

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.

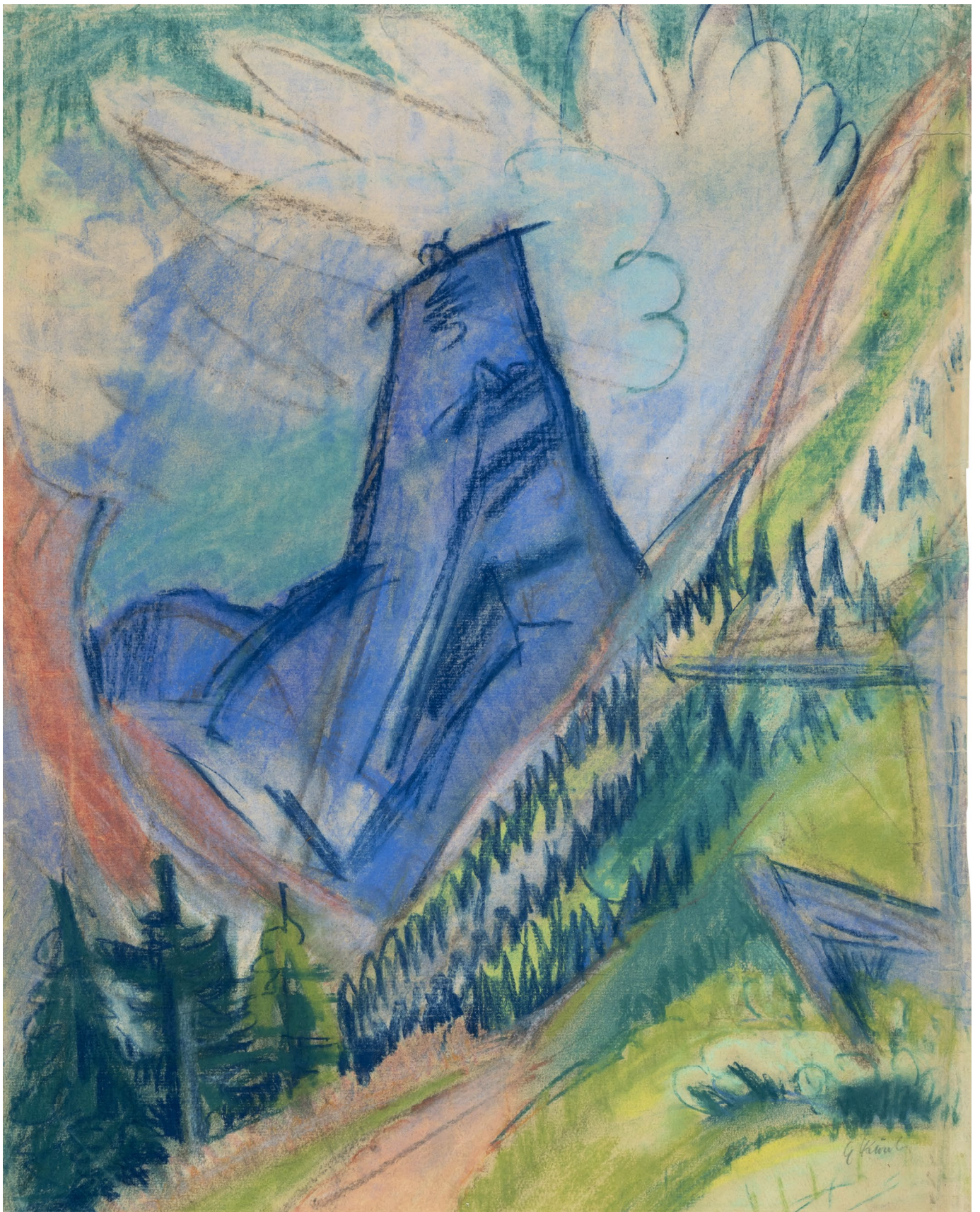


Abb.2 Ernst Ludwig Kirchner, *Tinzenhorn*, 1919, Pastellkreiden auf Bütten, 63 × 49,3 cm, Brücke-Museum Berlin

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

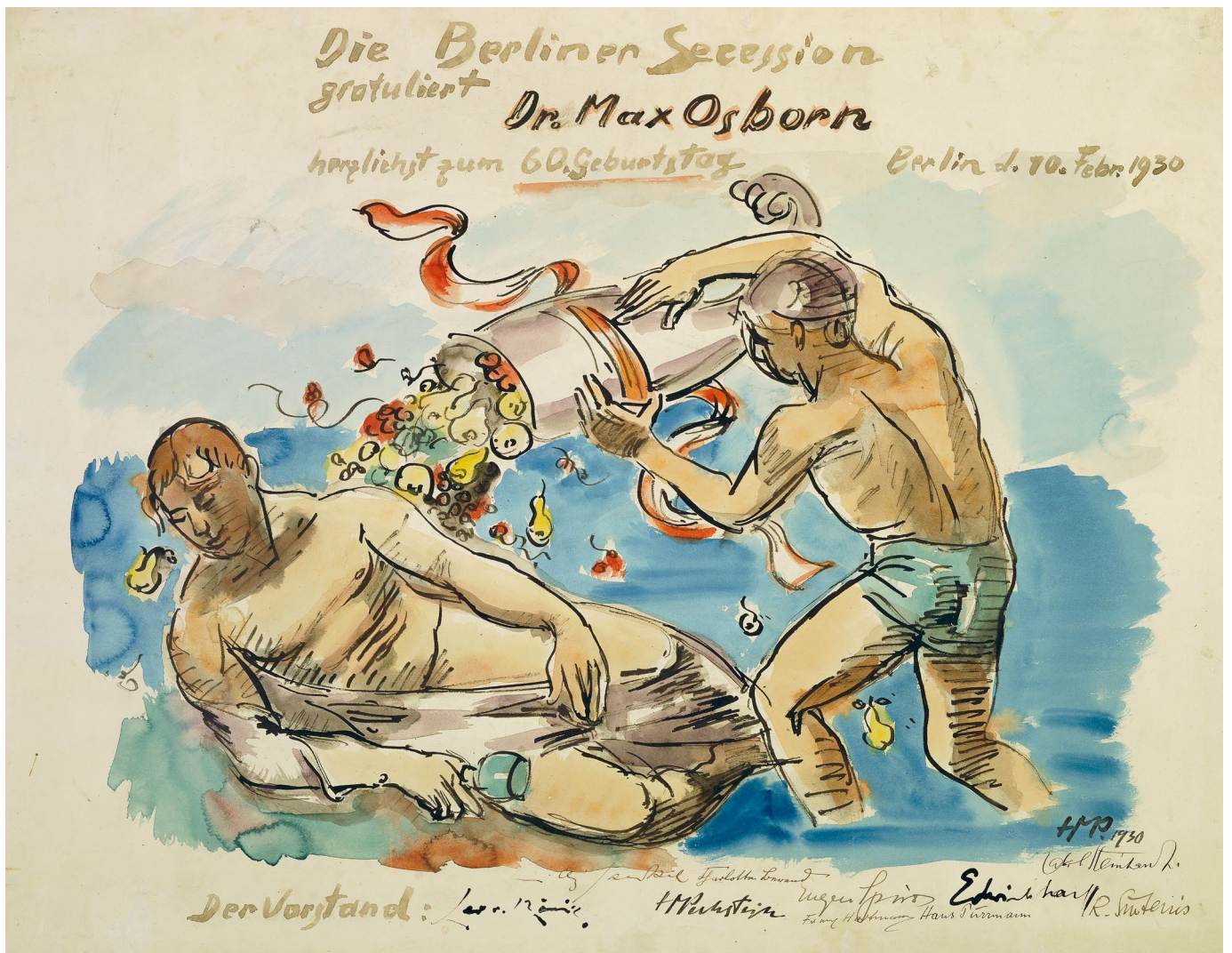


Abb. 4 Max Pechstein, Die Berliner Secession gratuliert Max Osborn zum 60. Geburtstag, 1930, Tusche & Wasserfarbe/aquarellierte Federzeichnung, 49 × 62 cm, Brücke-Museum Berlin

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/Staatgalerie 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.