamburger, O. Dammert		2 Gemälde von Max Liebermann; 2 Gemälde von Lesser Ury.- Koffer mit Wäsche und Wertgegenständen (AL 22.-496/50).- Rückerstattung von 1 Perserteppich, 3 Brücken.- 2 Pelzmäntel (3134/50 AL 22.-497/50).	2 WGA 3133/50; 2 WGA 3134/50
Lola Leder, 20 Gold Hoerst Terrace, London, England	das Deutsche Reich	David Leder	2 Portraits von Max Liebermann.	2 WGA 2104/50
Ilse Hanak, geb. Levy (*29.09.1911), 25 Wilton Crescent, London SW 1, England	das Deutsche Reich	Dr. Ludwig Levy (Vater)	20 Gemälde u. a. Edward Munch, Affen mit Topf; Max Liebermann, Landschaft mit Bauer, der Feld mit 2 Ochsen pflügt; Oskar Kokoschka, Frauenkopf.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	14 WGA 1319/61
Irena Nussbaum (*20.12.1922), Tel Aviv, De-Haas Str. 16	das Deutsche Reich	Vater Dr. Schilim Jung (*1876, verstorben 1942)	3 Pelzmäntel.- Hausrat.- Antike Wohnungseinrichtung.- Antiquitäten etc.- Kunstsammlung.- 100 Ölgemälde, darunter Max Liebermann, Reiter am frühen Morgen auf einem Feldweg; Julian Fallat, Jagd auf Wildschwein; Mauricy Gottlieb, Frauenporträt.- Gold.- Elfenbeinminiaturen.- Bronzen.- Beschlagnahmt 1939 in Krakau, Krupnicza Str.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	25 WGA 20392-20394/59
Zofia Gilels Bielecki	das Deutsche Reich		4 Teppiche, Tebris.- 9 Gemälde: 2 Max Liebermann; 2 Chelmonski; 1 Wierusz-Kowalski; 2 Stanislawski; 1 Gottlieb; 2 Kossak.- Pelze.- Edelmetall, Schmuck.- Beschlagnahmt 1941 in Wilna.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	41 WGA 21-22/71
Dr. Antoni Bielecki - früher Nikolaus Bloch - (*10.10.1896), 150 East 93rd	das Deutsche Reich	Dr. Antoni Bielecki - früher Nikolaus Bloch - und Dr. Zofia	4 Teppiche, Tebris.- 9 Gemälde: 2 Max Liebermann; 2 Chelmonski; 1 Wierusz-Kowalski; 2 Stanislawski; 1 Gottlieb; 2 Kossak.- Pelze.- Edelmetall, Schmuck.- Beschlagnahmt 1941 in Wilna.- Liste mit näheren Angaben zu Kunst- und Kulturgütern.	41 WGA 21/71-22/71

Abb. 7 Ausschnitt der Ergebnisse der Recherche nach Werken Liebermanns in der WGA-Datenbank zu den Wiedergutmachungsakten im Landesarchiv Berlin

WERKE MAX LIEBERMANNS IN (ONLINE-)QUELLEN DER PROVENIENZFORSCHUNG

Erst ein genauerer Blick auf die einschlägigen Datenbanken und Quellenbestände der Provenienzforschung verdeutlicht, was ab 1933 sowohl innerhalb des Reichs als auch später in den besetzten Gebieten auf dem Kunstmarkt kursierte: Die vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste betriebene Lost Art-Datenbank listet nach aktuellem Stand Suchmeldungen zu 441 Werken Max Liebermanns, die aus dem Besitz von 79 verschiedenen Personen stammen, die die Werke ab 1933 entweder unter Zwang verkaufen oder zurücklassen mussten bzw. deren Sammlungen beschlagnahmt oder geraubt wurden (Abb. 6).⁴¹ Dass diese Aufstellung bei weitem nicht vollständig ist, zumal sie auf einem freiwilligen Meldesystem basiert und ergo nur die bis dato bekannten Objekte und Personen listen kann, bestätigt die Recherche nach Max Liebermann in der Datenbank zu den Wiedergutmachungsakten im Landesarchiv Berlin.⁴² Hinter den erzielten Treffern finden sich Verweise auf mehrere hundert Werke Max Liebermanns, welche aus mindestens 107 verschiedenen Haushalten fast ausschließlich aus Berlin(!) stammten und ihren rassistisch, politisch oder anderweitig verfolgten Vorbesitzer*innen enteignet wurden.⁴³ Die Datenbank dokumentiert die Ansprüche bzw. angemeldeten Verluste, die von den Opfern der Verfolgung selbst (sofern diese den Holocaust überlebten) oder aber ihren Nachfahren geltend gemacht wurden. Auch hier zeigt sich allein anhand der Kurzbeschreibungen zu den Akteninhalten, dass es keineswegs nur um große oder prominente Sammlungskontexte ging. Auch wenn sich unter den Namen der Geschädigten

einige bekannte Sammler*innen Liebermanns befinden, wie z. B. Max und Bruno Cassirer, Estella Katzenellenbogen oder Max Meirowsky, so überwiegen doch die in der Kunst- und Kulturgeschichte namentlich eher unbekannteren Meldungen zum Verlust von Inventaren bürgerlicher Haushalte, in welchen sich vereinzelt und in der Regel nicht gut dokumentierte Werke Liebermanns befanden (Abb. 7). Die große Beliebtheit und breite Streuung der Kunst Liebermanns lässt ähnliche Ergebnisse auch in der Überlieferung der Wiedergutmachungsämter anderer deutscher Kunstzentren wie Düsseldorf, Hamburg oder München vermuten, was sich im Zuge eines laufenden Projektes zur Digitalisierung der verfügbaren Quellen am FIZ Karlsruhe vermutlich bestätigen wird.⁴⁴

Ein aktuelles Pilotprojekt experimentiert mit Methoden zur effizienteren Erschließung des für die Provenienzforschung zentralen Konvoluts an archivalischen Quellen der ehemaligen Treuhandverwaltung von Kulturgut in München im Bundesarchiv Koblenz, in Fachkreisen gerne nach der Signatur auch nur kurz als »Bestand B323« bezeichnet.⁴⁵ Der Bestand ist komplett digitalisiert und über das Bereitstellungssystem des Archivs abrufbar.⁴⁶ Neben der Überlieferung der 1949 begründeten Treuhandverwaltung selbst enthält der Bestand vor allem originäre Aufzeichnungen der NS-Behörden aus dem Deutschen Reich und den Besatzungszonen sowie die Dokumentation der amerikanischen Alliierten, speziell des Monuments, Fine Arts and Archives Restitution Branch und des bis 1949 von ihm betriebenen Münchner Central Art Collecting Point. Eine Volltextsuche durch die über 800.000 Dokumentseiten ergibt knapp 500 relevante Treffer für Max Liebermann in etwa 90 Bestandseinheiten, wobei besonders auffällig ist, wie breit die sich hierin widerspiegelnden Entzugskontexte gestalten. Der Bestand enthält unzählige Erwähnungen, Verlustmeldungen oder Rückerstattungsansuchen zu Werken Liebermanns, die nicht nur innerhalb des Deutschen Reiches, sondern vor allem auch in den besetzten Gebieten beschlagnahmt worden waren, etwa in Polen, Tschechien, den Niederlanden, Belgien oder Frankreich, hier vor allem durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). Die Ergebnisse könnten folglich nicht nur die Lost Art-Datenbank um etliche weitere Namen ergänzen, sondern auch mit anderen Online-Angeboten, wie z. B. der Datenbank zum ERR verschränkt werden. Letztere listet derzeit 45 Werke Liebermanns, die in Frankreich, Belgien und den Niederlanden unter anderem im Rahmen der sogenannten Möbel-Aktion beschlagnahmt wurden.⁴⁷ Auch Hildebrand Gurlitt taucht in diesem Kontext erneut auf, so finden sich im »Bestand B323« Karteikarten zu elf Papierarbeiten Liebermanns, die dieser angeblich von seinem Kompagnon Theodor Hermsen im besetzten Paris erworben hatte und die auch in den 61 Treffern zu Max Liebermann in der Datenbank des Münchner Central Collecting Points (CCP) recherchierbar sind.⁴⁸ Doch der »Bestand B323« verweist mit Vermerken wie »Confiscated from Jews at the Dutch border. Evacuated by German customs-authorities [...]«⁴⁹ auch auf die vielen anonymen Fälle. Werke Liebermanns wurden in Grenzregionen vermutlich auch aus Umzugslifts beschlagnahmt wurden; deren Vorbesitzer*innen müssen vorerst unbekannt bleiben (Abb. 8).

Classification <i>MS.</i>	Property Card Art	Mun. <i>21909/58</i> <i>Wyl/442</i>
Author <i>M. Liebermann</i>	Subject: <i>Garden with trees</i>	Presumed Owner: <i>AE</i>
Measurements: L. <i>W</i> <i>17</i> H <i>10,5</i>	Material: <i>paper-coloured chalk</i>	Jewish <i>Polish</i> <i>Wiel.</i>
Weight:	Depot possessor: <i>ERR</i>	Inv. No. <i>111108</i> Cat. No. <i>8</i>
Depot Cat.:	Arrival Condition:	<i>112</i>
Identifying Marks: <i>Neim. 56</i> <i>NWS 8</i>	Description: <i>sig.</i>	PHOTO
Bibliography:		FOR OFFICE USE: Claim No. Other Photos: <i>Yes</i> <i>No</i> Neg. No. File No. Movements:

Copies of cards	Arrival Date	Exit
Forwarded: <i>194</i>	<i>19. 3. 46</i>	<i>JCR Nuernberg 29. Mai 1949</i>
History and Ownership:		
<p><i>packed</i> <i>Marking</i></p> <p><i>Confiscated from Jews at the Dutch border and sent to German authorities Evacuated to German border-repository later to repository Hof/Austria. From there to Munich.</i></p>		
Location:	House:	Floor:
Room: <i>10/18</i>		

Abb. 8 Sogenannte Restitutionskartei nach Münchner Nummer im Bundesarchiv Koblenz, B323/702, Treuhandverwaltung von Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion

FAZIT

Was zunächst als positivistische, quantitative Auflistung anmutet, möchte wohl verstanden sein als der erste Versuch, eine valide quellen- und datenbasierte Übersicht zum Œuvre eines Künstlers zu erstellen, dessen Vita und Werk – wie bereits eingangs betont – in ganz besonderem Maße von den sich überlappenden Mechanismen des NS-Kunst- und Kulturgutraubes betroffen war. Mit den Erhebungen hat das Seminar auf den ersten Blick zwar keine unvorhersehbaren Erkenntnisse erbracht – zumindest keine, die (Provenienz-)Forschende nicht ohnehin alltäglich empirisch nachvollziehen, wie

auch dieser Band belegt. Doch hat sich das Seminar insbesondere zur Aufgabe gemacht, Methoden zu diskutieren, um eben jene bisher ausschließlich auf Erfahrungswerten einzelner Expert*innen basierenden Aussagen zur Verlagerung von Liebermanns Werk in der NS-Zeit zu hinterfragen und erstmals quantitativ und damit auch transparent und nachvollziehbar zu belegen.

Ein ernüchterndes Resultat bleibt dabei, dass allein der Abgleich all der hier genannten digital verfügbaren Informationen und Quellen über unterschiedlichste Onlineangebote, Plattformen und Datenbanken noch immer enorm mühsam und aufwendig ist, was mit den Arbeitsbedingungen der Provenienzforschung (welche nach wie vor überwiegend drittmittelfinanziert und befristet stattfindet) in keiner Weise vereinbar ist. Wenngleich es (noch) utopisch scheint, zwischen den diversen Online-Angeboten mit ihren unterschiedlichen Formaten, Datierungen und Halbwertzeiten in absehbarer Zeit nachhaltige Schnittstellen zu schaffen, so ist doch der Bedarf für effizientere Forschungsinfrastrukturen nicht mehr wegzudenken. Allein die eingangs angesprochenen, sich überschneidenden Verlagerungskontexte, die selbst ein einzelnes Werk Max Liebermanns betreffen können, das z. B. als Migrationsgut ausgeführt, durch deutsche Behörden im besetzten Ausland beschlagnahmt, als Handelsware weiterverkauft oder erneut ins Ausland verlagert wurde, rechtfertigen eine Entwicklung eben jener Schnittstellen. Zudem sind sie die einzige Möglichkeit, auch Schicksalen gerecht zu werden, die wir bis dato noch nicht einmal namentlich kennen, weil die Betroffenen nicht zu prominenten Sammler*innenkreisen gehörten. Sie alle erlitten jedoch dieselben tragischen Verluste.

Wenngleich zu hoffen ist, dass Projekte wie das OFF-Projekt im Brandenburgischen Landeshauptarchiv, das derzeit rund 42.000 Akten zur »Vermögensverwertungsstelle« des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg digitalisiert, oder das LiftProv-Projekt zum Umgang mit dem Übersiedlungsgut jüdischer Emigrant*innen in Hamburg noch weitere Quellen aufbereiten und Informationen online recherchierbar machen werden,⁵⁰ so ist doch die Verknüpfung all jener für die Recherche nach den Objekten relevanten Daten noch immer eine der großen Leerstellen der Provenienzforschung. Diese erfolgt noch immer überwiegend manuell und verliert sich gerade bei dem umfassenden Werk eines Künstlers wie Max Liebermann recht schnell in Unübersichtlichkeit. Deshalb muss die Provenienzforschung zu Liebermann oft zweimal hinsehen, um Kontexte zu verstehen, was das Thema jedoch auch so reichhaltig macht und für weitere Seminarkontexte prädestiniert. Denn erst wenn wir die Bilder Liebermanns zum Sprechen bringen, können sie uns eben jene Zusammenhänge wiederherstellen und damit eben jene Schicksale aufzeigen, die wir mühsam mit den uns zur Verfügung stehenden rechercheteknischen Mitteln zu rekonstruieren versuchen und dabei in ihrer Gesamtheit doch kaum mehr fassen, sondern allenfalls erahnen können.

**TABELLARISCHE ÜBERSICHT: VERTEILUNG DER WERKE
 MAX LIEBERMANN'S AUF AUKTIONEN IM DEUTSCHSPRACHIGEN
 RAUM ZWISCHEN 1933 UND 1945 BASIEREND AUF DEM PROJEKT
 »GERMAN SALES« DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HEIDELBERG**

1933	89 Losnummern bei Commeter (Hamburg), Dorotheum (Wien), Galerie Fischer (Luzern), Galerie Flechtheim (Düsseldorf), Auktionshaus für Altertümer Glückselig (Wien), Paul Graupe (Berlin), Hugo Helbing (München), Hugo Helbing (Frankfurt a.M.), Internationales Kunst- und Auktionshaus (Berlin), Albert Kende (Wien), S. Kende (Wien), Kunsthaus Lempertz (Köln), Rudolph Lepke (Berlin), Max Perl (Berlin), Julius Stern (Düsseldorf)
1934	120 Losnummern bei Commeter (Hamburg), Dorotheum (Wien), Galerie Fischer (Luzern), Gilhofer & Ranschburg (Luzern), Paul Graupe (Berlin), Hugo Helbing (München), Internationales Kunst- und Auktionshaus (Berlin), Doktor August Klipstein (Bern), Rudolph Lepke (Berlin), Max Perl (Berlin)
1935	306 Losnummern bei Commeter (Hamburg), Dorotheum (Wien), Paul Graupe (Berlin), Hugo Helbing (Frankfurt am Main), Hugo Helbing (München), Internationales Kunst- und Auktionshaus (Berlin), Albert Kende (Wien), Doktor August Klipstein (Bern), Kunsthaus Lempertz (Köln), Rudolph Lepke (Berlin), Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal (Berlin), Max Perl (Berlin), Versteigerungshaus Union (Berlin)
1936	194 Losnummern bei Dorotheum (Wien), Paul Graupe (Berlin), Hollstein & Puppel (Berlin), Hugo Helbing (Frankfurt am Main), Hugo Helbing (München), Albert Kende (Wien), Doktor August Klipstein (Bern), Rudolph Lepke (Berlin), Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal (Berlin), Max Perl (Berlin), Versteigerungshaus Union (Berlin), Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (München)

- 1937 135 Losnummern bei Auktionshaus Dr. Walther Achenbach (Berlin), Julius Böhrer (München/Berlin), C. G. Boerner (Leipzig), Commeter (Hamburg), Galerie Fischer (Luzern), Kunsthaus Heinrich Hahn (Frankfurt am Main), Hollstein & Puppel (Berlin), Hugo Helbing (München), Albert Kende (Wien), Doktor August Klipstein (Bern), Kunsthaus Lempertz (Köln), Rudolph Lepke (Berlin), Max Perl (Berlin), Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (München)⁵¹
- 1938 125 Losnummern bei C. G. Boerner (Leipzig), Commeter (Hamburg), Doktor Ernst Hauswedell und Co. (Hamburg), Kunsthaus Heinrich Hahn (Frankfurt am Main), Doktor August Klipstein (Bern), Hans W. Lange (Berlin), Kunsthaus Lempertz (Köln), Max Perl (Berlin), Karl v. d. Porten (Hannover), Versteigerungshaus Union (Berlin), Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (München)
- 1939 61 Losnummern bei G. & L. Bollag (Zürich), Dorotheum (Wien), Galerie Fischer (Luzern), Doktor Ernst Hauswedell und Co. (Hamburg), Kunsthaus Lempertz (Köln), Max Perl (Berlin)
- 1940 55 Losnummern bei C. G. Boerner (Leipzig), Doktor Ernst Hauswedell und Co. (Hamburg), Doktor August Klipstein (Bern), Doktor Fritz Nagel (Mannheim)
- 1941 75 Losnummern bei G. & L. Bollag (Zürich), Dorotheum (Wien), Galerie Fischer (Luzern), Doktor Ernst Hauswedell und Co. (Hamburg), Karl & Faber (München), Doktor August Klipstein (Bern), Kunsthaus Lempertz (Köln)
- 1942 66 Losnummern bei G. & L. Bollag (Zürich), Dorotheum (Wien), Galerie Epoques (Zürich), Galerie Fischer (Luzern), Doktor August Klipstein (Bern)
- 1943 33 Losnummern bei Galerie Bollag (Lausanne), G. & L. Bollag (Zürich), Dorotheum (Wien), Galerie Epoques (Zürich), Galerie Fischer (Luzern), Doktor Ernst Hauswedell und Co. (Hamburg), Doktor August Klipstein (Bern); weitere Ergebnisse nicht-deutschsprachiger Kataloge ausgeklammert⁵²
- 1944 35 Losnummern bei Dorotheum (Wien), Galerie Fischer (Luzern), Doktor August Klipstein (Bern)
- 1945 10 Losnummern bei Galerie Fischer (Luzern), Doktor August Klipstein (Bern)

- 1 Siehe <https://blog.liebermann-villa.de/>.
- 2 Vgl. v. a. Denise Handte, Alice Cazzola, *Rückseiten als Schlüssel. Druckgrafik in der Liebermann-Villa und die Erforschung ihrer Herkunft*, in: Ausst.-Kat. *S/W. Max Liebermanns Druckgraphik*, hrsg. von Lucy Wasensteiner, Liebermann-Villa am Wannsee 2022, München 2022, S. 30–42.
- 3 Das Schicksal der Sammlung von Max Liebermann wurde in zwei Publikationen von 2013 bereits ausführlich bearbeitet, weshalb dieser Aspekt in dem hier vorliegenden Band vernachlässigt wurde. Siehe Ausst.-Kat. *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann*, hrsg. von Martin Faass, Liebermann-Villa am Wannsee 2012–2013, Berlin 2013; Bärbel Hedinger, Michael Diers, Jürgen Müller (Hrsg.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung von Rembrandt bis Manet*, München 2013.
- 4 Stefan Pucks, »Ein kleiner Kreis der Feinschmecker unter den Kunstfreunden«. *Liebermann, Cassirer und die Berliner Sammler*, in: Ausst.-Kat. *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Nationalgalerie Berlin 1997, Berlin 1997, S. 233–238, hier S. 233.
- 5 Ebd. S. 238.
- 6 Vgl. hierzu der Beitrag von Christina Feilchenfeldt in dieser Publikation, S. 115–126.
- 7 Aukt.-Kat. Versteigerungshaus Union (Hrsg.), *Kompl. Zimmer, Einzeilmöbel, Polstergarnituren, Flügel, Perser- u. andere Teppiche, China- u. Japankunst, Bronzen, Gemälde aus verschied. Privatbesitz*, Auktion 7.–8. Oktober 1936, Berlin 1936, Los 455, <https://doi.org/10.11588/diglit.8223#0023>.
- 8 Eine Ausnahme bildeten hier vor allem die Auktionskataloge des Antiquariats und Auktionshauses C. G. Boerner in Leipzig, vgl. z. B. Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat (Hrsg.), *Wertvolle Handzeichnungen alter und neuerer Meister des XV. bis XIX. Jahrhunderts: dabei die bekannte Handzeichnungsammlung von Geheimrat A. Köster †*, Leipzig, Auktion 13. November 1924, Leipzig 1924, Tafel 25, Los 253, <https://doi.org/10.11588/diglit.20435#0123>.
- 9 Vgl. Gesa Jeuthe, *Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der Deutschen Moderne im Nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 7), Berlin 2011, S. 61f. Zur Moderne in Auktionen der 1930er und 1940er Jahre vgl. Meike Hopp, »Ist Moderne Kunst noch ein Spekulationsobjekt?« *Das Gesetz über das Versteigerergewerbe und die Regulierung des Auktionswesens durch die Reichskammer der bildenden Künste*, in: Anja Tiedemann (Hrsg.): *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit Moderner Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 10), Berlin 2016, S. 49–68.
- 10 Vgl. hierzu der Beitrag von Maria Effinger und Theresa Sepp in dieser Publikation, S. 102–114.
- 11 Siehe <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales>. Die Volltextsuche nach »Liebermann« ergibt ferner etliche weitere Treffer zu Mappenwerken, Autographen oder Büchern zu/von Max Liebermann, die jedoch an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben.
- 12 Vgl. Aukt.-Kat. Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing (Hrsg.), *Die Zeichnungssammlung des Herrn L., Berlin: 316 Handzeichnungen von Max Liebermann*, Auktion 3.–4. März 1925, Berlin 1925, <https://doi.org/10.11588/diglit.48663>; Aukt.-Kat. Paul Graupe (Hrsg.), *Graphik und Handzeichnungen moderner Meister: Probe- und Zustandsdrucke Corinth, Liebermann, Slevogt, je 250–300 Blatt; Corot, Degas, Delacroix, Manet, Munch, Renoir, Rodin, Toulouse-Lautrec u. a.; Handzeichnungen Barlach, Corinth (72 Blatt), Thoma u. a.*, Auktion 11.–12. September 1925, Berlin 1925, Lose 380–723, <https://doi.org/10.11588/diglit.23431>; Aukt.-Kat. Amsler und Ruthardt (Hrsg.), *Sammlung D. L., Berlin: dabei Beiträge aus anderem Besitz; hervorragende und wertvolle Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle bedeutender deutscher und ausländischer Künstler des XIX. und XX. Jahrhunderts; Klassizisten, Nazarener, Romantiker, Biedermeier, Idealisten, Realisten, Impressionisten, Expressionisten*; Auktion 29. Oktober 1925, Kat.-Nr. 107, Berlin 1925, Lose 59–165, <https://doi.org/10.11588/diglit.23249>.
- 13 Weitere Auktionshäuser, die in den 1920er Jahren regelmäßig Werke Liebermanns anboten, sind u. a. Hollstein & Puppel und das Internationale Kunst- & Auktionshaus in Berlin, Ackermann & Sauerwein, F. A. C. Prestel und Hugo Helbing in Frankfurt a. M., F. X. Weitzinger in München, Lempertz in Köln, A. Kende, S. Kende und Dorotheum in Wien.
- 14 Im Sommer 1935 wurden jüdische Kunsthandlungen, Auktionshäuser und Antiquariate per Rundschreiben zur Auflösung ihrer Geschäftsbetriebe binnen vier Wochen aufgefordert, vgl. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln 2012, S. 53ff.
- 15 Vgl. Aukt.-Kat. Hans W. Lange (Hrsg.), *Gemälde, Plastik, Kunstgewerbe: aus einer Berliner Privatsammlung; (nichtarischer Besitz)*, Auktion 18. November 1938, Berlin 1938, Lose 26–27, <https://doi.org/10.11588/diglit.6037#0035>.
- 16 Vgl. Aukt.-Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.), *Antiquitäten, Möbel, Plastik, Gemälde des 15.–20. Jahrh., Ostasiatica einer Augsburger Bürgerfamilie sowie aus fürstlichem und anderem süddeutschen Besitz*, Auktion 30. November–2. Dezember 1938, Kat.-Nr. 18, München 1938, Los 128, <https://doi.org/10.11588/diglit.6646#0025>.
- 17 Vgl. <https://www.lostart.de/de/Verlust/453692>.
- 18 Vgl. Aukt.-Kat. Max Perl (Hrsg.), *Bücher des 15.–20. Jahrhunderts, Luxusdrucke, Gesamtausgaben, Graphik, Handzeichnungen, eine Sammlung Berliner Eisen*, Auktion 11.–12. November 1938, Kat.-Nr. 201, Berlin 1938, Lose 1049–1071, <https://doi.org/10.11588/diglit.7758#0082>; Aukt.-Kat. Doktor August Klipstein, Vormals Gutekunst und Klipstein (Hrsg.), *Kolorierte Schweizer Stiche: Aquarelle und Handzeichnungen; Ansichten, Trachten, Genreszenen, bemalte Scheiben, Schiffscheiben, Scheibenrisse; neuzeitliche Schweizer Graphik, Albert Anker, Zeichnungen zu den Werken Gotthelfs; Hodler, Pauli, Stauffer–Bern, Welti u. A.; moderne Graphik, deutsche, französische und nordische Meister*, Auktion 5.–7. Dezember 1940, Bern 1940, Lose 849–877, <https://doi.org/10.11588/diglit.11395#0084>.
- 19 Vgl. Aukt.-Kat. Galerie Fischer (Hrsg.), *Mobiliar der Frau A. Stein, Wien–bündnerischer und westschweizerischer Adelsbesitz–bedeutende Gemäldesammlung (II. Teil)*, Auktion 22.–25. Oktober 1941, Kat.-Nr. 72, Luzern 1941, Los 1213, <https://doi.org/10.11588/diglit.5646#0087>; Aukt.-Kat. G. & L. Bollag (Hrsg.), *Nachlass H. Sandreuter: 1850–1901; sowie Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen aus Schweizer Privatsammlungen und aus anderem Besitz*; Auktion 20. Juni 1942, Zürich 1942, Los 60, <https://doi.org/10.11588/diglit.7967#0010>.
- 20 Vgl. auch Jeuthe 2011, wie Anm. 9, S. 283.
- 21 Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>. Das Projekt zur Digitalisierung und Erschließung der Unterlagen der Galerie Heinemann wurde mit Förderung der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung, Berlin, in Kooperation des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, sowie Facts & Files, Historisches Forschungsinstitut Berlin, erarbeitet und 2010 freigeschaltet.
- 22 Vermutlich identisch mit der Kunsthandlung A. Blumenreich GmbH, vgl. <https://www.proveana.de/de/link/act10002601>.
- 23 Vgl. Aukt.-Kat. Julius Böhrer (Hrsg.), *Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin*, Auktion 1.–2. Juni 1937, München 1937, Los 732, <https://doi.org/10.11588/diglit.5155#0125> sowie Aukt.-Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.), *Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Sammlung G. Werckentin, Hamburg, süddt. Privatbesitz*, Auktion 15. Juli 1937, Kat.-Nr. 9, München 1937, Los 49, <https://doi.org/10.11588/diglit.9702#0026>.
- 24 Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-42342.htm>.
- 25 Vgl. hierzu Jeuthe 2011, wie Anm. 9, S. 61f.

- 26 Vgl. Ulrike Wolff-Thomsen, *Einblicke in den Handel mit Liebermann-Werken in der NS-Zeit – am Beispiel der Provenienzgeschichte des Gemäldes »Muschelfischer – Graue See«*, in: Christopher Galler, Jochen Meiners (Hrsg.): *Regionaler Kunsthandel. Eine Herausforderung für die Provenienzforschung?*, Heidelberg 2022, S. 192–213, hier S. 192 (<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/978/978-17-98970-1-10-20220620.pdf>).
- 27 Vgl. Jörn Grabowski: »Hängt bei Ihnen Liebermann unbeanstandet?« *Max Liebermann und die Nationalgalerie in schriftlichen Quellen der Jahre 1933 bis 1945*, in: Ausst.-Kat. *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Nationalgalerie Berlin 1997, Berlin 1997, S. 317–324.
- 28 Vgl. Wolff-Thomsen 2022, wie Anm. 26, S. 199ff.
- 29 Vgl. Jeuthe 2011, wie Anm. 9, S. 128.
- 30 Vgl. https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/index.html [letzter Abruf: 23.09.2022]. Das dort verzeichnete *Bildnis des preußischen Ministerpräsidenten a. D. Dr. Otto Braun* (EK-Nr. 12105) aus der Nationalgalerie Berlin wurde 1939 gemeinsam mit dem in den Münchner Staatsgemäldesammlungen beschlagnahmten *Reiter am Strand* (EK-Nr. 15493) bei Theodor Fischer in Luzern versteigert. Vgl. Auk.-Kat. *Galerie Fischer* (Hrsg.), *Gemälde und Plastiken moderner Meister: aus deutschen Museen*, Auktion 30. Juni 1939, Lose 78–79, <https://doi.org/10.11588/diglit.5524#0049>. Zu Liebermann als »entarteter« Künstler vgl. u. a. Jeuthe 2011, wie Anm. 9, S. 128.
- 31 Vgl. Grabowski 1997, wie Anm. 27, S. 317–324.
- 32 Vgl. ebd., S. 320f. Vgl. auch die Max Boehm Collection des Center for Jewish History, <https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/11723> [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 33 Vgl. Grabowski 1997, wie Anm. 27, S. 320.
- 34 Vgl. ebd., S. 321.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. Gesa Jeuthe, *Die Wertschätzung der deutschen Kunst. Zur Preisentwicklung der Werke von Max Liebermann und Emil Nolde*, in: Ute Haug, Maike Steinkamp (Hrsg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 5), Berlin 2010, S. 3–22, hier S. 14–17.
- 37 Vom 16. September 2022 bis 15. Januar 2023 zeigt das Kunstmuseum Bern die Ausstellung »Gurlitt. Eine Bilanz« in welcher den Werken Liebermanns ein eigener Raum gewidmet ist. Begleitend zur Ausstellung erscheint eine Broschüre, die diese Werke thematisiert und von denen vermutlich die Hälfte aus Skizzenbüchern des Malers stammt, https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1769/gurlitt_bilanz_de_doppelseitig.pdf?lm=1663163161 [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 38 Zitiert nach Linda Philipp-Hacka: Provenienzbericht zu Liebermann, »Schlittschuhläufer, Entwurf zu Goethes *Der Mann von 50 Jahren*«, 10,0 × 15,1 cm, Lostart-ID: 478273 (Projekt Provenienzforschung Gurlitt); Version vom 2. Oktober 2018: https://www.proveana.de/system/files?file=attachment/document/20200626_122700_0199/BG478273_Liebermann.pdf.
- 39 Schriftwechsel zwischen Hildebrand Gurlitt und Cornelius Müller Hofstede, in: Bundesarchiv (BArch), *Nachlass Cornelius Gurlitt*, N 1826/179, Fol. 277–286.
- 40 Vgl. hierzu der Beitrag von Agnes Thum und Sarah von der Lieth in dieser Publikation, S. 56–68.
- 41 Vgl. [https://www.lostart.de/de/suche?term=Liebermann&filter\[type\]\[0\]=Objektdaten&filter\[manufacturer\]\[0\]=Liebermann%2C%20Max](https://www.lostart.de/de/suche?term=Liebermann&filter[type][0]=Objektdaten&filter[manufacturer][0]=Liebermann%2C%20Max) [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 42 Das Onlineangebot wurde durch Facts & Files im Auftrag des Landesarchivs Berlin erarbeitet und vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert, siehe <http://wga-datenbank.de>.
- 43 Sehr vereinzelt finden sich unter den Ergebnissen auch Hinweise auf Werke Liebermanns, die aus Wohnungen in Krakau, Warschau, Prag, Amsterdam, Paris oder Białystok beschlagnahmt wurden.
- 44 Das am FIZ Karlsruhe – Leibniz-Institut für Informationsinfrastruktur angesiedelte Pilotprojekt wird gemeinsam mit dem Landesarchiv Baden-Württemberg durchgeführt und vom Bundesministerium für Finanzen finanziert, siehe <https://www.fiz-karlsruhe.de/de/forschung/wiedergutmachung>.
- 45 Vgl. Ruth von dem Bussche, Meike Hopp, *Der »Bestand B323« als Knowledgegraph für die Provenienzforschung. Methodische Überlegungen zur Verarbeitung von Archivdaten als Linked Open Data*, in: *Archivar*, Nr. 1, 2022, S. 50–52, https://www.archive.nrw.de/sites/default/files/media/files/Archivar_2022-1_Internet-NEU-28032022_Mod.pdf [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 46 Siehe <https://invenio.bundesarchiv.de/> [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 47 Recherche nach »Liebermann« unter https://www.errproject.org/jeudepaume/card_advanced_search.php [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 48 Vgl. BArch, B323/702, Treuhandverwaltung von Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion, Restitutions nach Frankreich; Sog. Restitutionskartei nach Eigentümern (Gaillard-Kann), <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml> [letzter Abruf: 23.09.2022]. Vgl. u. a. die Karteikarten zu den Münchner Nummern 39295/1-11 in der vom Deutschen Historischen Museum betriebenen Datenbank zum Central Collecting Point München, https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?seite=6&fld_1=39295&suchen=Suchen [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 49 Vgl. BArch, B323/702, Treuhandverwaltung von Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion, Restitutions; Sog. Restitutionskartei nach Münchner Nummer, <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml> [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 50 Vgl. <https://blha.brandenburg.de/index.php/projekte/ofp-projekt/>; https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Deutsches-Schiffahrtsmuseum-Bremerhaven/Projekt3.html [letzter Abruf: 23.09.2022].
- 51 Unter den 135 Positionen befinden sich 85 Lose aus dem »erste[n] Teil der Max Liebermann-Graphik aus der Sammlung Paul Cassirer« die im Juni 1937 bei August Klipstein in Bern versteigert wurden, vgl. Aukt.-Kat. Doktor August Klipstein, *Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte des XVI.–XVII. Jahrhunderts: Dürer, Rembrandt, Ostade und anderen Meistern, aus dem Nachlass des Kunsthändlers Dominik Artaria, Wien und anderem Besitz; moderne Graphik, der erste Teil der Max Liebermann-Graphik aus der Sammlung Paul Cassirer, des Verlegers des Meisters, sowie die berühmte, schönste und grösste Albert Welti-Sammlung des Herrn Christian Läderach, Bern; deutsche, französische und norwegische Meister*, Auktion 14. Juni 1937, <https://doi.org/10.11588/diglit.9783>.
- 52 Einige über die Volltextsuche angezeigte Ergebnisse die vereinzelt Werke Liebermanns in Auktionen bei S. J. Mak van Waay, Mensing & Fils oder Kunstveilingen Fred. A. van Braam in Amsterdam oder dem Hôtel Drouot in Paris nachweisen, blieben hier unberücksichtigt, da Auktionskataloge aus dem nichtdeutschsprachigen Ausland in *German Sales* bisher nur sporadisch erfasst sind und in ihrer Unvollständigkeit kaum valide Aussagen ermöglichen.

AUF SCHWIERIGEN WEGEN ZUR GERECHTEN LÖSUNG: PROVENIENZFORSCHUNG AN WERKEN VON MAX LIEBERMANN IM AUKTIONSHANDEL

Agnes Thum, Sarah von der Lieth

Werke von Max Liebermann spielen im internationalen Auktionshandel nach wie vor eine bedeutende Rolle. So verzeichnet etwa die Datenbank Artprice in den fünf Jahren von Anfang 2017 bis Ende 2021 nicht weniger als 150 Ölgemälde, 228 Papierarbeiten (Handzeichnungen, Aquarelle oder Pastelle) und 825 Druckgrafiken von der Hand des Künstlers.¹ Die Zuschlagspreise für die Gemälde lagen in immerhin 40 Fällen im sechs- oder gar siebenstelligen Bereich. An Max Liebermann kommt also nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch der Kunsthandel nicht vorbei – mit durchaus weitreichenden Folgen im Bereich der NS-Provenienzforschung, die für den deutschen Handel nach dem Kulturgutschutzgesetz von August 2016 obligatorisch ist.

»Z. B. LIEBERMANN«

Wer regelmäßig die vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste (DZK) in Magdeburg betriebene Lost Art-Datenbank nutzt, wird schon einmal über die vom System vorgeschlagene Beispielintragung im Suchfeld »Künstler« gestolpert sein: »z. B. Liebermann«. Sicher nicht ohne Grund steht hier genau dieser Name, denn mit aktuell über 500 Meldungen dürfte der Berliner Impressionist wohl an der statistischen Spitze der Eintragungen stehen. Die Zahl der Suchmeldungen bildet zugleich die Erfahrung in der Praxis ab:

Mit weit überdurchschnittlicher Häufigkeit besteht bei Kunstwerken von Liebermann ein Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Verlust, der zugleich – und das kommt erschwerend hinzu – äußerst problematisch zu belegen ist.

Diese für Werke von Liebermann spezifische Schwierigkeit beginnt bereits damit, dass der Künstler ein äußerst umfangreiches Œuvre hinterlassen hat. Das Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien von Matthias Eberle aus den Jahren 1995 und 1996 zählt fast 1.800 Ölgemälde und wurde seit Erscheinen kontinuierlich durch einzelne Expertisen ergänzt.² Ein Werkverzeichnis der Papierarbeiten, das noch weit umfangreicher ausfallen muss, ist bislang nicht erschienen.³

Die Anzahl der Werke trifft im Falle Liebermanns mit einer weiteren Schwierigkeit zusammen: der Frage nach der Werkidentität. Denn immer wieder widmete sich Liebermann, so wie viele seiner Zeitgenoss*innen, den gleichen Themen, wie z. B. den Netzflickerinnen, oder Orten wie dem Wannseegarten, dem Altmännerhaus, der Judengasse oder dem Waisenhaus in Amsterdam – um nur einige der typischen, immer wieder neu variierten Motive zu nennen, die selten individuelle Titel durch den Künstler erhielten. Die Folge für die Provenienzforschung liegt auf der Hand: Nur mit eindeutigen Belegen wie Rückseitenbefunden, historischen Fotografien, detaillierten Hinweisen zu Technik, Maßen und Datierung oder geschlossenen Provenienzketten ist es im Einzelfall möglich, die Werkidentität sicher festzustellen.

All das wäre schon komplex genug, um Provenienzforscher*innen in Atem zu halten. Hinzu kommt jedoch die schon mit Blick auf die im Werkverzeichnis veröffentlichten Sammlernamen begründete Annahme, dass von einer auffälligen Häufigkeit von Werken Liebermanns in ehemals jüdischem Eigentum ausgegangen werden muss – eine Beobachtung, die ähnlich auch bei einigen anderen Künstlern wie etwa Lovis Corinth oder Lesser Ury gemacht werden kann. Dass Liebermann selbst Jude war, spielt für diese Koinzidenz weniger eine Rolle.⁴ Die Werke des in den 1910er und 1920er Jahren höchst erfolgreichen Impressionisten entsprachen schlichtweg dem Kunstgeschmack des gehobenen, progressiven Bildungsbürgertums der Weimarer Republik, das im vor-nationalsozialistische Deutschland maßgeblich vom Judentum geprägt war.⁵ So fanden Werke von Max Liebermann regelmäßig Eingang in namhafte jüdische Sammlungen wie die von Eduard Arnhold (1849–1925), Max Cassirer (1857–1943), Martin (1856–1935) und Florence Flersheim (1864–1950), Robert (1878–1942) und Hugo Graetz, Eduard Fuchs (1870–1940), Gertrud (?–1954) und Alfred Sommerguth (1859–1950), Max Silberberg (1878–1942) oder David Friedmann (1857–1942) und mindestens ebenso häufig in die Wohnstuben jüdischer Familien ohne explizite Sammelambitionen.

BELASTBARE ENDERGEBNISSE UND ANDERE SCHWIERIGKEITEN: PROVENIENZFORSCHUNG IM AUKTIONSHANDEL

So kommen also bei Max Liebermann für die Provenienzforschung gleich mehrere Schwierigkeiten zusammen: Das umfangreiche Œuvre, die problematische Frage der Werkidentitäten und die Häufung jüdischer Eigentümer*innen

als letzte bekannte Vorprovenienz vor 1933. Für Mitarbeiter*innen im Auktionshandel hat dies zur Folge, dass für Liebermann-Werke häufig eine Tiefenrecherche notwendig wird. Darin unterscheidet sich die Provenienzforschung im Kunsthandel zwar nicht von der Arbeit im Museum, jedoch sind im Handel, und hier in ganz besonderem Maße im dynamisch funktionierenden Auktionswesen, einige sehr spezifische Hürden zu nehmen.

Zum einen sind die Zeitfenster, die in Auktionshäusern für »Provenienz-Erstchecks« zwischen Einlieferung und Katalogdruck zur Verfügung stehen, naturgemäß klein—in dem hier beschriebenen Fall handelt es sich um ca. 200 bis 300 zu prüfende Kunstwerke pro Halbjahr.⁶ Hier gilt es, in kurzer Zeit alle Verdachtsfälle zu ermitteln und von der Auktionsmasse zu separieren. Im Anschluss erfolgt dort, wo es notwendig ist, die Tiefenrecherche, jedoch in gleichfalls begrenztem Zeitrahmen, der sich hier in einem oder (notfalls) mehreren Halbjahresschritten an den Auktionsperioden des hier als Beispiel verwandten Hauses orientiert. Zum anderen—und dies ist die weitaus größte Herausforderung—muss jede dieser Tiefenrecherchen auch entscheidungstiftend abgeschlossen werden. Denn ein Werk, bei dem der Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Verlust besteht, ist im deutschen Kunsthandel unverkäuflich. Erst eine mit nachhaltig belastbarem Endergebnis beendete Tiefenrecherche, der gegebenenfalls eine abschließende, dabei immer auch für möglicherweise einmal neu auftauchende Fakten vorsorgende Einigung der betroffenen Parteien über das Werk folgt, ermöglicht den rechtssicheren Handel.

Für die Lösung eines konkreten Verdachtsfalles gibt es daher in der Provenienzforschung im Auktionshandel nur drei Möglichkeiten. Entweder kann die Vermutung eines verfolgungsbedingten Verlustes durch eine neu ermittelte Faktenlage objektiv und nachprüfbar ausgeschlossen werden, sodass ein zunächst als Raubkunst verdächtiges Werk ohne zusätzliche Vereinbarungen gehandelt werden kann. Ein Beispiel hierfür liefert der unten ausführlicher beschriebene Fall von Liebermanns Wannseearten von 1923 (Abb. 1–2). Oder der Anfangsverdacht wird durch die Recherche bestätigt und belegt, wie es am Beispiel des Gemäldes *Dorfhäuser mit Sonnenblumen* von 1890 (Abb. 4) skizziert wird. In Fällen wie diesem ist ein Verkauf nur möglich, wenn die Erbberechtigten der damals Geschädigten ermittelt, proaktiv angesprochen und in die Verkaufsvorgänge eingebunden werden. Der Auktionshandel ist dann aufgefordert, eine »gerechte und faire Lösung« zwischen den heutigen Eigentümer*innen des betroffenen Werkes, die in der Regel im gesamten Verfahren anonym bleiben, und den Erbberechtigten der Geschädigten bzw. ihren Rechtsvertreter*innen zu vermitteln. Da heute die einliefernde Privatperson eines Kunstwerkes mit einer Raubkunst-Provenienz üblicherweise nicht Nachkomme eines einstigen NS-Profiteurs ist, sondern vielmehr in gutem Glauben rechtmäßiges Eigentum erworben hat, besteht die »gerechte und faire Lösung« in diesen Fällen nach internationalen Standards meist in einer Teilung des Auktionserlöses nach individuell verhandelter Quote, seltener auch in einer Rückgabe an die Nachfahren der ehemals Geschädigten zu Sonderkonditionen.

Es bleibt jedoch eine dritte und schwierigste Variante: Provenienzforscher*innen wissen aus Erfahrung, dass es in der Beurteilung von Rechercheergebnissen nicht nur schwarz oder weiß gibt, sondern vielfältige Graustufen, die eine abschließende Entscheidungsfindung erschweren – ein Beispiel hierfür bildet die Recherche zu Liebermanns Gemälde *Enkelin Maria auf dem Arm der Kinderfrau* (Abb. 3). Denn die Überlieferungen sind, worauf bereits in den Washingtoner Richtlinien explizit hingewiesen wurde, nicht selten lückenhaft:

Bei dem Nachweis, dass ein Kunstwerk durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt und in der Folge nicht zurückerstattet wurde, sollte berücksichtigt werden, dass aufgrund der verstrichenen Zeit und der besonderen Umstände des Holocaust Lücken und Unklarheiten in der Frage der Herkunft unvermeidlich sind.⁷

In der Tat kommt es häufig vor, dass in Ermangelung von Quellenmaterial Fragen zur Provenienz von Kunstwerken offen bleiben müssen. Doch wenn ein Werk verkauft werden soll, ist ein belastbares Endergebnis unverzichtbar. Ein Vertagen der Entscheidung, wie mit einem im Raubkunst-Verdacht stehenden Werk umzugehen sei, auf einen ungewissen Zeitpunkt in der Zukunft ist im Handel nicht zielführend und für die Aufarbeitung von NS-Raubkunst insgesamt nicht zweckdienlich, zumal bereits jetzt meist, und selbst dies immer seltener, nur noch die zweite Erb*innengeneration der Geschädigten angesprochen werden kann.⁸ Im Handel gilt also zunächst, alle annähernd sinnvoll erscheinenden Recherchequellen auszuschöpfen, um dann nach Abschluss der Forschung alle Indizien abschließend zu beurteilen und gemeinsam mit allen Beteiligten eine Entscheidung über das Werk zu treffen. Und so ist es auch und gerade in diesen Fällen bei fortbestehendem Verkaufswunsch unverzichtbar, in Abstimmung mit den Einliefer*innen die Erbberechtigten der Geschädigten zu ermitteln und anzusprechen – schon allein deshalb, weil sich in deren Familien Informationen und Unterlagen befinden können, die scheinbar unlösbare Fälle am Ende doch noch klären können.

Alle drei hier beschriebenen Optionen sollen anhand von je einem Beispiel eines im Auktionshaus angebotenen Werkes von Max Liebermann aufgezeigt werden.

FALLBEISPIEL 1: LIEBERMANNS »NUTZGARTEN IN WANNSEE« – VERDACHT UND REHABILITATION

Zunächst schien die Provenienz von Liebermanns *Der Nutzgarten in Wannseegarten nach Südosten* von 1923 unauffällig (Abb. 1). Der Blick ins Werkverzeichnis⁹ erbrachte den Hinweis auf eine Auktion bei Rudolf Bangel in Frankfurt am Main von 1927,¹⁰ wies aber danach eine Lücke bis 1981 aus, als das Werk in der Berliner Galerie Pels-Leusden wieder auftauchte.¹¹ Eine Standard-Abfrage der gängigen Datenbanken blieb ohne Ergebnis.

Die Suche nach einem annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges von 1927 brachte jedoch Bewegung in die Recherche. Der Weg führte zum

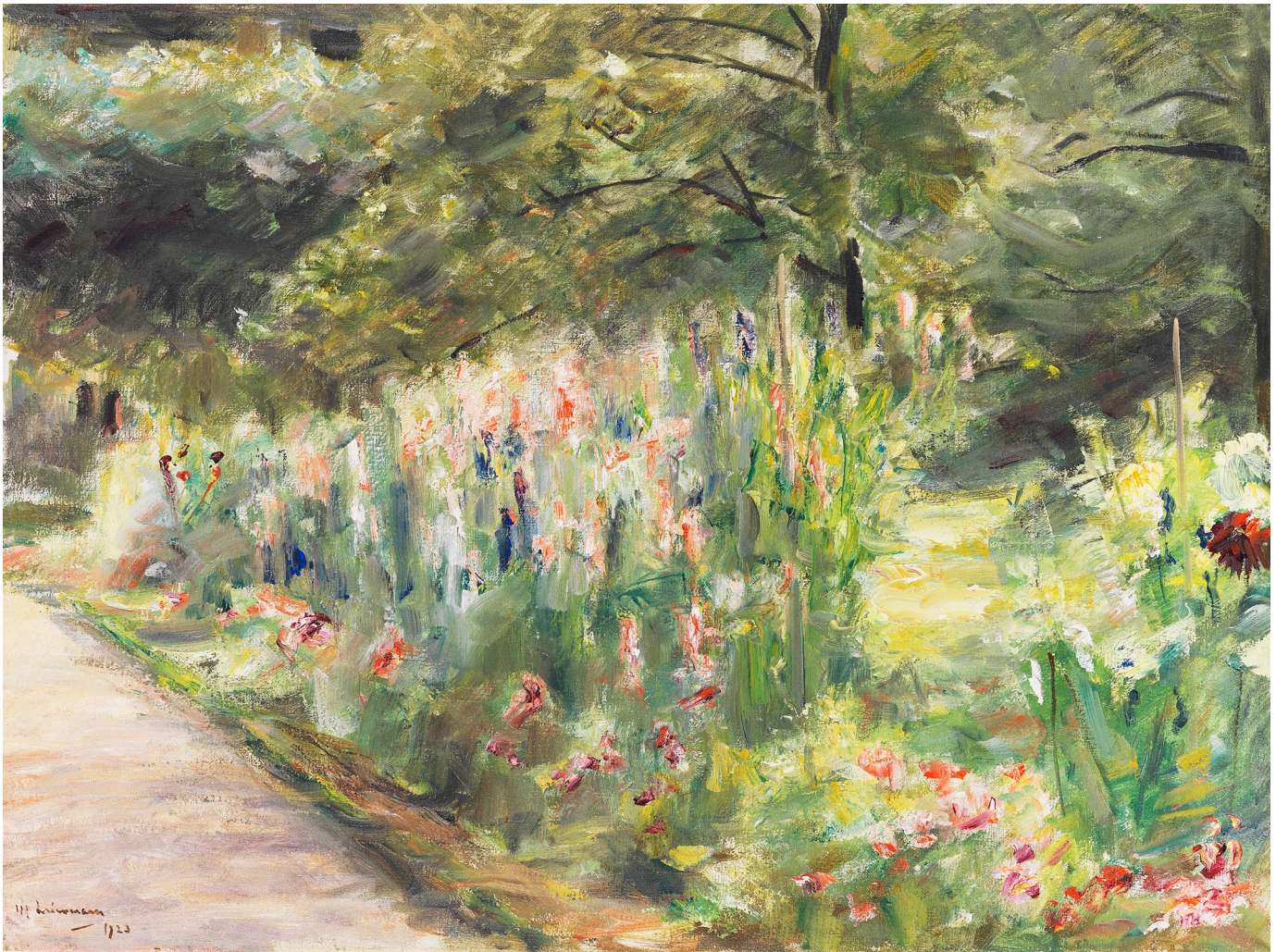


Abb. 1 Max Liebermann, *Der Nutzgarten in Wannsee nach Südosten*, 1923, Öl auf Leinwand, 55 × 76 cm, Privatbesitz

Frankfurter Kunsthändler Christoph Andreas, der auf Anfrage seinen Bestand historischer annotierter Bängel-Kataloge auf das Los hin überprüfte.¹² Aus dem Annotat ergab sich ein Käufername: »Caspari«. Besagte Person hatte für den Wannseegarten vorab ein sogenanntes schriftliches Sicherheitsgebot abgegeben und in der Auktion vor Ort schließlich den Zuschlag für 6.000 Reichsmark erhalten. Naheliegend war die Vermutung, dass es sich um Georg Caspari, Inhaber der gleichnamigen Münchner Kunsthandlung handeln könne, worauf ebenfalls die rückwärtige Aufschrift »G. C. 2499« auf dem Keilrahmen hindeutete (Abb. 2). Auch auf anderem Wege ließ sich diese Provenienz bestätigen. Auf einem alten Etikettenfragment fand sich ein handschriftlicher Eintrag in dunkler Tinte: »Max Liebermann//Wannseegarten mit [...] Sträuchern«. Die Handschrift war von Etiketten des Berliner Kunstsalons von Paul Cassirer bekannt, und eine Anfrage im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zurich erwies sich auch als gewinnbringend. Die dortige Mitarbeiterin Petra Cordioli konnte das Werk, das sich durch die Titelangabe »mit Sträuchern« glücklicherweise von den vielen weiteren im Archiv dokumentierten Wannseegartenmotiven abhebt, tatsächlich einem Eintrag in den Cassirer-Geschäftsbüchern zuordnen: »Cassirer Nr. 19721; Liebermann;

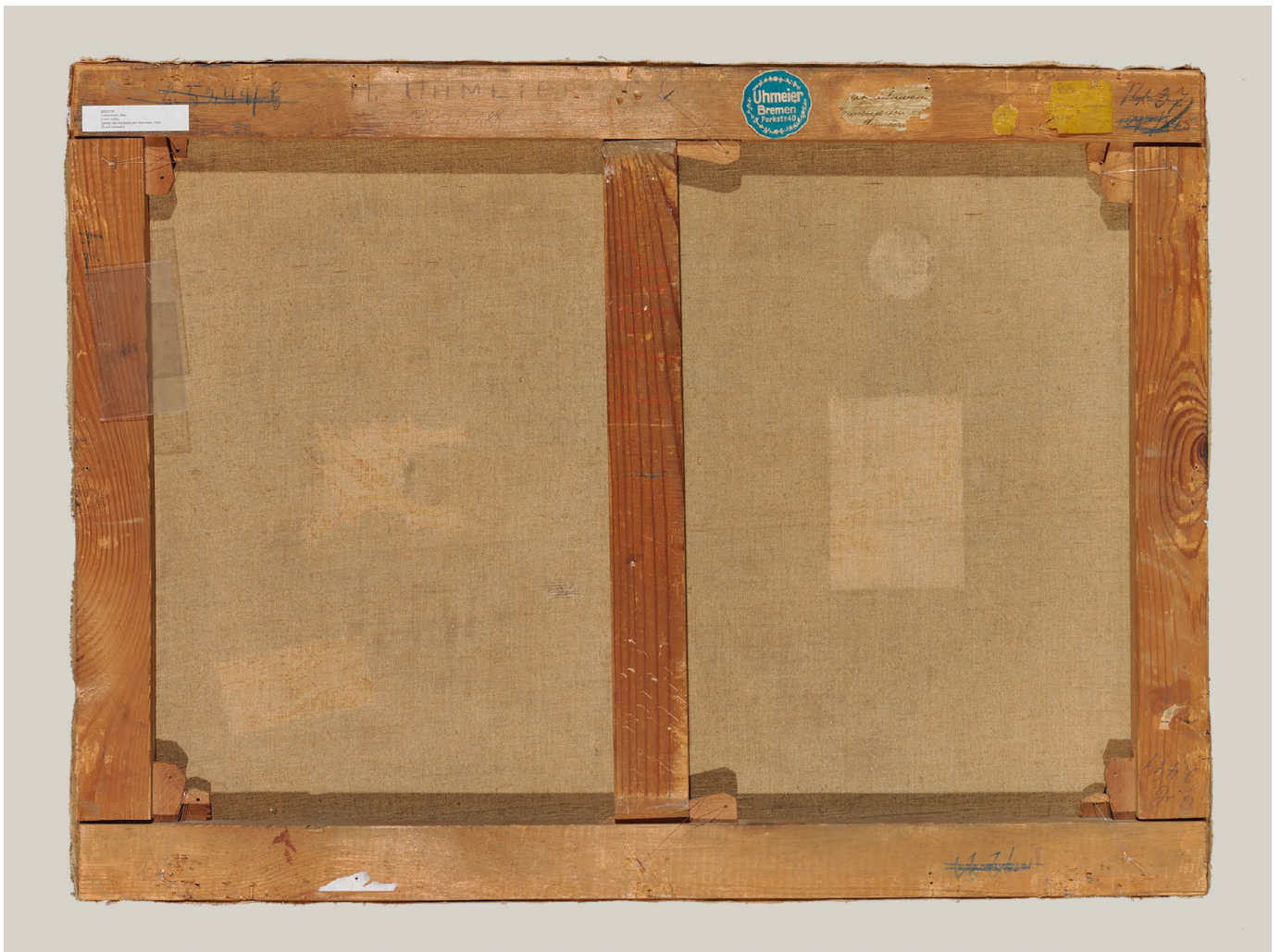


Abb.2 Max Liebermann, *Der Nutzgarten in Wannsee nach Südosten*, 1923, Rückseitenansicht

Wannseegarten mit Rosa Sträuchern (55:75); Einkauf von Caspari, G.; Einkaufsdatum 27.06.1927; Verkauf/ Abgabe an Caspari, G.; Verkaufsdatum 16.08.1927; Einkaufspreis 6.000 M; Verkaufspreis –.«¹³

Die Hintergründe dieser Transaktion konnten nicht geklärt werden, es könnte sich um eine Übernahme in Kommission durch Cassirer vom 27.6. bis 16.08.1927 gehandelt haben oder um einen Ankauf und späteren Rückkauf. Allerdings fand sich erneut der Hinweis auf »G.« Caspari, womit nun mit hoher Wahrscheinlichkeit der jüdische Galerist Georg Caspari als Käufer auf der Bangel-Auktion von 1927 identifiziert war. Somit war das Kunstwerk durch den »Erstcheck« zum Verdachtsfall für eine verfolgungsbedingte Entziehung geworden.¹⁴

Anhand weiterer Merkmale auf der Rückseite (Abb.2) ließ sich aber noch mehr über das Werk in Erfahrung bringen: Dort befand sich ein Etikett mit der Aufschrift »Uhmeier Bremen«, sowie der Kreidevermerk »H. Uhmeier«. Somit konnte sich das Werk einst im Bremer Kunsthandel befunden haben. Tatsächlich stellte sich heraus, dass das Graphische Kabinett Peter Voigt in Bremen das Werk ab September 1927 in einer Ausstellung gezeigt¹⁵ und wenig später an einen Herrn Uhmeier verkauft hatte.¹⁶ So mag sich eventuell auch Casparis rascher Rückzug des Bildes aus der Berliner Galerie

Cassirer erklären – die Verkaufschancen schienen aufgrund der Option einer Ausstellungsbeteiligung in Bremen vermutlich höher zu sein. Der Käufer »Uhmeier« ließ sich über die auf dem Etikett angegebenen Adresse zweifelsfrei als der Kaufmann Christoph Heinrich Uhmeier aus Bremen identifizieren. Als Mitinhaber der Kommanditgesellschaft Lindewirth, Uhmeier & Spiegel war er im Tabakhandel tätig. Die Familie Uhmeier gehörte nicht zu den Verfolgten des NS-Regimes.¹⁷

Damit konnte die Provenienz des Bildes ausreichend rekonstruiert werden, um den Verkauf im Handel zu ermöglichen. Zwar konnte keine lückenlose Provenienz für die Zeit 1933 bis 1945 hergestellt werden, aber das Verdachtsmoment einer belasteten Vorprovenienz als NS-Raubgut, das erst durch die Recherche entstanden war, konnte durch weitere intensive Forschung wieder ausgeschlossen werden. Ein Verkauf des Bildes war somit möglich – gleichzeitig sorgte der Zuwachs an Wissen über das Kunstwerk auch für dessen Aufwertung.¹⁸

FALLBEISPIEL 2: LIEBERMANN'S »ENKELIN MARIA AUF DEM ARM DER KINDERFRAU« – VERDACHT UND EINIGUNG

Beim zweiten Fallbeispiel, Liebermann's Gemälde *Enkelin Maria auf dem Arm der Kinderfrau* (Abb. 3), war die Ausgangslage ähnlich, das belastbare Endergebnis jedoch gegenteilig. Auch hier gab es im Werkverzeichniseintrag keine offensichtlichen Verdachtsmomente: Demnach verließ das Gemälde bereits 1925 die Sammlung »F. Katzenellenbogen, Berlin«, bevor es in die Sammlung des Berliner Geheimrats Hermann Frenkel einging. Im Oktober 1932 wurde das Bild laut Werkverzeichnis wohl in einer Auktion bei Paul Cassirer¹⁹ mit dem Titel »Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass Geheimrat Hermann Frenkel [und] aus Berliner Privatsammlungen« verkauft. Nach diesem Kauf sei das Bild in unbekanntem Privatbesitz übergegangen.²⁰

Beim »Erstcheck« stellte sich allerdings nicht nur heraus, dass das Werk niemals Teil der besagten Sammlung Frenkel war, sondern auch, dass es noch bis zur Auktion 1932 Eigentum nicht des im Werkverzeichnis genannten »F.« (Fritz?) Katzenellenbogen, sondern von Estella Katzenellenbogen war. Es ließ sich, erneut mit Hilfe des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs, der Käufername von 1932 ermitteln, eine Person namens »Herz aus Elberfeld« ohne weitere Angaben wie Vorname oder Anschrift.²¹ Wer war dieser »Herz« aus Elberfeld?

Mit der Unterstützung vieler Kolleg*innen konnte es im Ausschlussverfahren gelingen, den Käufer »Herz aus Elberfeld« mit hoher Wahrscheinlichkeit als den jüdischen Kunsthändler Friedrich Herz (1889–1954) zu identifizieren.²² Bereits im August 1933 war Friedrich Herz zur Flucht gezwungen.²³ Von Köln aus, wohin er erst kurz zuvor in seiner neuen Funktion als Teilhaber der »Galerie Schüler« übersiedelt war, floh er über Belgien nach Holland, später weiter nach Frankreich. Im April 1938 wurde ihm vorgeworfen, im Hotel Limmathof in Zürich eine Marie Gnehm um 4000 CHF betrogen zu haben. Daraufhin wurde Friedrich Herz am 9. Juni 1938 in Paris verhaftet



Abb.3 Max Liebermann, *Enkelin Maria auf dem Arm der Kinderfrau*, 1916/1918, Öl auf Leinwand, 53 × 42,2 cm, Privatbesitz

und am 5. September 1938 an die Schweiz ausgeliefert. Nach Verbüßung einer einjährigen Strafe im »Arbeitshaus« wurde Friedrich Herz am 3. November 1939 auf Lebenszeit aus der Schweiz ausgewiesen – er musste zurück nach Deutschland. Beim Grenzübertritt in Schaffhausen wurde er sofort verhaftet und in das Konzentrationslager Sachsenhausen verbracht. Von dort wurde er am 22. November 1942 weiter nach Auschwitz deportiert. Im Januar 1945 kam Friedrich Herz mit einem der ersten Todesmärsche nach Mauthausen, wurde am 27. April 1945 nach Gunstkirchen verlagert und am 5. Mai 1945 befreit.

Bereits bei seiner Flucht im Sommer 1933 hatte Friedrich Herz alles zurücklassen müssen. Das Mobiliar der 6-Zimmer-Wohnung in der Emmastraße 25 in Köln und die darin befindlichen Kunstgegenstände wurden über das Auktionshaus Angersbach in Köln am 2. August 1933 für 50.000 RM versteigert. Eine Inventarliste oder ein Versteigerungsprotokoll waren nicht auffindbar. Ob Liebermanns Gemälde *Enkelin Maria auf dem Arm der Kinderfrau* unter den

Verlusten war, konnte auf Basis der Aktenlage nicht mehr ermittelt werden. Nach dem Krieg tauchte das Bild im Jahr 1955 bei Neumeister & Graef in München wieder auf. Bei der Klärung der Provenienz half dieser Hinweis allerdings nicht, denn da auch von dieser Kunsthandlung bisher kein Firmennachlass bekannt ist, waren Rückwärtsrecherchen nicht möglich.²⁴

Das Gemälde *Enkelin Maria auf dem Arm der Kinderfrau* erwies sich somit als ein besonders schwieriger Fall. Die Lücke zwischen 1932 und 1955 war trotz größter Bemühungen nicht zu schließen, so dass der letzte gesicherte Eigentumsnachweis von Oktober 1932, der Erwerb des Gemäldes durch »Herz, Elberfeld«, der Endbefund bleiben musste. Ein rechtssicherer Handel kann in diesem Fall nur mit Zustimmung der Erb*innen der möglicherweise Geschädigten möglich sein. In enger Abstimmung mit dem damaligen Einlieferer und auf dessen ausdrücklichen Wunsch hin wurden daher die Nachkommen von Friedrich Herz ermittelt.²⁵ Unterlagen oder weiterführende Informationen waren in der Familie leider nicht vorhanden. Jedoch konnte im ergebnisoffenen Gespräch über die Indizienlage schließlich eine für alle Beteiligten »gerechte und faire Lösung« gefunden werden, die dem Verdacht ebenso wie den bestehenden Unsicherheiten und der Möglichkeit von zu späterem Zeitpunkt neu auftauchenden Fakten nachhaltig Rechnung trägt. Auf diese Weise konnte auch dieser unsichere Fall mit einem belastbaren Endergebnis und einer abschließenden Lösung sicher versteigert werden.²⁶

FALLBEISPIEL 3: LIEBERMANN'S »DORFHÄUSER MIT SONNENBLUMEN« – BESTÄTIGTER VERDACHT

Zuletzt soll noch ein Blick auf Liebermanns Gemälde *Dorfhäuser mit Sonnenblumen* von 1890 (Abb. 4) geworfen werden. Auch für dieses Bild konnte nach zwei Jahren Recherchezeit²⁷ eine »gerechte und faire Lösung« vermittelt werden.

Anders als bei den vorher genannten Beispielen ließ sich der Anfangsverdacht hier bereits im Werkverzeichnis ausmachen:²⁸ Mit Georg Cohn wird ein vermutlich jüdischer Name in der Provenienzkette als Besitzer in den Jahren 1914 und 1923 angeführt. Matthias Eberle übernahm die Angabe aus der Liebermann-Monografie von Erich Hancke, die 1914 in erster und 1923 in zweiter Auflage erschienen war.²⁹ Im Laufe der Recherchen ließ sich ermitteln, dass Georg Cohn, Direktor und Mitinhaber des Schlesischen Bank-Vereins und eine Größe in Breslau, bereits 1924 verstorben war.³⁰ Dies bedeutet natürlich nicht automatisch eine Entlastung der Provenienz. Denn ein Testament, ein Nachlass-Akt oder Hinweise auf eine Nachlass-Versteigerung konnten nicht gefunden werden, und auch in Ausstellungen, Publikationen oder in Kunsthandelsnachlässen ließ sich kein Hinweis mehr auf das Gemälde finden. So war zumindest anzunehmen, dass das Bild auch nach 1924 im Erbgang in der jüdischen Familie geblieben sein könnte.

Georg Cohns Witwe Johanna³¹ lebte nach 1924 mit der unverheirateten Tochter Fanny in einem gemeinsamen Haushalt in Breslau. 1939 mussten die beiden mit Fannys Bruder in die Niederlande fliehen. Johanna Cohn



Abb.4 Max Liebermann, *Dorfhäuser mit Sonnenblumen*, 1890, Öl auf Holz, 41 × 60,1 cm, Privatbesitz

starb dort am 28. Januar 1940 eines natürlichen Todes, wenige Monate vor der Besetzung der Niederlande durch die Nationalsozialisten. Fanny konnte sich weiter nach Glasgow retten, während ihr Bruder mit Frau und Kind deportiert und in Auschwitz ermordet wurde.

Bei der Flucht aus Breslau wurde der gemeinsame Hausrat von Fanny Cohn und ihrer Mutter zurückgelassen. Aus den Akten des Oberfinanzpräsidenten in Breslau ließ sich ermitteln, dass das Umzugsgut des Haushalts bei einer Spedition, der Breslauer »Paketfahrtsgesellschaft«, eingelagert worden war. Dort wurde es beschlagnahmt und im Herbst 1941 einem Auktionator namens Hermann Petschel zur »Verwertung« übergeben.³² Listen gab es jedoch nicht mehr, so dass unklar blieb, ob sich auch das Bild *Dorfhäuser mit Sonnenblumen* darunter befand. Auf der Suche nach Zeitzeugen konnte der Kontakt zu einer Lebensfreundin von Fanny Cohn hergestellt werden. Die bereits hundertjährige Dame konnte sich tatsächlich an Gespräche mit Fanny über das Bild mit den Sonnenblumen erinnern – und vermutete, dass das Kunstwerk wohl damals von den Nationalsozialisten geraubt worden sei.³³

Trotz dieser wichtigen Indizien lag für das Gemälde *Dorfhäuser mit Sonnenblumen* auch nach vielen Monaten Recherche kein gesicherter Eigentumsnachweis in der Familie Cohn nach 1914/1923 vor. Erst durch den Hinweis aus den Breslauer Akten, dass das »Umzugsgut« der Familie Cohn über den Auktionator Petschel »verwertet« worden war, hatte sich eine neue Spur ergeben. Denn ein sehr ähnliches Schicksal teilt auch Liebermanns Gemälde

Zwei Reiter am Strand (1901) aus der Sammlung des Breslauer Unternehmers David Friedmann (1857–1942), das 2013 im sogenannten Schwabinger Kunstfund–dem Nachlass des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt (1895–1956) und seines 2014 verstorbenen Sohnes Cornelius Gurlitt–aufgetaucht war.³⁴ Aus dem zugehörigen Dossier der »Taskforce Gurlitt« ist zu entnehmen, dass auch hier die Versteigerung durch Petschel vorgenommen wurde und dieser wiederum an das Schlesische Museum in Breslau verkaufte.³⁵ Auch für das Werk *Dorfhäuser mit Sonnenblumen* sollte sich die Recherche im Zugangsbuch des Museums Breslau lohnen. Denn dort ist tatsächlich ein Werk mit dem Titel *Häuser* von Max Liebermann gelistet, das Petschel etwa ein halbes Jahr, nachdem er den Hausrat der Familie Cohn übernommen hatte, dem Museum in Breslau verkaufte.³⁶ Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich hier um das gesuchte Gemälde *Dorfhäuser mit Sonnenblumen*.

Der private Eigentümer des Gemäldes erklärte sich auf Grundlage dieser Rechercheergebnisse bereit, eine »gerechte und faire Lösung« mit den Erbberechtigten nach Georg und Johanna Cohn zu finden und vertraglich zu fixieren. Auch dieser Fall konnte so zu einem Abschluss gebracht und das Bild schließlich rechtssicher versteigert werden.³⁷

AUSBLICK

Diese drei Fallbeispiele aus der Praxis eines Auktionshauses, die binnen eines Jahres zwischen Winter 2020 und Winter 2021 zur Versteigerung kamen, geben einen kleinen Einblick in die Eigenheiten, Grenzen und Möglichkeiten der Provenienzforschung im Kunsthandel zu Werken von Max Liebermann.

Sie mögen darüber hinaus auch zeigen, welche Rolle der Auktionshandel in der Vermittlung von Lösungen für Kunstwerke mit Verdacht auf einen verfolgungsbedingten Entzug in privatem Eigentum spielt. Allein im Jahr 2021 waren es in dem Auktionshaus, für das die beiden Autorinnen tätig sind, nicht weniger als acht Fälle, für die proaktiv »gerechte und faire Lösungen« im Sinne der »Washingtoner Richtlinien« verwirklicht werden konnten. Diese vergleichsweise hohe Zahl erklärt sich aus der Durchlaufquote dieses Auktionshauses: Rund 500 bis 600 vor 1945 entstandene Kunstwerke prüfen allein die Autorinnen dieses Beitrags jedes Jahr. Dies führt vor Augen, dass die vorbereitende Recherche für die Versteigerung in Auktionshäusern ein wichtiges Zugangstor zu Kunstwerken außerhalb von Museumsbeständen darstellt–und damit auch zu vielen nach wie vor unentdeckten Fällen von sogenannter NS-Raubkunst. Sollte daher nicht jedes Nachdenken über NS-Raubkunst in privatem Eigentum, gerade jedes Nachdenken von offizieller Seite, auch den Auktionshandel mitdenken?

- 1 Vgl. <https://de.artprice.com/>.
- 2 Vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde., Bd. 1 (1865–1899), Bd. 2 (1900–1935), München 1995–1996, im Folgenden: Eberle.
- 3 Matthias Eberle verstarb 2022. Seine Frau Margreet Nouwen arbeitet nicht nur am Werkverzeichnis der Papierarbeiten, sondern führt auch das Max Liebermann-Archiv weiter, vgl. <http://www.maxliebermann.de>.
- 4 Zur Beurteilung des »Judentums« von Liebermann vgl. etwa Chana Schütz, »Weil ich ein eingefleischter Jude bin ...«. *Zur Rezeption des Jüdischen im Werk von Max Liebermann*, in: Ausst.-Kat. *Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Simon, Stiftung Neue Synagoge Berlin–Centrum Judaicum, Max-Liebermann-Gesellschaft e. V., Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1997, S. 67–94.
- 5 Vgl. etwa Amos Elon, *Zu einer anderen Zeit. Porträt der jüdisch-deutschen Epoche 1743–1933*, München/Wien 2003.
- 6 Die Zahlen beziehen sich auf das Angebot an vor 1945 entstanden Kunstwerken bei Ketterer Kunst, München.
- 7 Vierte Washingtoner Richtlinie, zitiert nach <https://www.kultur-gutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Index.html> [letzter Abruf: 23.04.2022].
- 8 Begrüßenswert ist in diesem Kontext die Entscheidung des Kunstmuseums Bern aus dem Jahr 2021, zwei Aquarelle von Otto Dix aus dem »Schwabinger Kunstfund« trotz offener Fragen an die Erb*innen nach Ismar Littmann und Paul Schäfer zu restituieren. Siehe Isabel Pfaff, *Goldstandard*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Dezember 2021.
- 9 Vgl. Eberle 1923/20 mit Abb. Provenienzanangaben: Rudolf Bangel, Frankfurt a. Main (1927); Galerie Pels-Leusden, Berlin (1981); Deutsche Bank, Frankfurt am Main.
- 10 Vgl. Aukt.-Kat. Rudolf Bangel, *Gemälde Neuerer Meister (Vorwiegend Münchener Schule Ende des XIX. Jahrh.)*, 15.02.1927, Katalog 1090, Frankfurt am Main, Los 145, Abb. Tafel 2.
- 11 Vgl. Ausst.-Kat. Galerie Pels-Leusden, *Kunst und Kunsthandwerk in Preußen*, 07.09.–14.11.1981, Berlin 1981, Kat.-Nr. 231, Abb. S. 69 (ohne Besitzangaben).
- 12 Wir danken Christoph Andreas, Inhaber des Kunsthandlung J.P. Schneider in Frankfurt am Main, für die freundliche Unterstützung. Mittlerweile hat Herr Andreas die annotierten Bangel-Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg zur Digitalisierung zur Verfügung gestellt. Sie werden zeitnah über die Plattform German Sales der UB Heideberg abrufbar sein, <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales>.
- 13 Wir danken Petra Cordioli, Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich, für die freundliche Auskunft.
- 14 Vgl. hierzu Sebastian Peters, *Die Galerie Caspari in München, 1913–1939. Netzwerke und Handlungsspielräume einer jüdischen Kunsthändlerin im Nationalsozialismus*, Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2016. Über <https://epub.ub.uni-muenchen.de/41213/>. Die Galerie Caspari, die Georg Caspari ab 1913 in München führte, wurde nach Casparis Tod im Jahr 1930 von seiner Frau Anna, geb. Naphtali (1900–1941) aus Breslau weitergeführt. Anna Caspari gehörte zu den Verfolgten des NS-Regimes und konnte ihren Kunsthandel nur unter erheblichen Einschränkungen weiterführen. Ihre beiden Söhne schickte Anna Caspari 1934 alleine nach London, um sie vor der Diktatur in Sicherheit zu bringen. Ende 1938 wollte die Mutter folgen, doch ihr gelang die Flucht nicht mehr. Im November 1941 wurde sie deportiert und ermordet.
- 15 Zwischen dem 25. September und 30. Oktober 1927 veranstaltete Peter Voigt im Graphischen Kabinett eine Ausstellung zum Künstler Max Liebermann. Gleich drei Gemälde aus dem Jahr 1923 mit dem Titel *Wannseegarten* wurden dort gezeigt. Während zwei der beiden Gemälde im Katalog zur Ausstellung mit einem Sternchen als unverkäuflich markiert sind, ist die Nr. 27 verkäuflich. Damit ist es höchst wahrscheinlich, dass es sich hierbei um das vorliegende Gemälde handelt.
- 16 Wir danken Wolfgang Werner, Bremen, für die freundliche Auskunft.

- 17 Der Ausschluss einer Verfolgungssituation setzt sich immer aus mehreren Elementen zusammen, die hier nicht alle im Detail wiedergegeben werden können. Exemplarisch sei darauf hingewiesen, dass beispielsweise die *Bremer Zeitung* am 25. Januar 1940, ohne Seitenzahl, vermeldete, dass nach dem Tod von Christoph Heinrich Uhmeier am 12. Oktober 1939 nun die Witwe seinen Posten als Gesellschafter der Tabakfirma übernehme. Der Nachname »Uhmeier« findet sich ferner nicht in der »Familiendatenbank Juden im Deutschen Reich« oder in Opferdatenbanken wie dem »Gedenkbuch« des Bundesarchivs. Auch das Haus in der Parkstraße 40 wurde noch nach dem Krieg von der Familie Uhmeier bewohnt. Es ist zudem bekannt, dass die Familie noch nach dem Krieg Werke von Max Liebermann besaß.
- 18 Vgl. Ketterer Kunst München, Auktion 520/Evening Sale, 18.06.2021, Los 324 (Schätzung 300.000 Euro, Ergebnis 675.000 Euro), <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=120002390&anummer=520> [letzter Abruf: 23.04.2022].
- 19 Vgl. Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, *Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass Geheimrat Hermann Frenkel, aus Berliner Privatsammlungen [...]*; Versteigerung am 20.10.1932, Los 52.
- 20 Vgl. Eberle 1918/5 mit Abb.
- 21 Wir danken Petra Cordioli, Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich, für die freundliche Auskunft. Mittlerweile ist das Protokollexemplar des Auktionskataloges über die Heidelberger Artsales-Datenbank recherchierbar <https://doi.org/10.11588/digit.5917>.
- 22 Großer Dank geht an alle Beteiligten, besonders an Imke Bellinghausen, Stadtarchiv Wuppertal, Christine Hartung, Alte Synagoge Wuppertal sowie Marcus Leifeld und Britta Olenyi von Husen, Provenienzforscher*innen der Stadt Köln.
- 23 Biografische Angaben stammen vorrangig aus den Entschädigungsakten von Dr. Friedrich Herz, der Ehefrau Helene Herz, geb. Maurer, der Tochter Ellen Lewis, geb. Herz, sowie der Schwägerin Elise Herz, geb. Hesse: Stadtarchiv Wuppertal, Akte 11423-11425, Akte 250585. Vgl. ferner den biographischen Bogen der Begegnungsstätte Alte Synagoge Wuppertal, sowie die Sterbeurkunde und Sterbefallanzeige im Stadtarchiv Fulda.
- 24 Freundliche Auskunft von Meike Hopp und Stephan Klingen, damals beide Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, sowie von Beate Pechmann, Auktionshaus Neumeister München.
- 25 Für Unterstützung bei der Erbensuche und Vertragsverhandlungen danken wir Anna B. Rubin, HCPO New York.
- 26 Vgl. Ketterer Kunst München, Auktion: 512/Klassische Moderne II, 12.12.2020, Los 400, <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=118002306&anummer=512> [letzter Abruf: 23.04.2022].
- 27 Dank für Unterstützung und freundliche Auskünfte geht an Andrea Baresel-Brand, Imke Gielen, Meike Hopp, Magdalena Palica, Esther Sabelus, Isabel von Klitzing.
- 28 Vgl. Eberle 1890/16 mit Abb. Provenienzzangaben: Dir. Georg Cohn, Breslau (1914, 1923); Galerie Norbert Nusser, München (?); Privatbesitz, Hessen; Privatbesitz, Deutschland.
- 29 Vgl. Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin (1. Aufl.) 1914, Verzeichnis der Werke, S. 535, Abb. S. 156.
- 30 Vgl. Landesarchiv Berlin, P Rep 551 Nr. 476, Sterberegister Charlottenburg I Sterbeurkunde Nr. 558: Georg Cohn.
- 31 Vgl. zum Schicksal der Familie Cohn insbesondere Landesarchiv Berlin, B Rep 025-01 Nr. 3768/59; B Rep 025-01 Nr. 1954/59; B Rep 025-01 Nr. 3765/59; B Rep 025-01 Nr. 3764/59; B Rep 025-01 Nr. 3763/59. Staatsarchiv Breslau, OFP Akte Niederschlesien Nr. 588, Nr. 615.
- 32 Vgl. Staatsarchiv Breslau, OFP Akte Niederschlesien (Judenvermögensabgabe-Akte Dr. med. Fanny Cohn), Nr. 588, besonders Bl. 8.
- 33 Mehrfacher E-Mailkontakt mit Sarah von der Lieth, 2021.
- 34 Vgl. Eberle 1901/14 mit Abb.
- 35 Vgl. http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/TFK_2014-07-25_Schlussbericht_Liebermann_Reiter_am_Stand.pdf.
- 36 Vgl. Herder-Institut Marburg, Nachlass Grundmann, Lagerbuch Museum der Bildenden Künste Breslau, Signatur: DSHI-100 Grundmann, Lagerbuch des Museums der Bildenden Künste zu Breslau, 1942, Nr. 28325. Darin: »Juli 1942 Nr. 28325, Max Liebermann, Häuser, Versteigerer Petschel Breslau.« Freundliche Auskunft von Piotr Oszczanowski, Direktor des Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- 37 Vgl. Ketterer Kunst München, Auktion 523, Kunst des 19. Jahrhunderts am 11.12.2021, Los 345, <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=119002138&anummer=523> [letzter Abruf: 23.04.2022]. Für die gute Zusammenarbeit danken wir Imke Gielen, Berlin.

VON BECKMANN BIS TRIMBORN – PROVENIENZ- FORSCHUNG AN DER KUNSTHALLE EMDEN

Katharina Rüppell

Die Kunsthalle Emden wurde 1986 von Henri Nannen (1913–1996) und seiner späteren Frau Eske (geb. 1942) gegründet. Den Kern des Sammlungsbestandes bilden Werke des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit, des russischen Glasnost und der Neuen Wilden, die Henri Nannen aus seiner Privatsammlung stiftete. Im Laufe der Zeit wurde die Sammlung um zahlreiche Zustiftungen und Schenkungen erweitert. Die umfangreichste Schenkung erfolgte 1997 durch den Münchner Galeristen Otto van de Loo (1924–2015) in Form von rund 200 Werken von Künstler*innen des Informel, der Gruppen CoBrA und Spur und aus expressiv-figurativen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Träger der Kunsthalle Emden ist die »Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo«, eine Stiftung des privaten Rechts.

VORAUSSETZUNGEN FÜR DAS FORSCHUNGSPROJEKT

Mitte Oktober 2020 begann an der Kunsthalle Emden ein Projekt zur systematischen Überprüfung der Sammlungsbestände auf NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut. Möglich wurde die Einrichtung der Forschungsstelle durch eine spezielle Förderlinie des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK), die seit 2017 besteht: Die Förderung der Provenienzforschung an privat getragenen Einrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland.¹ Die Zahl der Forschungsprojekte, die an solchen Kulturinstitutionen, Stiftungen und Unternehmen durch das DZK gefördert werden, nahm in den letzten Jahren stetig zu. Dennoch ist die Kunsthalle Emden noch immer eine von wenigen privaten Einrichtungen, an der ein solches Projekt durchgeführt wird. Mit dem Antrag auf Förderung durch das DZK verpflichten sich private, wie



Abb. 1 Otto Mueller, *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen*, 1918/1919, Leimfarbe auf Leinwand, 120,5 × 88,2 cm, Kunsthalle Emden

auch staatliche Institutionen dazu, die »Washingtoner Richtlinien« von 1998 einzuhalten und den Zielen der Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz (»Gemeinsame Erklärung«)² zu folgen. Dies schließt ein, »nach NS-verfolgungsbedingtem Entzug zu suchen und die notwendigen Schritte zu unternehmen, eine gerechte und faire Lösung zu finden«³. Besonders für Institutionen des privaten Rechts und Privatsammlungen kann es eine große Herausforderung sein, etwaige Entschädigungen, Restitutionen oder eventuelle Rückkäufe im Rahmen einer fairen und gerechten Lösung zu bewältigen.

Die Kunsthalle Emden hat damit bislang Erfahrung in zwei Fällen. Zunächst 1999 mit dem Gemälde *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen* (1918/1919) von Otto Mueller (Abb. 1), das ursprünglich Teil der Sammlung des jüdischen, in Breslau lebenden Rechtsanwalts Dr. Ismar Littmann (1878–1934) war. 1933 wurde Littmann das Berufsverbot erteilt. 1934 nahm er sich unter dem Druck der NS-Repressionen das Leben. Seine Witwe sah sich 1935 gezwungen, zahlreiche Werke ins Auktionshaus Max Perl nach Berlin zu geben. Dort wurden mehrere Gemälde, darunter das Emdener Bild, von der Gestapo beschlagnahmt. Das Mueller-Gemälde kam als Depositum in die Berliner Nationalgalerie, wo man es 1937 erneut beschlagnahmte. Es wurde nach München gebracht und als Besitz der Berliner Nationalgalerie in der Femeausstellung »Entartete Kunst« gezeigt, wo auch Henri Nannen es sah.⁴ Anschließend lagerte man es im Depot in Schloss Niederschönhausen ein, wo die »international verwertbaren Werke« der Aktion »Entartete Kunst« vorübergehend verwahrt wurden. 1940 ging es zum Weiterverkauf an den Kunsthändler Bernhard Böhmer (1892–1945). Danach verliert sich die Spur des Bildes bis Ende der 1970er Jahre, als es in der Galerie Achim Moeller zum Verkauf angeboten wurde.⁵ Henri Nannen erwarb das Gemälde dort 1979 mit der Provenienz »aus rheinischer Privatsammlung«.

1998 veröffentlichte die Provenienzforscherin Anja Heuss zusammen mit Ismar Littmanns Tochter Ruth und deren Mann Chaim Haller einen Artikel über die verschollene Sammlung in der Neuen Zürcher Zeitung, von dem die Trägerstiftung der Kunsthalle erfuhr. Nach Bekanntwerden der Herkunft des Bildes nahmen Vorstand und Stiftungsrat Kontakt zu den Erb*innen auf. Im Mai 1999 wurde beschlossen, das Bild an die Nachkommen von Dr. Littmann zurückzugeben. Nach der Schätzung durch zwei unabhängige Gutachter konnte das Gemälde mit großzügiger Förderung zahlreicher Unterstützer*innen durch die Kunsthalle Emden von den rechtmäßigen Erb*innen zurückgekauft werden.⁶

Im zweiten Fall einigte sich die Stiftung 2002 mit den Erb*innen der ursprünglich in Frankfurt lebenden Eheleute Elisabeth und Heinrich Bamberger auf eine faire und gerechte Lösung in Bezug auf das Gemälde *Bauernhof* von Emil Nolde (Abb. 2). Das Ehepaar hatte das Bild zwischen 1925 und 1930 erworben. Heinrich Bamberger (geb. 1877) verstarb 1934 und seine Witwe (1889–1971) versuchte vor ihrer Emigration im Oktober 1940 die Wertgegenstände so gut wie möglich vor den NS-Repressionen zu



Abb. 2 Emil Nolde, *Bauernhof*, 1924, Öl auf Leinwand, 64,8 × 82,8 cm, Kunsthalle Emden

schützen. 1940 oder 1942 wurde das Gemälde vom Frankfurter Kunsthändler Wilhelm Schumann (1866–1950) an eine Privatsammlung verkauft. Wie und wann das Bild in seinen Besitz kam, ist nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen. Vielleicht übernahm er es, wie Martin Urban in seinem Nolde-Werkverzeichnis⁷ von 1987 angibt, aus dem Bestand der Galerie Goldschmidt & Co. in Frankfurt. Dort hatte Schumann bis zur Schließung der Firma 1936 und der Emigration der Familie Goldschmidt als Prokurist gearbeitet. Möglicherweise wurde das Bild aber auch im Haus des Kantors der Westend-Synagoge Siegfried Würzburger (geb. 1877) konfisziert, in dessen Keller Elisabeth Bamberger vor ihrer Emigration Wertgegenstände eingelagert hatte. Das Ehepaar Würzburger wurde im Oktober 1941 nach Lodz deportiert. Sein Besitz wurde beschlagnahmt, wobei nichts über den Verbleib der eingelagerten Gegenstände bekannt ist. Wilhelm Schumann war in den 1940er Jahren als Referent der Landesleitung der Reichskammer der Bildenden Künste im Gau Hessen-Nassau tätig und beteiligte sich zudem an der Begutachtung und Verwertung von Kunstobjekten, die von emigrierten oder deportierten Juden konfisziert worden waren.⁸ Nach 1964 kam *Bauernhof* in den Besitz der Galerie Aenne Abels, 1970 in die Galerie Grosshennig. Von dort erwarb Henri Nannen das Bild und überführte es 1986 in seine Stiftung.



Abb. 3 Josef Scharl, Mutter von Norma, 1932, Öl auf Leinwand, 165,4 × 75,8 cm, Kunsthalle Emden

Elisabeth Bamberger und ihre Nachkommen suchten stetig nach dem Gemälde. 1994 trat die Familie brieflich in Kontakt zu Henri Nannen. 2001 intensivierten sich die Recherchen zur Vergangenheit des Gemäldes und der Austausch zwischen der Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo und dem Holocaust Claims Processing Office, New York, das von den Nachfahr*innen mit der Vermittlung beauftragt worden war. 2002 einigte man sich auf der Basis zweier unabhängiger Gutachten auf eine faire und gerechte Lösung in Form einer Ausgleichszahlung. Das Werk verblieb durch die großzügige Förderung zahlreicher Unterstützer*innen in der Kunsthalle Emden.

DIE SYSTEMATISCHE ERFORSCHUNG DER SAMMLUNGSBESTÄNDE: WAS? WANN? WER? WIE?

Die Erfahrungen haben die Kunsthalle für die Notwendigkeit einer systematischen Überprüfung der Sammlung sensibilisiert und bildeten eine Motivation dafür, eine durch das DZK geförderte Stelle einzurichten. Der Schwerpunkt des Projektes liegt dementsprechend auf der Suche nach NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut. Anfänglich umfasste das zu untersuchende Konvolut 97 Werke mit Entstehungsdatum zwischen 1902 und 1945. Neben zehn Skulpturen und fünf Kunstgewerbeobjekten bilden 82 Gemälde die größte Werkgruppe. Besonderheiten liegen im Zugangszeitpunkt und in der Zugangsart in die Sammlung, in der heterogenen Zusammensetzung des Konvoluts und in der Quellenlage.

Ein großer Teil der zu erforschenden Werke ging 1986 als Stiftung Henri Nannens in den Bestand der Kunsthalle Emden ein. 1996 erhielt das Museum weitere Kunstwerke aus der Zeit vor 1945 aus seinem Nachlass. Die meisten von Henri Nannen gestifteten Werke hatte er in den 1970er und 1980er Jahren im deutschen und internationalen Kunsthandel erworben. Ein weiterer Teil des zu untersuchenden Konvoluts kam als Stiftung oder Geschenk Dritter an die Kunsthalle. Die 97 Werke stammen von insgesamt 45 Künstler*innen, darunter Max Beckmann (1884–1950), Alexej von Jawlensky (1864–1941), Gabriele Münter (1877–1962), Paula Modersohn-Becker (1876–1907), die namhaft und somit gut erforscht sind. Andere, wie Rüdiger Berlit (1883–1939), Erma Bossi (1875–1952), Arthur Segal (1875–1944) oder Hans Trimborn (1891–1979) sind hingegen weniger bekannt, was für die Provenienzrecherche zusätzliche Herausforderungen mit sich bringt.

Die Quellen, die hausintern erschlossen werden konnten, sind physische Werkakten mit stichpunktartig gesammelten Informationen wie Bildmaterial, Werkbeschreibungen, Zeitungsartikeln und einigen Briefen, Restaurierungsakten, Kladden und Karteikarten zur Privatsammlung Henri Nannens und Rechnungskopien. Vorliegende Informationen zu den Werken wurden zudem in einem 2000 erschienen Sammlungsverzeichnis der Kunsthalle Emden⁹ veröffentlicht. Zu den einzelnen Werken des Forschungskonvolutes sind jedoch nur wenige Vorbesitzer*innen, keine Jahresangaben zu den Besitzwechseln oder Informationen darüber bekannt, ob die genannten Eigentümer*innen in der Besitzkette chronologisch direkt aufeinanderfolgten.



Abb.4 Arthur Segal, Schweizer Dorfstraße, 1917, Öl auf Leinwand, 70,8 × 90,5 cm, Kunsthalle Emden

Zu Beginn des Projekts wurden die museumsinternen Informationen digitalisiert und in digitalen Werkakten gebündelt. In diesen Akten werden auch alle unternommenen Rechenschritte festgehalten. Neben der Digitalisierung standen in der ersten Projektphase das Fotografieren der Gemälderückseiten und die Ergänzung noch nicht erfasster Provenienzmerkmale in den Akten im Vordergrund. Alle vorliegenden Informationen wurden zunächst ausgewertet, ein erster Literatur- und Datenbankabgleich durchgeführt, um die Provenienzen des Konvoluts in die für DZK-geförderte Projekte gängigen ›Ampelkategorien‹ unverdächtig (grün), nicht eindeutig zu klären bzw. nicht zweifelsfrei unverdächtig (gelb) und eindeutig durch Verdachtsmomente belastet (rot) einteilen zu können. In der Gruppe der Gemälde, mit deren intensiven Erforschung die zweite Projektphase begonnen wurde, verblieben nach dem sogenannten Erstcheck rund 70 Werke. Bei einigen Werken gilt es lediglich, die fast lückenlosen Belege für die Zeit zwischen 1933 und 1945 zu verifizieren und zu konkretisieren. Bei der überwiegenden Anzahl der Objekte weist die Provenienz jedoch große Lücken in diesem und in späteren Zeiträumen auf. Um diese Lücken zu schließen wird versucht, einerseits die Besitzkette ab Entstehung des jeweiligen Bildes nachzuvollziehen



Abb.5 Unidentifiziertes Etikett auf der Rückseite von Arthur Segal, *Schweizer Dorfstraße*

und andererseits die bekannten Besitzinformationen von heute aus rückwärts chronologisch zu verifizieren und ergänzen. An zwei Beispielen soll diese Vorgehensweise im Folgenden illustriert werden.

Das Forschungskonvolut enthält 22 Gemälde des Münchner Malers Josef Scharl. Eines davon ist das Bild *Mutter von Norma* (1932) (Abb. 3). Josef Scharl (1896–1954) war unter anderem Mitglied der Künstlervereinigungen Neue Münchner Sezession und der Juryfreien. Bereits seit 1929 sah Scharl sich zunehmenden Repressalien durch die Nationalsozialisten ausgesetzt und erhielt schließlich Malverbot. Zum Jahreswechsel 1938/1939 emigrierte Josef Scharl in die USA, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1954 lebte.

Die Hauptquellen für die Provenienzrecherchen zu *Mutter von Norma* waren neben hausinternen Dokumenten zum einen das Künstler-Werkverzeichnis¹⁰ und zum anderen die Kooperation mit der Nachlassverwalterin und den übrigen Mitgliedern der Familie Scharl. Im Werkverzeichnis finden sich zu dem Gemälde folgende Provenienzangaben: »Galerie Nierendorf, Berlin; Sammlung Aloys Greither, München; Galerie Hagemeyer, Frankfurt a. M.; Sammlung Henri Nannen, Emden; Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen«¹¹, während im Sammlungsverzeichnis der Kunsthalle der Zugang in den Museumsbestand mit »Spende der Bremer Landesbank«¹² angegeben ist. Jahresangaben oder Belege über Quellen liegen nicht vor. Für die Recherche stellten sich folgende Fragen: Ist diese Besitzkette lückenlos und korrekt? Lassen sich die Divergenzen ausräumen? Wann fanden die Besitzwechsel statt? Wie lange war das Bild im Besitz des Künstlers und wann kam es in den Besitz der Galerie Nierendorf?

Im Rahmen der rückwärts chronologischen Recherche konnten hausintern Unterlagen über die Spende der Bremer Landesbank an die Stiftung Henri und Eske Nannen aus dem Jahr 1987 und Unterlagen über den Ankauf der Bremer Landesbank bei der Galerie Hagemeyer, ebenfalls im Jahr 1987, erschlossen werden. Die Galerie Hagemeyer bestätigte den Ankauf des Gemäldes aus der Sammlung Prof. Dr. Dr. Aloys Greither (1913–1986). Auch eine vorwärts gerichtete chronologische Recherche wurde möglich durch die persönlichen Berichte der Familie Scharl und Dokumente, die von ihr

für die Recherche zur Verfügung gestellt wurden. So konnte rekonstruiert werden, dass Josef Scharl seinem Sohn die vor 1939 entstanden und in seinem Besitz verbliebenen Gemälde vermacht hatte. Außerdem stellte sich heraus, dass diese Gemälde nach 1939 bis mindestens Mitte der 1960er Jahre in Josef Scharls ehemaligem Münchner Atelier gelagert wurden. Von fundamentaler Bedeutung für die Rekonstruktion der Geschichte von *Mutter von Norma* erwies sich eine Gemäldeliste von 1964 mit möglichen Leihgaben aus dem Nachlass für eine Ausstellung in der Galerie Nierendorf. Das Gemälde *Mutter von Norma* ist darauf vermerkt. Auf Grundlage dieser Informationen ist es höchst wahrscheinlich, dass sich das Bild bis 1964 durchgehend in Familienbesitz befunden hat und ein unrechtmäßiger Entzug zwischen 1933 und 1945 ausgeschlossen werden kann.

Um einiges komplizierter gestaltet sich die Forschung, wenn die vorwärtschronologische Suche aus Informationsmangel verwehrt bleibt und der rückwärtsgerichtete Weg verschlungen ist. Im Fall des Gemäldes *Schweizer Dorfstraße* (Abb. 4) von Arthur Segal (1875–1944) sind außer dem Entstehungsjahr 1917 keine Informationen bekannt, die einen Anhaltspunkt für eine vorwärtschronologische Suche bieten. Segal kam 1892 aus dem rumänischen Botosani nach Berlin¹³, wo er zunächst an der Kunstakademie studierte. 1910 war er Mitbegründer der Berliner Neuen Secession und ab 1919 Mitglied der Novembergruppe. Von 1916 bis 1920 lebte Segal in der Schweiz, wo er in Ascona zahlreiche Avantgarde-Künstler*innen kennenlernte.¹⁴ 1933 emigrierte der Künstler mit seiner Frau aus Berlin nach Mallorca, wegen des spanischen Bürgerkriegs flohen sie im Oktober 1936 weiter nach London. Einige Arbeiten Segals wurden 1937 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda aus Museen beschlagnahmt und bei der Ausstellung »Entartete Kunst« gezeigt.

Im Werkverzeichnis von 1987 ist die Provenienz der *Schweizer Dorfstraße* mit »Gal. Ohse, Bremen« und »Stiftung H. Nannen, Kunsthalle in Emden«¹⁵ angegeben. Im Sammlungsverzeichnis der Kunsthalle Emden sind mit der »Galerie Michael Haas, Berlin« und »Christie's London«¹⁶ weitere Stationen vermerkt. Jahresangaben zu den Besitzwechseln oder Quellen sind nicht erfasst. Aus hausinternen Unterlagen geht hervor, dass das Gemälde 1996 als Vermächtnis Henri Nannens in die Kunsthalle kam. Er hatte das Bild wiederum 1985 bei der mittlerweile geschlossenen Galerie Ohse angekauft. Mit Unterstützung der Galerie Haas konnte rekonstruiert werden, dass sie das Gemälde 1985 an die Galerie Ohse verkauft und 1983 von einer Darmstädter Galerie, die ebenfalls nicht mehr existiert, angekauft hatte. Bekannt ist zudem, dass das Gemälde bei einer Sotheby's Auktion 1982 angeboten wurde. Die Angabe »Christie's London« aus dem Sammlungsverzeichnis der Kunsthalle konnte hingegen bislang nicht verifiziert werden. Besitzernamen aus der Zeit vor 1983 haben sich bis auf eine Ausnahme nicht erhalten. In den Unterlagen der Galerie Haas ist als Provenienz neben der Darmstädter Galerie der Eintrag »Gerta Hirsch, Berlin« vermerkt. Dieser Hinweis und ein bislang nicht zugeordnetes Provenienzmerkmal auf der Gemälderückseite (Abb. 5) bilden neue Ansatzpunkte für weiterführende rückwärtschronologische Recherchen.

PROAKTIVE SAMMLUNGSERFORSCHUNG: NOTWENDIGKEIT UND CHANCE

Die Geschichte der eigenen Sammlung zu hinterfragen ist ein Grundpfeiler der Sammlungsarbeit, gleich ob es sich um staatlich oder privat getragene Kulturinstitutionen oder Privatsammlungen handelt. Das wird am Forschungsprojekt an der Kunsthalle Emden deutlich. Die proaktive Erforschung der Werkgeschichte, ein transparenter Umgang mit den Rechercheergebnissen, das Finden von fairen und gerechten Lösungen und Restititionen von gestohlenen, erpressten oder enteigneten Werken sind ein wichtiger Teil der Vergangenheitsaufarbeitung. Eine bestmögliche Wissensgrundlage über die Werke in der eigenen Sammlung bietet für Kulturinstitutionen und Privatsammlungen darüber hinaus große Chancen für ein fundiertes Sammlungsmanagement. Zudem ergeben sich durch die Erkenntnisse der Provenienzforschung neue Zugangsmöglichkeiten für eine kontextuelle Vermittlung der Werke in Publikationen, Ausstellungen und Führungen.

- 1 Vgl. <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektfoerderung-Bereich-NS-Raubgut/private-Institutionen/Index.html> [letzter Abruf: 15.05.2022].
- 2 Abrufbar unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Gemeinsame-Erklaerung/Index.html> [letzter Abruf: 15.05.2022].
- 3 Abrufbar unter: https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Projektfoerderung/Foerderrichtlinie_NS-Raubgut.pdf?__blob=publicationFile&v=27 [letzter Abruf: 15.05.2022].
- 4 Vgl. Achim Sommer, *Otto Mueller – Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen*, *Patrimonia* 201, Berlin 2004, S. 19.
- 5 Vgl. Sommer 2004, wie Anm. 4, S. 20–22.
- 6 Vgl. ebd., S. 23–26.
- 7 Vgl. Martin Urban, *Emil Nolde-Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 2: 1915–1951, München 1990, Nr. 993.
- 8 Vgl. Andreas Hansert, *Zum Schicksal der Sammlung Alfred Oppenheim während und nach der NS-Zeit*, in: Georg Heuberger/Anton Merk (Hrsg.), *Moritz Daniel Oppenheim – Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewußtseins in der Kunst*, Frankfurt 1999, S. 304–325, hier S. 310. Vgl. dazu auch die Archivalien im Städelschen Kunstinstitut und der Städelschen Galerie, Akten Nr. 648 und 652 (unveröffentlicht).
- 9 Vgl. Achim Sommer (Hrsg.), *Sammlung Henri Nannen – Meisterwerke der Kunsthalle in Emden*, Bd. 1, Köln 2000.
- 10 Vgl. Andrea Lukas, *Werkverzeichnis der Gemälde*, in: Andrea Firmenich (Hrsg.), *Josef Scharl – Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1999, S. 221–324.
- 11 Ebd., S. 263.
- 12 Sommer 2000, wie Anm. 9, S. 342.
- 13 Vgl. Pavel Liška, *Arthur Segal – Leben und Werk*, in: Wulf Herzogenrath/Pavel Liška (Hrsg.), *Arthur Segal 1875–1944*, Berlin 1987, S. 19–76, hier S. 21.
- 14 Vgl. ebd., S. 28–29.
- 15 Ebd., S. 331.
- 16 Sommer 2000, wie Anm. 9, S. 347.

PROVENIENZFORSCHUNG IN PRIVATSAMMLUNGEN UND FALSCH FÄHRTEN MIT FOLGEN AM BEISPIEL EINES GEMÄLDES VON MAX LIEBERMANN

Isabel von Klitzing

Manchmal erfordert es – neben oftmals langwierigen und sorgfältigen Recherchen – auch ein bisschen Glück, um die Spuren zu finden, die ein Kunstwerk in der Vergangenheit hinterlassen hat. Diese Erfahrung hat ein Privatsammler gemacht, dessen Liebermann-Gemälde *Wäschetrocknen – Die Bleiche* von 1890 als Dauerleihgabe im Museum Kunst der Westküste (MKdW) auf der Nordseeinsel Föhr zu bewundern ist.¹

In diesem Fall war der Ausgangspunkt der Recherchen ein konkreter Herausgabeanspruch der Nachkommen der ehemaligen Eigentümer, Moritz und Selma Ury, in deren Sammlung sich das Bild in den 1930er Jahren befunden hatte. Doch gibt es auch zahlreiche andere Gründe, etwa einen bevorstehenden Verkauf oder anstehenden Generationswechsel, die es erforderlich machen, die Provenienz eines oder mehrerer Werke einer Privatsammlung für den Zeitraum 1933–1945 zu erforschen. Oftmals ist ein fragliches Werk als Suchmeldung auf der Lost Art-Datenbank eingetragen. So auch im Falle der *Bleiche*, was in der Praxis dazu führt, dass nicht nur die Verfügungsmöglichkeiten, sondern *de facto* auch der potentielle Marktwert deutlich reduziert wird. In vielen Fällen wurden die fraglichen Werke gutgläubig nach 1945 auf dem Kunstmarkt erworben und erweisen sich erst später als problematisch. Gleichzeitig sind die Herausgabeansprüche der Anspruchsteller nach rechtlichen Grundsätzen, wie auch im Fall dieses Liebermann-Gemäldes, oftmals verjährt. Für die Lösung derartiger Fälle gibt es kein Patentrezept, und das



Abb. 1 Max Liebermann, *Wäschetrocknen – Die Bleiche*, 1890, Öl auf Holz, 26,5 × 37,5 cm, Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Ringen um eine solche wird oft dadurch erschwert, dass sich die Fakten des jeweiligen Eigentumsverlustes nicht (mehr) vollständig aufklären lassen. Jeder Fall muss differenziert betrachtet werden, und es ist unterschiedlich, wie mit Ansprüchen ehemaliger Eigentümer umgegangen wird. Die sogenannten »Washingtoner Richtlinien« von 1998² sind bekanntlich nicht unmittelbar auf Privatsammlungen anwendbar, die rechtliche und/oder moralische Grundlage einer potenziellen Lösung hängt von den jeweiligen Umständen ab und sollte beiden Seiten – im wahrsten Sinne des Wortes – gerecht werden.³

Im vorliegenden Fall war der Eigentümer grundsätzlich dazu bereit, eine für beide Seiten akzeptable Lösung zu suchen. Durch verschiedene glückliche Fügungen im Rechercheverlauf, auf die im Folgenden weiter eingegangen wird, kamen die Parteien jedoch stattdessen zu der abschließenden und einvernehmlichen Erkenntnis, dass eine Restitution dieses Werkes nicht erforderlich war. Dies war aufgrund der ursprünglichen lückenhaften Dokumentationslage zum Schicksal der Familie und des Gemäldes und darauf basierender »falscher Fährten« so nicht vorherzusehen.



Abb.2 Das Warenhaus der Gebrüder Ury am Leipziger Königsplatz, um 1914 vor dem Umbau, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

DIE VORGESCHICHTE

Wäschetrocknen–Die Bleiche ist ein häufiges Sujet bei Max Liebermann (1847–1935). Die flott gemalte, kleinformatige Ölstudie (Abb.1) ist vermutlich 1890 während eines Sommeraufenthalts des Malers im niederländischen Zandvoort entstanden.⁴

Moritz und Selma Ury erwarben das Gemälde am 18.Juni 1926 bei Paul Cassirer in Berlin.⁵ Sie lebten damals mit ihren vier Kindern in Leipzig. Die jüdische Familie Ury stammte aus Birnbaum (heute Międzychód/Polen) in der Provinz Posen. Moritz (1872–1939) und sein Bruder Julius kamen 1896, nach dem Tod des Vaters, zusammen nach Leipzig.⁶ Die beiden Brüder sammelten nach einer kaufmännischen Ausbildung in Landsberg an der Warthe (heute Gorzów Wielkopolski) erste Berufserfahrung und eröffneten 1896 das erste Warenhaus in Leipzig.⁷ 1901 gründeten sie eine Zweigstelle, das Warenhaus Ury Gebrüder in Zwickau, das von ihrem Schwager Simon Schocken geleitet wurde. Weitere Filialen in Berlin und Leipzig folgten. 1904 heiratete Moritz Ury die ebenfalls aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie stammende Selma Bamberger (1878–1941).⁸ Seit 1918 bewohnten sie eine stattliche Villa in der Wächterstraße 32 in Leipzig (Abb.2).⁹

1931 gab Moritz Ury *Die Bleiche* zusammen mit drei anderen Werken als Leihgabe in die Ausstellung *Neuere Meister aus Leipziger Privatbesitz* im Museum der bildenden Künste in Leipzig.¹⁰ Danach verlor sich zunächst die Spur, bis das Gemälde 1981 bei der Galerie Koch in Hannover ausgestellt und verkauft wurde.¹¹ Der deutsche Warenhausunternehmer Hans-Georg Karg (1921–2003) erwarb das Bild 1990 von der Düsseldorfer Galerie Norbert Blaeser.¹² Nach seinem Tod wurde es 2005 von der Karg-Stiftung bei dem Auktionshaus Hampel in München zum Verkauf eingeliefert.¹³ Die Versteigerung verursachte schon im Vorfeld aufgrund einiger potenziell problematischer Provenienzen großes Aufsehen, nicht zuletzt in der Presse.¹⁴

Die im Auktionskatalog angegebene Herkunft zur *Bleiche* war identisch mit den im Liebermann-Werkverzeichnis von Matthias Eberle enthaltenen Informationen und spiegelte die Provenienzlücke von 1931 bis 1981 wider.¹⁵ Das in New York ansässige Holocaust Claims Processing Office (HCPO) machte damals im Namen einer Schwiegertochter bzw. eines Enkels Moritz und Selma Urys¹⁶ einen Anspruch auf das Bild geltend, da es der Familie NS-verfolgungsbedingt abhandengekommen sei. Es wurde daraufhin aus der Auktion zurückgezogen. Danach wussten die Erben jahrelang nicht, wo sich das Gemälde befand und starteten eine regelrechte Suchkampagne in der Presse.¹⁷

2017 entdeckte daraufhin eine Museumsbesucherin das Gemälde im MKdW, woraufhin sich die Erbenvertreter an den Leihgeber wandten. Dieser suchte sich rechtlichen Beistand. Zunächst galt es herauszufinden, ob tatsächlich ein NS-verfolgungsbedingter Entzug stattgefunden hatte.¹⁸

HANDELT ES SICH BEI DER »BLEICHE UM RAUBKUNST«?

Um dies beurteilen zu können, spielte das weitere Schicksal von Moritz und Selma Ury eine wichtige Rolle. Sie zogen 1936 zunächst von Leipzig nach Berlin-Charlottenburg in die Platanenallee 18.¹⁹ Spätestens seit 1937 wurde die Familie von den Nationalsozialisten verfolgt. Im Oktober 1937 wurden Julius und Moritz Ury sowie dessen Sohn Walter im Rahmen der »Arisierung« durch die Nationalsozialisten als Gesellschafter und Geschäftsführer aus den Vorständen ihres Unternehmens herausgedrängt.²⁰ Zum gleichen Zeitpunkt begab sich das Ehepaar, auch aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes von Moritz Ury, »auf Reisen« in die Schweiz.²¹ Im Juli 1938 musste sich Moritz Ury krankheitsbedingt in die Val-Mont-Klinik in Montreux begeben, wo er schon mehrere Kuraufenthalte verbracht hatte.²² Er starb dort im Mai 1939. Nach dem Tod ihres Mannes übersiedelte Selma Ury über England 1940 nach San Francisco. Ihr Sohn Walter emigrierte mit seiner Familie über die Schweiz ebenfalls dorthin. Auch ihre Tochter Käthe (1904–1980) lebte mittlerweile in San Francisco mit ihrem Ehemann, dem Arzt Eugène Oswald (1895–1974)–Selma Ury erwarb dort ein Haus.²³ Kurz darauf nahm sie sich 1941 mit nur 63 Jahren das Leben.²⁴

Doch was geschah in dieser für die Familie von Flucht und Vertreibung geprägten Zeit mit dem hier fraglichen Liebermann-Gemälde? Das HCPO hatte bereits umfassende Recherchen angestellt, deren Ergebnis dem

Eigentümer des Bildes dankenswerterweise zusammen mit umfangreicher Dokumentation zur Verfügung gestellt wurde. Danach wurde von Erbenseite davon ausgegangen, dass die Familie kaum etwas mit in die USA nehmen konnte und u. a. die Kunstsammlung in Deutschland zurückbleiben musste. Entsprechend wurden sowohl *Die Bleiche* als auch die anderen drei 1931 in Leipzig ausgestellten Werke in die Lost Art-Datenbank als Suchmeldungen eingetragen. Als Verlustumstände wurde dort angegeben, dass alle vier Werke zunächst von der Familie bei der Spedition Hamacher (vormals Brasch & Rothenstein) in Berlin eingelagert wurden, um dann nach San Francisco verschifft zu werden. 1941 sei aufgrund der Ausbürgerung der Familie eine Beschlagnahmung erfolgt, danach eine Versteigerung und ein Weiterverkauf durch Alfred Berkhan, Berlin, im Auftrag der Gestapo durch das Finanzamt Moabit West, um die ausstehenden Judenvermögensabgaben zu zahlen.²⁵

Dass es sich bei diesen Informationen um eine »falsche Fährte« handeln und *Die Bleiche* doch ein anderes Schicksal gehabt haben könnte, ging aus einer juristischen Stellungnahme aus dem Jahre 2006 hervor. Diese wurde von einer Münchner Rechtsanwaltskanzlei im Auftrag der Karg-Stiftung im Nachgang zu der Auktion bei Hampel 2005 verfasst und befand sich unter den zu Beginn der Recherchen vom Eigentümer zur Verfügung gestellten Unterlagen. Darin wurde ausgeführt, dass die Provenienz des Ölgemäldes ab spätestens 1938 bis in die Nachkriegszeit ungeklärt sei. Nach dem Krieg sei es in den USA wieder aufgetaucht. In New York sei es dann durch die Hände des Kunsthandels gegangen, wobei zwischen den Parteien »strittig« sei, inwieweit Selma Ury daran selbst beteiligt gewesen war. In der Stellungnahme finden sich zudem sehr konkrete Angaben zum weiteren Verbleib. So habe das Werk eine Dame namens »Charlotte Elsass« in New York Ende der 1970er Jahre an den Galeristen Koch in Hannover verkauft. Danach bestand also die Möglichkeit, dass die Familie Ury selbst am Verkauf 1981 durch die Galerie Koch beteiligt gewesen sein könnte. Leider lagen jedoch keinerlei Dokumente mehr vor, auf die sich die Stellungnahme gestützt haben muss, auch die Karg-Stiftung konnte auf Anfrage nicht weiterhelfen.

RÄTSELHAFTE RÜCKSEITE

Neben der Sichtung aller überlieferten Unterlagen und Informationen zu einem Werk, steht – sofern möglich – die physische Inspektion desselben am Anfang einer jeden Provenienzforschung. In diesem Fall spielte der Rückseitenbefund tatsächlich eine besonders wichtige Rolle für die Recherchen, er gab jedoch zunächst große Rätsel auf. Neben mehreren Papieretiketten und Beschriftungen, die leider bislang nicht entschlüsselt werden konnten, befindet sich auf dem hölzernen Bildträger ein roter Zollstempel mit der Inschrift »Zollamt Berlin Anhalter Bahnhof«. Außerdem prangt im rechten oberen Bildbereich ein schwer leserlicher Schriftzug, den das HCPO als »Selma Ury« zu entziffern meinte (Abb. 3).

Hinsichtlich des Berliner Zollstempels stellte sich die Frage, zu welcher Zeit er benutzt wurde und ob daraus ggf. Rückschlüsse gezogen werden



Abb. 3 Max Liebermann, *Wäschetrocknen – Die Bleiche*, 1890, Rückseitenansicht

können, wann das Gemälde nach Deutschland ein- bzw. von dort ausgeführt worden ist. Eine Anfrage beim Deutschen Zollmuseum in Hamburg ergab, dass es sich um ein sogenanntes »Nämlichkeitsmittel«²⁶ handelte, das von 1922 bis 31. März 1937 in Gebrauch war. Da ab dem 1. April 1937 Stempel mit dem neuen Reichsadler zum Einsatz kamen, deutete dies auf eine mögliche Ausfuhr vor diesem Datum hin.

Nachdem sich die Entzifferung des o.g. Schriftzuges als sehr schwierig erwies und alle möglichen Namenskombinationen wie etwa »Selma Ury« und »Georg Karg« nicht recht zu passen schienen, gelang es schließlich der Kunsthistorikerin Sibylle Groß, das Rätsel zu lösen. Durch ihre jahrzehntelange Arbeit an dem Werkverzeichnis Lesser Urys – ein entfernter Cousin von Moritz – und ihre damit verbundene umfassende Kenntnis der Familiengeschichte dechiffrierte sie den Namen als »Genia Ury«.

Doch wer war Genia Ury und in welcher Beziehung stand sie zu dem Gemälde? Genia (geb. Wilkomirski (1990–2002) heiratete 1936, in der Emigration in Paris, George Ury (1908–1993), einen Sohn von Moritz und Selma. Zusammen mit ihm und ihren Zwillingen Monique und Claude (beide geb. 5. Mai 1937) emigrierte sie 1941 weiter in die USA. Die Familie lebte ebenfalls in Kalifornien.

Der Name »Genia Ury« erwies sich im Laufe der weiteren Recherchen als ein sehr wichtiges Puzzleteil zur Erforschung der weiteren Provenienz der *Bleiche*, insbesondere auch in Zusammenhang mit den dafür hilfreichen Recherchen zu dem Schicksal der drei anderen Leihgaben von Moritz Ury für die Leipziger Ausstellung 1931 (Abb. 4). Bei den anderen drei Werken handelte es sich um ein Gemälde von Gustave Courbet mit dem Titel *Felslandschaft* (Kat.-Nr. 16),²⁷ einen *Wannseegarten* von Max Liebermann (Kat.-Nr. 71) und um ein Werk von Lesser Ury mit dem Titel *Tiergartenstraße im Regen* (Kat.-Nr. 131). Alle drei Bilder waren, wie auch *Die Bleiche* (Kat.-Nr. 68) ohne Abbildung im Ausstellungskatalog 1931 aufgeführt. Die Suche nach weiteren Informationen wie Abbildungen, Korrespondenz etc. in verschiedenen Leipziger Archiven verlief ergebnislos.

FALSCH EINTRAGUNGEN IN DER LOST ART-DATENBANK

Was Lesser Urys Werk betraf, so wurde schnell klar, dass das auf der Lost Art-Datenbank als Verlust registrierte Bild nicht mit dem identisch sein konnte, das sich einst in der Sammlung Moritz Ury befand. Denn in der Leipziger Ausstellung wurden laut Katalog nur Gemälde und Plastik gezeigt, während es sich bei dem registrierten Verlust um eine Druckgrafik mit dem gleichlautenden Titel *Tiergartenstraße im Regen* handelte.²⁸ Weitere Recherchen ergaben, dass vielmehr das Gemälde *Herbstliche Straße in Berlin*, das 1988 und 2004 bei der Villa Grisebach versteigert wurde, Teil der Sammlung Moritz Ury in Leipzig gewesen sein musste. In den jeweiligen Auktionskatalogen fand sich die Provenienzanzeige »Ehemals Privatsammlung, USA«, außerdem ein Hinweis auf den Schriftzug auf der Rückseite »Rückseitig und mit grünem Stift beschriftet ›Jessica Ury‹²⁹ (1988) bzw. »Privatsammlung, USA/Privatsammlung, Süddeutschland«³⁰ (2004).

Auch der vormalige Eintrag des vermeintlichen *Wannseegartens* aus der Sammlung Moritz Ury in der Lost Art-Datenbank³¹ zeigte ein anderes Gemälde, als dasjenige, das tatsächlich Moritz Ury gehörte.³² Hier half der Name »Genia Ury« ebenfalls maßgeblich. Unter dem Begriff »Genia Ury« fand sich im Internet ein Treffer zu einem Online-Katalog der Galerie Ludorff zur TEFAF 2017, in dem eine Darstellung des Wannseegartens mit folgender Provenienz angeboten wurde: »Collection Genia Ury, San Francisco«, außerdem »Rückseitig beschriftet ›Genia Ury(?)‹³³. Dieses Bild konnte als *Blumenterrasse im Wannseegarten nach Nordosten*³⁴ identifiziert werden, das zusammen mit der *Bleiche* am 18. Juni 1926 von Moritz Ury bei Cassirer in Berlin erworben worden war.³⁵ 1988 wurde es dann zusammen mit dem oben genannten Lesser Ury-Gemälde *Herbstliche Straße in Berlin* ebenfalls mit der Provenienz »ehemals Privatsammlung USA« bei der Villa Grisebach angeboten.³⁶ Tatsächlich tragen alle drei Gemälde, die beiden »Liebermänner« und der Ury, den gleichen Schriftzug auf der Rückseite, »Genia Ury«.³⁷ Dass es sich dabei mit ziemlicher Sicherheit um Genia Urys eigenhändige Unterschrift handelte, zeigt der Vergleich mit ihrer Unterschrift auf der amerikanischen Einbürgerungsurkunde 1943.³⁸

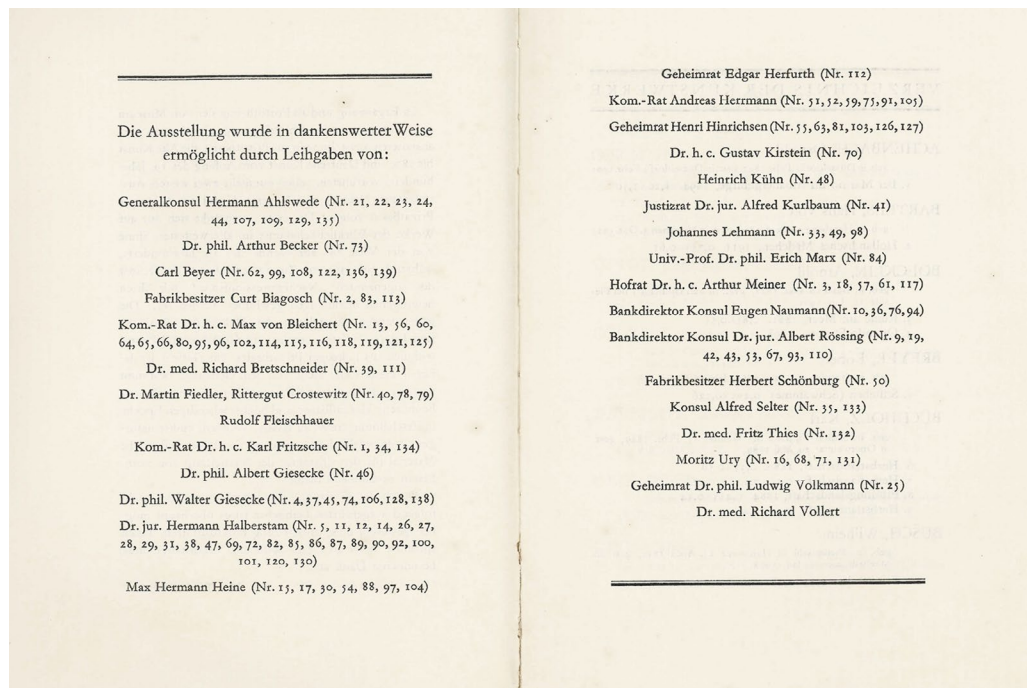


Abb. 4 Liste der Leihgeber, in: Ausst.-Kat. *Neuere Meister aus Leipziger Privatbesitz*, Museum der bildenden Künste, Leipziger Kunstverein, Leipzig 1931

ENTKRÄFTUNG DES RAUBKUNST-VERDACHTS

All diese Hinweise bekräftigten die Vermutung, dass es sich bei der Angabe in den Grisebach-Katalogen 1988 und 2004 »ehemals Privatsammlung USA« um die Sammlung von Genia Ury selbst gehandelt haben könnte und dass Liebermanns *Blumenterrasse im Wannseegarten* und Lesser Urys *Herbstliche Straße* durch sie 1988 bei der Villa Grisebach eingeliefert worden sein könnten. Entsprechende Belege konnten theoretisch nur von der Villa Grisebach kommen, die aber grundsätzlich aus Datenschutzgründen keine Angaben zu Einliefernden macht. Da der Eigentümer der *Bleiche* in diesem Fall sämtliche Kosten für die Provenienzforschungen übernommen hatte, erklärten sich die Erben von Moritz und Selma Ury damit einverstanden, dass datenschutzrechtliche Bestimmungen gegebenenfalls außer Acht gelassen werden können, sollte der Name »Ury« auftauchen. Auf dieser Grundlage konnte das Auktionshaus Auskunft erteilen und der Verdacht bestätigt werden – die Einlieferer von *Blumenterrasse im Wannseegarten* und *Herbstliche Straße* 1988 waren Genia Ury und ihr Sohn Claude selbst.

Dies legte nahe, dass auch *Die Bleiche* von der Ury-Familie in die USA gebracht wurde und von der Familie direkt oder indirekt 1981 zur Galerie Koch gekommen sein könnte. Hier kommt schließlich die in New York aktive »Charlotte Elsass« ins Spiel, die in der anfangs erwähnten juristischen Stellungnahme 2006 als Verkäuferin an die Galerie Koch erwähnt worden war.

Charlotte Elsas(s) (geb. Wallerstein, 1920–1996) war Jüdin und 1939 über England in die USA emigriert, wo sie mit ihrem Mann Gerard W. Elsas und den beiden Töchtern in der Nähe von New York City bis zu ihrem Tode lebte.³⁹ Sie war u. a. als Repräsentantin des Berliner Auktionshauses Bassenge in

New York tätig und scheint u. a. in jüdischen Emigrantenkreisen sehr gut vernetzt gewesen zu sein. In ihrer Funktion als Vize-Präsidentin des Hilfskomitees für Frauen des Leo Baeck Instituts in New York⁴⁰ organisierte sie seit 1961 verschiedene kulturelle Veranstaltungen wie z. B. 1965 und 1969 jeweils Max Liebermann-Ausstellungen oder 1973 eine Ausstellung mit Werken Lesser Urys.⁴¹

Der heutige Geschäftsführer der Galerie Koch, Ole Koch, erinnert sich noch an den Namen Charlotte Elsas und dass sie mit seinem Vater Jürgen Koch in geschäftlichem Kontakt stand. Er war allerdings zu diesem Zeitpunkt selbst noch zu jung, um genauere Angaben zu ihr machen zu können.⁴² Aufgrund der bisher bekannten Biografie und ihrer beruflichen Erfahrung mit dem amerikanischen und deutschen Kunstmarkt scheint es sehr gut möglich, dass Charlotte Elsas das Gemälde direkt von Genia und bzw. oder deren Sohn Claude Ury oder einem Vermittler in den USA erhielt, um es anlässlich der Liebermann-Ausstellung der Galerie Koch in Hannover zum Verkauf anzubieten.

Betrachtet man dies in Zusammenhang mit den drei identischen Rückseitenbefunden, den Provenienzen der anderen beiden Gemälde und der juristischen Stellungnahme, die auf weiteren Informationen des damals noch lebenden Vaters von Ole Koch basierten, scheint es im Ergebnis schlüssig, dass auch *Die Bleiche* durch die Familie selbst, wahrscheinlich durch die Vermittlung von Charlotte Elsas, auf den deutschen Kunstmarkt kam. Ganz offensichtlich standen die beiden Antragsteller nicht mit den Nachkommen von George und Genia Ury in Kontakt. Entsprechend wussten sie nichts davon, dass Letztere *Die Bleiche* entweder selbst im Zuge ihrer Emigration mit in die USA nehmen konnten⁴³ oder aber dort nach Selmas Tod im Erbgang erhalten und später selbst verkauft hatten. Eventuell wurden die drei Gemälde Genia Ury auch erst im Zusammenhang mit ihrer Scheidung von George Ury im Jahre 1972 zugesprochen. Auch wenn nicht geklärt werden konnte, wie diese genau in die USA gelangten, steht doch fest, dass sie von der Familie dorthin mitgenommen worden sein müssen, ansonsten wären sie nicht nach 1945 in ihrem Besitz nachweisbar gewesen.

Die ungenauen bzw. unrichtigen Einträge wurden inzwischen durch das HCPO auf Lost Art⁴⁴ und auch in der Datenbank des Art Loss Registers gelöscht. Dies war im Hinblick auf *Die Bleiche* wichtig, wirkt sich aber auch für die Eigentümer der anderen fälschlich als »Suchmeldung« registrierten Werke von Liebermann und Lesser Ury positiv aus.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Methode, parallel auch die Provenienzen anderer Werke der gleichen Sammlung zu erforschen, verbunden mit detaillierter Kenntnis zur Familiengeschichte und der respektvollen und transparenten Zusammenarbeit zwischen allen Parteien und Beteiligten einschließlich des Kunsthandels, maßgeblich zur Aufklärung dieses Falles beigetragen hat.⁴⁵

- N. B. Zugunsten einer flüssigen Lesbarkeit wurde in dem Beitrag darauf verzichtet, eine geschlechtersensible Sprache zu verwenden. Mit der männlichen Form sind alle anderen stets mitgemeint.
- 1 Im MKdW findet zu dem Werk *Die Bleiche* und seiner Herkunft die Ausstellung »Provenienzzgeschichten, Max Liebermann im Fokus« (03.07.2022–19.03.2023) statt, vgl. <https://www.mkdw.de/de/ausstellung/provenienzzgeschichten-max-liebermann-im-fokus> [letzter Abruf: 01.06.2022].
 - 2 Vgl. https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Washingtoner-Prinzipien.pdf?blob=publicationFile&v=12 [letzter Abruf: 23.05.2022].
 - 3 Siehe dazu auch Isabel von Klitzing, *Bilderschicksale und Schicksalsbilder – Eine Spurensuche*, in: Evelyn Brockhoff und Franziska Kiermeier (Hrsg.), *Gesammelt, gehandelt, geraubt*, Frankfurt 2019, S. 23–36; dies., *Spitzenlagen zu Spitzenpreisen. Wie die Herkunft den Wert von Kunst mitbestimmen kann*, in: Wolfram Völcker (Hrsg.), *Was kostet Kunst? Ein Handbuch für Sammler, Galeristen und Künstler*, Ostfildern 2011, S. 47–65.
 - 4 Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 1 (1865–1899), München 1995, S. 368, Nr. 1890/15 (Öl auf Holz, 26,5 × 37,5 cm).
 - 5 Freundliche Auskunft des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs, Zürich, an Isabel von Klitzing, 25.02.2019.
 - 6 Es besteht keine direkte Verwandtschaft zwischen diesem Teil der Familie und dem deutschen Impressionisten Lesser Ury (1861–1931) sowie der Schriftstellerin Else Ury (1877–1943). Die Autorin dankt Dr. Sibylle Groß, Berlin, sehr herzlich für diese Auskunft. Für weitere Ausführungen zur Familie Ury, vgl. Ulrike Wolff-Thomsen (Hrsg.), *Die Provenienzzgeschichte von Max Liebermanns Ölstudie Wäschtrocknen – Die Bleiche*, Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr 2022.
 - 7 Zur Entwicklung des Warenhauses vgl. Andrea Lorz, *Warenhaus Ury Gebrüder. Das Haus der volkstümlichen Preise*, in: *Leipziger Blätter*, Heft 27, 1995, S. 84–88; dies., *Das »Haus der volkstümlichen Preise«. Das Warenhaus Ury Gebrüder am Königsplatz*, in: dies., *Suchet der Stadt Bestes. Lebensbilder jüdischer Unternehmer aus Leipzig*, Leipzig 1996, S. 14–41.
 - 8 Für weitere Informationen zu der Familie Bamberger vgl. Günther Rohdenburg, *Das war das neue Leben. Leben und Wirken des jüdischen Kaufhausbesitzers Julius Bamberger und seiner Familie*, Bremen 1999.
 - 9 Die Villa diente von 1936 bis zum 1. Oktober 1939 der Unterbringung des polnischen Generalkonsulats, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Leipzig_Wächterstraße_32_Villa_Ury_1.jpg [letzter Abruf: 27.05.2022].
 - 10 Vgl. Ausst.-Kat. *Neuere Meister aus Leipziger Privatbesitz*, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Leipziger Kunstverein, 22.03.–22.04.1931, Leipzig 1931, Kat.-Nr. 68.
 - 11 Vgl. Ausst.-Kat. *Galerie Koch Max Liebermann und sein Kreis*, Galerie Koch, Hannover 1981, S. 20f. (Farbabb.); *Weltkunst*, Jg. II, Heft 18, September 1981, Abb. 2554.
 - 12 Vgl. Ausst.-Kat. 21. *Westdeutsche Kunstmesse*, Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf 1990; (Galerie Norbert Blaeser Düsseldorf); *Weltkunst*, Jg. IX, Heft 6, 15.03.1990, Farbabb. S. 683.
 - 13 Vgl. Aukt.-Kat. Hampel, *The Karg Collection. A sale of important works by Max Liebermann. Die Max Liebermann Auktion. Die Sammlung Hans-Georg Karg. Bedeutende Werke von Max Liebermann*, Auktion 22.09.2005, München 2005, S. 31, Los 16.
 - 14 Vgl. <https://www.nzz.ch/articleD5D8T-ld.360203?reduced=true;https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-sammlung-hans-georg-karg-liebermann-1254162.html> [letzter Abruf: 26.05.2022].
 - 15 Wie Anm. 4.
 - 16 Die ursprüngliche Antragstellerin war Maria Ury, geb. Engel, die mit einem der Söhne, Richard Ury (1912–1999) verheiratet war. Ihr Urenkel Mitchell Oswald, Sohn von Käthe Ury und Eugène Ostwald, wird seit ihrem Tod 2014 vom HCPO vertreten.
 - 17 Vgl. Andreas Förster, *Die Suche nach der Frau mit Wäsche. Die Nazis stahlen dem jüdischen Unternehmer Moritz Ury seine Kunstsammlung. Ein Liebermann-Gemälde aus der Sammlung tauchte jedoch 2005 in einem Münchner Auktionshaus auf– und verschwand dann wieder spurlos. Den Erben der Familie Ury will bei der Suche nach dem Bild niemand helfen*, in: *Frankfurter Rundschau*, Jg. 73, Nr. 83, 07.04.2017, Magazin, S. 21.
 - 18 Die Recherchen wurden von Isabel von Klitzing in sehr enger Abstimmung mit Dr. Friederike Gräfin von Brühl, der Anwältin des Eigentümers, Prof. Dr. Ulrike Wolff-Thomsen, Direktorin des MKdW, und Dr. Sibylle Groß, die das Werkverzeichnis von Lesser Ury bearbeitet, durchgeführt.
 - 19 Vgl. Rohdenburg 1999, wie Anm. 8, S. 102 ff.
 - 20 Vgl. Lorz 1995, wie Anm. 7, S. 86; vgl. auch Monika Gibas (Hrsg.), *»Arisierung« in Leipzig. Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945*, Leipzig 2007. Zur weiteren Abwicklung der Geschäfte nach dem 30.11.1938, vgl. Lorz 1996, wie Anm. 7, S. 36.
 - 21 Sie hatten sich im Amt für Pass- und Meldewesen am 01.10.1937 »auf Reisen« abgemeldet, vgl. Lorz 1995, wie Anm. 7, S. 35.
 - 22 Vgl. Lorz 1996, wie Anm. 7, S. 31; Lorz 1995, wie Anm. 7, S. 88.
 - 23 Vgl. Rohdenburg 1999, wie Anm. 8, S. 126.
 - 24 Vgl. ebd., S. 104.

- 25 Es findet sich immer noch ein Eintrag (Lost Art-ID 412134) mit den entsprechenden Angaben für eine Grafik von Lesser Ury *Tiergartenstrasse im Regen* in der Lost Art-Datenbank, obwohl es sich nachweislich um ein anderes Werk in der Sammlung Moritz und Selma Ury gehandelt haben muss, vgl. <https://www.lostart.de/Verlust/412134> [letzter Abruf: 16.05.2022].
- 26 Im Zollrecht kommt der Nämlichkeitssicherung, also der Sicherung gegen Austausch oder der Veränderung von unter zollamtlicher Überwachung beförderten Waren, besondere Bedeutung zu, da diese ein Kernstück bei der Prävention gegen Steuer- und Zolldelikte darstellt. Es gibt verschiedene Gegenstände und Maßnahmen zur Nämlichkeitssicherung, sog. *Nämlichkeitsmittel*. Diese sind u. a. Zollstempel, vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Nämlichkeit> [letzter Abruf: 26.05.2022].
- 27 Da es zu dem Gemälde von Courbet keinerlei andere Hinweise gab, wurde das weitere Schicksal dieses Werkes nicht weiterverfolgt.
- 28 Ein großer Dank gebührt Frau Dr. Brunk, Museum der bildenden Künste Leipzig, und Herrn Dr. Sander, Leipzig, ebenso den Mitarbeitern des Stadtarchivs Leipzig und des Grassi Museums, die die Recherchen alle sehr unterstützt haben.
- 29 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 6, 03.06.1988, Los 48.
- 30 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 117, 11.06.2004, Los 8.
- 31 Die falschen Einträge wurden inzwischen auf www.lostart.de gelöscht.
- 32 Vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 2 (1900–1935), München 1996, S. 1182, Nr. 1927/17: *Die Blumenterrasse im Wannseegarten nach Nordwesten*, mit Hinweis auf die ehemalige Sammlung von Kurt Bernstein.
- 33 Vgl. <https://issuu.com/tefafmaastricht/docs/totaal/538> [letzter Abruf: 23.05.2022].
- 34 Vgl. Eberle 1996, wie Anm. 32, S. 1182, Nr. 1927/15, die Provenienz beginnt 1988. Im Werkverzeichnis wurde die Datierung des Bildes zu Recht mit einem Fragezeichen versehen. Da es bereits 1926 durch die Galerie Cassirer an Moritz Ury veräußert wurde, kann es nicht erst 1927 entstanden sein.
- 35 Freundliche Mitteilung des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs, Zürich, an Isabel von Klitzing, 25.02.2019.
- 36 Vgl. Aukt.-Kat. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 6, 03.06.1988, Los 56.
- 37 Abbildungen der Rückseite wurden der Verfasserin freundlicherweise von der Villa Grisebach und der Galerie Ludorff zur Verfügung gestellt.
- 38 Vgl. Genia Ury (1990–2002), in: California, U.S., Federal Naturalization Records, 1843–1999 (www.ancestry.com).
- 39 Man findet den Familiennamen sowohl als »Elsas« sowie »Elsass«; 48 Wickford Road, 10801 New Rochelle, USA; C. Elsas U.S., City Directories, 1822–1995 (www.ancestry.com).
- 40 Oral history interview mit Charlotte Elsas im digitalen Archiv des Leo Baeck Instituts in New York, 1971; https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE9403243 [letzter Abruf: 01.06.2022].
- 41 Vgl. dazu https://archive.org/stream/leobaeckinstitut1383unse/leobaeckinstitut1383unse_djvu.txt [letzter Abruf: 01.06.2022].
- 42 Freundliche Auskunft von Ole Koch an Isabel von Klitzing per E-Mail am 23.10.2020 sowie im Rahmen verschiedener Telefonate.
- 43 Orientiert man sich an der Datierung des Zollstempels auf der Rückseite, s. o., so hat die Ausfuhr des Gemäldes vor dem 01.04.1937 stattgefunden.
- 44 Bis auf den noch vorhandenen Eintrag der *Tiergartenstraße im Regen*, Grafik, vgl. Anm. 25.
- 45 Vgl. Nikola Kuhn, *Erst als NS-Raubkunst beargwöhnt, dann vom Verdacht befreit*, in: *Der Tagespiegel*, 29.06.2021, <https://www.tagespiegel.de/kultur/restitution-rolle-rueckwaerts-erst-als-ns-raubkunst-beargwoehnt-dann-vom-verdacht-befreit/27374888.html> [letzter Abruf: 20.05.2022].

PROVENIENZFORSCHUNG ZU PAPIERARBEITEN DES BRÜCKE-MUSEUMS – EIN PERMANENTER ZWISCHENSTAND?

Nadine Bauer

Für ein zweijähriges Projekt zur Provenienzforschung stellte das Brücke-Museum in Berlin 2020 ein Konvolut mit 260 Arbeiten auf Papier zusammen, deren Herkunftsgeschichten bis dahin wenig dokumentiert waren.¹ Der Fokus lag dabei auf rund 200 Werken des Künstlers Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). Anlässlich der Online-Konferenz der Liebermann-Villa am Wannsee in Kooperation mit der TU Berlin am 5. November 2021 verstand sich der Vortrag Von leeren Rückseiten und unpublizierten Postkarten – zur diffizilen Suche nach Vorbesitzer*innen von Papierarbeiten des Brücke-Museums als ein Zwischenbericht, der anhand verschiedener Beispiele die Möglichkeiten und Herausforderungen von Provenienzforschung zu Papierarbeiten skizzierte. Die dort thematisierten Aspekte und Beispiele sollen im Folgenden aufgegriffen und vertieft werden.

Mit wenigen Ausnahmen lässt sich bei den ausgewählten Werken in der Regel eine Abwesenheit von aussagekräftigen Provenienzmerkmalen auf den Rückseiten feststellen. Genauer gesagt tragen mit Ausnahme der Papierarbeiten aus dem Kirchner-Nachlass nur eine Handvoll der Objekte aus dem beschriebenen Konvolut eindeutige Hinweise. Diese Feststellung ist – wie so häufig – als *status quo* zu verstehen, da sich manche unidentifizierbaren Kürzel, Nummern oder Zeichen möglicherweise durch Kontextinformationen oder auch kollektives Wissen dechiffrieren oder bestätigen lassen. Bestes Beispiel für diese Annahme ist die Entschlüsselung der Abkürzung »K u. F« auf der Rückseite einer Zeichnung von Otto Mueller, *Zwei sitzende Mädchen vor liegender Figur* von 1911, die während des Vortrags gezeigt wurde.² Verschiedene Teilnehmer*innen meldeten sich daraufhin mit dem Hinweis, dass es sich um



Abb. 1 Ernst Ludwig Kirchner, *Zirkusreiter*, 1913/14, Tusche, Rohrfeder und Pinsel, 67,3 × 50,9 cm, Brücke-Museum Berlin

eine Abkürzung für Karl & Faber handeln könnte. Tatsächlich bestätigte eine darauffolgende Anfrage beim Münchner Auktionshaus die Vermutung und die Versteigerung der Zeichnung ließ sich dort sogar benennen.³

Kathrin Iselt fasste 2011 Besonderheiten bei der Untersuchung von Arbeiten auf Papier zusammen, die über mangelnde rückseitige Markierungen hinausgehen:

Die Ermittlung der Provenienzen von Zeichnungen und Aquarellen gestaltet sich aus verschiedenen Gründen schwieriger als die von Gemälden, die meistens im Fokus der Forschung stehen. Methodisch muss sie anderen Parametern folgen, und häufiger noch als bei Gemälden führen die Spuren in eine Sackgasse. Ein grundsätzliches Problem stellen die in der Regel nur spärlichen Angaben für Arbeiten auf Papier in frühen Ausstellungs- und Auktionskatalogen, aber auch in diversen Archivalien wie Werklisten und Korrespondenzen dar, die eine sichere Identifizierung oder Zuordnung eines Blatts schwierig machen. Nur in seltenen Fällen sind aussagekräftige Titel-, Maß- und Materialangaben verzeichnet, Abbildungen sind eher die Ausnahme. Zeichnungen wurden mitunter summarisch erfasst, was eine Identifizierung unmöglich macht.⁴

Zu ergänzen ist aus der Perspektive des Brücke-Museums noch der schwierige hausinterne Dokumentationsstand, da Erwerbsvorgänge zwar teilweise über die entsprechenden Erwerbsunterlagen nachvollziehbar werden, aber bis vor kurzem keine Akten zu den Einzelobjekten existierten oder sich über den konkreten Erwerb hinausgehende Direktionskorrespondenz auffinden ließ. Durch ein Vorgängerprojekt zur Prüfung der Herkunft von rund 50 Gemälden war zudem ein direkter Vergleich zur gleichen bzw. ungleichen Behandlung von Gemälden und Papierarbeiten in der musealen Dokumentation möglich. Erwerbungen von Papierarbeiten wurden im Brücke-Museum in der Vergangenheit in der Regel viel weniger ausführlich thematisiert als die Eingänge von Gemälden.

Darüber hinaus sind Werkverzeichnisse zu den Brücke-Unikaten auf Papier rar. Daher floss in diesem Projekt mehr Zeit in die Suche nach den Objekten in Auktions- und Ausstellungskatalogen. Wie Kathrin Iselt bereits schilderte, kann eine Werkidentität auf diese Art häufig nicht schlüssig hergeleitet werden. Dennoch konnte diese Herangehensweise mehrere Provenienzen um mindestens einen Schritt erweitern.

Den Kern des Projektes bildeten die Erwerbungen aus den Kollektionen zweier wichtiger Sammler von Kirchners Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen in der Nachkriegszeit, Karlheinz Gabler in Frankfurt am Main und Ferdinand Ziersch in Wuppertal.



Abb.2 Ernst Ludwig Kirchner, *Tinzenhorn*, 1919, Pastellkreiden auf Bütten, 63 × 49,3 cm, Brücke-Museum Berlin

KARLHEINZ GABLERS SAMMLUNG VON ERNST LUDWIG KIRCHNERS PAPIERARBEITEN

In einem Epitaph zu Karlheinz Gabler (1920–1985) beschrieb der ehemalige Direktor der Berlinischen Galerie, Eberhard Roters (1929–1994), 1985 den kurz zuvor verstorbenen Sammler: Bevor er sich der Kunst zuwandte, sei er im Zweiten Weltkrieg beim Reichsarbeitsdienst und im Anschluss in der Wehrmacht tätig gewesen.⁵ Nach dem Krieg baute Gabler zunächst das zerstörte Lederwarengeschäft des Vaters auf und studierte nebenbei Kunstgeschichte, bevor er sich später ganz seiner Kunst- und Sammelleidenschaft widmen konnte.

Aus dem Text von Roters stammt auch die Aussage, dass Gabler nach einem Besuch der Ausstellung »Entartete Kunst« in München 1937 bei »mutigen Kunsthändlern unter dem Ladentisch [...] die ersten Kunstwerke«⁶ erworben hätte. Weder der Besuch, noch die »mutigen Kunsthändler«⁷ sind jedoch heute zu belegen.

Aufgrund der bisherigen Erkenntnisse gehen wir inzwischen davon aus, dass Gabler seine Kirchner-Sammlung überwiegend zwischen 1950 und 1960 aufbaute. Dieser Zeitraum wurde deshalb auch für die gezielte Sichtung von Auktionskatalogen verschiedener auf die klassische Moderne spezialisierte Auktionshäuser – etwa das Stuttgarter Kunstkabinett, Karl & Faber (München), Lempertz (Köln) und Hauswedell (Hamburg) – festgelegt. Neben Ernst Ludwig Kirchner interessierte Gabler sich auch für die Kunstströmungen unmittelbar nach 1945, wie das deutsche Informel oder den abstrakten Expressionismus.

Wir wissen außerdem von verschiedenen Kontakten Gablers zu Kunsthändlern wie Eberhard W. Kornfeld (Bern, geb. 1923), Hans Bolliger (Zürich, 1915–2002), Florian Karsch (Berlin, 1925–2015), Ewald Rathke (Frankfurt, geb. 1926?) oder Joachim Cüppers vom Frankfurter Kunstkabinett (1923–2006). Allerdings bringt uns allein das Wissen um die persönlichen oder institutionellen Kontakte hinsichtlich der Objektrecherchen meist nicht weiter, da aussagekräftige Quellen darüber hinaus nicht mehr vorhanden, nicht bekannt oder nicht zugänglich sind – möglicherweise sogar nie vorhanden waren. Karlheinz Gablers Sohn erinnert sich etwa, dass Händler, wie beispielsweise Hans Hellmut Klihm aus München (1917–1980), zu Gablers nach Hause kamen, um Ware zu verkaufen – offenbar ohne hierfür Belege auszustellen.⁸

Gabler organisierte zudem verschiedene Ausstellungen zu Kirchner, in denen Werke aus seiner eigenen Sammlung gezeigt wurden, etwa in Düsseldorf 1960 oder in Kassel 1967. Auch wenn die dazugehörigen Kataloge nur gelegentlich Hinweise auf die Provenienz enthalten, stellen die Ausstellungsdaten immerhin einen *terminus ante quem* für die Zugehörigkeit zu Gablers Sammlung dar.

Von 1965 bis 1993 gehörte die Sammlung Gabler als Dauerleihgabe zur Grafischen Sammlung der Kunstsammlungen Kassel (heute Museumslandschaft Hessen-Kassel). Außerdem stand Karlheinz Gabler dem damaligen Direktor der Staatlichen Kunstsammlung, Erich Herzog, bei dem Aufbau



Abb.3 Max Pechstein, *Kniende*, Postkarte an Elsa Glaser, 1915, Tusche und Farbkreiden auf Vordruck-Postkarte, 14 × 8,2 cm, Brücke-Museum Berlin

einer Sammlung der Moderne beratend zur Seite.⁹ Im Jahr 1999 übernahm das Brücke-Museum schließlich 112 Zeichnungen und Aquarelle von Ernst Ludwig Kirchner aus der Gabler'schen Sammlung.¹⁰

Von diesen 112 Arbeiten stammen 71 laut Nachlass-Stempel aus dem Nachlass Ernst Ludwig Kirchners. Für Werke mit dem Nachlass-Stempel besteht grundsätzlich kein Verdacht auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug, da diese nach Kirchners Tod im Jahr 1938 bis nach Kriegsende 1945 in der Schweiz verblieben.

Auch für keines der 41 verbleibenden Werke besteht momentan ein konkreter Verdacht auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug, was auch darauf zurückzuführen sein könnte, dass zu wenig Hinweise auf die Provenienzen vor dem Erwerb durch Gabler vorliegen. Aufgefallen sind trotzdem einige Werke mit bekannten Vorbesitzer*innen, wie Carl Hagemann (Frankfurt, 1867–1940), Lise Gujer (Davos, 1893–1967) und Frédéric Bauer (Davos, 1883–1957), Wilhelm Buller (Duisburg, 1892–1955) oder Erwin Petermann (Stuttgart, 1904–1989). Einige Werke lassen sich außerdem mit einer »Sammlung Gervais« assoziieren, auf die wir im Folgenden noch zurückkommen.

Ein Werk aus dem Konvolut Gabler ist dabei während des Projekts in den Mittelpunkt gerückt. Erst spät, nämlich im Jahr 1982 kaufte Gabler in einer Auktion der Galerie Kornfeld in Bern eine Zeichnung Ernst Ludwig Kirchners mit der Darstellung eines Zirkusreiters (Abb. 1) von 1913/14. Diese Arbeit war dort von Cornelius Gurlitt, dem 2014 verstorbenen Sohn des u. a. in der NS-Zeit für die Verwertungskommission »Entartete Kunst« tätigen Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt, eingeliefert worden.¹¹ Die Kernfrage der Provenienz dieses Werks lautet, wann und von wem Hildebrand Gurlitt die Arbeit erworben hat. Momentan kann die Zeichnung erstmals 1956 der Gurlitt'schen Sammlung zugeordnet werden, als sie als Leihgabe Hildebrand Gurlitts in der in verschiedenen Städten der USA präsentierten Ausstellung »German Watercolors, Drawings and Prints 1905–1955« gezeigt wurde.¹² Im schriftlichen Nachlass Gurlitts, der inzwischen im Bundesarchiv aufbewahrt wird, lässt sich die Zeichnung zwar auf verschiedenen Listen finden, aber ohne konkrete Hinweise auf ihre Herkunft. Lediglich die in den Unterlagen aufgefallenen Anmerkungen »Graphik-Sammlung Heinrich, Berlin« und »Pohl« könnten gegebenenfalls weiterführen.¹³

ÜBERNAHMEN AUS DER SAMMLUNG VON FERDINAND ZIERSCH

Aus der Familie Ziersch übernahm das Brücke-Museum 1978 insgesamt 39 Papierarbeiten von Ernst Ludwig Kirchner, die aus der Sammlung von Ferdinand Ziersch stammen. Karl Ferdinand Ziersch (1907–1967), ein in Barmen geborener Jurist, war hauptberuflich in der familieneigenen Textilfabrik tätig. Nebenher war Ziersch eng mit dem Museumsverein in Wuppertal und dem ebenfalls dort ansässigen Von der Heydt-Museum verbunden.¹⁴

Wie auch bei der Sammlung Gabler begann Zierschs privater Sammlungs-aufbau in den frühen 1950er Jahren und dauerte bis ca. 1962. Er war unter anderem Kunde im Stuttgarter Kunstkabinett, bei dem erwähnten Hans Hellmut Klihm (München), Werner Rusche (Köln, 1907–1976) und Hella Nebelung (Düsseldorf, 1912–1985). Auch im Fall Ziersch kann die Quellenlage in Bezug auf eindeutige Kaufbelege als schwierig bezeichnet werden, doch sind seine Ankäufe etwas greifbarer als Karlheinz Gablers Erwerbungen.

Unter den rund 40 Papierarbeiten aus der Sammlung Ziersch findet sich auch das Kirchner-Pastell *Tinzenhorn* (Abb. 2), auf dessen Rückseite die Beschriftung »KFZ 60« angebracht ist. Naheliegender schien zunächst der Gedanke, dass es sich um eine Abkürzung für Karl Ferdinand Ziersch handeln könnte.

Bei der systematischen Betrachtung aller Rückseiten innerhalb des Projektes sind allerdings bei vier weiteren Werken ähnliche Bezeichnungen in Tinte aufgefallen, neben »KFZ« sind dies »KZ« und »KA« – jeweils mit einer zwei- oder dreistelligen Nummer begleitet. Es stellte sich bald heraus, dass mit diesen Abkürzungen Papierarbeiten aus der sogenannten Sammlung Gervais versehen wurden.¹⁵ »KFZ« steht in der Systematisierung der zugehörigen Objekte für (Kirchner) farbige Zeichnung, »KZ« für Zeichnung und »KA« für Aquarell. Die Staatsgalerie Stuttgart hatte sich bereits vor einigen Jahren intensiv mit der Provenienz »Sammlung Gervais« auseinandergesetzt, da dort ein großes Konvolut an Papierarbeiten aus dieser offenbar fingierten Sammlung verwahrt wird. Im entsprechenden Projektbericht wird hinsichtlich eines mutmaßlichen NS-verfolgungsbedingten Verlustes Entwarnung gegeben:

Aufgrund der spezifischen historischen Umstände erscheint es plausibel, dass man die Geschichte des Schweizer Sammlers [Gervais] erfand, um Teile des Nachlasses [von Kirchner] nach Deutschland verkaufen zu dürfen [...]. Ob das Ehepaar Gervais tatsächlich existierte, können nur neue Quellenfunde beweisen [...]. Gewiss wurde der Großteil der Sammlung nach 1938 durch Erwerbungen von Erna Kirchner oder sogar nach ihrem Tod 1945 zusammengetragen. Ebenso deutet der gewaltige Umfang der Sammlung, laut Nummerierung auf den Rückseiten mehr als 900 Blatt, auf eine Erwerbung größerer Konvolute nach 1938 hin, denn keine andere private und auch öffentliche Sammlung von Kirchner-Werken erreicht zu Lebzeiten Kirchners ein derartiges Ausmaß.¹⁶

Aber wie gelangte das *Tinzenhorn* schließlich zu Ferdinand Ziersch? Wahrscheinlich verkaufte der erwähnte Kölner Händler Werner Rusche ihm das Pastell im Januar 1951.¹⁷ Wie es zu Rusche gelangte, bleibt zu klären.

PROVENIENZFORSCHUNG ZU POSTKARTEN

Verschiedene weitere Objekte, die Bestandteil des Projektes waren, haben die Gemeinsamkeit, dass sie von den jeweiligen Künstlern direkt an Personen adressiert wurden. Dies ist in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen lassen sie eine Beziehung zwischen Adressat*in und *Brücke*-Künstler erkennen, zum anderen ist uns somit gleich der*die Erstbesitzer*in nach dem Künstler bekannt.

So schickte Max Pechstein zum Beispiel 1915 eine gestaltete Postkarte (Abb. 3) an Elsa Glaser (1878–1932), die erste Ehefrau von Curt Glaser.¹⁸ Curt Glaser (1879–1943) war bis zu seiner Entlassung und Emigration 1933 Direktor der Kunstbibliothek in Berlin und Kunstsammler. Vor seiner Emigration veräußerte Glaser 1933 große Teile seiner Sammlungen in Auktionen bei Max Perl und dem Internationalen Kunst- und Auktionshaus in Berlin. Bisher erfolgte Restitutionen an die Glaser-Erben bezogen sich auf Werke aus Konvoluten, die in jenen Auktionen versteigert worden waren. Dies gilt jedoch nicht für Pechsteins hier beschriebene Postkarte.¹⁹

Die Karte wurde vom Brücke-Museum 1982/83 aus der Galerie Rosenbach in Hannover angekauft. Die Galerie gab 1982 einen Katalog heraus, in dem es heißt: »Empfänger der Karten ist Kurt [sic] Glaser, ein berühmter Kunsthistoriker, der mit den deutschen Expressionisten eine Wegstrecke gemeinsam gegangen ist, und aus seinem und seiner Frau Nachlass stammen diese hervorragenden Zeugnisse des deutschen Expressionismus der frühen Zeit.«²⁰

Da Glasers zweite Ehefrau Maria Glaser-Ash (geb. Milch) 1981 verstorben war, könnte die Karte durchaus aus ihrem Nachlass stammen. Theoretisch könnte hier jedoch auch der Nachlass der ersten, 1932 verstorbenen Ehefrau gemeint sein. Aufgrund des Verfolgungsschicksals von Curt Glaser sollten die Angaben zur Provenienz so präzise wie möglich dokumentiert werden, wofür Belege zu Verkäufen durch Maria Glaser-Ash selbst und aus ihrem Nachlass gesucht werden, aber auch nach einem Firmennachlass der Galerie Rosenbach.

Auch wenn Postkarten den oder die Erstbesitzer*in als Adressat*in nennen, sind solche persönlichen Gegenstände in Sammlungskonvoluten leider kaum oder gar nicht publiziert, zumindest bis sie in den Kunsthandel oder eine öffentliche Einrichtung wandern. So ist auch Pechsteins Postkarte an Elsa Glaser offenbar vor 1982 weder ausgestellt noch publiziert worden oder in Erscheinung getreten. Trotz umfassender Provenienzforschung zur Sammlung von Curt Glaser konnte bisher kein Hinweis auf den Verbleib der Karte bis 1982 eruiert werden.²¹

EINE GRATULATIONSKARTE FÜR MAX OSBORN UND IHR WEG IN DAS BRÜCKE-MUSEUM

»Die Berliner Secession gratuliert Dr. Max Osborn herzlichst zum 60. Geburtstag« (Abb. 4) – mit diesen Worten beglückwünschten Max Pechstein und weitere Mitglieder der Berliner Secession im Jahr 1930 den jüdischen Kunstkritiker Max Osborn (1870–1946).

Drei Jahre darauf verlor Osborn im Frühjahr 1933 in Berlin seine Anstellungen bei der Vossischen Zeitung (Ullstein Verlag). Im November 1938 emigrierten Max und seine Ehefrau Martha Osborn (1873–1951) über mehrere Stationen nach New York, wo Max Osborn 1946 starb.

Im Zuge der Versteigerung von Teilen seiner Bibliothek und Kunstsammlung in Berlin hatte Osborn die Gratulationskarte noch im September 1933 in eine Auktion bei Max Perl eingeliefert.²² Unklar ist momentan jedoch, ob das Stück hier auch verkauft wurde. Die Prüfung mehrerer annotierter Auktionskataloge zur Feststellung einer Transaktion blieb bislang ohne Erfolg. Auch die Wiedergutmachungsakten im Landesarchiv Berlin und die Akten im Entschädigungsamt Berlin erwähnen weder die Auktion bei Perl 1933 noch die Gratulationskarte.²³ Aus den Akten geht zudem kein Anspruch und somit keine Information zu Gegenständen hervor, die vor der Emigration abhandengekommen waren.

Das beim Spediteur Fritz Roth (ehem. Silberstein) in Kreuzberg eingelagerte Umzugsgut wurde beschlagnahmt und im Oktober 1942 versteigert. Das

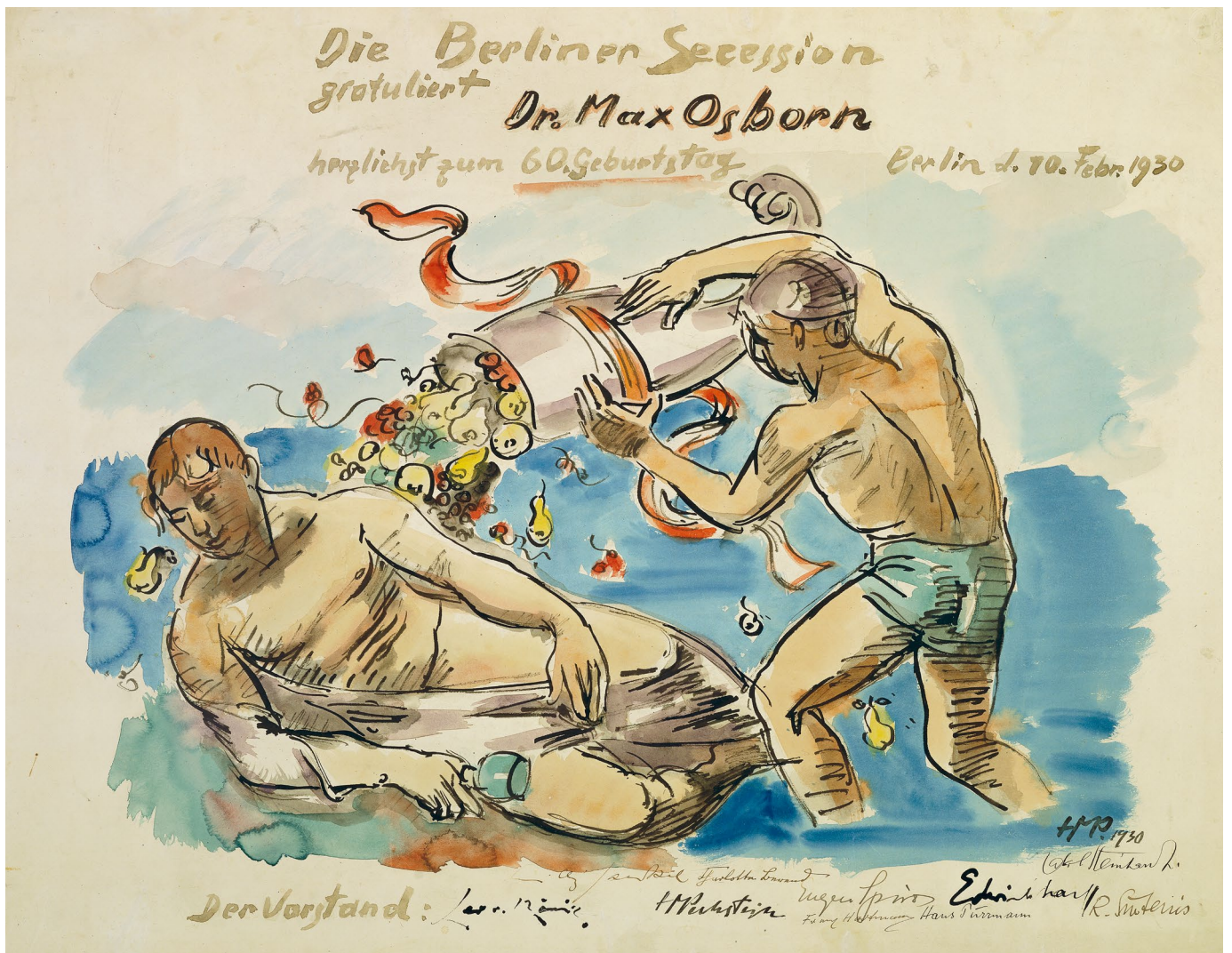


Abb. 4 Max Pechstein, Die Berliner Secession gratuliert Max Osborn zum 60. Geburtstag, 1930, Tusche & Wasserfarbe/aquarellierte Federzeichnung, 49 × 62 cm, Brücke-Museum Berlin

zugehörige Versteigerungs-Protokoll nennt lediglich summarisch einige Kunstgegenstände.²⁴ Durch verschiedene Aussagen in den Akten kann vermutet werden, dass sich im Umzugsgut neben Bildern etwa von Max Pechstein (1881–1955) und Eugen Spiro (1874–1972) auch die Autographen-Sammlung von Max Osborn befunden hat.

Bei der Durchsicht von Auktionskatalogen der Nachkriegszeit fiel die Gratulationskarte schließlich in einem Versteigerungskatalog zu einer Auktion am 5. Juni 1961 bei Hauswedell in Hamburg auf – dies ist augenblicklich der früheste feststellbare Zeitpunkt für das Wiederauftauchen der Karte nach 1933.²⁵ Das Brücke-Museum selbst erstand die Arbeit erst 1984 aus dem Schweizer Kunsthandel²⁶, bildete sie im Katalog zur Ausstellung »Max Pechstein im Brücke-Museum« 2001 ab und vermerkte dabei, dass die Arbeit bisher nicht publiziert worden sei.²⁷

Da ein NS-verfolgungsbedingter Entzug somit nicht auszuschließen ist, wurde eine Fundmeldung in der Lost Art-Datenbank veröffentlicht.²⁸ Parallel hierzu versuchen wir mit den Nachfahren des Ehepaares Osborn in einen Informationsaustausch zu treten.²⁹

AM ENDE DES PROJEKTES – ABER MITTEN DRIN IN DER PROVENIENZFORSCHUNG

Die hier beschriebenen Beispiele zeigen, warum die Recherchen zu keinem der betrachteten Werke aus dem Brücke-Museum nach Ende des Projektes als abgeschlossen einzustufen sind. Ein permanenter Zwischenstand, vor allem in Bezug auf kritische Werke fordert bestenfalls, die Problematiken langfristig immer wieder zu vergegenwärtigen und nach neuen Ansätzen zu suchen. Diese andauernde Prüfung setzt natürlich kontinuierliche Beschäftigungsverhältnisse voraus, damit die Objektgeschichten weiter untersucht und nach einiger Zeit auch wieder neu befragt werden, da sich durch die Entwicklung der Forschungsinfrastruktur die Fragemöglichkeiten differenzieren. Nur so könnten einige Lücken in den Provenienzketten zwischen 1933 und 1945 letztlich geschlossen werden.

- 1 Das Projekt *Erweiterung des Blickfeldes: Untersuchung von Papierarbeiten des Brücke-Museums* wurde von 2020–2022 durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste gefördert, vgl. https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Bruecke-Museum/Projekt2 [letzter Abruf: 02.05.2022].
- 2 Otto Mueller, *Zwei sitzende Mädchen vor liegender Figur*, 1911, Schwarze Fettkreide, mit Pastellkreide koloriert, 31,5 × 43,5 cm, Brücke-Museum Berlin.
- 3 Dank an Sophie-Antoinette von Lülsdorff, Karl & Faber, München.
- 4 Kathrin Iselt, *Provenienzen einer Sammlung*, in: Ausst.-Kat. *Kokoschka als Zeichner. Die Sammlung Willy Hahn*, hrsg. von Birgit Dalbajewa, Staatliche Kunstsammlungen Dresden u. a., Ostfildern 2011, S. 209–218, hier S. 209.
- 5 Vgl. Eberhard Roters, *Epitaph Karlheinz Gabler*, in: *Das Kunstwerk* 6, XXXVIII, Dezember, Stuttgart 1985; abgedruckt in: Ausst.-Kat. *Ernst Ludwig Kirchner – Die Sammlung Karlheinz Gabler*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Brücke-Museum, Berlin 1999, S. 9f.
- 6 Roters 1985, wie Anm. 5, S. 100
- 7 Ebd.
- 8 Dank an Wolfram Gabler, Berlin.
- 9 Ausst.-Kat. *In Momenten größten Rausches: Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen, Druckgraphik: der Bestand der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel*, hrsg. von Michael Eissenhauer, Staatliche Museen Kassel, Wolftratshausen 2002, S. 7f.
- 10 Es handelt sich um insgesamt 118 Nummern, die 2004 inventarisiert worden sind. Sechs der Werke sind Eigentum der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin.
- 11 Vgl. Aukt.-Kat. Kornfeld & Klipstein, Bern, Auktion 180, 1982, Los 330. Dank für Auskünfte an die Galerie Kornfeld, Bern. Siehe auch Bundesarchiv, N 1826/38: Korrespondenz mit der Galerie Kornfeld.
- 12 Ausst.-Kat. *German watercolors, drawings and pints. A mid-century review with loans from German museums and galleries and from the collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf*, hrsg. von American Federation of Arts, Dortmund 1956, Kat.-Nr. 41.
- 13 Bundesarchiv Berlin, N 1826/50, Bd. 1: Maschinenschriftliche Liste mit 127 Kunstgegenständen und Versicherungspreisen; handschriftlich »Pohl« auf der ersten Seite vermerkt. Bemerkung in der Invenio-Datenbank des Archivs, vgl. N 1826/94, Originaltitel »Graphik-Sammlung Heinrich Berlin«.
- 14 Vgl. Marion Grcic-Ziersch, *Ferdinand Ziersch*, in: Ausst.-Kat. *Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals großen Privatsammlungen*, hrsg. von Gerhard Finckh und Antje BIRTHÄLMER, Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2008, S. 126–133.
- 15 Dank an Anna Baumberger, Wuppertal.
- 16 Sandra-Kristin Diefenthaler, Abschlussbericht »Sammlung Gervais« (LA05-I2015, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste/Staatsgalerie Stuttgart), 2016, S.10. Aufgrund der intensiven Untersuchung des Themas an der Staatsgalerie Stuttgart unternahm die Verfasserin keine eigenständige Forschung zu Gervais.
- 17 Dank an Marion Grcic-Ziersch, München.
- 18 Eine weitere Postkarte mit dem Motiv »Selbstbildnis mit Zigarre« (Brücke-Museum) hatte Max Pechstein bereits 1909 an Curt Glaser gerichtet.
- 19 Das Kunstmuseum Basel veröffentlichte 2020 einen umfassenden Bericht zu seinen Glaser-Recherchen. Vgl. <https://kunstmuseumbasel.ch/de/forschung/provenienzforschung/curtglaser> [letzter Abruf: 26.04.2022].
- 20 Ausst.-Kat. *Zwischen Tradition und Moderne*, Katalog 23, Galerie Rosenbach, Hannover 1982, S. 101.
- 21 Dank an Stefan Pucks, Berlin, für den Hinweis auf eine Ausstellung, in der drei weitere an die Glasers adressierte Postkarten gezeigt wurden. Vgl. Helen Serger und Kunsthandel Wolfgang Werner (Hrsg.), *Max Pechstein. Brücke Period and works by Heckel, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff*, New York 1984.
- 22 Vgl. Aukt.-Kat. Max Perl, Berlin, Auktion 11.–12.09.1933, Los 1344, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perl1933_09_11/0087/scroll [letzter Abruf: 26.04.2022]. Die Zugehörigkeit zu Max Osborns Einlieferung ist durch ein * gekennzeichnet.
- 23 Vgl. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025–02, Nr. 1057–61/57, Nr. 1062/57 und Entschädigungsbehörde Berlin, Nr. 77.810, Nr. 304.014, Nr. 338.806.
- 24 Vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Rep. 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II), Nr. 28993.
- 25 Vgl. Aukt.-Kat. Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Auktion 105, 1961, Los 752 (Einlieferer 78). Der Nachlass von Hauswedell wird beim Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) in Köln aufbewahrt.
- 26 1983 brachte Christoph von Albertini, Herrliberg/Schweiz das Stück für Dritte bei der Galerie Kornfeld, Bern zur Auktion. Das Brücke-Museum erwarb das Blatt schließlich 1984 bei der Galerie Kurt Meissner, Zürich.
- 27 Ausst.-Kat. *Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2001–2002, München 2001, Kat.-Nr. 80, S. 245.
- 28 Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Lost Art-Datenbank: <https://www.lostart.de/de/Fund/595265> [letzter Abruf: 02.05.2022].
- 29 Dank an Agnes Thum, München, für die nach dem Vortrag geäußerten Ideen.

HANDEXEMPLARE DES AUKTIONSHAUSES HUGO HELBING ALS (DIGITALE) QUELLE FÜR DIE FORSCHUNG

Maria Effinger, Theresa Sepp

Wird ein Kunstobjekt in Privatbesitz weder öffentlich ausgestellt noch in der Literatur oder Berichterstattung erwähnt, hinterlässt es in historischen Quellen kaum Spuren. Wird das Objekt über eine Kunsthandlung verkauft, ist diese in der Regel diskret abgewickelte Transaktion – wenn überhaupt – nur in der internen Dokumentation der Kunsthandlung festgehalten. Diese Dokumentation steht der Forschung allerdings nur in den seltensten Fällen zur Verfügung.¹ Wird das Objekt aus Privatbesitz versteigert, dokumentiert zumindest der anlässlich einer Versteigerung publizierte Auktionskatalog sowohl Angaben zum Objekt selbst als auch Datum und Ort eines potentiellen Besitzwechsels.

Besonders bedeutende Quellen sind in dieser Hinsicht die Handexemplare der Auktionskataloge der Münchener Galerie Hugo Helbing. Unter Handexemplaren verstehen wir diejenigen Exemplare eines Auktionskatalogs, die von Mitarbeiter*innen des Auktionshauses mit Notizen zu Einliefernden, Bieter*innen und Käufer*innen, Preisen und weiteren Informationen zu den Objekten versehen wurden. Damit dokumentieren sie alle Beteiligten sowie den Ablauf und die Ergebnisse einer Auktion und machen die meist im Verborgenen abgewickelten Transaktionen von Kulturgütern transparent und rekonstruierbar. Für die kunsthistorische Forschung und speziell die Provenienzforschung haben diese Quellen deshalb eine exzeptionelle Relevanz.

Aufgrund der antisemitisch motivierten Verfolgung von Hugo Helbing (1863–1938) und seinen Teilhabern sowie der Abwicklung des Auktionsbetriebs und der »Arisierung« der Geschäftsräume ab 1938 sind kaum



Abb. 1 Ansicht der Galerie Hugo Helbing in München, *Folia Helbingiana*, in: *Monatsbericht über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, 1 (1900/01), o. S., Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

Geschäftsunterlagen erhalten. Umso aufschlussreicher ist der Bestand an bislang 1.067 bekannten Handexemplaren, welche die Transaktionen des einst so bedeutsamen Auktionshauses dokumentieren. Der Beitrag stellt dieses unikale Quellenmaterial und seine Präsentation auf *German Sales* vor. Er verdeutlicht, wie anhand dieser Quellen die Wege der Objekte und dessen Besitzverhältnisse vor, während und nach der NS-Zeit rekonstruiert werden können.

DIE GALERIE HUGO HELBING

Hugo Helbing stammte aus einer Münchner Kaufmannsfamilie.² Schon sein Vater Sigmund Helbing (1821–1895) handelte mit Antiquitäten, sein Onkel Aaron Schmay Drey (1813–1891) hatte 1866 die Kunsthandlung A. S. Drey gegründet.³ Hugo Helbing eröffnete im November 1885 eine eigene, auf Kupferstiche spezialisierte Galerie in der Münchner Residenzstraße 12.⁴ Zwei Jahre später veranstaltete er die erste Auktion,⁵ der bis 1937 über 800 folgen sollten.⁶ Mit dem Umzug in das von Gabriel von Seidl (1848–1913) errichtete Eckhaus in der Liebigstraße 21 im Jahr 1900 und der Eröffnung eines Erweiterungsbaus an der Wagnmüllerstraße 15 zwei Jahre später fand im April 1902 bereits die 100. Kunstauktion in eigenen repräsentativen Räumlichkeiten statt (Abb. 1).⁷ Durch Kooperationen mit anderen Kunst- und Antiquitätenhandlungen und die Versteigerung bekannter Sammlungen wie der Porzellan-Sammlung von Georg Hirth im Jahr 1898 stiegen Anzahl und Umsatz der von Helbing veranstalteten Versteigerungen stetig.⁸ 1913 hielt Julius Kahn fest, dass die Kunstauktionen der Galerie Helbing »zu einem wichtigen, bedeutenden Faktor des Münchner Kunsthandels«⁹ geworden seien.

Ab 1906 nahm Helbing mehrere Teilhaber in sein wachsendes Unternehmen auf; 1911 stellte er den Kunsthändler Adolf Alt (1866–1947) als Prokuristen ein. Noch während des Ersten Weltkrieges expandierte die Firma: 1917 gründete Helbing eine Filiale in Berlin, die von Julius Schlesinger (1872–?) geleitet wurde. 1919 kam eine weitere, von Arthur Kauffmann (1887–1983) geleitete Filiale in Frankfurt am Main hinzu. Auch in der Schweiz betrieb Helbing seit etwa 1924 mit der Galerie Artes in Luzern eine Dependance.¹⁰

Die Versteigerungen der Firma Helbing in München, Berlin und Frankfurt am Main, aber auch in anderen deutschen Städten, in Italien und der Schweiz, fanden reichsweit und international große Beachtung–insbesondere jene, die Helbing seit 1916 gemeinsam mit dem Berliner Kunstsalon Paul Cassirer abhielt. Die Galerie Helbing setzte sowohl Standards hinsichtlich des Preisniveaus ganzer Genres als auch in der Gestaltung ihrer Auktionskataloge.¹¹ Unter Helbings Kund*innen waren national und international bedeutende Sammler*innen, sowie Kunsthandlungen und Museen aus ganz Europa. Damit zählte die Galerie über ein halbes Jahrhundert zu den bedeutendsten Umschlagplätzen für hochwertige Kulturgüter in Deutschland.

Das im Oktober 1934 erlassene Versteigerergesetz, das jüdisch verfolgte Auktionator*innen die Versteigererlizenz de facto verwehrte, setzte dem Auktionsbetrieb ab 1935 ein Ende.¹² Helbing war gezwungen, seine Teilhaber auszuzahlen. Nur Arthur Kauffmann (1887–1983), seit 1935 Alleininhaber der

Frankfurter Filiale, durfte noch bis 1937 durch eine Sondergenehmigung Auktionen abhalten. 1938 emigrierte auch er nach Großbritannien. Der Geschäftsführer der Berliner Filiale Julius Schlesinger war bereits 1932 aus der Firma ausgestiegen und hatte sich mit einer eigenen Kunsthandlung selbständig gemacht.¹³ Hugo Helbing selbst wurde in der Pogromnacht im November 1938 verhaftet und so schwer misshandelt, dass er am 30. November 1938 an den Folgen seiner Verletzungen verstarb.

Die Galerie Helbing wurde in den folgenden Monaten abgewickelt und ihre Restbestände »verwertet«.¹⁴ Die Geschäftsbücher und Korrespondenzen der Galerie, in der im Laufe der Jahrzehnte mehrere hunderttausend Objekte veräußert wurden, sind der Forschung heute nicht bekannt und müssen als verloren gelten.

AUKTIONSKATALOGE ALS QUELLE

Neben einigen wenigen in den Akten der verschiedenen Wiedergutmachungsverfahren zum Privatbesitz und der Firma Helbing erhaltenen Dokumenten sowie Sekundärüberlieferungen zu Erwerbungen bei der Galerie Helbing in Museen und Kunsthandelsarchiven sind die Auktionskataloge die einzigen Zeugnisse der von Helbing durchgeführten Transaktionen.¹⁵ Derzeit sind der Forschung 1.067 Handexemplare der Auktionskataloge bekannt. Bei 978 von ihnen handelt es sich um spezielle Katalogexemplare, die Mitarbeiter*innen der Galerie Helbing vor, während oder nach einer Auktion durch handschriftliche Notizen für die interne Dokumentation einer Auktion anreicherten. Namen der Einliefernden, Bieter*innen und Käufer*innen der Objekte sind darin ebenso zu finden wie Limit-, Schätz- und Zuschlagpreise und Angaben zu »außer Katalog« angebotenen bzw. gehandelten Losen. Die Handexemplare enthalten damit nicht nur vollständige und verlässliche Informationen zu den beteiligten Personen, dem Ablauf und den Ergebnissen einer Auktion, sondern gewähren auch seltene Einblicke in die Geschäftspraxis des Auktionshauses.

Dieses unikale Quellenmaterial befindet sich heute in öffentlichem und privatem Besitz in München, Zürich und Potsdam. 16 Handexemplare aus der Frankfurter Filiale schenkte Michael Kauffmann 2010 Johannes Nathan und Antoinette Friedenthal. Michael Kauffmann hatte sie von seinem Vater Arthur Kauffmann erhalten, dem es gelungen war, sie bei seiner Flucht von Deutschland nach England 1938 mitzunehmen. Die Provenienz der restlichen 962 Kataloge ist nicht lückenlos rekonstruierbar. Sie gelangten aus Nachlässen, als Schenkungen aus dem Kunsthandel bzw. Dauerleihgaben in den Besitz der Bibliothek des Kunsthauses Zürich und in das Zentralinstitut für Kunstgeschichte.¹⁶

Das Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich besitzt darüber hinaus 89 Protokollkataloge der gemeinsam mit Cassirer veranstalteten Versteigerungen. Sie wurden von der Prokuristin des Kunstsalons Cassirer, Ella Wellhoener (1872–1937), annotiert und bilden eine aufschlussreiche Gegenüberlieferung zu den von Helbing und Cassirer gemeinsam veranstalteten Auktionen.

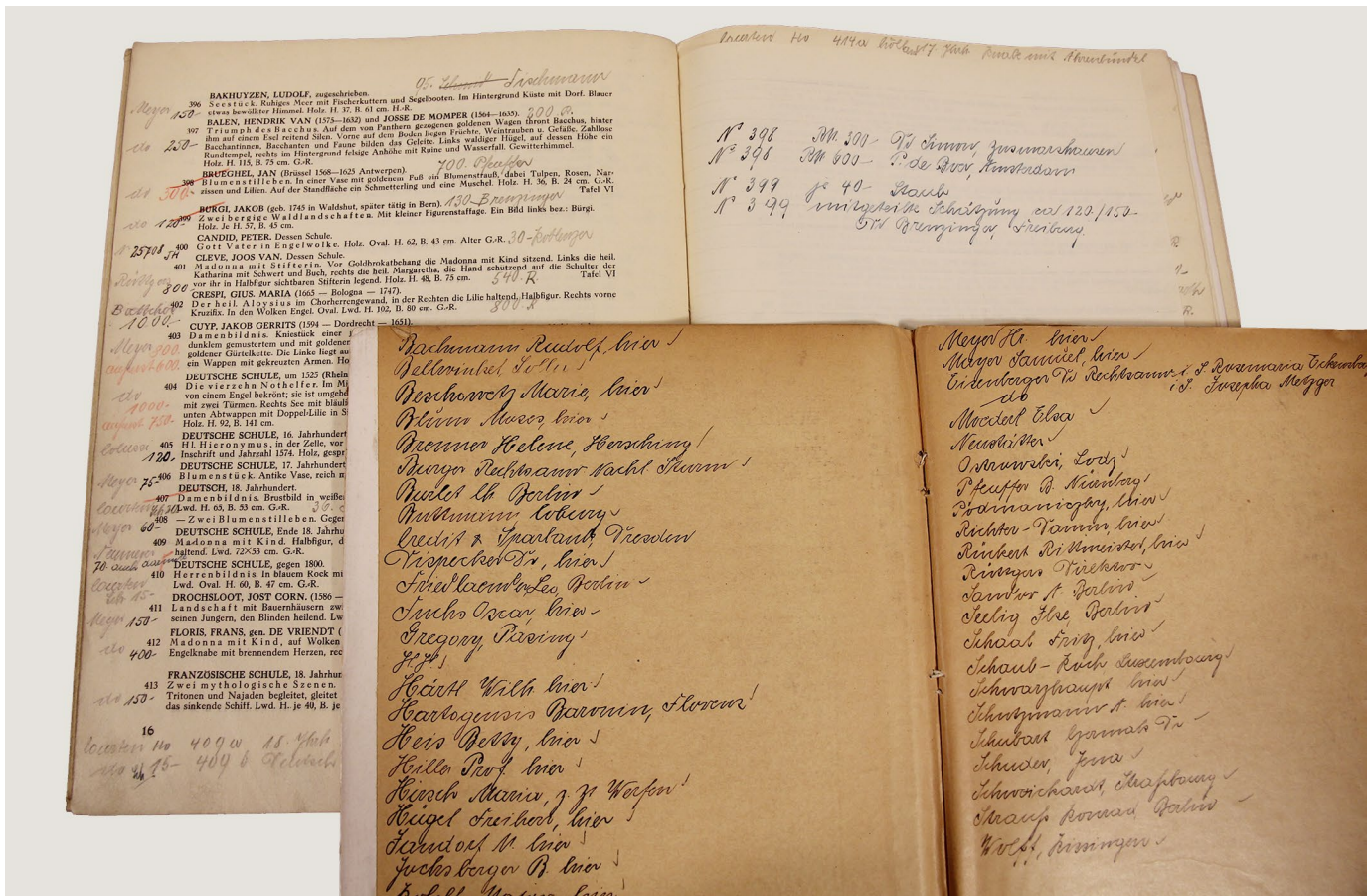


Abb. 2 Handexemplare der Auktionskataloge der Galerie Hugo Helbing, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

DIE HANDEXEMPLARE AUF »GERMAN SALES«

Im Rahmen eines 2021 bis 2022 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) in der Förderlinie LIS (Literaturversorgungs- und Informationssysteme) finanzierten Projektes des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (ZI) München und der Universitätsbibliothek (UB) Heidelberg in Kooperation mit der Technischen Universität Berlin (Professur für Digitale Provenienzforschung) wurden die rund 1.100 Handexemplare in der UB Heidelberg digitalisiert und im Portal *German Sales* publiziert.¹⁷

German Sales stellt aktuell mehr als 11.500 Auktions- und Verkaufskataloge mit rund 900.000 Seiten – überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum – im Open Access und im Volltext komfortabel durchsuchbar zur Verfügung. Ergänzt wird das Angebot um zahlreiche deutschsprachige historische Zeitschriften zum Kunsthandel. Aufgebaut wird das Angebot seit 2011 durch die UB Heidelberg in Kooperation mit vielen Partnern, wie der Kunstbibliothek Berlin, dem Getty Research Institute oder eben dem ZI. Neben dem Ausbau der Quellenbasis steht dabei der Auf- und Ausbau von ergänzenden Angeboten wie »German Sales Institutions (GSI)« oder dem »Informationssystem zu Auktions-Einlieferungen« im Fokus der weiteren Arbeiten.¹⁸

Die nun online zugänglichen Kataloge dokumentieren rund fünfzig Jahre der Geschäftstätigkeit der Galerie Helbing in München, Berlin und Frankfurt am Main. Teilhaber, Auktionatoren, Buchhalter*innen und

Heidelberger historische Bestände – digital

Startseite / Digitale Bibliothek / Heidelberger historische Bestände – digital / Sammlung v. B.: Ölgemälde mode ...

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Merkliste Login

Hugo Helbing <München> o [Hrsg.]

Sammlung v. B.: Ölgemälde moderner Meister des 19. und 20. Jahrhunderts ; Auktion in der Galerie Hugo Helbing, München: Dienstag den 23. April 1929

München, 1929

Digitalisiert nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg.

- Schlagwörter
- Bibliographische Information
- arthistoricum.net: German Sales
- Handexemplare der Kataloge des Auktionshauses Hugo Helbing
- Getty Provenance Index®: Sale Content
- Annotiertes Handexemplar dieses Katalogs (KH Zürich)
- Annotiertes Handexemplar dieses Katalogs (ZI München)
- Annotiertes Handexemplar dieses Katalogs (ZI München)

DOI / Zitiervorschlag: <https://doi.org/10.11588/diglit.20505>

URN: <urn:nbn:de:bsz:16-diglit-205056>

Metadaten: METS

IIIF Manifest: v2.1, v3.0

• Ähnliche Titel (Beta)

Seite z.B. IV, 145, xlii




Abb.3 Startseite eines Handexemplars von Hugo Helbing auf *German Sales* mit Annotationsprofil und Verknüpfungen zu anderen Handexemplaren

Mitarbeiter*innen der Galerie Helbing haben darin ihre individuellen Spuren hinterlassen, weshalb die Annotationen nicht immer einfach zu verstehen sind (Abb.2). Unterschiedlich annotierte Exemplare eines Katalogs, verschiedene Handschriften auf einer Seite, unterschiedlich notierte Namen (wenn z.B. nur nach Gehör mitgeschrieben wurde) und überlappende Anstreichungen erschweren häufig eine eindeutige Beurteilung einer Transaktion.

Parallel zur Digitalisierung und bibliothekarischen Erschließung in Heidelberg erfolgten deshalb am ZI die Typisierung der Handexemplare, die Systematisierung der Annotationen sowie Kontextrecherchen zur Geschäftspraxis der Galerie Helbing. Im Rahmen dessen konnten unterschiedliche Katalogtypen identifiziert werden, die Rückschlüsse auf die Bedeutung der Annotationen zulassen. So unterscheiden sich etwa Exemplare, die für Hugo Helbing in seiner Funktion als Auktionator annotiert wurden (meist »HH« auf dem Einband), von Exemplaren, die von der Buchhalterin Marie Ducrue (1875–?) (»MD« oder »Frl. Ducrue« auf dem Einband) annotiert wurden. Die jeweils darin enthaltenen Informationen ergänzen oder bestätigen sich in der Regel. Um diese Zusammenhänge transparenter und die Annotationen verständlicher zu machen, wurden die Exemplare in *German Sales* virtuell verknüpft und auf der Startseite eines jeden Katalogs mit erläuternden Angaben zu Autor*in bzw. Adressat*in der Annotationen sowie zu den im Exemplar enthaltenen Annotationskategorien versehen (Abb.3). Darüber hinaus stellt die Webseite *Handexemplare der Kataloge des Auktionshauses Hugo Helbing* Kontextinformationen zur Galerie Helbing, zu den Auktionskatalogen und Handexemplaren, Recherchetipps sowie ein Glossar mit historischem Auktionsvokabular, wie es in den Handexemplaren vorkommt, bereit.¹⁹

ZUM POTENTIAL DER HANDEXEMPLARE ALS DIGITALE QUELLEN FÜR DIE PROVENIENZFORSCHUNG

Die quantitative Dimension der durch Helbing versteigerten Objekte verdeutlicht die hohe Relevanz der Handexemplare besonders: Rund 350.000 Losnummern enthalten die Auktionskataloge, zu denen uns Handexemplare aus der Galerie Helbing bekannt sind. Sie dokumentieren den Verlauf von knapp 725 Auktionen. Darunter befinden sich allein zwischen 1902 und 1937 ca. 600 Werke von Max Liebermann, die Helbing teilweise in Kooperation mit Cassirer versteigerte.²⁰ Die Handexemplare liefern im besten Falle zu jeder dieser Transaktionen die Namen der Einliefernden und Käufer*innen sowie in einigen Fällen die Namen der Personen, die für ein Los schriftliche Gebote eingereicht hatten, den Limit- und Zuschlagpreis bzw. die Information über Retouren. Dadurch werden nicht nur Provenienzen und Marktwerte der Objekte transparent. Durch die Bereitstellung von Informationen über Objekte und Personen werden auch Sammler*innenpersönlichkeiten und Sammlungskontexte greifbar sowie Geschäftspraktiken der Auktionshäuser rekonstruierbar. Dieses Potential soll anhand von zwei Beispielen verdeutlicht werden.

BEISPIEL 1: MAX LIEBERMANN, »BIERGARTEN IN ETZENHAUSEN«

Die kleine, von Braun- und Grüntönen dominierte Holztafel *Biergarten in Etzenhausen* von 1879 ([Abb. 4](#)) zeigt Tische und Bänke mit vereinzelt Biergartenbesucher*innen im Schatten von mehreren Bäumen.²¹ Die Handexemplare zu insgesamt vier Auktionen der Galerie Helbing verraten, wer über Jahre hinweg versuchte, die Tafel zu verkaufen.

1929 ist die Holztafel im Katalog der Versteigerung der »Sammlung v. B.« als Los 54 aufgeführt.²² Es existieren drei unterschiedlich annotierte Exemplare dieses Katalogs, die allerdings keine weiteren Angaben zum Einlieferer »v. B.« enthalten.²³ Obwohl andere Lose »Spitzenpreise« erzielten, blieb Los 54 unverkauft.²⁴ Drei Jahre später wurde die Holztafel ein weiteres Mal über Helbing angeboten.²⁵ Das zu dieser Versteigerung erhaltene Handexemplar von Hugo Helbing verrät mehr über die in die Auktion involvierten Akteure:²⁶ Links neben der Beschreibung des Loses 76 ist der Name »Bleichert« sowie der Preis von 1.000 RM notiert; unter der Beschreibung des Loses ist in einer anderen Handschrift mit Bleistift »800 retour« festgehalten. Das Katalogexemplar enthält zudem eine Auflistung der Namen der einliefernden Personen, die weitere Informationen zur Identität des Einlieferers liefert: ein »von« und den Wohnort Zürich.

Doch das Tafelbild fand in der Versteigerung vom Oktober 1932 wieder keine*n Käufer*in; Bleichert lieferte es im September 1934 abermals in eine Auktion bei Helbing ein.²⁷ Die in dem Handexemplar enthaltene Einlieferndenliste ([Abb. 5](#)) nennt nun auch den Vornamen von Bleichert: Paul.²⁸ Damit ist der Einlieferer eindeutig als der Leipziger Drahtseilbahnunternehmer Paul von Bleichert (1877–1938) zu identifizieren, der sich 1929 in Zürich ansiedelte. 1935 lieferte er das Bild abermals in eine Auktion bei Helbing ein, wieder vergeblich.²⁹



Abb.4 Max Liebermann, *Biergarten in Etzenhausen*, 1879, Öl auf Holz, 12,7 × 26 cm, Dr. Ulrich und Gertrude Lechner Stiftung/Gemäldegalerie Dachau

Die Annotationen zu dem Tafelbild *Biergarten in Etzenhausen* im Laufe der Jahre dokumentieren, wie Paul von Bleichert über Jahre hinweg versuchte, seinen Kunstbesitz zu veräußern. Sie dokumentieren jedoch auch, wie sich die Preise, die das Werk mindestens erreichen sollte, im Laufe der Jahre immer weiter reduzierten. War der Mindestpreis 1929 noch bei 1.800 RM, lag er 1935 nur noch bei 500 RM. Damit werden neben Besitzverhältnissen und -wechseln vor, während und nach einer Auktion auch Preisbildungsstrategien und Preisentwicklungen in ihrem historischen Kontext transparenter.

BEISPIEL 2: MAX LIEBERMANN, »GARTEN BEI NOORDWIJK«

Im März 1925 versteigerten Helbing und Cassirer gemeinsam in den Räumen des Kunstsalons Paul Cassirer in der Viktoriastraße 35 in Berlin die »Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes«,³⁰ Kenner*innen war bekannt, dass es sich dabei um den Erlanger Unternehmer und Sammler Karl Zitzmann (1871–1956) handelte. Das Gemälde *Garten bei Noordwijk*³¹ von Max Liebermann (Abb.6) in der Fassung von 1908 wurde als Nr.97a in den Katalog nachträglich eingereiht. Zu dieser Auktion existieren drei Handexemplare, zwei aus der Galerie Helbing³² und ein von Ella Wellhoener annotierter Protokollkatalog aus dem Kunstsalon Paul Cassirer.³³

Auf einer Durchschusseite in dem Handexemplar von Cassirer wurde der Namen des*der Käufer*in von Los 97a »aus dem Bruch Kurfürstendamm 179« und der Zuschlagpreis von 16.000 RM notiert. Direkt neben der Losnummer sind noch weitere Zahlen und die Namen »Biermann« und »Brodersen« notiert. Handelt es sich hier um eine Angabe der Vorprovenienz? Oder stammte das Gemälde gar nicht aus der Sammlung Zitzmann?

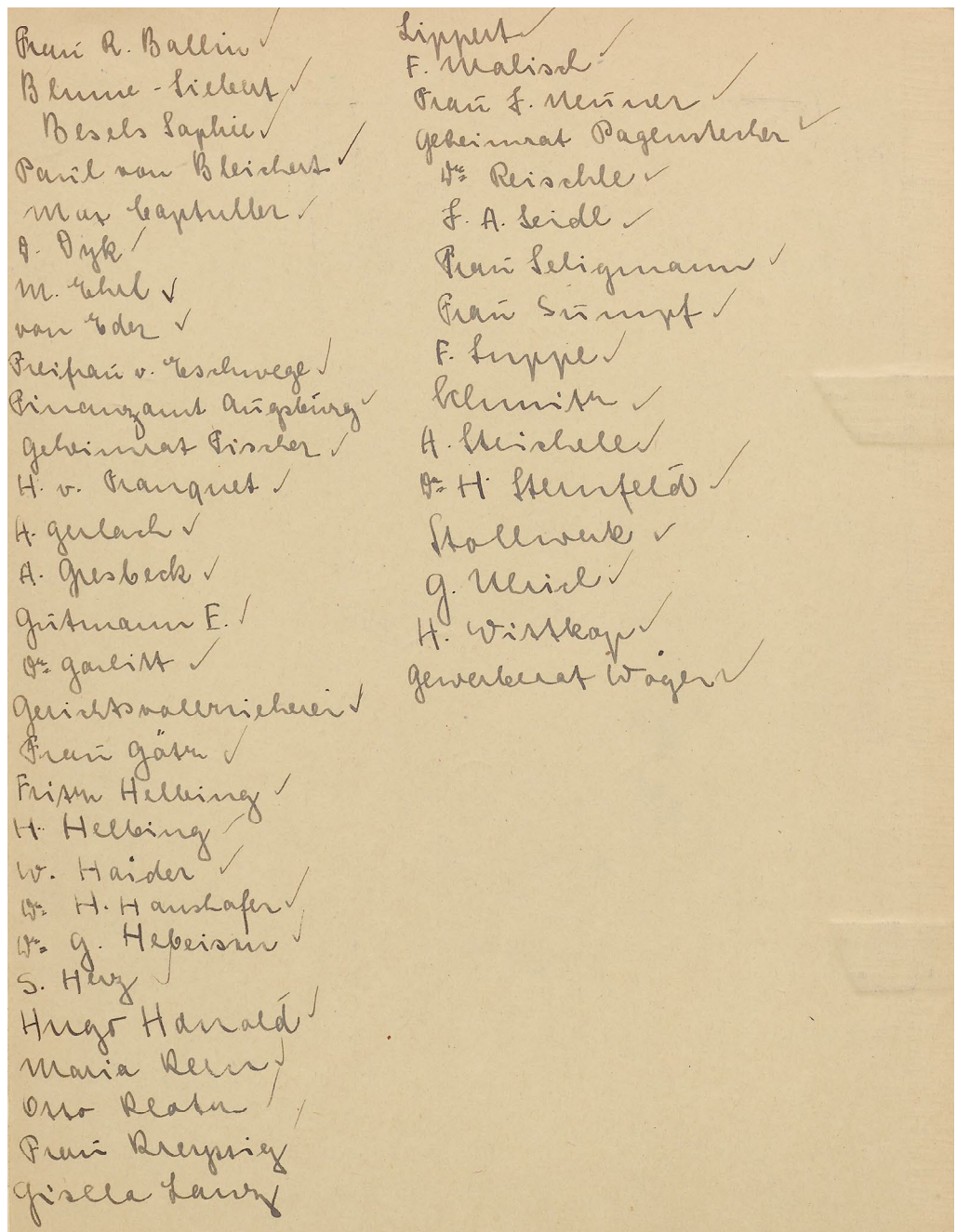


Abb. 5 Liste der Personen, die Objekte in die Auktion Ölgemälde und Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung F. M. in F. aus Augsburg und anderem Besitz am 8. September 1934 einlieferten, Kunsthaus Zürich, Bibliothek

Tatsächlich stammten bei der Versteigerung 1925 nicht alle Lose aus der Sammlung des Erlanger Unternehmers, wie der Titel der Versteigerung suggerierte. Das Auktionshaus hatte vermutlich, wie im Handel durchaus üblich, Werke Liebermanns anderer Provenienz eingestreut, deren Verkaufschancen von der illustren Nachbarschaft und medialen Präsenz profitieren würden. Deshalb erwirkte der Polizeipräsident im Vorfeld der Auktion, dass einige Objekte von der Versteigerung zurückgezogen wurden, was große mediale Aufmerksamkeit erregte.³⁴ Die Handexemplare, die uns heute von dieser Versteigerung vorliegen, dokumentieren, welche Lose zurückgezogen wurden. Sie dokumentieren jedoch auch, dass trotz der Intervention durch die Polizei nicht ausschließlich Lose aus der Sammlung Zitzmann

versteigert wurden. So liegt der Schluss nahe, dass der *Garten bei Noordwijk* direkt aus dem Besitz von dem Maler Leopold Biermann (1875–1922) von dessen Erben oder seinem Nachlassverwalter eingeliefert wurde. Entgegen der Angabe im Werkverzeichnis befand sich das Gemälde daher höchstwahrscheinlich nie in Besitz von Karl Zitzmann.³⁵

ZUSAMMENFASSUNG

Die Handexemplare enthalten zum Teil detaillierte Informationen zu Provenienzen, Preisen und Käufer*innen der von Helbing versteigerten Objekte sowie zum Verlauf einer Auktion. Darüber hinaus gewähren die Annotationen aber auch Einblicke in Interna der Firma Helbing und liefern Hintergrundinformationen, die Rückschlüsse auf die Geschäftspraxis und Gepflogenheiten des Auktionswesens zulassen.

Dadurch, dass die Galerie Helbing über etwa fünfzig Jahre hinweg eines der bedeutendsten Auktionshäuser in Deutschland war und sie – häufig zusammen mit der Firma Paul Cassirer – berühmte Sammlungen und eine Vielzahl an Objekten versteigerte, sind die Handexemplare ein exzeptionell



Abb. 6 Max Liebermann, *Garten bei Noordwijk*, 1908, Öl auf Leinwand, 61 × 78 cm, Standort unbekannt

bedeutender Quellenbestand für die Provenienzforschung, aber auch für Forschungsfragen weit darüber hinaus. Im Rahmen des Projektes wurden das Quellenmaterial erstmals für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht und erste Erschließungsschritte realisiert.

Das Potential des Quellenwertes der Kataloge ist damit aber noch längst nicht ausgeschöpft, wie wir anhand der Detailinformationen zu zwei Bildern von Liebermann zeigen konnten. Während der gedruckte Text der Kataloge bereits im Volltext durchsuchbar und zumindest ein Teil der Lose über den »Getty Provenance Index« differenziert recherchierbar ist, ist das dringendste Desiderat die Durchsuchbarkeit der Annotationen und Namen sowie die Verknüpfung mit weiteren Quellenbeständen.

Zu beachten bleibt dabei, dass es sich bei den Handexemplaren naturgemäß um Geschäftsunterlagen handelt, die für einen bestimmten Kontext geschaffen wurden und ggf. Besitzwechsel als Prozesse dokumentieren. Die Angaben bilden deshalb immer nur einen Ausschnitt aus einer Transaktion mit einer zeitlich eng begrenzten Aussagekraft ab. Nach- oder Freihandverkäufe sind beispielsweise in den Katalogen nur selten dokumentiert, waren aber gängige Praxis. Darüber hinaus erfordert das Verständnis und die Interpretation der Annotationen Erfahrung im Umgang mit Auktionskatalogen und Vorwissen zu den Usancen des Auktionswesens.

Die notwendigen nächsten Schritte wären deshalb zum einen die Transkription, Normierung und Anreicherung der in den Handexemplaren enthaltenen Namen, Objekte und Preise. Zum anderen könnte die Digitalisierung und Erschließung weiterer Handexemplare von anderen Auktionshäusern unser Wissen über Auktionskund*innen, Handelsnetzwerke, die Zirkulation von Objekten sowie die Auktionspraxis im 20. Jahrhundert erheblich erweitern. So scheint in den Handexemplaren der Galerie Helbing das außerordentliche Forschungspotential auf, etwa Fragen der Provenienz, der Werkauthentizität, der Sammeltätigkeit oder der ökonomischen Dimension von Kulturgegenständen nachgehen zu können. Dieses Potential zu realisieren muss zukünftigen Projekten vorbehalten bleiben.

- 1 Zu diesen seltenen Ausnahmen zählen z. B. die Geschäftsunterlagen der Galerie Heinemann im Deutschen Kunstarchiv, <http://heinemann.gnm.de>, der Kunsthandlung Julius Böhler im Zentralinstitut für Kunstgeschichte und im Bayerischen Wirtschaftsarchiv, München, <http://boehler.zikg.eu>, oder der Galerie Ferdinand Möller in der Berlinischen Galerie, <https://berlinische-galerie.de/berlinische-galerie/forschung/provenienz-und-kunstmarktforschung/nachlass-galerie-ferdinand-moeller> [letzter Abruf: 02.04.2022].
- 2 Zur Familie Helbing siehe ausführlich Cosima Dollansky, *Die Galerie Hugo Helbing im deutschen Kaiserreich. Ein Beitrag zur Firmengeschichte 1885–1914*, Masterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/77143/> [letzter Abruf: 02.04.2022].
- 3 Aaron Schmay Drey war mit Hanna Drey, geb. Helbing (1815–1854), einer Schwester von Sigmund Helbing verheiratet, siehe Rolf Hofmann, *Family Sheet Aron Schmay Drey of Heidingsfeld + Munich*, Version 03, publiziert auf der Webseite »Alemannia Judaica. Arbeitsgemeinschaft für die Erforschung der Geschichte der Juden im süddeutschen und angrenzenden Raum«, o. D., https://www.alemannia-judaica.de/muenchen_synagogen.htm [letzter Abruf: 27.12.2021].
- 4 Vgl. Dollansky 2021, wie Anm. 2, S. 18.
- 5 Vgl. Aukt.-Kat. Kunstantiquariat Hugo Helbing, *Katalog von Original-Zeichnungen, Aquarellen [...] aus den Kunstnachsässen: Friedrich Dürck und Johannes Leeb*, München 1887.
- 6 Die genaue Anzahl der Auktionen ist nicht bekannt, da zu einigen Auktionen keine Kataloge erschienen. Die Anzahl von 800 Auktionen bis 1935 stammt aus einem Bericht von Adolf Alt: Stadtarchiv München, JUD-V-160-2, Adolf Alt, Die Firma Helbing seit ihrem Bestehen, o. D. [ca. 1940] (Kopie, Anlage zu einem Schreiben von Max Heiss an Landeskulturwalter Gau München-Obb, 05.03.1940). Die Frankfurter Filiale der Firma Helbing veranstaltete bis 1937 weitere fünf Auktionen.
- 7 Vgl. Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *100. Kunstauktions-Katalog von Hugo Helbing. Sammlungen Hofrat Dr. G. J. von R. in K., Gustav Bader, Mülhausen etc.*, Auktion in München, 28. April und folgende Tage 1902, <https://doi.org/10.11588/diglit.15812>.
- 8 Vgl. Meike Hopp, Melida Steinke: *Hugo Helbing–Auktionen für die Welt. Eine Ausstellung anlässlich der Schenkung von annotierten Katalogen an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, 2016: <https://artsandculture.google.com/story/nQWxXPJHKm3FJA?hl=de>; [letzter Abruf: 02.04.2022]; Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *Collection Georg Hirth*, 2 Bände, Leipzig 1898, <https://doi.org/10.11588/diglit.49122>.
- 9 Julius Kahn, *Münchens Großindustrie und Großhandel*, München (2. Aufl.) 1913, S. 302.
- 10 Vgl. *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, Jg. 16, Heft 19, 1924, S. 931, <https://doi.org/10.11588/diglit.41564#0963>.
- 11 Vgl. Kahn 1913, wie Anm. 9, S. 303.
- 12 Zum Versteigerungsgesetz von 1934 siehe ausführlich, Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weismüller in München und Wien*, Köln u. a. 2012.
- 13 Vgl. *Die Weltkunst*, Jg. 6, Heft 5, 1932, S. 6, <https://doi.org/10.11588/diglit.44980#0040>.
- 14 Vgl. Hopp 2012, wie Anm. 12, S. 82–98.
- 15 Z. B. in den Archiven der Kunsthandlungen Heinemann und Julius Böhler sind zahlreiche Ver- und Ankäufe der Galerie Helbing dokumentiert, siehe Anm. 1.
- 16 Vgl. Hopp/Steinke 2016, wie Anm. 8; <https://www.zikg.eu/aktuelles/nachrichten/provenienzforschung-187-annotierte-auktionskataloge-der-kunsthandlung-hugo-helbing> [letzter Abruf: 28.07.2022].
- 17 Siehe <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales> [letzter Abruf: 19.04.2022]; siehe auch Maria Effinger, »German Sales« reloaded! *Digitale Quellen für die Provenienzforschung*, in: Dieckmann, Lisa (Hrsg.), *4D–Dimensionen–Disziplinen–Digitalität–Daten Tagungsband zur prometheus-Jubiläumstagung 2021* (Computing in Art and Architecture Band 5) [in Vorbereitung, erscheint 2022 als eBook bei arthistoricum.net].
- 18 Vgl. <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales> [letzter Abruf: 19.04.2022].

- 19 Vgl. Portal *Handexemplare der Kataloge des Auktionshauses Hugo Helbing* des Fachinformationsdienstes arthistoricum.net, <https://www.art-historicum.net/themen/portale/german-sales/helbing> [letzter Abruf: 02.04.2022].
- 20 Die Zahl basiert auf Angaben aus dem Getty Provenance Index. Da darin nicht alle heute bekannten Auktionen von Helbing bzw. Helbing/Cassirer erfasst sind, dürfte die tatsächliche Zahl noch höher liegen (Stand 12/2021); Vgl. <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>.
- 21 Max Liebermann, *Biergarten in Etzenhausen*, 1879, Öl auf Holz, 12,7 × 26 cm, Dr. Ulrich und Gertrude Lechner Stiftung/Gemäldegalerie Dachau, Eberle 1879/11. Angabe nach Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudie*, 2 Bde., Bd. 1 (1865–1899), Bd. 2 (1900–1935), München 1995–1996, im Folgenden: Eberle. Zuletzt 2005 in einer Auktion angeboten, siehe Hampel Fine Art Auctions Munich, *Max Liebermann*, Donnerstag, 22. September 2005, Los 4, <https://www.hampel-auctions.com/a/Max-Liebermann-1847-1935-Berlin.html?a=61&s=1&id=50341&kid=3523> [letzter Abruf: 02.04.2022].
- 22 Vgl. Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *Sammlung v. B.: Ölgemälde moderner Meister des 19. und 20. Jahrhunderts*, Auktion in der Galerie Hugo Helbing, München, Dienstag den 23. April 1929, München 1929, Los 54, <https://doi.org/10.11588/diglit.20505>.
- 23 Siehe Handexemplar von Hugo Helbing: <https://doi.org/10.11588/diglit.48908>; Handexemplar von Marie Ducrue: <https://doi.org/10.11588/diglit.53347>; Handexemplar von Adolf Alt: <https://doi.org/10.11588/diglit.57504>.
- 24 Siehe O. A., *Nachbericht zur Auktion »Gemälde Neuerer Meister« am 23. April 1929 bei Hugo Helbing, München*, in: *Die Kunstauktion*, Jg. 3, Heft 18, 1929, S. 10, <https://doi.org/10.11588/diglit.47052#0220>.
- 25 Siehe Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *Ölgemälde, Aquarelle des XIX. und XX. Jahrhunderts aus ausländischem und deutschem Besitz*, Auktion 29. Oktober 1932, München 1932, Los 76, <https://doi.org/10.11588/diglit.5417>.
- 26 Siehe Handexemplar von Hugo Helbing: <https://doi.org/10.11588/diglit.49194>.
- 27 Vgl. Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *Ölgemälde und Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts aus Sammlung F. M. in F. aus Augsburg und anderem Besitz*, Auktion 8. September 1934, München 1934, Los 92, <https://doi.org/10.11588/diglit.5619>.
- 28 Siehe Handexemplar von Hugo Helbing: <https://doi.org/10.11588/diglit.49226>.
- 29 Vgl. Aukt.-Kat. Hugo Helbing, *Gemälde neuerer Meister, Kunstgewerbe, Skulpturen, alte Möbel, Orientteppiche, Gemälde alter Meister u. a. – aus verschiedenem Privatbesitz*, 27.–29.05.1935, München 1935, Los 126, <https://doi.org/10.11588/diglit.8213>.
- 30 Vgl. Aukt.-Kat. Paul Cassirer/Hugo Helbing, *Die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes: Gemälde und Zeichnungen deutscher und französischer Meister des XIX. Jahrhunderts*, Auktion 3.–4. März 1925, Berlin 1925, <https://doi.org/10.11588/diglit.48657>.
- 31 Max Liebermann, *Garten bei Noordwijk*, 1908, Öl auf Leinwand, 61 × 78 cm, Standort unbekannt, Eberle 1908/36.
- 32 Siehe Handexemplare der Galerie Helbing ohne Personenbezeichnung: <https://doi.org/10.11588/diglit.53576>; <https://doi.org/10.11588/diglit.53577>.
- 33 Siehe Handexemplar aus dem Kunstsalon Paul Cassirer: <https://doi.org/10.11588/diglit.48657>.
- 34 Siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv MHIG 6928, Der Preußische Minister für Handel und Gewerbe, auf den Bericht vom 11. Juni d. Js., betr. Kunstversteigerungen, 18.09.1925. Vgl. O. A., *Die Auktion moderner Bilder*, in: *Berliner Tagblatt*, 03.03.1925, Nr. 105, S. 4; r., *Stattgehabte Versteigerungen*, in: *Der Cicerone*, Jg. 17, Heft 5, 1925, S. 288, <https://doi.org/10.11588/diglit.42040#0312>; E. W., *Auktionsnachrichten*, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 23, Heft 7, 1925, S. 288–289, <https://doi.org/10.11588/diglit.4653#0303>.
- 35 Laut Werkverzeichnis befand sich *Garten bei Noordwijk* bis mindestens 1922 in Besitz von »L. Biermann, Bremen« und danach bis zur Versteigerung 1925 in Besitz von Karl Zitzmann, vgl. Eberle 1908/36.

MAX LIEBERMANN UND DER KUNSTSALON CASSIRER – DIE REKONSTRUKTION EINER ZUSAMMENARBEIT VON KUNSTHÄNDLER UND KÜNSTLER ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE AUS DEM PAUL CASSIRER & WALTER FEILCHENFELDT ARCHIV IN ZÜRICH

Christina Feilchenfeldt

Am 1. November 1898 eröffneten Bruno und Paul Cassirer ihre Galerieräume in der Viktoriastrasse 35 in Berlin-Tiergarten. Max Liebermann war zu diesem Zeitpunkt 51 Jahre alt und stand auf dem Zenit seines Ruhmes. Von Anfang an war er als Ratgeber, Künstler und Sammler der Galerie verbunden und bereits in der Eröffnungsausstellung mit 55 Arbeiten vertreten.¹ Es folgten zahlreiche Ausstellungen mit Werken des Künstlers. Insgesamt sind etwa 2.300 Einträge in den unvollständig erhaltenen Geschäftsbüchern der Galerie erfasst.² Mithilfe der Kunsthandlung Cassirer baute Liebermann auch eine beachtliche Sammlung französischer Impressionisten auf und wurde einer der wichtigsten Kunden der Galerie.

Die Cassirers sicherten Liebermanns Stellung auf dem Kunstmarkt, und seine Bilder gehörten zu den bestbezahlten des deutschen Kaiserreichs.



Abb1 Edouard Manet, *Jeune fille dans un jardin*, 1880, Öl auf Leinwand, 65 × 77 cm, Privatsammlung Schweiz

Nach der Trennung der beiden Cousins 1901 blieb Max Liebermann der Kunsthandlung Paul Cassirer als Künstler und Sammler verbunden und führte auch nach dem tragischen Selbstmord seines Galeristen 1926 die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit dessen Nachfolgern Walter Feilchenfeldt Senior (1894–1953) und Grete Ring (1887–1952) fort.³

Die Geschäftsbücher im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich (im folgenden PC Archiv) stellen heute eine der wichtigsten Quellen zur Tätigkeit von Paul und Bruno Cassirer dar. Sie dokumentieren die Tatsache, dass nach 1933 kaum noch Werke Max Liebermanns verkauft werden konnten, während einzelne Verkäufe von Objekten aus der Sammlung des Künstlers die Existenzgrundlage für seine Familie im Exil sicherten. Wie es Walter Feilchenfeldt Senior im holländischen Exil gelang, diese nach 1933 außer Landes zu schaffen und von Amsterdam aus der Tochter Max und Martha Liebermanns nach New York zu senden oder auf deren Wunsch hin einzelne Werke zu verkaufen, wurde von der Autorin an anderer Stelle bereits dargestellt.⁴ Die Rolle der Amsterdamer Filiale der Kunsthandlung Paul Cassirer bei der Rettung der Werke von der Hand Max Liebermanns wurde dagegen bislang nicht erforscht und soll in diesem Artikel exemplarisch beleuchtet werden.

DER AUFBAU VON MAX LIEBERMANNS SAMMLUNG FRANZÖSISCHER IMPRESSIONISTEN

Von Beginn an hat Liebermann als Künstler und als Sammler das Ausstellungsprogramm der Galerie Cassirer nicht nur beeinflusst, er scheint auch im Vorfeld der Galeriegründung entscheidende Impulse geliefert zu haben. Aufgrund der gemeinsamen Arbeit in der Berliner Secession mit Max Liebermann als Präsident und den Cassirers als Sekretären bestand vor der Gründung des Kunstsalons bereits ein gemeinsames berufliches Wirkungsfeld, das in den folgenden Jahren weiter ausgebaut wurde.

In der Eröffnungsausstellung des Kunstsalons Cassirer am 1. November 1898 standen den Werken Liebermanns 27 Arbeiten von Edgar Degas (1834–1917) und 26 Bronzen des Belgiers Constantin Meunier (1831–1905) gegenüber.⁵ Degas' Darstellung der *Tänzerinnen mit Stuhl* (um 1895)⁶ stammte aus Liebermanns Privatbesitz, er hatte das Werk bereits zwei Jahre zuvor in der Pariser Galerie Durand-Ruel erworben. Mit dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi (1851–1911), hatte er 1896 die Pariser Galerien Bernheim-Jeune und Durand-Ruel besucht und den Cassirers offenkundig von seinen Eindrücken–insbesondere von den Werken Édouard Manets (1832–1883)–berichtet. Tschudi gelang es daraufhin, Manets *Wintergarten* (1878–1879) mit Hilfe der Berliner Kunstfreunde Eduard Arnhold (1849–1925), Ernst (1846–1909) und Robert von Mendelssohn (1857–1917) und Hugo von Oppenheim (1847–1921) für die Berliner Nationalgalerie zu erwerben.⁷

Auch für Paul Cassirer war Manet einer der größten Meister der Moderne. In seinem ersten Brief vom 9. Oktober 1898 an Paul Durand-Ruel brachte er diese Begeisterung zum Ausdruck und befragte den Pariser Kunsthändler nach den Möglichkeiten einer Kooperation. Am 14. Dezember sendete Cassirer ein zweites, in perfektem Französisch verfasstes Schreiben nach Paris, in dem er seinem Anliegen Nachdruck verlieh und sich direkt auf den Besuch Liebermanns bei Durand-Ruel zwei Jahre zuvor bezog:

Wie Herr Liebermann uns berichtete, sind Sie nach wie vor Besitzer von zehn Werken Manets. Wir wissen, dass es für Sie einem ungeheuren Opfer gleichkommt, uns diese Bilder für einige Wochen zu überlassen, es ist jedoch unser größter Wunsch, eine Manet Ausstellung zu machen, weswegen wir auch unser Anliegen an Sie richten. Eine Ausstellung mit Werken Manets wäre ein enormes künstlerisches Ereignis in Deutschland und von einer noch nie erreichten Bedeutung. Wir sind davon überzeugt, dass Ihnen sowohl Künstler als auch Kunstliebhaber dankbar wären für dieses Opfer, das Sie der Kunst bereiten würden. Auch glauben wir, dass diese Ausstellung den Erfolg französischer Kunst in Berlin und ganz Deutschland fördern würde und dass wir sicherlich auch ein oder zwei Werke Manets verkaufen könnten [...].⁸

Dass der durchschlagende Erfolg für den französischen Impressionismus in Deutschland noch auf sich warten lassen sollte, ist bekannt und nicht Thema dieses Beitrags. Die Bedeutung Liebermanns in seiner Funktion als Künstler aber auch als Sammler und Fürsprecher der französischen Moderne in



Abb. 2 Geschäftshaus N.V. Amsterdamsche Kunsthandel Paul Cassirer & Co., Keizersgracht 109, 1015 CJ Amsterdam, Niederlande



Abb.3 Max Liebermann, *Gehöft an der Dorfstraße – Die Bleiche*, 1884, Öl auf Holz, 27 × 45 cm, Privatsammlung Schweiz

Deutschland muss an dieser Stelle jedoch besonders hervorgehoben werden, denn er vertrat dieselben visionären Ideen wie die Cassirers und somit – wie diese – eine vollkommen gegensätzliche zu der um die Jahrhundertwende gängigen Kunstauffassung im Deutschen Kaiserreich. Insbesondere für die Kunst Manets hegte er die größte Bewunderung und erwarb allein sechs seiner insgesamt 19 Werke dieses Künstlers in der Galerie Cassirer.⁹ Den Auftakt machte er mit dem Erwerb des Porträts von *George Moore, sitzend im Garten*. Das Bild war von den Cassirers bei Durand-Ruel in Paris am 22. Oktober 1900 erworben und am 18. Dezember desselben Jahres an Liebermann verkauft worden. Über die New Yorker Galerie Wildenstein gelangte es 1948 in den Besitz des Kunstsammlers und Mäzens Paul Mellon, der es der National Gallery of Art in Washington vermachte.¹⁰

Das *Rennen in Auteuil* hatte Paul Cassirer bei Bernheim-Jeune 1902 in Paris erworben und am 27. Juni 1904 an Max Liebermann verkauft. Das Bild gelangte als Teil des Depots Liebermann-Riezler 1933 ins Zürcher Kunsthaus und wurde von dort am 24. Januar 1938 ans Stedelijk Museum in Amsterdam gesendet. Seit 1944 befindet es sich im Cincinnati Art Museum.¹¹

Der Verkauf von Manets *Bund Spargel* erfolgte laut der Cassirer Geschäftsbücher am 6. April 1907 für 24.300 RM an Max Liebermann. Das Bild stammte aus dem Besitz des bekannten Pariser Kunstsammlers und Herausgebers der *Gazette des Beaux Arts*, Charles Ephrussi, der den Spargelbund direkt von Manet erworben hatte. Über die Kunsthandlung Alexandre Rosenberg gelangte das Werk später zu Cassirer nach Berlin und war ab 1933 Teil des Depots Liebermann-Riezler in Zürich.¹² Am 22. Juni 1938 wurde das Bild auf Veranlassung Walter Feilchenfeldts aus Zürich an das Stedelijk Museum in

Amsterdam gesendet und 1967 von Marianne Feilchenfeldt (1909–2001) im Auftrag der Familie an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln verkauft.¹³

1913 erwarb Paul Cassirer Manets *Reiterbildnis des M. Arnaud* von der Pariser Galerie Bernheim-Jeune und vermittelte es noch im selben Jahr an Liebermann. Zehn Jahre später, am 10. Dezember 1921, ergänzte dieser seine Sammlung mit der dazugehörigen Studie. Die skizzenhafte Darstellung eines *Jungen Mädchens im Garten* hatte Paul Cassirer von seinem Pariser Kollegen Paul Rosenberg am 15. Mai 1914 und somit kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs übernommen. Das Bild ist nach heutigem Kenntnisstand das letzte Werk von Manet, das Liebermann bei Cassirer für seine Sammlung erwarb. Allerdings fehlt das Verkaufsdatum im PC Archiv, was auf einen Verkauf vor dem 1. Mai 1915 schließen lässt, da das zweite Verkaufsbuch der Firma mit den Einträgen vom 29. April 1910 bis zum 30. April 1915 während des Zweiten Weltkrieges in London verbrannte. Das Bild gelangte mit der Familie Riezler 1938 nach New York und wurde 1997 durch Walter Feilchenfeldt Junior (geb. 1939) an eine Schweizer Privatsammlung vermittelt (Abb. 1).

Neben Manet war es Degas, dessen Kunst Liebermann besonders verehrte und von dem er sieben Arbeiten besaß. Allerdings sind diese nicht alle identifiziert. So ist bis heute ungeklärt, welche Degas-Zeichnung Liebermann von Feilchenfeldt und seiner Geschäftspartnerin Ring 1932 zu seinem 85. Geburtstag erhalten hatte.¹⁴

Mit dem Kauf des *Tänzerinnenfries* gelangte 1904 ein Hauptwerk von Degas in Liebermanns Besitz. Der Künstler bezeichnete das Gemälde mit den ungewöhnlichen Maßen 70 × 200 cm als seinen »Parthenonfries«¹⁵. Paul Cassirer zeigte das Bild in der ersten Ausstellung nach der Sommerpause 1904.¹⁶ Es hatte, wie die meisten Werke der französischen Impressionisten in Berliner Kunstsammlungen, die Galerie Durand-Ruel als Provenienz und ist in den Cassirer-Geschäftsbüchern mit »Einkauf 28.09.1904« gelistet. Der Verkauf an Max Liebermann erfolgte am 21. November 1904 und somit einen Tag nach Ausstellungsende.¹⁷

Das einzige Gemälde Vincent van Goghs in seiner Sammlung, *Weizenfeld mit Kornblumen*,¹⁸ hatte Liebermann 1907 von Paul Cassirer erworben und schenkte es später seiner Tochter Käthe (1885–1952) zur Hochzeit. *Weizenfeld mit Kornblumen* gelangte laut Lagerbucheintrag am 17. September 1938 im Auftrag Käthe Riezlers in die Paul Cassirer Filiale nach Amsterdam und wurde ihr am 1. Februar 1939 nach New York geschickt.

Anders als für Cassirer, der in Paul Cezanne nach eigenen Worten den Träger einer Weltanschauung erblickte, besaß Liebermann nur zwei Werke dieses Künstlers. *Sommertag* oder *Les pêcheurs – journée de juillet*¹⁹ hatte Hugo von Tschudi für die Nationalgalerie 1908 bei Cassirer erworben, dann aber kurz vor seiner Beurlaubung im selben Jahr auf Druck des Kaisers an den Kunsthändler zurückgeben müssen. Nachdem das Bild in der Berliner Secession ausgestellt worden war, erwarb es Max Liebermann für seine Sammlung. Es wurde – wie das zweite Cezanne-Werk im Besitz des Künstlers, *Wiese und Bauernhaus im Jas de Bouffan*²⁰ – als Teil des Depots Liebermann-Riezler ab 1933 im Zürcher Kunsthaus gelagert.

DIE AMSTERDAMER PAUL-CASSIRER-FILIALE: DIE KUNSTHANDLUNG IM EXIL NACH 1933

1923 eröffnete die Berliner Galerie Paul Cassirer eine Dependence in Amsterdam, die im darauffolgenden Jahr ihre Geschäftsräume an der Keizersgracht 109 bezog. Als Geschäftsführer der N.V. Amsterdamsche Kunsthandel Paul Cassirer & Co. wurde der 30-jährige deutsche Kunsthistoriker Dr. Helmuth Lütjens (1893–1987) eingesetzt (Abb. 2).

Eine der Aufgaben von Lütjens war es, den Bankier und Kunstsammler Franz Koenigs (1881–1941) vor Ort zu betreuen. Koenigs entstammte einer deutschen Bankiersfamilie und gründete in den frühen 1920er Jahren sein eigenes Bankhaus, Rhodius Koenigs Handel Maatschappij, in Amsterdam. Die Adresse an der Keizersgracht 109 befand sich in unmittelbarer Nähe zur Koenigs Bank, und Lütjens fiel nicht nur die Aufgabe zu, Koenigs zu beraten, er inventarisierte und katalogisierte zudem dessen Sammlung bedeutender Altmeisterzeichnungen.

Walter Feilchenfeldt Senior, seit 1924 zusammen mit Grete Ring Partner der Galerie, emigrierte 1933 nach Amsterdam und führte von dort die Geschäfte weiter, während Grete Ring die Kunsthandlung in Berlin in eine Einzelfirma umwandelte und 1937 schließlich liquidierte. Nach 1933 begann Feilchenfeldt von Amsterdam aus den Kunstbesitz seiner meist jüdischen Sammler*innen aus Deutschland zu exportieren. Hierbei erwies sich der ebenfalls jüdische Kunsthändler Otto Nirenstein (1894–1978), der sich ab 1933 Kallir nannte, als wichtiger Kontakt. In seiner Neuen Galerie in Wien zeigte Nirenstein-Kallir im Februar und März 1933 die Ausstellung »Französische Impressionisten«, in der zahlreiche Leihgaben von Cassirer-Sammler*innen zu sehen waren.²¹ Der Versicherungswert der Ausstellung betrug 100.000 österreichische Schilling und die Pressestimmen überschlugen sich mit Lob.²² So schrieb Eduard Bergmann im *Observer* am 17. Februar 1933: »Die Ausstellung wurde mit großer Mühe, vielen Kosten und vor allem mit ungewöhnlichem Risiko in Wien zusammengetragen, wo sie nun für ganz kurze Zeit zu sehen ist. Eine solche Ausstellung ist nur einmal möglich. Wer sie nicht besucht, wird es lebhaft bedauern.«²³

Im Katalog wurden die Besitzer*innen der Exponate größtenteils namentlich genannt, allerdings ist der Name Liebermann unter den Berliner Leihgeber*innen nicht zu finden. Feilchenfeldt sendete den Kernbestand der Sammlung Max und Martha Liebermanns im Mai 1933 direkt nach Zürich. Dort wurde vom 14. Mai bis zum 6. August 1933 im Zürcher Kunsthaus die Ausstellung »Französische Maler des XIX. Jahrhunderts« gezeigt. Allerdings war hier auch die Sammlung Liebermann nicht prominent vertreten. Nur ein ausgestelltes Werk stammte aus dem Besitz des Künstlers – Manets *Stilleben Die Melone* (um 1880).²⁴ Die meisten Bilder des vierzehn Kunstwerke umfassenden Depots Liebermann-Riezler sollten dagegen ausschließlich im Kunsthaus Zürich aufbewahrt und nicht der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Feilchenfeldt brachte nicht nur die impressionistischen Werke der Sammlung Liebermann in der Schweiz in Sicherheit, er veranlasste auch den Transport zahlreicher Liebermann-Werke nach 1933 auf verschiedene Ausstellungen und verhinderte damit, dass diese in Deutschland von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden.



Abb. 4 Max Liebermann, *Selbstbildnis*, 1911, Öl auf Holz, 55 × 46 cm, Tel Aviv Museum of Art, Schenkung von W. Feilchenfeldt, 1938

Seit der umfassenden Liebermann-Retrospektive im Zürcher Kunsthaus im Jahr 1923 hatte sich zunehmendes Interesse bei Schweizer Sammler*innen, Museen und Galerien für das Werk des Berliner Künstlers entwickelt.²⁵ Zur Entstehung jener Ausstellung schrieb Dr. Wilhelm Wartmann damals an Julius Elias, dass sie Exponate aus zahlreichen öffentlichen Sammlungen zeige, aber »durch das Haus Cassirer gemacht«²⁶ worden sei.

Zehn Jahre später, im Herbst 1933, richtete die Zürcher Galerie Aktuaryus eine Liebermann-Retrospektive aus mit dem Titel »Max Liebermann 60 Zeichnungen und Gemälde aus 6 Jahrzehnten«.²⁷ Vermutlich ist es diese Ausstellung, auf die sich Walter Feilchenfeldt Senior in einem Schreiben vom 21. Dezember 1936 an Nirenstein-Kallir bezieht, wenn er von der Zürcher Ausstellung von 1934 spricht, die er dort gemacht habe.²⁸ 1945 folgte eine zweite umfassende Werkschau bei Aktuaryus anlässlich des zehnten Todestages des Künstlers mit 104 Exponaten.²⁹

Ab 1935 war es beinahe unmöglich geworden, Werke eines in Deutschland verfeimten Künstlers aus dortigen Museumsbeständen auszuleihen. In der Kunsthalle Bern kam es 1937 gemeinsam mit Werken des Schweizer Künstlers Albert Welti dennoch zu einer umfassenden Liebermann-Ausstellung.³⁰ Max Huggler (1903–1994), der Direktor der Berner Kunsthalle, hatte hierfür eine Verkaufsausstellung in der Wiener Neuen Galerie von Otto Nirenstein-Kallir mit der Unterstützung Walter Feilchenfeldts beinahe *en bloc* übernommen.³¹ In Wien waren 113 Gemälde, Zeichnungen und graphische Blätter des Künstlers bereits ausgestellt gewesen, die meisten davon standen zum Verkauf.³² In einem Brief vom 21. Dezember 1936 hatte Feilchenfeldt Otto Nirenstein-Kallir im Vorfeld der Ausstellung die Zusendung von zehn Gemälden und einer Gouache von Liebermann aus Paris angekündigt.³³ Es handelte sich dabei um die Werke aus dem ehemaligen Besitz von Paul Cassirer, die dieser seiner Tochter Suzanne Bernfeld-Cassirer (1896–1963) vererbt hatte. Nach der Scheidung von Hans Paret (1896–1973) im Jahr 1932 heiratete sie in zweiter Ehe 1934 den Psychoanalytiker und Reformpädagogen Siegfried Bernfeld (1892–1953) und emigrierte noch im selben Jahr mit ihm nach Paris. Ihren Kunstbesitz, zumindest die elf Werke von Max Liebermann, muss Suzanne Bernfeld-Cassirer nach Frankreich mitgenommen haben.³⁴ 1937 erwarb Feilchenfeldt sämtliche Kunstwerke, aber auch Mobiliar und Bücher aus dem ehemaligen Besitz Paul Cassirers von dessen Tochter, um ihre Emigration nach Amerika zu finanzieren.³⁵

Feilchenfeldt schrieb Nirenstein-Kallir im oben genannten Brief, dass er ihm auch Zeichnungen und graphische Blätter für seine Ausstellung aus Amsterdam zusenden werde. Auf separaten Listen hatte der Kunsthändler am 5. bzw. 8. Januar die Gemälde und Zeichnungen mit Preisen aufgeführt. Ein besonderes Verkaufsinteresse, so Feilchenfeldt, habe er nicht, denn die Nummern 2 und 5 wolle er selbst gerne behalten, während sich die Tochter Max Liebermanns für die Nummer 1 auf der Liste interessiere, da »die Familie selbst wenig derartiges hat. Im übrigen [sic] sind auch die letzten Bilder aus der frühen Zeit immer sehr gut verkauft worden.«³⁶

In beiden Ausstellungen – Wien und Bern – standen vier Liebermann Gemälde aus dem Privatbesitz Suzanne Bernfeld-Cassirers nicht zum Verkauf.

Dabei handelt es sich um die Nummern 18 bis 21 des Wiener Katalogs von 1937: *Dorfstraße mit Laterne*, *Küche in Holland*, *Holländischer Bauernhof mit Umzäunung* (Abb. 3) und *Selbstbildnis*.³⁷ Nach der Ausstellung in Wien wurden die Exponate noch im selben Jahr vom 3. Juni bis zum 4. Juli in der Kunsthalle in Bern gezeigt³⁸, bevor sie nach Amsterdam zurückkehrten und teilweise verkauft werden konnten. *Schlächtereier in Dordrecht* hatte die Kunsthalle Bern direkt aus der Ausstellung erworben; *Die Bleiche* (Gouache), Nr. 10 auf Feilchenfeldts Liste, wurde 1938 an Franz Koenigs verkauft.³⁹

Das Liebermann *Selbstbildnis*, mit Widmung an Paul Cassirer zum 50. Geburtstag (Abb. 4) stand in beiden Ausstellungen nicht zum Verkauf. Dieses Selbstporträt ging später als Schenkung von Walter Feilchenfeldt Senior an das Tel Aviv Museum of Art. Dessen erster Direktor, Dr. Karl Schwarz (1885–1962), hatte den Kunsthändler um Unterstützung beim Aufbau einer musealen Sammlung gebeten. Im Oktober 1938 traf das Bildnis in Tel Aviv ein, wo es sich bis heute befindet. Es zeigt den gerade nach einer schweren Erkrankung genesenen Künstler *en face*, die Stirn in leichte Falten gelegt. Bemerkenswert ist der wache Blick unter den leicht hochgezogenen Augenbrauen, mit denen der Künstler sein Gegenüber zu mustern scheint. Die Widmung des Malers an seinen Kunsthändler machte es für dessen Nachfolger unverkäuflich, wie Marianne Feilchenfeldt in einem Brief an die Kuratorin des Museums schriftlich festhielt.⁴⁰ Der heutige Aufstellungsort des Selbstporträts im Tel Aviv Museum of Art ist mit der Plakette: »Gift of Dr. Walter Feilchenfeldt, Amsterdam« als Hinweis auf den Schenker versehen. Das Bildnis scheint symbolisch die Verbundenheit von Max Liebermann und seinen Kunsthändlern zu dokumentieren. Die Widmung an Paul Cassirer verhinderte für Walter Feilchenfeldt einen Verkauf dieses gelungenen Selbstporträts. Sein Standort im Tel Aviv Museum of Art macht es vor diesem Hintergrund umso mehr zum Mahnmal seiner Zeit und der damit verbundenen Geschichte von Flucht und Vertreibung.

- 1 Vgl. Ausst.-Kat. *Ausstellung von Werken von Max Liebermann, H. G. E. Degas, Constantin Meunier, Cyklus von Kollektiv-Ausstellungen*, Jg. 1, Nr. 1, Bruno und Paul Cassirer, Berlin 01.11.–01.12.1898, Kat.-Nr. 1–53 und zwei Werke außer Katalog.
- 2 Die Einkaufsbücher der Jahre 1903–1919 sowie zwei Verkaufsbücher der Jahre 1903–1910 und 1915–1919 haben den Zweiten Weltkrieg überdauert. Vgl. <https://walterfeilchenfeldt.ch>.
- 3 1901 führte Paul Cassirer (1871–1926) die Kunsthandlung weiter, während Bruno Cassirer (1872–1941) den dazugehörigen Verlag übernahm. Nach der siebenjährigen Sperrfrist gründete Paul Cassirer zusätzlich seinen eigenen Verlag. Neben der Kunst des französischen Impressionismus und Postimpressionismus bildeten die Künstler der Berliner Secession einen weiteren Ausstellungsschwerpunkt. 1919 trat Walter Feilchenfeldt Senior als Mitarbeiter erst in den Paul Cassirer Verlag und danach in die Kunsthandlung ein, 1924 wurden er und Grete Ring, die seit 1921 Mitarbeiterin der Galerie war, Teilhaber. Nach Cassirers Selbstmord 1926–er hatte sich infolge der Trennung von seiner Frau, der Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971), in den Räumen des Scheidungsanwaltes beim Versuch, sich das Leben zu nehmen, angeschossen und erlag wenige Tage später, am 07.01.1926 seinen Verletzungen–führten Feilchenfeldt und Ring die Kunsthandlung gemeinsam weiter. 1933 emigrierte Feilchenfeldt aus Deutschland und agierte bis Kriegsausbruch von der Amsterdamer Filiale an der Keizersgracht 109. Das Berliner Geschäft wurde von Ring 1937 vor ihrer Emigration nach England liquidiert. Gemeinsam mit Walter Feilchenfeldt gründete sie 1938 in London die Firma Paul Cassirer Ltd. Diese Filiale existierte bis weit über Grete Rings Tod 1952 hinaus und wurde 1975 von der Kunsthändlerin Marianne Feilchenfeldt (1909–2001) geschlossen, während die Amsterdamer Filiale 2011 durch Walter Feilchenfeldt Junior (geb. 1939) aufgelöst wurde.
- 4 Vgl. Christina Feilchenfeldt, *Max Liebermann, der Kunstsalon Cassirer und die Kunsthandlung Walter Feilchenfeldt, Zürich*, in: Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller (Hrsg.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, München 2013, S. 119–126.
- 5 Vgl. Ausst.-Kat. *Ausstellung von Werken von Max Liebermann, H. G. E. Degas, Constantin Meunier*, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 54–78 (Degas), Kat.-Nr. 79–104 (Meunier).
- 6 Vgl. das Verzeichnis der Liebermann-Sammlung (von Steffen Haug und Bärbel Hedinger, S. 252–295), in: Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller (Hrsg.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, München 2013, S. 263, SL [Sammlung Liebermann] 42, im Folgenden: Verzeichnis Haug/Hedinger.
- 7 Vgl. <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=143664> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 8 Unveröffentlichter Brief aus dem Archiv der Galerie Durand-Ruel, Paris in Kopie im PC Archiv (hier in der Übersetzung der Verfasserin aus dem Französischen).
- 9 *Studie für das Reiterbildnis M. Arnaud* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 103); *Reiterbildnis M. Arnaud* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 104); *George Moore, sitzend im Garten* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 107); *Junges Mädchen im Garten* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 110); *Rennen in Auteuil* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 99); *Spargelbündel* (Verzeichnis Haug/Hedinger SL 108).
- 10 Zur weiteren Provenienz des Bildes vgl. Verzeichnis Haug/Hedinger SL 107.
- 11 Zum Depot Liebermann-Riezler, den 14 Bildern aus der Sammlung Max und Martha Liebermanns, die ab 1933 bis Ende der 1930er Jahre im Kunsthaus Zürich gelagert wurden, vgl. Christina Feilchenfeldt, *Von Berlin nach Zürich und New York: die Rettung der Sammlung Max Liebermann über die Schweiz*, in: Ausst.-Kat. *Max Liebermann und die Schweiz*, hrsg. von Marc Fehlmann, Museum Oskar Reinhart Winterthur, München 2014, S. 49–59, hier S. 54f.
- 12 Ebd.
- 13 Wenn nicht anders ausgewiesen, stammen sämtliche Informationen zum Kunstbesitz Max Liebermanns aus den Unterlagen im PC Archiv. Die Angaben zum Transport der im Depot-Buch im Kunsthaus Zürich erfassten Werke sind dort dokumentiert.
- 14 Vgl. Annegret Janda, *Max Liebermanns Kunstsammlung in seinen Briefen. Versuch einer Chronologie*, in: Ausst.-Kat. *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, hrsg. von G. Tobias Natter und Julius H. Schoeps, Jüdisches Museum Wien 1997, Köln 1997, S. 225–254, hier S. 253: »Wie Adolph Donath berichtete, überreichten die Inhaber des Kunsthauses Paul Cassirer Liebermann zum 85. Geburtstag [am 20.07] 1932 eine Zeichnung von Degas«.
- 15 Fritz Landsberger, *Erinnerungen an Max Liebermann. Geschichte einer Freundschaft, berlinische Notizen*, in: *Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e. V.*, Heft 3/4, Berlin 1973, S. 3.
- 16 Vgl. Ausst.-Kat. *Collectionen von Claude Monet, Louis Corinth, Stefan Popescu. Werke von Hans Thoma, Manet, Corot, Degas, Goya, Reynolds, Lucas Cranach. Skulpturen von Rodin u. a.*, Jg. 7, Nr. 1, Paul Cassirer, Berlin 09.10–20.11.1904 (zitiert nach Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt: »Man steht da und staunt«, *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905*, Bd. 5, Wädenswil 2011, S. 547ff.).
- 17 Vgl. Verzeichnis Haug/Hedinger SL 41. Als Teil des Depots Liebermann-Riezler gelangte das Bild aus Zürich am 29.12.1938 nach Amsterdam und von dort zu Kurt und Käthe Riezler nach New York. Kurt Riezler verkaufte es bereits 1946 an das Cleveland Museum of Art in Ohio.
- 18 Vgl. Verzeichnis Haug/Hedinger SL 55.
- 19 Das Bild gelangte 1938 aus Amsterdam zu Kurt und Käthe Riezler nach New York und befindet sich seit 2001 im Besitz des Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. Verzeichnis Haug/Hedinger SL 12 und *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne. An online catalogue raisonné*, hrsg. von Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman und David Nash, FWN 634, *Les Pêcheurs–Journée de juillet*, <https://www.cezannecatalogue.com>.
- 20 Vgl. ebd., FWN 199, *Prairie et ferme de Jas de Bouffan* und Verzeichnis Haug/Hedinger SL 13. Das Bild wurde 1938 zu Kurt und Käthe Riezler nach New York gesendet und von Kurt Riezler 1954 an die National Gallery of Ottawa in Kanada verkauft.
- 21 Vgl. Ausst.-Kat. *Französische Impressionisten*, Neue Galerie, Wien, 02.–03.1933, Wien 1933, z. B. Kat.-Nr. 1 und 2: Slg. Fritz Hess, Berlin; Kat.-Nr. 3: Slg. Katzenellenbogen, Berlin, vgl. Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie, 89. Ausstellung Französische Impressionisten 1933, Katalog 448/6, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436260512136/6/> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 22 Vgl. Einbruchversicherung, Police 837.984 vom 16.02.1933, Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie, 89. Ausstellung Französische Impressionisten 1933, Ausstellungskorrespondenz 282/124, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436260512136/124/> [letzter Abruf: 29.04.2022].

- 23 Eduard Bergmann, *Kunst. Französische Impressionisten*, in: *Observer*, 17.02.1933, Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie, 89. Ausstellung Französische Impressionisten 1933, Zeitungsausschnitte 448/57, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436260512136/57/> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 24 Vgl. Ausst.-Kat. *Französische Maler des XIX. Jahrhunderts*, Kunsthaus Zürich, 14.05.–06.08.1933, Kat.-Nr. 8. Vom 20.12.1933 bis 31.01.1934 war das Bild im Boijmans Museum in Rotterdam zu sehen. Gemäß der Lagerbücher der Firma Paul Cassirer, Amsterdam, befand sich Manets *Die Melone* vom 17.09.1938 bis zum 31.03.1939 an der Keizersgracht 109 und wurde dann zu Kurt und Käthe Riezler nach New York gesendet. Vgl. Verzeichnis Haug/Hedinger SL 112.
- 25 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Liebermann im Zürcher Kunsthaus, Kunsthaus Zürich*, 06.–07.1923, Zürich 1923 und Marc Fehlmann, *Max Liebermann und die Schweiz: Stationen der Rezeption*, in: Ausst.-Kat. *Max Liebermann und die Schweiz*, hrsg. von Marc Fehlmann, Museum Oskar Reinhart Winterthur, München 2014, S. 29–47.
- 26 Wilhelm Wartmann, Brief an Julius Elias, 03.05.1923, zit. nach ebd. S. 35, Anm. 54.
- 27 Vgl. *Galerie und Sammler. Monatsschrift der Galerie Aktuaryus Zürich*, 1933, Heft 9/10, Exponatenliste S. 168–169 und Elisabeth Eggimann Gerber, *Jüdische Kunsthändler und Galeristen. Eine Kulturgeschichte des Schweizer Kunsthandels mit dem Porträt des Galerie Aktuaryus in Zürich, 1924–46*, Köln 2021, S. 284.
- 28 Es lässt sich keine Liebermann-Ausstellung in Deutschland, Österreich oder der Schweiz für das Jahr 1934 nachweisen, vgl. Walter Feilchenfeldt, Brief an Otto Nirenstein-Kallir, 21.12.1936, Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie, 121. Ausstellung Max Liebermann 1937, Ausstellungskorrespondenz 286/1–72, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436345949533/139/> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 29 Vgl. Ausst.-Kat. *Ausstellung Max Liebermann (1847–1935). Gemälde – Handzeichnungen – Graphik*, Galerie Aktuaryus, Zürich, 08.04.–02.05.1945, Zürich 1945. Für eine Chronologie der wichtigsten Ausstellungen mit Werken Liebermanns vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, 2 Bde., Bd. 1 (1865–1899), Bd. 2 (1900–1935), München 1995–1996, hier Bd. 2, S. 1285–1288 (im Folgenden: Eberle). Für eine umfassende Chronologie vgl. Max Liebermann, *Briefe. Nachträge. Die Ausstellungen der Werke Max Liebermanns zwischen 1870 und 1945 von Wolfgang Leicher*, Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V., hrsg. von Martin Faass, Bd. 9/2, Baden-Baden 2021.
- 30 Ausst.-Kat. *Albert Wélty, Max Liebermann*, Kunsthalle Bern, 03.06.–04.07.1937, Bern 1937.
- 31 Vgl. Fehlmann 2014, wie Anm. 25, S. 41.
- 32 Vgl. Aufstellung der Neuen Galerie für die Kunsthalle Bern vom 02.04.1937, Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie, 121. Ausstellung Max Liebermann 1937, Katalog 480/3–4, https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436345949533/8/LOG_0002/ [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 33 Vgl. Walter Feilchenfeldt, Brief an Otto Nirenstein-Kallir, 21.12.1936, wie Anm. 28: »1. Küche in Holland [...] [Eberle 1877/4]; 2. Dorfstrasse mit Laterne [...] [Eberle 1906/18]; 3. Spielende Kinder im Dorf [...] [Eberle 1905/20]; 4. Holländischer Bauernhof mit Umzäunung [...] [Eberle 1890/13]; 5. Holländischer Bauernhof mit Wäsche und seitl. Ausblick (klein) [...]–Rückseite: Studie zu den Waisenmädchen [Eberle 1884/6]; 6. Wiege [...] [Eberle 1890/7]; 7. Synagoge in Amsterdam [...] [Eberle 1876/32]; 8. Schweinekoben [...] [Eberle 1889/15]; 9. Studie zum Papageienmann [Eberle 1881/32]; 10. Bleiche, Gouache; 11. Selbstportrait [...] [Eberle 1911/3]«. Angaben in eckigen Klammern nach Eberle 1995/1996, wie Anm. 29.
- 34 Vgl. Walter Feilchenfeldt, Brief an Otto Nirenstein-Kallir, 21.12.1936, wie Anm. 28.
- 35 Vgl. Marianne Feilchenfeldt, Brief an Dorit Yif'at (Assistant Curator, Tel Aviv Museum of Art), 03.12.1980: »Around 1937/38 Paul Cassirers [sic] daughter wanted to leave Europe and my husband bought from her every picture, furniture, books, coming from the Cassirer Gallery.« (Scan des Briefes im Besitz der Verfasserin).
- 36 Walter Feilchenfeldt, Brief an Otto Nirenstein-Kallir, 21.12.1936, wie Anm. 28, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436345949533/141/> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 37 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Liebermann, Neue Galerie Wien 1937*, 15.01.–28.02.1937, S. 7, Kat.-Nr. 18–21, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1436345949533/69/> [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 38 Vgl. Ausst.-Kat. *Albert Wélty, Max Liebermann*, wie Anm. 30, Kat.-Nr. 132: *Schlächterladen in Dordrecht* [Eberle 1877/4], Kat.-Nr. 140: *Holländischer Bauernhof mit Umzäunung* [Eberle 1884/6], Kat.-Nr. 159: *Selbstbildnis* [Eberle 1911/3], Kat.-Nr. 165: *Dorfstrasse mit Laterne* [Eberle 1906/18].
- 39 *Schlächterladen in Dordrecht* [Eberle 1877/4]; *Die Bleiche*, Gouache von 1884 wurde laut des Amsterdamer Lagerbuches der Firma Paul Cassirer im Oktober 1938 an Franz Koenigs, Haarlem verkauft.
- 40 Korrespondenz der Verfasserin mit der Kuratorin des Tel Aviv Museums Ruth Feldmann im Februar 2014. Frau Feldmann bezieht sich dabei auf einen Briefwechsel von Walter Feilchenfeldt mit Dr. Karl Schwarz von 1938 sowie auf Marianne Feilchenfeldts Schreiben vom 03.12.1980 (vgl. Anm. 35). Im bereits mehrfach zitierten Brief Walter Feilchenfeldts an Otto Nirenstein-Kallir erwähnt Feilchenfeldt das Liebermann Selbstporträt und dessen Schenkung an Paul Cassirer (vgl. Anm. 28).

OBJEKTBSCHREIBUNGEN – EIN »NOTWENDIGES ÜBEL«

Julia Eßl

Die Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken ist bei der Rekonstruktion ehemaliger Eigentumsverhältnisse mit unterschiedlichsten Herausforderungen und gleichsam wiederkehrenden Problemstellungen konfrontiert. In Museen und Sammlungen können Provenienzforscher*innen zunächst erfahrungsgemäß auf Inventarbücher und hausinterne Unterlagen zurückgreifen, um erste grundlegende Informationen zur Herkunft des zu untersuchenden Kunstwerkes zu erhalten: nämlich wann und von wem das Objekt erworben worden ist. Ankäufe über den Kunsthandel stellen dabei eine besonders knifflige Angelegenheit dar, da bei diesen in den wenigsten Fällen in den entsprechenden (Auktions-)Katalogen oder Ankaufsunterlagen die unmittelbaren Voreigentümer*innen bzw. Einbringer*innen genannt worden sind und sich somit deren Spuren viel schwieriger nachvollziehen lassen. Bei Erwerbungen während des Zweiten Weltkrieges, aber auch unmittelbar danach, fehlen in den Inventarbüchern mitunter auch jegliche Angaben zum Zugang eines Werkes.

In Fällen von mangelhaften Informationen zu den Erwerbsumständen oder den direkten Voreigentümer*innen kommt eine objektbezogene Provenienzforschung zum Tragen. Handelt es sich um Werke von bekannten Künstler*innen, lassen sich diese möglicherweise in Ausstellungs- und Auktionskatalogen oder bestehenden Werkverzeichnissen finden, um erste Anhaltspunkte für wechselnde Standorte und ehemalige Besitz- bzw. Eigentumsverhältnisse zu erhalten. Bei der Literatur- und Quellenrecherche sind für die Suche nach einem Kunstwerk neben dem*/der* Künstler*in Metadaten wie ein Objektitel, Technik- und Maßangaben oder die Datierung entscheidend. Umso ausführlicher ein Werk beschrieben und mit zusätzlichen Werkinformationen versehen ist, desto greifbarer kann es werden. Doch die zur Identifizierung erforderlichen Angaben können im Laufe der Zeit variieren, sodass sie teilweise bedingte Aussagekraft besitzen und ebenso kritisch zu betrachten sind. So kann es im Zuge von Eigentumswechseln und Versteigerungen aber auch bei der Inventarisierung zu Modifizierungen von Objektdaten kommen, wodurch sich die Spur eines Werkes verlieren kann.



Abb. 1 Peter Fendi, *Sitzendes Paar*, 1836, Aquarell, 8,5 × 12,3 cm, Albertina Wien

BEISPIELE VERÄNDERTER BZW. ABWEICHENDER OBJEKTDATEN

Adaptierungen innerhalb eines Museums erfolgen oftmals unmittelbar nach dem Ankauf wie beispielsweise bei dem 1938 von der Albertina erworbenen Aquarell von Peter Fendi (1796–1842) aus dem Jahr 1836 mit dem damaligen Titel *Liebespaar* (Abb. 1).¹ Im Inventarbuch noch als *Liebespaar* vermerkt, wurde das Blatt auf dem ergänzend dazu angelegten Inventarblatt, dem sogenannten *Cahier*, bereits mit dem bis heute bestehenden Werknamen *Sitzendes Paar* notiert. Bei den Nachforschungen zu diesem Objekt galt es daher auch, den ursprünglichen Titel zu berücksichtigen. Solche Titelvarianten sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, machen aber die Suche nach einem Werk um ein Vielfaches schwieriger.

Da sich bild- und provenienzrelevante Informationen mitunter am Werk selbst befinden können, ist eine Objektautopsie ein ebenso probates Mittel, um weiterführende Anhaltspunkte zur Herkunft eines Kunstgegenstandes zu erhalten. Für eine umfassende Begutachtung müssen die Werke oftmals entrahmt oder von Montierungen gelöst werden. Bei der anschließenden Werkbegutachtung sind *a priori* alle vorhandenen Merkmale (die auf Vorder- und Rückseiten, Passepartouts, Rahmen oder Unterseiten von kunsthandwerklichen Objekten angebracht sein können) aufzunehmen, anschließend



Abb.2 Stempel der Sammlung Lanna, Prag auf der Rückseite von Peter Fendis Blatt *Sitzendes Paar*

beginnt deren Auswertung. Was davon tatsächlich bei der Erörterung der Herkunft eines Objektes weiterhelfen kann, ist auf den ersten Blick oft noch gar nicht erkennbar.

Derartige Funde können verschiedenartiger Natur und unterschiedlichen Ursprungs sein: Sammler*innenstempel, Ausstellungsetiketten, Beschriftungen oder Zollstempel geben Aufschluss über vorangegangene Stationen, die ein Kunstwerk seit seiner Entstehung durchwandert hat. Diese sogenannten Provenienzmerkmale waren auch auf der Rückseite des oben genannten Fendi-Aquarells vorzufinden, nämlich zwei Stempel der ehemaligen Sammlung des Barons Adalbert von Lanna (1836–1909) aus Prag (Abb.2), die vom 25. bis 27. Oktober 1910 durch das Wiener Kunstantiquariat Gilhofer & Ranschburg teilweise zur Versteigerung kam und in der Woche zuvor in den Auktionsräumen zu begutachten war.² Schwerpunkt dieser Auktion mit über 550 Positionen – unter denen sich auch das besagte Blatt auffinden ließ – waren Aquarelle und Handzeichnungen österreichischer Meister.³ Zum Zeitpunkt der Versteigerung trug das Blatt, das zudem durch eine am Umschlag vorhandene Abbildung eindeutig zu identifizieren war, noch den bereits aus 1938 bekannten Titel *Ein Liebespaar*. Ferner war als zusätzliche Information vermerkt, dass sich auf der Rückseite des Aquarells eine Figurenstudie in Form eines Engels befinden sollte, die im Zuge der Autopsie des

Blattes ebenso entdeckt worden war. Die Provenienz »Sammlung Lanna« stellt bis dato die früheste zu ermittelnde Vorprovenienz des Blattes dar, welches bis zu seinem Eingang in die Sammlungsbestände der Albertina noch anderweitige Titulierungen erhalten hatte. So zeigten Untersuchungen, dass das Blatt erneut 1918 bei der 246. Kunstauktion der Wiener Kunsthandlung C. J. Wawra als *Die Werbung* verauktioniert worden war.⁴ Durch die ergänzende Beschreibung »Auf einer Bank ein junger Mann mit einem Mädchen im Gespräch« und den annähernd gleichen Abmessungen bestand die Möglichkeit einer Übereinstimmung – eine im Katalog beigeschlossene Abbildung ermöglichte wiederum die eindeutige Zuordnung.⁵

Doch dies sollte nicht die letzte Modifikation des Titels bleiben. Mitte November 1924 kommt das nun als *Die Verliebten* bezeichnete Aquarell im Kunstauktionshaus von Leo Schidlof in Wien abermals zur Versteigerung.⁶ Als die Zeichnung schließlich im September 1930, nun als aus der Sammlung Eduard Perger (1847–1918)⁷ stammend, erneut in der Kunsthandlung C. J. Wawra in Wien angeboten wurde, trug das Blatt wieder die bereits aus dem Jahr 1910 bekannte Bezeichnung *Liebespaar*.⁸ Danach ist die Zeichnung im Kunsthandel nicht weiter nachvollziehbar und taucht erst wieder 1938 mit dem Erwerb durch die Albertina auf. Die im Zuge der Beforschung des Werkes bislang vorgefundenen Titel- und Maßvarianten veranschaulichen wie facettenreich diese bei ein- und demselben Werk im Laufe der Zeit sein können (Abb. 3). Dass sich das Blatt dennoch aufspüren ließ, ist wohl vorwiegend dem Umstand geschuldet, dass es sich einst in der namhaften Kollektion Lanna befunden hatte und noch immer deren Vermerke trägt.

Dass Titelmodifizierungen auch bei hausfremden Beständen, etwa Leihgaben, vorgenommen wurden, belegen die Ausstellungsakten der im Herbst 1948 in der Albertina in Wien gezeigten Egon-Schiele-Gedächtnisausstellung. Die von privaten Leihgeber*innen überlassenen Arbeiten erhielten im Rahmen der Ausstellung teilweise neue Bezeichnungen, die sich ferner im dazu erschienenen Katalog niederschlugen – für die Provenienzforschung überaus wertvolle und zu berücksichtigende Zusatzinformationen, die bei der Suche nach einem Objekt entscheidend sein können. Besonders schwierig wird es schließlich bei Neuzuschreibungen der Urheberschaft oder in Ermangelung dieser bei fehlenden Künstler*innensignaturen.

Das Aufspüren eines Werkes kann aber auch durch abweichende Mess-techniken, fehlerhafte Übertragungen oder unterschiedliche Interpretationen erschwert werden. Man denke hier beispielsweise an die zahlreichen frühen Kinder-Aktstudien von Oskar Kokoschka (1886–1980), bei denen divergierende Deutungen vorliegen, ob ein Mädchen oder Junge dargestellt ist, oder geschlechtsneutrale Betitelungen verwendet wurden, die eine eindeutige Identifizierung des Motivs in historischen Quellen erschweren.

Auch das nachfolgende Beispiel einer Arbeit von Rudolf von Alt (1812–1905) demonstriert, wie ein eigentlich zur Identifikation in Frage kommendes Werk durch scheinbar nicht übereinstimmende Angaben beinahe von der Forschung nicht berücksichtigt worden wäre. Das vom Künstler eigenhändig signierte und als *Alt Aussee 859* bezeichnete Aquarell aus dem Jahr 1859 (Abb. 4) ist heute unter dem Titel *Altausseer See* verzeichnet und war

in den dazugehörigen Ankaufsunterlagen der Albertina auch als *Altaussee mit dem Dachstein* oder *Blick auf den Ausseer See gegen den Dachstein* zu finden.⁹ Hier kommt erschwerend hinzu, dass dieses durchaus beliebte Motiv vom Künstler mehrfach dargestellt worden ist und deshalb in unterschiedlichen Varianten vorkommt. Wenn Künstler*innen dafür bekannt sind, bestimmte Sujets mehrmals variiert dargestellt zu haben, müssen die Nachforschungen entsprechend breit geführt und alle in Frage kommenden Werke miteinbezogen werden, insbesondere wenn historische Abbildungen der Motive fehlen.

Wie sich herausstellte, lagen zu dem 1859 entstandenen Werk von Rudolf von Alt weiterführende Unterlagen im Archiv im Wiener Bundesdenkmalamt.¹⁰ Doch durch eine in den dortigen Unterlagen differierende Datierung auf 1850 und abweichende Maßangaben (26,8 × 37,8 cm im Vergleich zu 42,5 × 55,5 cm) kam es zunächst als Übereinstimmung nicht in Betracht. Dank des erhaltenen Fotoarchivs war ein Abbildungsabgleich möglich, wodurch sich das im Bundesdenkmalamt verzeichnete Werk *Altaussee mit Dachstein* als identisch mit jenem in der Albertina herausstellte, bei dem wohl die Datierung falsch übertragen und ferner statt den Blattmaßen das Rahmenaußenmaß des zu diesem Zeitpunkt noch gerahmten Aquarelles angegeben worden war.

INSTITUTIONELLE BESONDERHEITEN

Bei der bereits beschriebenen Inspektion eines Kunstwerkes lassen sich nicht nur eindeutige Provenienzmerkmale wie Sammler*innenzeichen vorfinden. Auch zunächst unklare Beschriftungen, wie Abkürzungen oder Zahlenkombinationen können Anhaltspunkte liefern. So können sich an den Objekten mitunter hausbezogene Vermerke befinden, ohne deren Kenntnis diese vorerst unverständlich erscheinen. Daher sollte man sich mit den Gegebenheiten der Institution, den Beständen und ihrer historischen Entwicklung ebenso vertraut machen. In der Albertina war es zum Beispiel bis zur Digitalisierung der Sammlungsbestände Usus, auf den Kunstwerken die Systematik zur Aufstellung zu vermerken, aus der der Standort innerhalb des Hauses hervorging. Diese seit dem 18. Jahrhundert etablierte (topografische) Einteilung nach Kunstregionen, Schulen und Künstler*innen kam auch bei Druckgrafiken von Max Liebermann zur Anwendung. Deren Aufstellung unter »Deutschland, montiert« wurde auf den Arbeiten selbst handschriftlich mit dem Kürzel »D. m.« vermerkt. Erst mit dem Wissen über hauseigene Strukturen können derartige sammlungsbezogene Vermerke als Provenienzhinweise ausgeschlossen werden.

Häufig wurden auf den Blättern auch Literaturverweise in Form von Abkürzungen angebracht. Die mit Bleistift notierte Angabe »Sch« kombiniert mit einer Nummer stellt die Referenz für das von Gustav Schiefler (1857–1935) 1923 verfasste Werkverzeichnis zu Max Liebermanns grafischem Werk dar.¹¹ Wurde die Katalogabkürzung mit »de« ergänzt, die Kurzform für »deest« (lateinisch »fehlt«), so soll damit verdeutlicht werden, dass das betreffende Werk im angegebenen Œuvrekatalog nicht enthalten ist.

JAHR	BEZEICHNUNG	MASSE
1910	<i>Ein Liebespaar</i>	9,2 × 12,8 cm
1918	<i>Die Werbung</i>	8 × 9 cm
1924	<i>Die Verliebten</i>	9,5 × 13 cm
1930	<i>Liebespaar</i>	7 × 8 cm
1938	<i>Liebespaar / Sitzendes Paar</i>	8,5 × 12,3 cm
seit 1938	<i>Sitzendes Paar</i>	8,5 × 12,3 cm

Abb. 3 Titel- und Maßvarianten zu Peter Fendis-Blatt *Sitzendes Paar*

Schiefler, selbst Sammler von Liebermanns Blättern, hatte bereits 1907 ein erstes Verzeichnis des grafischen Werkes erstellt.¹² Das Vorhaben, ein noch nicht abgeschlossenes Œuvre eines lebenden Künstlers zu veröffentlichen, rechtfertigte er damit, dass »die für den Sammler wichtigen Daten sich selbst in der Erinnerung der unmittelbar Beteiligten verwischen, wenn sie nicht festgelegt werden«. ¹³ Obgleich Schiefler Unterstützung durch den Künstler selbst erfuhr, war es bereits damals »schwierig, die Entstehungszeit einzelner Blätter festzustellen«. ¹⁴ Die Sammler*innen und somit früheren Eigentümer*innen von Druckgrafiken sind im Vergleich zur Zeichnung noch schwieriger festzustellen, da eine eindeutige Identifizierung konkreter Blätter auf Grund ihrer inhärenten Reproduzierbarkeit oftmals nicht möglich ist. Erst das Anbringen von Beschriftungen, Stempeln etc. am Objekt selbst oder eine anderweitige Besonderheit kann einem mehrfach vervielfältigten Blatt den Status eines Unikats verleihen. Diese eindeutigen Erkennungsmerkmale fehlen leider bei einem Konvolut von 1947 ins Druckgrafikinventar der Albertina aufgenommenen Liebermann-Blättern, bei denen noch nicht einmal geklärt ist, wann genau diese ins Haus gelangt sind. Ihr Zugang als »alter Bestand« charakterisiert normalerweise die Bestände des Sammlungsbegründers Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) bzw. jene vor der Verstaatlichung der Albertina im Jahr 1919. Dies kann an dieser Stelle allerdings nicht zutreffen, da die fraglichen Arbeiten zum Teil erst in den 1920er Jahren entstanden sind. Der Begriff »Altbestand« wurde hier, wie leider auch in vielen anderen Fällen, irreführend für im Museum bisher nicht inventarisierte Kunstwerke unbekannter Herkunft verwendet. Somit muss die Provenienz der Liebermann-Blätter zunächst unklar bleiben lediglich der Zeitraum des Erwerbs kann eingegrenzt werden, nämlich durch die Datierung der Werke als *terminus post quem* und dem Jahr der Inventarisierung als *terminus ante quem*.



Abb.4 Rudolf von Alt, *Altausseer See*, 1859, Bleistift, Aquarell, 26,8 × 37,8 cm, Albertina Wien

SCHLUSSBEMERKUNG

Die dargestellten Beispiele veranschaulichen, wie vielschichtig und vielseitig die Möglichkeiten einer Provenienzrecherche je nach Ausgangslage sein können, welche Herausforderungen und Schwierigkeiten damit verbunden und wo letztlich Grenzen gesetzt sind. Neben einer gründlichen und vollständigen Dokumentation der Objektdaten ist immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Informationen essentiell. Um in der Provenienzforschung Erkenntnisgewinne verzeichnen zu können – dies schließt auch Negativrecherchen mit ein – ist also zunächst das Überprüfen der Objekte selbst wesentlich, um es in den historischen Quellen identifizieren zu können. Das permanente Hinterfragen von Titel- oder Maßangaben, Datierungen oder Beschreibungen geht dabei einher mit dem beharrlichen Verfolgen von (auch scheinbar nicht aussagekräftigen) Hinweisen, dem Abgleichen von Literaturangaben und Katalogeinträgen (mitunter auch in mehreren Durchgängen) sowie dem Aufspüren und Auswerten von Archivalien. Trotz intensiver Forschung ist eine vollständige Rekonstruktion von Provenienzketten in vielen Fällen nicht möglich bzw. können diese nur lückenhaft dargestellt werden. Dennoch gilt es anhand der gewonnenen Erkenntnisse die untersuchten Objekte entsprechend einzustufen und abzuwägen, ob ein NS-verfolgungsbedingter Entzug möglich erscheint oder nicht.

- 1 Vgl. ALBERTINA Sammlungen-Online: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=\[28092\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=[28092]&showtype=record) [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 2 Vgl. Online-Datenbank Frits Lugt, *Les marques de Collections de Dessins & d'Estampes* (Fondation Custodia), L. 1659, www.marquesdecollecti- ons.fr/detail.cfm/marque/8076 sowie L. 2773, www.marquesdecol- lections.fr/detail.cfm/marque/10004 [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 3 Aukt.-Kat. Kat. Gilhofer & Ranschburg, Wien (Hrsg.), *Aquarelle und Handzeichnungen österreichischer Meister: Porträt-Miniaturen des 18. und 19. Jahrhunderts englischer, französischer, deutscher und österreichischer Meister aus dem Nachlasse des † Herrn Adalbert Freiherrn von Lanna-Prag*, Auktion 25. – 27.10.1910, Kat.-Nr. 31, Wien 1910, Los 101, Abb. auf dem Umschlag, <https://doi.org/10.11588/dig- lit.21746#0024>.
- 4 Vgl. Aukt.-Kat. C. J. Wawra, Wien (Hrsg.), *Versteigerung von Gemälden moderner und alter Meister, Miniaturen und verschiedenen Kunstgegen- ständen aus dem Besitze der Herrn Carl Lugner und Wiener Privatbesitz, sowie einer Sammlung von erstklassiger altchinesischer Keramik*, Auktion 26.02.1918 und die darauffolgenden Tage, Kat.-Nr. 246, Wien 1918, Los 76, Taf. XXVIII, vgl. <https://doi.org/10.11588/diglit.22338#0014>. Leider geht aus den Katalogangaben nicht hervor, ob das Blatt von Fendi Teil der Sammlung Lugner oder des Wiener Privatbesitzes war. Veröffentlichten Auktionsergebnissen zufolge scheint das Blatt aber aus der Sammlung von Carl Lugner zu stammen (vgl. *Die Auktion Carl Lugner*, in: *Internationale Sammlerzeitung, Zentral- blatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde*, Jg. 10, Nr. 6, 1918, S. 48 – 49, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/internationale_sammlerzeitung1918/0074 [letzter Abruf: 29.07.2022]).
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Aukt.-Kat. Leo Schidlof's Kunstauktionshaus, Wien (Hrsg.), *Gemälde, vorwiegend Meister des 19. Jahrhunderts*, Auktion 17. – 18.11.1924, Wien 1924, Los 58, Abb., https://digi.ub.uni-heidel- berg.de/diglit/schidlof1924_11_17/0032/image.info.
- 7 Die Versteigerung der Sammlung des bereits 1918 verstorbenen Eduard Perger fand erst im September 1930 statt, da diese zunächst an seinen ebenfalls sammelnden Bruder Max Perger (1855 – 1930) übergegangen war. Erst nach dessen Tod im Februar 1930 erfolgte die Auktion der Sammlung.
- 8 Vgl. Aukt.-Kat. C. J. Wawra, Wien (Hrsg.), *Versteigerung der Sammlung Dr. Alfred Kadisch, Wien, – Gemälde alter und moderner Meister, Miniaturen – , und der Sammlung des verstorbenen Herrn Eduard Perger – Aquarelle und Handzeichnungen von Künstlern des 19. Jahrhunderts*, Wien 1930, Auktion 22. – 24.09.1930, Kat.-Nr. 310, Los 178, Abb., <https://doi.org/10.11588/diglit.5452#0032>.
- 9 Vgl. ALBERTINA Sammlungen-Online: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=\[32911\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=[32911]&showtype=record) [letzter Abruf: 29.04.2022]. Abgesehen von Umbenennungen sollten auch unterschiedliche Schreibweisen von (Orts-)Namen oder orthographische Fehler berücksichtigt werden.
- 10 Vgl. Bundesdenkmalamt Wien (BDA), *Ausfuhr*, Zl. 1272/1958 sowie BDA, *Fotoarchiv*, N 7589.
- 11 Vgl. Gustav Schiefner, *Max Liebermann. Sein graphisches Werk*, Berlin (3. Aufl.) 1923. Ferner wurde die Literaturangabe auch auf die *Passepartouts* geprägt.
- 12 Vgl. Gustav Schiefner, *Das graphische Werk von Max Liebermann*, Hamburg 1907. Eine zweite Auflage erschien 1914 und schließlich 1923 die hier angeführte dritte und letzte Auflage.
- 13 Ebd., Vorwort, o.S.
- 14 Ebd.

AUTORINNEN

NADINE BAUER studierte Kunstgeschichte in Berlin, Wien und Münster und war studentische Mitarbeiterin der Forschungsstelle »Entartete Kunst« an der Freien Universität Berlin. 2012/13 arbeitete sie am Getty Research Institute, Los Angeles an dem Datenbankprojekt »German Sales«. Danach absolvierte sie ein Volontariat an den Staatlichen Museen zu Berlin in der Arbeitsstelle für Provenienzforschung und im Zentralarchiv. Von 2015 bis 2018 war sie am Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Seit 2018 arbeitet Nadine Bauer in Projekten am Brücke-Museum und seit 2021 parallel in einem Projekt der Hamburger Kunsthalle. Ihre Dissertation zur Kunsthändlerin Maria Dietrich (Galerie Almas) schloss sie 2020 ab.

ALICE CAZZOLA ist seit 2018 an der Liebermann-Villa am Wannsee tätig – zunächst als wissenschaftliche Volontärin und nun als wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung. Sie absolvierte ihr Bachelorstudium der Kunstgeschichte und des Fachs Antike und Orient an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Venice International University und ihr Masterstudium der Kunstgeschichte und Museologie an der Universität Heidelberg und der École du Louvre. Sie promoviert an der Universität Heidelberg unter der Betreuung von Prof. Dr. Henry Keazor zu Max Liebermann und Italien. <https://orcid.org/0000-0002-4469-7917>

MARIA EFFINGER ist Leiterin der Abteilung »Publikationsdienste« der Universitätsbibliothek Heidelberg, Geschäftsführerin von Heidelberg University Publishing (heiUP), Fachreferentin für Kunstgeschichte (arthistoricum.net), Projektleiterin »German Sales« und Co-Sprecherin NFDI4Culture. Schwerpunkte: Elektronisches Publizieren im Open Access, digitale Editionen, kulturelles Erbe und Digital Humanities. <https://orcid.org/0000-0001-6396-4876>

JULIA ESSL studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. 2005–2011 war sie für den Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus in der Arbeitsgruppe Kunstrestitution tätig. Seit Mai 2011 ist sie als Provenienzforscherin in der Albertina Wien im Auftrag der Kommission für Provenienzforschung beim Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (BMKÖS) tätig; seit 2016 betreut sie zudem die Datenbank der Provenienzmerkmale.

CHRISTINA FEILCHENFELDT wurde in Zürich geboren und studierte Kunstgeschichte an der Berliner Freien Universität. Nachdem sie einige Jahre für ein internationales Auktionshaus in New York und London tätig war, arbeitet sie in Berlin als freie Kunsthistorikerin und Provenienzforscherin. Zum Thema Liebermann hat sie mehrfach publiziert. Seit 2017 ist sie Direktorin der Walter Feilchenfeldt AG in Zürich, zu der das Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv gehört, das sie gemeinsam mit ihrem Vater Walter Feilchenfeldt betreut. Christina Feilchenfeldt ist Vorstandsvorsitzende der Stiftung Rolf Horn und seit 2021 im Vorstand der Max-Liebermann-Gesellschaft in Wannsee.

MEIKE HOPP ist seit 2019 Juniorprofessorin für Digitale Provenienzforschung an der Technischen Universität Berlin und assoziiertes Mitglied des Einstein Center Digital Future. Sie studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Klassische Archäologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo sie 2012 zum Thema »Kunsthandel im Nationalsozialismus« promovierte. Seit 2009 leitete sie verschiedene Projekte im Bereich der Provenienzforschung, unter anderem an der Staatlichen Graphischen Sammlung München das Projekt »Rudolf von Alt (1812–1905). Aquarelle und Zeichnungen« von 2011 bis 2013. Sie hat an verschiedenen Ausstellungs- und Katalogprojekten mitgearbeitet, wie beispielsweise »Das Jahr 1938: Kunstleben im Nationalsozialismus« im Jüdischen Museum, Frankfurt am Main (2013) und »Bestandsaufnahme Gurlitt« an der Bundeskunsthalle in Bonn und dem Kunstmuseum Bern (2017). Im Wintersemester 2013/14 war sie Lehrbeauftragte für Provenienzforschung am Department Kunstwissenschaften der Münchner Universität. Hopp ist seit 2018 Vorsitzende des internationalen Forschungsverbundes Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., seit 2021 zudem Vorsitzende des Kuratoriums des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste Magdeburg. <https://orcid.org/0000-0001-9590-304X>

SARAH VON DER LIETH studierte in Köln Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur. Derzeit promoviert sie an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter Betreuung von Prof. Dr. Christian Fuhrmeister zur Entstehungsgeschichte des Werkkataloges der Gemälde von Lovis Corinth und dessen Bedeutung für die Sammlungs- und Provenienzforschung. In der Provenienzforschung ist Sarah von der Lieth seit Anfang 2019 tätig: zunächst bei der Commission for Looted Art in Europe mit Sitz in London, darauf folgend freiberuflich für verschiedene Auftraggeber. Unter anderem arbeitete sie für das Auktionshaus Ketterer Kunst in München, bei dem sie seit 2020 festangestellt in der Abteilung für Provenienzforschung tätig ist. <https://orcid.org/0000-0002-3790-405X>

ISABEL VON KLITZING gründete 2012 »Provenance Research & Art Consulting« (www.provenanceresearch.com). Mit ihrem Team recherchiert sie die Herkunft von Kunstwerken in öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit und berät ihre Auftraggeber*innen dabei, angemessene und auf den jeweiligen Fall zugeschnittene Lösungen zu finden. Zuvor war sie 10 Jahre lang als Senior Restitution Specialist für Sotheby's in London, Belgrad und Frankfurt tätig. Isabel v. Klitzing studierte Rechtswissenschaften in Göttingen, Berlin, Brüssel und Paris. Sie ist Mitglied der Frankfurter Rechtsanwaltskammer und Provenienzexpertin des Schiedsgerichts für kunstbezogene Streitverfahren, Cafa, in Den Haag. Seit 2001 ist sie Mitglied des Instituts für Kunst und Recht und des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V., dort gehörte sie von 2014–2016 dem Vorstand an. Neben ihrer Tätigkeit als Dozentin zum Thema »Provenienzforschung im Kunsthandel« im Rahmen des Moduls Provenienzforschung an der Freien Universität Berlin gibt sie regelmäßig Einführungen zu dem Thema für Akteure des Kunstmarktes. Außerdem publiziert sie zu dem Thema NS-Raubkunst, hält Vorträge und moderiert Veranstaltungen im In- und Ausland. <https://orcid.org/0000-0002-5370-3901>

KATHARINA RÜPPELL studierte Kunstgeschichte, Neuere und Neueste Geschichte und Romanistik an der Humboldt Universität zu Berlin, der Universität Roma Tre, Rom und der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau. Sie war u. a. tätig als Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte am Kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität und als Kunstvermittlerin bei der Art Basel. 2018 schloss sie ihre Promotion ab. 2018–2020 war sie Kuratorische Assistentin an der Fondation Beyeler, Riehen; 2020–2022 Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung an der Kunsthalle Emden.

THERESA SEPP ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Von März 2021 bis Februar 2022 leitete sie das Kooperationsprojekt »Unikales Quellenmaterial zum deutschen Kunsthandel: Digitalisierung und Erschließung der Handexemplare der Kataloge des Münchner Auktionshauses Hugo Helbing (1887 bis 1937)« am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. <https://orcid.org/0000-0002-0347-7192>

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

LUCY WASENSTEINER ist seit 2020 Direktorin der Liebermann-Villa am Wannsee. Sie studierte Jura an den Universitäten Bristol und Oxford, bevor sie durch die Thematik der Provenienzforschung zur Kunstgeschichte kam. Sie promovierte am Courtauld Institute of Art in London mit einer Dissertation über moderne Kunst im deutschsprachigen Raum ab 1871, nationalsozialistische Kulturpolitik und ihre internationalen Folgen mit besonderem Forschungsschwerpunkt auf der Ausstellung »Twentieth Century German Art«. In den letzten Jahren war sie als Forscherin und Autorin für die Tate Gallery tätig sowie als Associate Lecturer am Courtauld Institute. Von 2015 bis 2018 war sie u. a. als Kuratorin an der Liebermann-Villa tätig. 2018 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, am Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftungslehrstuhl für Provenienzforschung und die Geschichte des Sammelns. Zu ihren neuesten Veröffentlichungen zählt *Sites of Interchange: Modernism, Politics and Culture between Britain and Germany 1919–1955* (2021). <https://orcid.org/0000-0001-8474-2113>

BILD- UND FOTONACHWEIS

Die Bildvorlagen stammen aus den Archiven der im Folgenden genannten Auktionshäusern, Bibliotheken, Museen und Fotoateliers. Trotz intensiver Bemühungen ist es nicht in allen Fällen gelungen, Urheberschaft und Herkunft der Abbildungen zu klären. Berechtigte Ansprüche werden bei entsprechendem Nachweis im Rahmen der üblichen Honorarvereinbarungen abgegolten.

ALBERTINA WIEN

S. 128, 133, Foto: Peter Ertl und Olga Pohankova; S. 129, Foto: Julia Eßl

BRÜCKE-MUSEUM BERLIN

S. 91, S. 93, Gemeinfreie Werke; S. 95, S. 99, © Pechstein, Preetz/Hamburg/VG Bild-Kunst, Bonn 2022

BUNDESARCHIV KOBLENZ

S. 50, Digitalisat B323/702, <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml> [letzter Abruf: 23.09.2022]

DACHAUER GALERIE UND MUSEEN

S. 109, Foto: Peter Brunner

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM NÜRNBERG, DEUTSCHES KUNSTARCHIV

S. 43, Digitalisat Galerie Heinemann online, Kartei angebotene Bilder, KA-L-307, Dokument-ID: 24799, <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-42342.htm> [letzter Abruf: 23.09.2022]

KETTERER KUNST GMBH & CO KG

S. 60, S. 61, S. 63, S. 65

KUNSTHALLE EMDEN

S. 70, Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle/Foto: Elke Walford; S. 72, © Nolde Stiftung Seebüll/Foto: Martinus Ekkenga; S. 73, © Susanne Scharl/Foto: Martinus Ekkenga; S. 75, Foto: Martinus Ekkenga; S. 76

KUNSTHAUS ZÜRICH, BIBLIOTHEK

S. 110, Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.49226#0002>

MAX-LIEBERMANN-GESELLSCHAFT BERLIN E.V.

S. 12, Foto: sevens[+]maltry, Potsdam; S. 20, Foto: S. Frank; S. 21, 22, 24–33, Fotos: Oliver Ziebe, Berlin; S. 23, Foto: Wanda von Debschnitz-Kunowski

PRIVATSAMMLUNG

S. 80, S. 84, Foto: Lukas Spörl, Berlin; S. 116, Syquali Crossmedia AG/Foto: Reto Rodolfo Pedrini; S. 118, Foto: Bernhard Müller; S. 119, Foto: Elmer de Haas

STADTGESCHICHTLICHES MUSEUM LEIPZIG

S. 81, Foto: Hermann Walter (Atelier)

TEL AVIV MUSEUM OF ART

S. 122, Foto: Elad Sarig

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE MÜNCHEN

S. 103; S. 106, Foto: Theresa Sepp

AUS DER LITERATUR

S. 38, Aukt.-Kat. Versteigerungshaus Union (Hrsg.), *Kompl. Zimmer, Einzelmöbel, Polstergarnituren, Flügel, Perser- u. andere Teppiche, China- u. Japankunst, Bronzen, Gemälde aus verschied. Privatbesitz*, Auktion 7.–8. Oktober 1936, Berlin 1936, S. 21, Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.8223#0023>; S. 41, Aukt.-Kat. Galerie Fischer (Hrsg.), *Mobiliar der Frau A. Stein, Wien–bündnerischer und westschweizerischer Adelsbesitz–bedeutende Gemäldesammlung (II. Teil)*, Auktion 22.–25. Oktober 1941, Kat.-Nr. 72, Luzern 1941, Tafel 26, Los 1213, Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.5646#0132>; S. 42, Aukt.-Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller (Hrsg.), *Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Sammlung G. Werckenthin, Hamburg, süddt. Privatbesitz*, Auktion 15. Juli 1937, Kat.-Nr. 9, München 1937, S. 13, Los 49, Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.9702#0024>; S. 86, Ausst.-Kat. *Neuere Meister aus Leipziger Privatbesitz*, Museum der bildenden Künste, Leipziger Kunstverein, Leipzig 1931, o. S.; S. 111, Karl Scheffler, *Neue Arbeiten Max Liebermanns*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 7, Heft 5, Januar 1909, S. 191–200, hier S. 194, Digitalisat Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.4599#0211>

AUS ONLINE-DATENBANKEN

Deutschen Zentrums Kulturgutverluste Magdeburg, Lost Art-Datenbank: S. 47, <https://www.lostart.de/>
Landesarchiv Berlin, Wiedergutmachungs-Datenbank: S. 48, <http://wga-datenbank.de>
Stiftung Kunstmuseum Bern, Der Nachlass Gurlitt: S. 44, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/>
Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände–digital: S. 107, <https://doi.org/10.11588/diglit.48908>

DANK

Provenienzforschung kann nur mit Hilfe eines breiten Netzwerks gedeihen. Wir danken sehr herzlich allen, die uns im Rahmen unseres Forschungsprojekts und der begleitenden Ausstellung mit Auskünften sowie mit Rat und Tat unterstützt haben:

Sigrid Achenbach, Babette Albrecht, Mark Emanuel Amtstätter, Stephan Bachtejeff-Mentzel, Nadine Bauer, Ernst Volker Braun, Jenny Beringmeier, Bianca Welzing-Bräutigam, Jörn Brechmann, Ralf Breslau, Petra Cordioli, Andreas Curtius, Maria Effinger, Julia Eßl, Jutta von Falkenhausen, Carolin Faude-Nagel, Christina Feilchenfeldt, Walter Feilchenfeldt, Caroline Flick, Simone Fugger von dem Rech, Peter Fuhring, Barbara Gatineau, Tilo Grabach, Claudia Gratz, Lena Grundhuber, Sven Haase, Jasmin Hartmann, Jürgen Hegemann, Wolfgang Henze, Meike Hopp, Michael Hussein-Wiedemann, Maria Iljina, Wolfgang Immenhausen, Carolin Jahn, Michael Jobst, Benoît Jordan, Christopher Jütte, Doris Kachel, Micaela Kapitzky, Martin Kauffmann, Michael Kerle, Jens-Peter Ketels, Florian Klimsch, Stephan Klingen, Isabel von Klitzing, Paul Lang, Thomas Le Claire, Irene Lehr, Sandra Leinert, Sophie Leschik, Sarah von der Lieth, Ute Lipske, Gilbert Lupfer, Anke Matelowski, Janina Melcher, Anita Metelka, Mary-Ann Middelkoop, Birgit Mix, Elena von Moltke, Ilse von zur Mühlen, Geneviève Muriot, Heinrich Natho, Nathalie Neumann, Margreet Nouwen, Alisa Padovano-Fried, Ralf Peters, Anna Marie Pfäfflin, Stefan Pucks, Liana Radvag, Brigitte Jacobs van Renswou, Lena Rinnelt, Jens Roepstorffs, Betti Roth, Katharina Rüppell, Hellei Schadkami, Andreas Schalhorn, Iris Schmeisser, Lisa Marei Schmidt, Wolfgang Schöddert, Susanne Schreinemacher, Didier Schulmann, Theresa Sepp, Susanne Siemund, Tamar Soffer, Klaus Sperman, Christine Stauffer, Andreas Stolzenburg, Hanna Strzoda, Klaus Stübinger, Monika Tatzkow, Dagmar Thesing, Agnes Thum, Susanne Trierenberg, Thomas Ulbrich, Hans Ullstein, Wolfgang Werner, Katharine Whild, Ulrike Wolff-Thomsen, Kurt Zimmermann.

Unsere tiefe Dankbarkeit gilt auch Matthias Eberle (1944–2022), der durch die Veröffentlichung des Werkverzeichnisses der Gemälde und Ölstudien von Max Liebermann in den Jahren 1995–1996 wichtige Grundlagen für die Provenienzforschung zu Liebermanns Kunst vorgelegt hat.

Zudem danken wir unserem hoch engagierten Museumsteam und unseren ehrenamtlichen Mitarbeiterinnen für ihre regelmäßigen Einsätze im Museumsshop, im Garten oder als Gästeführer*innen.

