



Karin Hellwig
Volker Schümmer

Johanna Kanoldt

Malerin · Schriftstellerin · Kunsthändlerin

Johanna Kanoldt

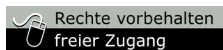
Johanna Kanoldt

Malerin · Schriftstellerin · Kunsthändlerin

Karin Hellwig
Volker Schümmer

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 als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).



urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1230-5
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1230>

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

Text © 2023, Karin Hellwig, Volker Schümmer

Titelbild: Porträtfotografie von Johanna Kanoldt aus: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 7, S. 86

ISBN 978-3-98501-206-0 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Kindheit und Jugend in Karlsruhe 1880 bis 1904	9
Schriftstellerische und publizistische Versuche	
1897 bis 1911	27
Gedichte	29
Texte zur Kunst und Musik	39
Versuch als Übersetzerin	45
Neuanfang in München 1904	47
Studium an der Münchner Damen-Akademie	
1905/1906 bis 1908/1909	50
Versteigerung des Nachlasses von Edmund Kanoldt bei Helbing	57
Geselliges Leben in Schwabing	65
Adeline und Adolf Erbslöh	70
Hanna und Karl Wolfskehl	73
Gustav Meyrink	75
Familie Wolff	78
„Cassierer“ der NKVM 1909 bis 1912	81
Gründung der NKVM	84
Schatzmeisterin	94
„Und Frl. Kanoldt ‚hat eingeschickt‘?“ –	
Gabriele Münter und Alfred Kubin lästern	98
Spannungen	101
Hugo von Tschudi und die NKVM	106
Der „Guide through the Old Pinakothek of Munich“	
von 1910	111
Vorbilder	119
Heinrich Jaffe als Initiator	122
Hugo von Tschudi als Unterstützer und Ideengeber	126
Der „Guide“ als Dokument für den Stand der Reorganisation	
der Alten Pinakothek durch Tschudi im Frühjahr 1910	130

Inhaltsverzeichnis

Versuche als Malerin 1912 bis 1931	143
Das Aquarell „Cannes“ von 1912	143
Kunst und Krieg: Briefe an Hugo Troendle und zwei Tuschfederzeichnungen	145
Die „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in Karlsruhe, September 1920	163
Heirat mit Ludwig Wilhelm Grossmann 1922	171
Teilnahme an zwei Ausstellungen im Münchner Glaspalast 1930 und 1931	175
Aktivitäten im Kunsthandel	181
Das letzte Lebensjahrzehnt 1930 bis 1940	195
Dank	209
Literaturverzeichnis	211
Archivalien	211
Texte von Johanna Kanoldt	213
Sekundärliteratur	214
Abbildungsverzeichnis	227

Einleitung

Der zu seinen Lebzeiten erfolgreiche Maler Edmund Kanoldt (1845–1904) schrieb am vorletzten Tag des Jahres 1900 an eine Freundin in Berlin über seine damals zwanzigjährige Tochter Johanna (1880–1940): „Meine Tochter ist ein sehr begabtes lebhaftes Kind – litterarisch sehr begabt, dichtet hübsch, so daß sehr viele ihrer Gedichte gedruckt wurden auch musikalisch ist sie so weich veranlagt, daß es schade ist, sie in diesem Fache nicht ausbilden lassen zu dürfen – nicht weniger ist sie für Malerin talentiert – leider verbietet ihre schwache Gesundheit, irgend eines dieser Fächer zum Berufe wählen zu dürfen, wenigstens nicht eher bis sie mehr gekräftigt ist.“¹ Über seinen Sohn Alexander (1881–1939), gab der Vater im gleichen Brief deutlich knappere Auskunft: „Mein Sohn ist 19 Jahre alt u. widmet sich auch der Kunst – besucht vorläufig die Kunstgewerbeschule, um später auch die Akademie durchzumachen.“² Es war dann schließlich Alexander Kanoldt, der als Maler der Neuen Sachlichkeit Bekanntheit erlangen sollte und dessen Werk in der heutigen Wahrnehmung sogar deutlich präsenter ist als das seines Vaters Edmund.

Was aber ist aus der als so begabt beschriebenen Tochter und Schwester Johanna Kanoldt geworden? Ihr Name taucht gegenwärtig allenfalls nur noch beiläufig und ohne nähere Erläuterungen im Kontext der kurzlebigen aber für die Entwicklung der Malerei der 1910er-Jahre wichtigen ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ (NKVM) auf, denn Johanna Kanoldt war neben u. a. Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Adolf Erbslöh und ihrem Bruder Alexander Kanoldt eines der Gründungsmitglieder der Vereinigung und in deren Vorstand als Kassenwartin tätig. In den Münchner Adressbüchern erfährt man zudem, dass sie eines ihrer vom Vater beschriebenen Talente genutzt hatte, denn dort wird ihr Beruf über Jahre hinweg als „Kunstmalerin“ angegeben.³ Viel mehr ist bislang nicht über sie bekannt, so dass es an der Zeit zu sein scheint, den wenigen noch auffindbaren Spuren nachzugehen, um die Biografie der in einer bürgerlichen Künstlerfamilie aufgewachsenen Frau zu erhellen.

Bei der Rekonstruktion des Lebensweges von Johanna Kanoldt wird zu fragen sein, wie sich die Situation einer vermutlich eher durchschnittlich begabten Künstlerin in Deutschland während der Jahrzehnte zwischen 1900 und 1940 darstellte, war diese Zeit doch durch fundamentale politische und soziale Veränderungen und Brüche

1 Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9.

2 Ebd.

3 Vgl. Adressbuch für München, hier die Jahrgänge 1922–1935.

Einleitung

gekennzeichnet. Johanna Kanoldt wuchs noch zur Zeit des Deutschen Kaiserreiches im Großherzogtum Baden unter Friedrich I. von Baden auf, siedelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die von einem vielfältigen Kunst- und Kulturleben geprägte Metropole München um und erlebte schließlich den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als bereits 33-Jährige. Mit dem Krieg endete 1918 auch die Monarchie in Bayern. In München schloss sich die kurze Zeit von Revolution und Räterepublik an, die blutig beendet wurde. Es erfolgte der politische Umschwung zu einer konservativ-nationalistischen Regierung, die während der Zeit der Weimarer Republik in Bayern und insbesondere in München den Aufstieg der Nationalsozialisten ermöglichte. Die letzten Jahre vor der Machtübernahme durch die NSDAP waren durch die im Herbst 1929 beginnende Weltwirtschaftskrise und Inflation geprägt. Den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hat Johanna Kanoldt noch erlebt bevor sie im April 1940 in München im Alter von nur 59 Jahren starb.

Wie gelang es Johanna Kanoldt also zunächst als Malerin in dieser Epoche im Kreis von anderen, teilweise etablierten Künstlerinnen und Künstlern, ihre Position zu finden und einen Lebensunterhalt jenseits der abgesicherten bürgerlichen Berufswelt zu verdienen? Und warum wurde sie – trotzdem sie im Kulturbetrieb ihrer Zeit bemerkenswert gut vernetzt war – so schnell vergessen? Warum ist kaum noch etwas über ihre kunsthändlerischen Aktivitäten in ihren letzten Lebensjahrzenten bekannt und warum ist ihr englischsprachiger „Guide through the Old Pinakothek of Munich“, den sie 1910 während des kurzen aber mit einschneidenden Veränderungen für die Sammlungspräsentation einhergehenden Direktorats Hugo von Tschudis verfasste, mittlerweile in völlige Vergessenheit geraten?

Ein Grund dafür, dass sich die Forschung bislang noch nicht für Johanna Kanoldt interessiert hat, dürfte in der schütterten Überlieferungslage zu finden sein. Bis auf derzeit drei bekannte Werke sind ihre Gemälde und Zeichnungen verschollen, so dass es kaum möglich ist, verlässliche Aussagen über den Umfang ihres künstlerischen Œuvres zu machen. Auch wenn es schriftliche Belege über einzelne ihrer Bilder gibt und briefliche Hinweise auf produktive Schaffensphasen zu finden sind, haben die ungünstigen Zeitläufte und Lebensumstände – zwei Weltkriege, ständige Geld- und Existenzsorgen, früher Tod, keine Nachkommen – letztlich dafür gesorgt, dass ihre wahrscheinlich überschaubare künstlerische Produktion fast komplett untergegangen ist. Darüber hinaus ist ihre zeitweise umfangreiche Briefkorrespondenz mittlerweile über viele Archive verstreut. Gleichwohl konnten durch intensive Recherchen zahlreiche Quellen lokalisiert werden, auf deren Grundlage die folgende biografische Darstellung möglich wurde.

Kindheit und Jugend in Karlsruhe 1880 bis 1904

Johanna Kanoldt wurde am 20. September 1880 in Karlsruhe als Tochter von Sophie Kanoldt, geb. Hellwig (1853–1919) und dem neuromantischen Maler Edmund Kanoldt (1845–1904) geboren.⁴ Die Mutter hatte in New York das Licht der Welt erblickt und wuchs in Moskau in einer Familie von Geschäftsleuten auf.⁵ Der Vater Edmund Kanoldt stammte aus einer Jenaer Apothekerfamilie und malte, nach einer Ausbildung in Weimar an der Fürstlichen freien Zeichenschule und im privaten Malatelier von Friedrich Preller d. Ä., in dessen spätromantisch-klassizistischer Tradition.⁶ Ab 1869 hielt er sich die meiste Zeit zu Studienzwecken in Italien, vorwiegend in Rom auf. Dort lernte er 1874 während eines Aufenthalts der Familie Hellwig in Rom auch die weltgewandte Sophie Hellwig kennen. Die beiden heirateten am 11. Juli 1875 in Moskau und verbrachten ihr erstes gemeinsames Jahr dort im Kreise der Familie der Braut. Ein knappes Jahr später ließ sich das Paar in Karlsruhe nieder, wo sich der damals bereits einunddreißigjährige Edmund Kanoldt in die Malklasse des nur drei Jahre älteren Ferdinand Keller (1842–1922) an der Großherzoglich-Badischen Kunstschule (ab 1892 Großherzoglich-Badische Akademie der bildenden Künste) einschrieb. Ab 1877 war er mit seinen Landschaften mit mythologischer Staffage auf den großen Kunstausstellungen in Berlin, Dresden und München vertreten und erzielte erste Erfolge (Abb. 1).

Johanna – nach ihrer Großmutter väterlicherseits genannt⁷ – war das zweite Kind des Ehepaars, nachdem das erste, Franz Kanoldt, geboren am 11. Oktober 1876 noch in seinem

4 Lebensdaten der Familie nach den Polizeilichen Meldebögen (PMB) für Sophie und Johanna Kanoldt im Stadtarchiv München (StA München).

5 Die Eltern von Sophie Kanoldt, geb. Hellwig führten in Moskau das Geschäft „Berliner Magazin“, wie aus einem Brief von Edmund Kanoldt, den er am 07.04.1876 aus Moskau an einen Herrn Lehser in Eisenach schickte, hervorgeht (UB Leipzig, Sign.: Slg. Nebauer/K/F-Ko/K260). Darin erkundigte er sich im „Auftrage meines Schwiegervaters, des Herrn F. Hellwig hier, Besitzer des ‚Berliner Magazins‘“ nach Einkaufs- und Vertriebskonditionen für Apotheken-Artikel. Als Postadresse verwendete Edmund Kanoldt hier und in anderen Fällen (vgl. Müller-Scherf 1992, S. 29) „Zenker & Cie“. In welchem Verhältnis die Familie zum von dem deutschstämmigen Bankier Andreas Zenker (1855–1926) geführte Bankhaus Zenker & Co. in Moskau stand, ist unklar. Die Namen Hellwig oder Kanoldt werden in den Lebenserinnerungen von Andreas Zenker nicht erwähnt. Vgl. Zenker 2004.

6 Zu Edmund Kanoldt vgl. Lichtenberg/Jaffé 1907, S. 178–195, Müller-Scherf 1992, Ausst. Kat. Karlsruhe 1994 und Koch 2018.

7 Die Mutter von Edmund Kanoldt hieß Johanna Friederike Kanoldt, geb. Gams (12.09.1811, Gotha – 1882) und war mit Christian Friedrich Kanoldt (30.11.1809, Ossmanstedt – vor 1871) verheiratet. Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 14, sowie Deutsches Geschlechterbuch 2002, S. 358.

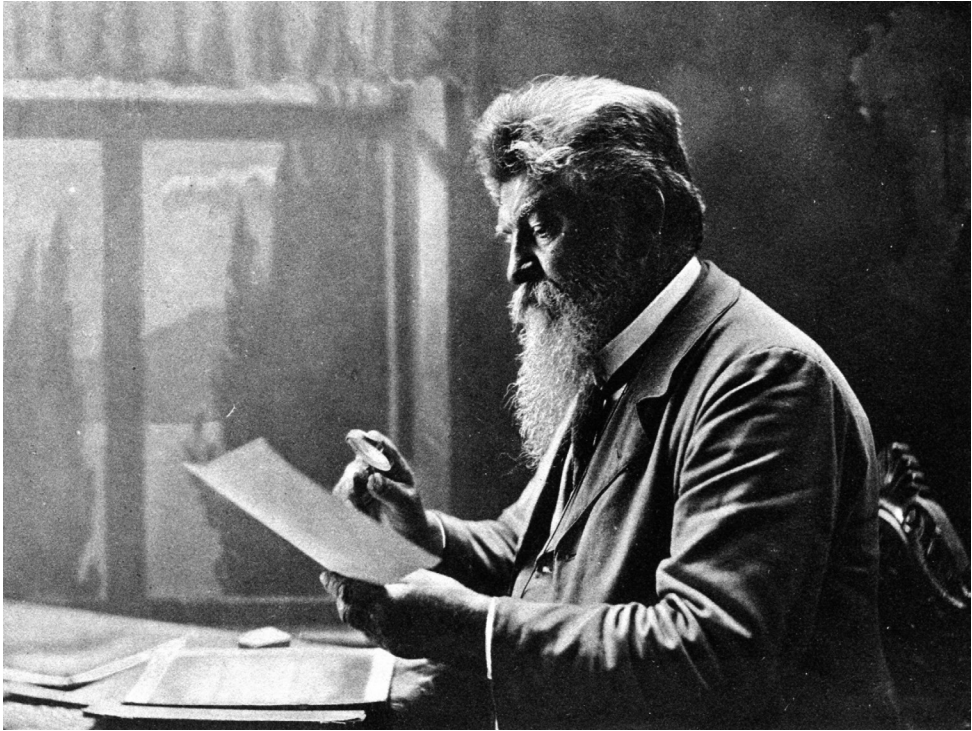


Abb. 1 Porträtfotografie von Edmund Kanoldt, um 1900

ersten Lebensjahr verstorben war.⁸ Ein Jahr nach Johanna wurde am 29. September 1881 Alexander Kanoldt, der als neusachlicher Maler bekannt werden sollte, als jüngstes und letztes Kind von Sophie und Edmund Kanoldt geboren. Kindheit und Jugend Johanna Kanoldts in Karlsruhe zwischen 1880 und 1904 lassen sich anhand einiger weniger überlieferter Dokumente nur bruchstückhaft rekonstruieren. Von ihr selbst sind aus dieser Zeit lediglich ein schmales, im Alter von dreizehn Jahren eigenhändig illustriertes Journal in Erinnerung an einen Italienaufenthalt im Winter 1887/1888 sowie zwei kurze Schreiben aus den Jahren 1899 und 1901 erhalten. Etwas mehr über das Leben der Familie Kanoldt in dieser Zeit erfahren wir aus Briefen ihres Vaters an Freunde und Bekannte.

Johanna Kanoldt wuchs in einem großbürgerlichen Elternhaus auf. Dank der guten Auftragslage für Edmund Kanoldt war die Familie wohlhabend, man lebte in einer

⁸ Eintrag im Familienbogen Sophie Kanoldt, StA München: „Soll mit einem Jahre verstorben sein“. Nach Müller-Scherf 1992, S. 29, Anm. 4 ist von einem Todesdatum vor Mitte Mai 1877 auszugehen.

repräsentativen Wohnung und unternahm jährlich mehrere Reisen nach Italien.⁹ Seine Gemälde, in denen Kanoldt mit Vorliebe italienische Landschaften mit mythologischen Motiven, Ansichten historischer Schauplätze sowie Park- und Villenlandschaften darstellte, hatten einen guten Markt. Erfolgreich war er auch mit Wandgemäldezyklen – ebenfalls mit mythologischen Themen – für die während der Gründerzeit in Karlsruhe zahlreich entstehenden historistischen öffentlichen Gebäude, wie beispielsweise die Aula der Technischen Hochschule, sowie für Stadtpaläste und Villen. Eine weitere Einkommensquelle waren Illustrationsaufträge zu Klassikerausgaben unter anderem von Shakespeare, Goethe, Schiller und Eichendorff.¹⁰ 1885 gründete Edmund Kanoldt zusammen mit Paul Borgmann, Wilhelm Döring und Max Petsch die „Malerinnenschule zu Karlsruhe“, die unter dem Protektorat von Großherzogin Luise von Baden stand, und unterrichtete dort zwei Jahre lang „Landschaftliches Zeichnen“ und „Landschaftliche Studien“. Zudem erteilte er an der Malerei interessierten jungen Frauen Privatunterricht.¹¹

Die Familie lebte in dem im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr bevorzugten westlichen Teil der Innenstadt von Karlsruhe unweit des Schlosses, zunächst in der Amalienstraße 93 und von 1878 bis 1886 in der Amalienstraße 1, beides keine Künstlervillen, aber durchaus geräumige bürgerliche Wohnungen. Ab 1887 wohnte sie bis zum Tod Edmund Kanoldts 1904 in der Kriegsstraße 86, 3. Etage, in der Südstadt. Edmund Kanoldt nutzte ab 1889 zudem eines der 29 Ateliers in dem auf dem Anwesen der Großherzoglich Badischen Kunstschule Karlsruhe neu errichteten Gebäude Westendstraße 67 (heute Reinhold-Frank-Straße 67).¹²

Die Eltern ließen ihren beiden Kindern eine bürgerliche Erziehung angedeihen, in der Literatur, Kunst, Musik und Sprachunterricht eine wichtige Rolle spielten. Johanna Kanoldt besuchte vom Schuljahr 1889/1890 bis 1896/1897 die achte bis erste Klasse (Abschlussklasse) der Victoria-Schule in Karlsruhe,¹³ einem privaten Lehrinstitut für Mädchen der „gebildeten Stände“,¹⁴ das 1880 in den Besitz von Großherzogin Luise übergang. Allerdings fehlt ihr Name zwischen Frühsommer 1892 und Spätsommer 1895 (sechste bis dritte Klasse) in den Jahresberichten der Schule. Möglicherweise lernte sie

9 Vgl. Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 191–196, Müller-Scherf 1992, S. 47 f., Ausst. Kat. Karlsruhe 1994, S. 19–22.

10 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 128–139.

11 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 37–40 und Ausst. Kat. Karlsruhe 1994, S. 19–22.

12 Adressangaben auf der Grundlage verschiedener Jahrgänge des Adressbuches der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1.1873–46.1919, Digitalisate unter <http://digital.blb-karlsruhe.de/periodical/structure/394022>.

13 Jahresberichte der Victoria-Schule 1880–1888, Jahresberichte der Victoria-Schule 1893–1899, StA Karlsruhe, Sign.: 4 D922 Jah. Freundlicher Hinweis von Angelika Sauer und Vera Breithaupt (Stadtarchiv Karlsruhe).

14 Vgl. Müller 2005.

in diesen Jahren entweder an einem anderen Institut oder erhielt wegen ihrer schwachen Gesundheit, die sie bereits in der Kindheit beeinträchtigte, Privatunterricht. Von Kinderkrankheiten abgesehen, ist eine schwere Lungenentzündung der gerade Neunjährigen im Jahre 1889 dokumentiert,¹⁵ an deren Folgen sie offenbar noch als Zwanzigjährige litt.¹⁶ Ihre „zarte Gesundheit“ war ein ständiger Anlass für große Sorgen der Eltern, wie aus Schreiben des Vaters an seine Berliner Bekannte Käthe Glück hervorgeht, mit der er seit 1896 in brieflichem Kontakt stand und Autographen tauschte.¹⁷ Dass es auch einmal einen finanziellen Engpass in der Familie gab, der Auswirkungen auf die schulische Ausbildung der Tochter hatte, kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden. Die ‚Höhere Töchterschule‘ wird der von Großherzogin Luise in ihrer Denkschrift „Zur Reform der Töchtererziehung“ von 1875 aufgestellten Forderung zur „Festsetzung eines nicht unbedeutenden Schulgeldes“¹⁸ entsprochen haben, welches auch bewirken sollte, Kindern aus ärmeren Schichten den Zugang zu diesem Institut unmöglich zu machen. Der Bruder Alexander Kanoldt war Schüler des humanistischen Bismarck-Gymnasiums in Karlsruhe.¹⁹

-
- 15 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Ernst Haeckel, Karlsruhe, 03.10.1889, Jena, Ernst-Haeckel-Archiv, A 29649: „Es ist mir sehr leid, Sie bei Ihrer letzten Anwesenheit hier nicht gesehen zu haben, da ich noch am Comersee war – und kaum zurückgekehrt, erkrankte unser Töchterchen an einer Lungenentzündung, sodaß ich nicht wagen konnte das Haus zu verlassen, sonst wäre ich auf einen Tag nach Baden gekommen. Sobald unser Kind ganz hergestellt, werde ich nach Baden reisen, wo ich seit 5 Tagen schon erwartet werde.“
- 16 Vgl. Brief Edmund Kanoldt, Karlsruhe, an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10: „Wäre sie kräftig genug, müßte sie sich als Clavierspielerin ausbilden, das da ist leider nicht dran zu denken – eine Lungenentzündung in frühester Jugend geht ihr heute noch nach.“ Über die Person Käthe Glück ist bislang weiter nichts bekannt.
- 17 Vgl. Brief Edmund Kanoldt, Karlsruhe, an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9: „Wir haben mit unseren beiden Kindern leider sehr viel Krankheiten im Hause gehabt. Wenn es auch seit einigen Jahren besser geht, so macht nur unsere nun 20jährige Tochter doch immer noch ernste Sorge u. sind es jetzt hauptsächlich Appetitlosigkeit u. dadurch ein stetes abmagern, die uns nie zu echter Freude kommen lassen; was die neueste Untersuchung ergeben wird, erfahren wir in einigen Tagen u. wollen wir sie, falls es Nervosität ist, einige Zeit aus der miserablen erschlaffenden Karlsruher Luft entfernen und nach Dresden zu einer befreundeten Familie reisen lassen. [...] Meine Tochter ist ein sehr begabtes lebhaftes Kind – litterarisch sehr begabt, dichtet hübsch, so daß sehr viele ihrer Gedichte gedruckt wurden auch musikalisch ist sie so weich veranlagt, daß es schade ist, sie in diesem Fache nicht ausbilden lassen zu dürfen – nicht weniger ist sie für Malerin talentiert – leider verbietet ihre schwache Gesundheit, irgend eines dieser Fächer zum Berufe wählen zu dürfen, wenigstens nicht eher bis sie mehr gekräftigt ist. Das sind für Eltern schwere Sorgen. [...] auch unser Kind ist ein Sonnenkind, das sich gleichsinnte Geister im Raume erobert.“
- 18 Denkschrift zit. nach Müller 2005. Dort auch der Hinweis, dass per Badischem Gesetz vom 2. Juli 1877 entsprechende Schulen für die vier unteren Klassen 80 Mark, für die drei oberen Klassen 120 Mark jährlich erhoben.
- 19 Vgl. Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 191 und Koch 2018, S. 13 und S. 204.

Wegen des auch in den Wintermonaten sehr milden Klimas verbrachte die Familie mehrere Winter im warmen Süden, oftmals in Nervi am Golf von Genua, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Ferienziel der europäischen Aristokratie. So war man auch vom 29. Oktober 1887 bis zum 31. Mai 1888 dort gewesen,²⁰ und Edmund Kanoldt schrieb nach seiner Rückkehr am 3. März an einen Herrn Koch von der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart, dass „die Masern bei den Kindern gut verlaufen“ seien.²¹ Im gleichen Schreiben äußerte er sich „heil-, heilfroh“ darüber, die „Familie gerade diesen Winter in einem südlichen Klima zu sehen“, denn während in Karlsruhe tiefster Winter herrschte, „war vorgestern in Nervi das himmlischste Wetter, so daß die Kinder 5 Stunden am Strand sein konnten.“²² Dieser Aufenthalt scheint einen bleibenden Eindruck auf Johanna Kanoldt gemacht zu haben, denn sechs Jahre später legte sie zusammen mit dem Vater ein kleines Album mit dem Titel „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“ an. Darin haben sowohl Johanna als auch Edmund Kanoldt Gedichte und kurze Texte eingetragen, die die Schönheiten Italiens besingen – von Heinrich Heine, Paul Heyse, Ida von Reinsberg-Düringsfeld und anderen. Auch die bekannte Arie „Come raggio di sol“ des italienischen Barockkomponisten Antonio Caldara (1670–1736) findet sich hier festgehalten. Zudem schmückte die damals Dreizehnjährige die Seiten des Albums mit Aquarellen mit Ansichten von Nervi und anderen italienischen Landschaften sowie gepressten Blumen und Gräsern²³ (Abb. 2).

Überhaupt spielten Reisen im Leben der Familie Kanoldt eine wichtige Rolle. Berufsbedingt unternahm der Künstler sowohl allein als auch in Begleitung seiner Frau und der Kinder zahlreiche Italienreisen. Jedenfalls scheint sich die Familie in den 1880er- und 1890er-Jahren nicht nur in den Wintermonaten aus gesundheitlichen Erwägungen mehrere Male jährlich in Italien aufgehalten zu haben. Nach 1900 wurden diese Unternehmungen aus finanziellen Gründen seltener, wie Edmund Kanoldt gegenüber Käthe Glück eindringlich klagte: „Leider kann ich dieses Jahr nicht nach meinem lieben Italien, [...] unsere Kunstverhältnisse sind sehr anders geworden als früher. Durch die großen Bankzusammenbrüche sind viele Vermögen verloren gegangen, der Rückschlag davon trifft ganz natürlich u. erster Linie die Kunst – hier wird angefangen zu sparen, denn die Kunst ist ja ‚nur‘ Luxusartikel, die der Philister ganz entbehren kann. Unter diesen

20 Vgl. „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“, StA München (Signatur: DE-1992-FAM-0390).

21 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Herrn Koch (Verlagsangestellter der Cottaschen Buchhandlung?), Karlsruhe, 03.03 1888, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 1.

22 Vgl. ebd.

23 Das insgesamt zwölf Blatt umfassende Album befindet sich heute im StA München (Signatur: DE-1992-FAM-0390). Auf dem Umschlag sind auf einer Vignette Titel und Datierung angegeben: „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“.



Abb. 2 Seite aus dem Album „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“, Stadtarchiv München

Philistern sind aber auch gewisse Millionaire zu verstehen, die oft gar nicht wissen, was sie mit ihrem Gelde anfangen sollen. Überall die vielen Ausstellungen, so in Berlin, München Düsseldorf, Magdeburg, Hannover, Stettin, Breslau, Worms – und nirgends ein Resultat – das ist sehr wenig ermuthigend. Die colossalste Ueberproduction u. keine Hoffnungen! Wie das noch enden wird?²⁴ Weitere Reisen der Familie führten nach Thüringen, in die Heimat von Edmund Kanoldt. Belegt sind ein Aufenthalt von Sophie Kanoldt mit den beiden Jugendlichen in Jena im Sommer 1898 und – ebenfalls dort – ein weiterer der Geschwister ohne die Mutter im folgenden Jahr.²⁵ Im Winter 1903/1904 schließlich hielt sich Johanna Kanoldt volle vier Monate in Moskau bei der „deutschen Verwandtschaft“ der Mutter auf. Trotz ursprünglicher Bedenken der Eltern, „sie bei ihrer zarten Gesundheit in die russische Kälte reisen zu lassen“, sollte sie sich dort erholen und wohlfühlen.²⁶

Betrachtet man Edmund Kanoldts Bemerkungen über seine beiden Kinder, so scheinen sich Vater und Tochter besonders nahegestanden zu haben. Tatsächlich spielt Johanna in seinen Briefen an Käthe Glück eine bevorzugte Rolle, während der Sohn darin kaum erwähnt wird. Die damals Zwanzigjährige hob er in einem Schreiben vom 30. Dezember 1900 voller Vaterstolz ausführlich als „begabtes lebhaftes Kind“ und als „Sonnenkind“ hervor.²⁷ Dagegen scheint das Verhältnis des Vaters zu seinem Sohn Alexander nüchtern und eher distanziert gewesen zu sein.²⁸ Wie aus Briefen, die Johanna

24 Brief Eduard Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10.

25 In einem undatierten, zwischen 2. Juni und 12. September 1898 einzuordnenden Brief von Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 3, heißt es: „Sollte es sich aber nun doch fügen, daß ich nicht hier sein könnte, so treffen Sie meine Frau und meine Tochter u. Sohn ganz sicher an, da letzterer als Primaner des Gymnasiums mit Beginn der Schule 12. Sept. hier sein muß u. somit auch meine Frau und Tochter aus Thüringen zurückgekehrt sein werden.“ – Zur Reise der Geschwister ein Jahr später vgl. die von Johanna Kanoldt an Herrmann Allmers geschriebene Postkarte, Jena, 02.09.1899, Nachlass Herrmann Allmers, Depositum der Herrmann-Allmers-Gesellschaft im Archiv des Lkr. Cuxhaven in Otterndorf, Sign.: NHA 2100 Kanoldt, die u. a. auch von Alexander Kanoldt mitunterzeichnet ist.

26 Brief von Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 16.06.1904, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 12: „Zum Glück hat sich meine Tochter die 4 Monate in Moskau famos erholt, die russische Kälte hat ihr sehr gut gethan. Es schien ja gewagt, sie bei ihrer zarten Gesundheit in die russische Kälte reisen zu lassen, aber der Erfolg lehrt, daß sicherlich oft solches Klima einem warmen freundlichen vorzuziehen ist. Wir haben in Moskau, woher meine Frau stammt, eine sehr große deutsche Verwandtschaft, darunter ganz entzückende Menschen, bei denen meine Tochter sich sehr wohl gefühlt.“

27 Vgl. Brief Edmund Kanoldt, Karlsruhe, an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9.

28 Zum Verhältnis zwischen Vater und Sohn vgl. Hellwig 2016, S. 46–59.



Abb. 3 Porträtfotografie von Johanna Kanoldt, 1899

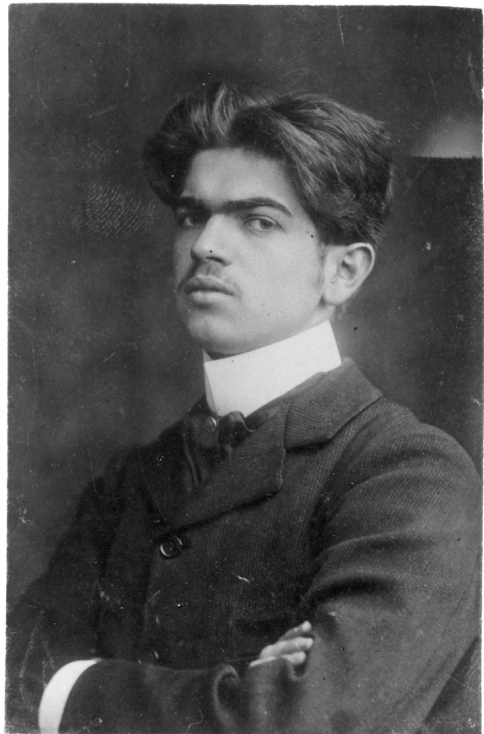


Abb. 4 Porträtfotografie von Alexander Kanoldt, um 1901, Privatbesitz

Kanoldt als Erwachsene schrieb, hervorgeht, hat sie die väterliche Zuneigung erwidert und ihren Vater sehr bewundert. Sie setzte sich intensiv mit seinem Werk auseinander, betreute den Nachlass mit Sorgfalt und unterstützte Fachpublikationen über sein Werk. Auch bei Anfragen zum Œuvre Edmund Kanoldts verwies Alexander Kanoldt später gerne auf seine Schwester als Ansprechpartnerin²⁹ (Abb. 3 und 4).

Über die Begabungen und beruflichen Möglichkeiten seiner beiden heranwachsenden Kinder äußerte sich Edmund Kanoldt ebenfalls in den Briefen an Käthe Glück. In den Schreiben aus den Jahren 1900 und 1902 bemerkte er, dass Johanna Kanoldt sehr begabt sei und sich sowohl auf den Gebieten der Musik, der Dichtung als auch der

²⁹ Vgl. Brief von Alexander Kanoldt an Joseph August Beringer, 25.06.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215; „Mit der Materialbeschaffung über meinen Vater habe ich meine Schwester betraut“; vgl. auch Johanna Kanoldts Briefe an Joseph August Beringer in diesem Zusammenhang, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

Malerei hervortue.³⁰ Allerdings, so der besorgte Vater im Brief vom 6. Juli 1902, hätte sie die Malerei „für die sie eine ganz besondere Begabung hat, namentlich fürs Porträt, ganz aufgeben müssen, da die Körperkräfte das Stehen bei der Malarbeit nicht erlaubten“ und sich deshalb „dem Gesang hingeeben, da Musik ihre zweite Natur ist.“³¹ Bestätigt wird diese Aussage von Johanna Kanoldt selbst, die ein knappes Jahr vorher, am 15. September 1901, in einem Schreiben an den Komponisten Ruggero Leoncavallo (1857–1919) neben ihren Namen den Zusatz „Aspiranta della musica“ setzte, während sich ihr Bruder Alexander an gleicher Stelle als „pittore“ bezeichnete.³² Der auf seine Tochter stolze Vater erwähnte im zitierten Brief an Käthe Glück zudem, dass die „Schriften“ der Tochter „in allen möglichen Zeitschriften zerstreut“ gedruckt worden seien. Tatsächlich hatte Johanna Kanoldt bereits seit ihrem 17. Lebensjahr eine Reihe von eigenen Gedichten in Zeitschriften wie „Neuer Parnaß“ und „Neue Musik-Zeitung“ unterbringen können.³³

Für einen Zeitraum von sechs Jahren nach dem Ende von Johanna Kanoldts Schulbildung 1897 gibt es – außer den Erwähnungen ihrer Versuche auf den Gebieten der Musik, der Dichtung und der Malerei durch ihren Vater – keine Hinweise auf irgendeine Berufsausbildung. Möglicherweise wurde von ihr als Tochter aus besserem Hause gar nicht erwartet, dass sie eine Ausbildung mit dem Ziel, danach einen Beruf zu ergreifen, absolviert hätte. Vorstellbar ist ebenfalls, dass man sie – auch mit Rücksicht auf ihre labile Gesundheit – zunächst als in den Künsten Dilettierende gewähren ließ. Dies änderte sich freilich im Jahre 1903, als sich die damals Dreiundzwanzigjährige für das am 1. Oktober 1903 beginnende Studienjahr an der Malerinnenschule Karlsruhe einschrieb. Das ausdrückliche Ziel dieser Ausbildungsstätte war es, „dem Dilettantismus, der die Tätigkeit des weiblichen Geschlechts auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit wenigen Ausnahmen beherrschte, Einhalt [zu gebieten] und auf dem Wege ernstesten systematischen Studiums eine gediegene Ausbildung des vorhandenen Talentes“ zu ermöglichen³⁴ und damit zur „Erweiterung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts“ beizutragen.³⁵

30 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9.

31 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10.

32 Vgl. Schreiben von Johanna Kanoldt an Ruggero Leoncavallo auf der Rückseite eines Theaterzettels, 15.09.1901, Biblioteca cantonale di Locarno, Fondo Leoncavallo, Sign.: D/M43, Mikrofilm: A/12.

33 Vgl. Kapitel 2.

34 Vgl. Malerinnenschule Karlsruhe: XX. Jahresbericht 1904/1905, Lehrplan für 1905/1906. Karlsruhe [1905], S. [1]. Der Eintrag für Johanna Kanoldt findet sich im „Verzeichnis der Schülerinnen des XIX. Studienjahres 1903/1904“ in: Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904], S. [6].

35 Vgl. Malerinnenschule Karlsruhe: XXV. Jahresbericht 1909/1910, Lehrplan für 1910/1911. Karlsruhe [1910], S. 3: „Die Gründer der Malerinnenschule hofften aber nicht nur durch ihre Schöpfung

Inwieweit Edmund Kanoldt kurz vor seinem Tod den Entschluss seiner Tochter, die Karlsruher Malerinnenschule zu besuchen, unterstützt hat, muss offen bleiben. Einerseits gehörte er 1885 zu den Gründern dieser Einrichtung³⁶ (Abb. 5). Andererseits sah er in seinen letzten Lebensjahren das Bestreben von Frauen, „die Malerei als Erwerbsquelle“ zu „erfassen“ sehr kritisch, wie er Käthe Glück im Sommer 1902 schrieb. Er plädierte dafür, dass diese doch „viel besser thäten [...], den so schönen aber auch schweren Beruf von Krankenpflegerinnen zu wählen“, da er befürchtete, dass die in den vielen – meist privaten – Schulen für Malerinnen ausgebildeten Künstlerinnen, in den aktuell wirtschaftlich schwierigen Zeiten chancenlos auf dem Kunstmarkt sein würden und folglich „ein colossales Kunstproletariat“ entstehen würde.³⁷

Im Studienjahr 1903/1904 war Johanna Kanoldt eine von 72 Schülerinnen der Malerinnenschule, von denen 31 mit ihr neu dort eingetreten waren. Zu ihren Lehrern zählten unter anderem der seit Januar 1903 an das Institut verpflichtete Friedrich Fehr (1862–1927), der bis 1919 der Klasse für „Figürliche Malerei“ vorstand.³⁸ Fehr hatte 1893 zunächst „Kopf- und Aktzeichnen und -malen“, „Abendakt“ sowie „Kostüm“ an der Damen-Akademie in München gelehrt.³⁹ 1899 erhielt er einen Ruf an die Großherzogliche Badische Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, wo er die Mal- und Zeichenklasse bis zu deren Auflösung 1923 leitete.⁴⁰ Die Aufgabe an der Malerinnenschule übernahm er zusätzlich zu seiner Professur an der Akademie. Das Fach Kunstgeschichte an der Malerinnenschule wurde von Reinhold von Lichtenberg (1865–1927) unterrichtet,⁴¹ der sich 1899 an der Technischen Hochschule Karlsruhe habilitiert hatte und

einem vorhandenen Bedürfnis abzuhelpfen, sondern auch damit zugleich der Erweiterung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts beigetragen zu haben.“

36 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 37–40.

37 Brief von Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10: „Dabei erfassen so viele Damen die Malerei als Erwerbsquelle, daß wir hier nicht mehr als 9 Damenschulen haben, die ein colossales Kunstproletariat züchten! [...] Wie viel besser thäten die Meisten, den so schönen aber auch schweren Beruf von Krankenpflegerinnen zu wählen.“

38 Vgl. Grammbitter 1981, S. 28, und Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904], S. [1]. Offenbar war Fehr auch noch 1923 an der Malerinnenschule Karlsruhe tätig, wie aus einem Brief des Schuldirektors Otto Kemmer an das Badische Kultusministerium vom 23.04.1923 hervorgeht, in dem über unterschiedliche Positionen der Lehrer (darunter prominent auch Fehr) in Bezug auf die angespannte finanzielle Situation der Schule berichtet wird (abgedruckt in: Ausst. Kat. Karlsruhe 1981, S. 43).

39 Vgl. Deseyve 2005, S. 198.

40 Zur Karlsruher Akademie vgl. Grammbitter 1981.

41 Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904], S. 4.



Abb. 5 Signet der Malerinnenschule Karlsruhe, 1904

dort vier Jahre später zum außerordentlichen Professor ernannt wurde.⁴² Lichtenberg machte sich später auch als Experte für das Werk von Edmund Kanoldt einen Namen. Johanna Kanoldt wurde dabei zu einer wichtigen Kontaktperson, indem sie ihn mit Informationen aus erster Hand über das Werk ihres Vaters versorgte.⁴³

Anders als bei der Tochter scheint sich das Berufsziel des Sohnes Alexander Kanoldt bereits früh herauskristallisiert zu haben. Während Edmund Kanoldt in einem Brief an Käthe Glück am 30. Januar 1900 über Johanna Kanoldt anerkennend schrieb, sie sei „für Malerin talentiert“, hielt er eine wahrscheinlich damals durchaus schon erkennbare Begabung des Sohnes nicht für erwähnenswert. Über diesen heißt es vielmehr ziemlich knapp: „Mein Sohn ist 19 Jahre alt u. widmet sich auch der Kunst – besucht vorläufig die Kunstgewerbeschule, um später auch die Akademie durchzumachen.“⁴⁴ Tatsächlich hatte Alexander Kanoldt das Gymnasium nach der Unterprima 1899 verlassen, um zunächst die Großherzoglich-Badische Kunstgewerbeschule und ab 1901 die

42 Vgl. Artikel „Lichtenberg, Reinhold Frh. von“. – In: ÖBL 1972, S. 185.

43 Vgl. Kap. 3.

44 Vgl. Brief Edmund Kanoldt, Karlsruhe, an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9.

Großherzoglich-Badische Akademie der bildenden Künste zu besuchen.⁴⁵ Dort begann er sein Studium in der Zeichenklasse von Ernst Schurth und besuchte anschließend – mit einer kurzen Unterbrechung 1903 bis 1904 aufgrund des Dienstes als Einjährig-Freiwilliger im Infanterie-Regiment von Lützow in Rastatt – bis 1909 als Meisterschüler die Malklasse von Friedrich Fehr.⁴⁶ Somit unterrichtete Fehr in Karlsruhe zunächst Alexander und später in München dann auch Johanna Kanoldt.

Edmund Kanoldt unterstützte seinen Sohn bei seiner Ausbildung zum Maler, indem er mit ihm zahlreiche Ausflüge in die Umgebung von Karlsruhe unternahm, um Naturstudien anzufertigen. Bei diesen kleinen Exkursionen hielt er Alexander Kanoldt – nach dessen späterer Aussage – zu „strengstem Zeichnen“ an, was der Jugendliche damals nicht sonderlich goutierte.⁴⁷ Nicht nur begeistert klingt auch eine Bemerkung des erwachsenen Alexander Kanoldt, sein Vater hätte „unbeabsichtigt sehr früh“ Einfluss auf seine Entwicklung genommen. Freilich relativiert er diese Kritik an gleicher Stelle sofort, indem er auf das vom Vater Gelernte dankbar hinweist.⁴⁸ 1901 und 1902 unternahm Vater und Sohn gemeinsame Studienreisen an die levantinische Küste und verarbeiteten zumindest einmal auch das gleiche Motiv.⁴⁹ Dabei sollte Edmund Kanoldt seinem Sohn nicht nur das Interesse an der Landschaftsmalerei, sondern auch eine tiefe Verbundenheit zu Italien vermitteln. Letztlich scheint die Position Edmund Kanoldts bei der Berufswahl seines Sohnes jedoch weniger klar zu sein, wenn man die Aussagen von Alexander Kanoldt aus dem Jahre 1928 liest, die er im Zusammenhang mit einer von Gustav Friedrich Hartlaub an der Kunsthalle Mannheim geplanten Ausstellung „Die Kindheit unserer Künstler“ in einem Brief an diesen tätigt. Er sei – so Alexander Kanoldt – „zum Zeichnen oder malen“ nicht besonders angehalten worden. Ferner schrieb er: „Mein Vater hat sich da sehr bewußt zurückgehalten, weil er keinen Einfluß ausüben wollte, welcher mich auf die Laufbahn des Künstlers drängen konnte. Das hat mein Vater bis zu seinem früh erfolgten Tode durchgehalten.“⁵⁰ Freilich dürfte diese späte Rückschau auf seine Anfänge auch der Selbststilisierung gedient haben, denn

45 Vgl. Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 191 und Koch 2018, S. 13 f.

46 Vgl. Koch 2018, S. 204.

47 Vgl. Brief Alexander Kanoldt an Josef August Beringer, 06.06.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215, auch in: Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 197 f.

48 Es heißt anschließend, er verdanke dem Vater „die positive Grundlage in erster Linie und in weitestem Ausmaße“. Vgl. Brief Alexander Kanoldt an Franz Roh, 17.02.1925. – In: Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 200 f.

49 Vgl. Hellwig 2016, S. 53 f.

50 Brief von Alexander Kanoldt an Gustav Friedrich Hartlaub, 09.06.1928, in der Korrespondenz von Hartlaub mit den für die geplante Ausstellung vorgesehenen Künstlern (1928/1929) im Mannheimer Archiv MARCHIVIUM, Sign.: 2/2012_00106, online: <https://scope.mannheim.de/detail.aspx?id=926460>. Die Entdeckung seines Talents habe Alexander Kanoldt „einem Prof. Krabbes“, bei dem er einen Zeichenkurs an der TH Karlsruhe besuchte, zu verdanken, der dann auch

so konnte Alexander Kanoldt seinen Entschluss, sich ganz der Malerei zu widmen, als eigene, vom Künstler-Vater unabhängig gefällte Entscheidung darstellen, die zwar durch ein kunstsinniges Elternhaus begünstigt und durch die Entdeckung seines Talents durch einen Dozenten an der Technischen Hochschule befördert worden, letztlich aber allein von ihm selbst getroffen worden war.

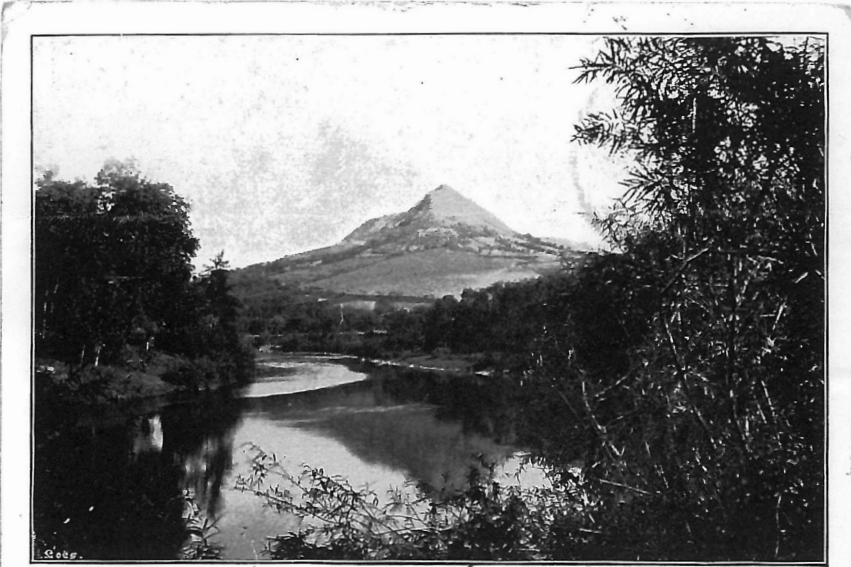
Die Geschwister Johanna und Alexander Kanoldt, deren Altersunterschied nur wenig mehr als zwölf Monate betrug, scheinen als junge Erwachsene in Karlsruhe nicht nur eine enge Beziehung gepflegt, sondern auch einen gemeinsamen Freundeskreis gehabt zu haben. Beispielsweise waren sie im Sommer 1899 zusammen mit mehreren jungen Leuten in der Gegend von Jena unterwegs. Von dort aus schrieb Johanna Kanoldt am 2. September mit der Absenderangabe „Jena, Johannisplatz 22“ – der Adresse des ehemaligen Wohnhauses von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – eine Postkarte⁵¹ an den mit dem Vater bekannten, damals bereits 78-jährigen Schriftsteller Herrmann Allmers, um ihm gegenüber die Begeisterung der Gruppe über dessen „wunderbaren Lobesang auf Rudelsburg [...] das herrliche Lied“ auszudrücken. Wahrscheinlich hatten die Freunde einen Ausflug zur nördlich der Stadt an der Saale gelegenen Rudelsburg unternommen, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts zum Treffpunkt der Köseiner Corpsstudenten wurde. Das von ihr erwähnte, 1863 von Allmers gedichtete und komponierte Lied „Dort Saaleck, hier Rudelsburg“, wurde im „Allgemeines Deutsches Kommersbuch“ abgedruckt und wird bis heute von Corpsstudenten gesungen, so wie auch die Rudelsburg bis in die Gegenwart vom Köseiner Senioren-Convents-Verband genutzt wird.⁵² Einer der Mitunterzeichner der Postkarte – C. Uhde, über den bislang weiter nichts bekannt ist – setzte denn auch hinter seine Unterschrift zwei „Zirkel“, bei denen es sich um monogrammartige Erkennungszeichen der Corps Normannia und Corps Borussia handelt (Abb. 6).

Belegt ist auch der gemeinsame Besuch der Geschwister in Begleitung von Freunden von einer Aufführung von Ruggero Leoncavallos Oper „Der Bajazzo“ („Pagliacci“), die zusammen mit Leo Delibes' (1836–1891) Ballett „Coppelia“ am Großherzoglichen Hoftheater Karlsruhe am 15. September 1901 gegeben wurde. In einem auf der Rückseite des Theaterzettels gleich nach der Aufführung von Johanna Kanoldt in italienischer Sprache

„Veranlasser wurde, daß ich sofort umsattelte und zunächst die Karlsruher Kunstgewerbeschule besuchte – ohne den geringsten Widerstand meines Vaters, welcher sich damit zufrieden gab.“

51 Postkarte von Johanna Kanoldt an Herrmann Allmers, Jena, 02.09.1899, Nachlass Herrmann Allmers, Depositum der Herrmann-Allmers-Gesellschaft im Archiv des Lkr. Cuxhaven in Otterndorf, Sign.: NHA 2100 Kanoldt. – Neben Johanna und Alexander Kanoldt haben Marie Bernhardt, C. Uhde, E. Grimes [?] und Jean-Louis Roux-Berger (05.11.1880 – 17.07.1957) unterzeichnet. Letzterer, gleichaltrig mit Johanna Kanoldt, sollte später ein bekannter Chirurg, Onkologe und Vizepräsident der französischen Académie de chirurgie werden. Vgl. den Nachruf auf J.-L. Roux-Berger: Gaudart d'Aillaines 1957.

52 Zur Rudelsburg und ihrer Geschichte vgl. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=229067856>.



VERLAG D. FROMMANN'SCHEN HÖFBUCHHANDLG. (A. BRAUNLICH), JENA.

Jena, Johanni-platz 22.
Jena: Jening-Panorama.
 Herrmann Allmers! Wohl Segensreich
 dich von Opa, der hat an alten Gedale
 Leben wunderbar Leben auf Kindalt
 dich und was man uns um die
 freifall. Hast du auch nicht unser
 Freude über die fertige Zeit und die
 Freude. Als Lehrer sind wir alle
 Professor Johanna Kanoldt aus:
 für alle Familien (Herrn) Karlsruhe/13
 Malthe Berg (Foster von prof. Dr. Kanoldt)
 Das Grube meiner Schwester, dabei ich ein
 ganz erbeut die meine zu künzungsigen
 Alexander Kanoldt
 Marie Richard C. Wilde!!! Bei!
 der sind die lang sind fünf Jahr, sie sind fünf Jahre
 die Mutter freuen.
 Prop. von hiesig que j'ai eu de moi, on est heureux! J.-L. Roux-Berger C. Grimes

Abb. 6 Postkarte von Johanna Kanoldt (und anderen) an Herrmann Allmers, Jena, 2. September 1899, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf

verfassten Brief an Leoncavallo⁵³ äußerte sie ihre und ihrer Begleiter Begeisterung über die „magnifica opera: I Pagliacci“, bei der der Sänger des Tonio mit seiner Arie im Prolog das gesamte Auditorium zum Weinen gebracht habe.⁵⁴ Abschließend bemerkte sie, dass einer von ihnen, nämlich der „giovinne [sic!] pittore“ – gemeint ist Alexander Kanoldt – das Glück gehabt habe, Leoncavallo seinerzeit im „Café ristorante della Posta“ in Brissago am Lago Maggiore im Tessin gesehen zu haben. Zudem habe dieser dort in einem Haus übernachtet, in dem auch Leoncavallos Bruder untergebracht war. In der Tat hatte Alexander Kanoldt 1901 auf dem Rückweg von der Riviera di Levante zusammen mit dem Vater in Brissago Halt gemacht und dort wohl Leoncavallo, der sich damals wiederholt am Lago Maggiore aufhielt, gesehen.⁵⁵ Wie den Unterschriften der „fedeli ammiratori“ auf dem Theaterzettel zu entnehmen ist, wurden die Geschwister „Alexander Kanoldt, pittore“ und „Giovanna Kanoldt, Aspiranta della Musica“ bei dem Opernbesuch von dem Schauspielschüler „Emil Teja Mamelok, artista drammatico del teatro del Granduca Badenia“ und „Pierre Roux da Parigi“ begleitet. Mit letzterem könnte Pierre Roux-Berger gemeint sein, der Bruder des Gefährten der Jena-Reise von 1899 Jean-Louis Roux-Berger⁵⁶ (Abb. 7).

Ein weiterer gemeinsamer Freundeskreis, zu dem Akademie-Kommilitonen von Alexander Kanoldt – darunter sein engster, nahezu lebenslanger Freund Adolf Erbslöh (1881–1947) – zählten, ist durch zwei 1903 entstandene Fotografien dokumentiert. Auf beiden sind zunächst die Geschwister Kanoldt und Adolf Erbslöh sowie mindestens zwei weitere Personen aus der Malklasse von Ernst Schurth (1848–1910) zu sehen, die Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh damals besuchten. Das eine Foto zeigt die Gruppe auf einem Ausflug nach Berghausen bei Karlsruhe im Garten des dortigen Lokals „Zum

53 Das Dokument befindet sich heute in der Biblioteca cantonale di Locarno, Fondo Leoncavallo. Vgl.: https://samara.ti.ch/permalink/f/105miqp/41CSI_CUMULUS_FLC9791, Nr. 100012, Sign.: D/M43, Mikrofilm: A/12.

54 Digitalisat des Theaterzettels dieser Aufführung: Badische Landesbibliothek Karlsruhe: <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbtheater/periodical/pageview/3165880>.

55 Beide, Vater und Sohn Kanoldt schufen anschließend Werke mit Darstellungen der Kirche „Madonna del Monte“: Edmund Kanoldt das Gemälde „Zypressen vor der Kirche in Brissago“, Alexander Kanoldt die Farblithographie „Madonna del Monte (Brissago)“. Vgl. Hellwig 2016, S. 52.

56 Emil Mamelok (12.09.1882, Zürich – 24.05.1954, Luzern) war Theater- und Filmschauspieler. Er studierte in Karlsruhe Schauspiel, debütierte 1902 am Preußischen Hoftheater Gera, wo er bis 1907 engagiert war. Anschließend wirkte er in Berlin, Düsseldorf, Wien, Brünn, Leipzig, Berlin. 1933 erfolgte die Emigration in die Schweiz, wo er 1936–1954 Spielleiter (Schauspiel und Oper) am Theater Luzern war. Vgl. Danielczyk 2005. Pierre Roux-Berger (22.10.1885 – 13.10.1942) spezialisierte sich später als Ingenieur auf das Transportwesen, war seit 1935 Bürgermeister von Montbeugny (Allier) und machte sich einen Namen als Befürworter des französischen Bauprojektes einer Transsahara-Eisenbahn. Vgl. Sarazin 2008.

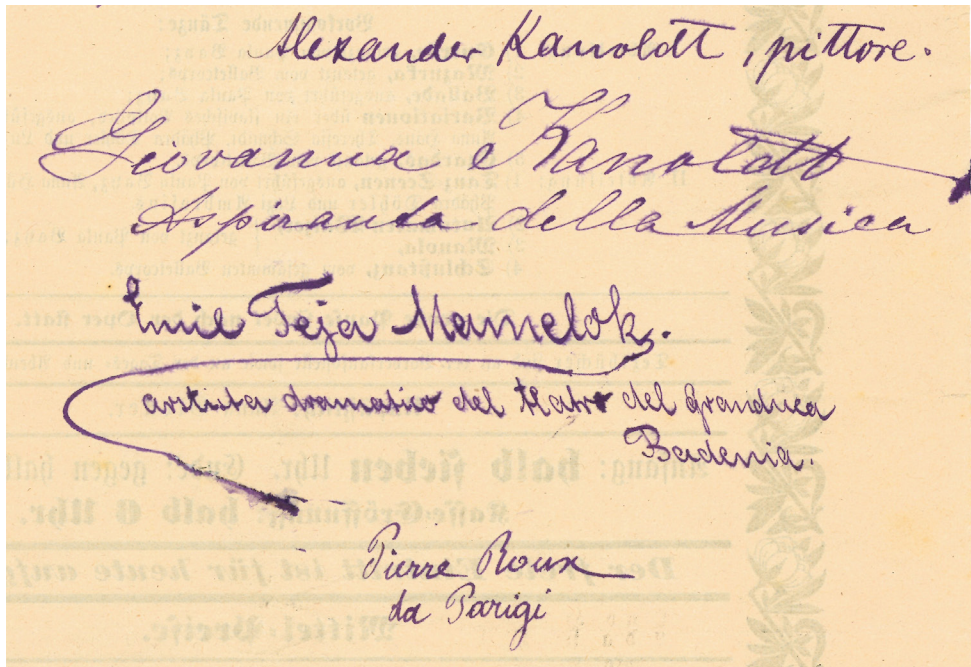


Abb. 7 Schreiben an Ruggero Leoncavallo mit den Unterschriften von Alexander und Johanna Kanoldt, Emil Mamelok und Pierre Roux-Berger auf der Rückseite des Theaterzettels der Aufführung des „Bajazzo“ im Großherzoglichen Hoftheater Karlsruhe am 15. September 1901, Fondo Leoncavallo, Biblioteca Cantonale, Locarno

Laub“. Auszumachen sind neben den drei genannten der Akademieprofessor Ernst Schurth sowie zwei weitere Mitschüler seiner Zeichenklasse⁵⁷ (Abb. 8).

Auf dem zweiten Bild sind die fünf erwähnten jungen Leute zusammen mit vier weiteren, ebenfalls jüngeren Personen bei einer Tischgesellschaft in der Lessingstraße 78 in Karlsruhe zu sehen. Demnach scheint es sich bei der auf beiden Fotografien dokumentierten Gruppe um einen festen Zirkel gehandelt zu haben, der sich öfters zu gesellschaftlichen Ereignissen traf (Abb. 9).

⁵⁷ Die genannten Fotos sind abgebildet bei Koch 2018, S. 204 f., Abb. 3 (Ausflug nach Berghausen) und Abb. 5 (Tischgesellschaft in der Lessingstraße 78). Auf dem Foto der Mitglieder der Zeichenklasse von Ernst Schurth von 1903 (ebd., Abb. 4) sind die beiden auf dem Ausflugsfoto zu sehenden Mitschüler als erste Person rechts sowie als dritte Person links auszumachen.

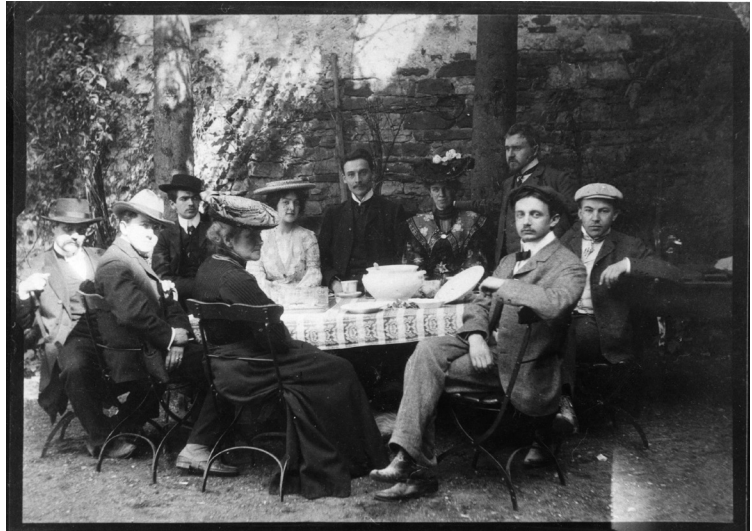


Abb. 8 Ausflug nach Berghausen bei Karlsruhe, Fotografie, 1903. Johanna Kanoldt (Vierte von rechts), Alexander Kanoldt (Dritter von links), Adolf Erbslöh (Zweiter von rechts, sitzend), Ernst Schurth (Erster von links), Nachlass Adolf Erbslöh, Irschenhausen



Abb. 9 Tischgesellschaft in der Lessingstraße 78 in Karlsruhe, Fotografie, 1903. Johanna Kanoldt (Erste von rechts), Alexander Kanoldt (Dritter von links), Adolf Erbslöh (Dritter von rechts), Nachlass Adolf Erbslöh, Irschenhausen

Der unerwartete Tod Edmund Kanoldts am 17. Juni 1904 während eines Kuraufenthaltes in Bad Nauheim⁵⁸ sollte einen großen Einschnitt im Leben der Familie bedeuten. Sophie Kanoldt zog mit ihren Kindern Johanna und Alexander zunächst innerhalb der Kriegsstraße von der Nummer 86 in die Nummer 184 um.⁵⁹ Nur ein Jahr später übersiedelte sie zusammen mit der Tochter nach München, während Alexander Kanoldt in Karlsruhe blieb und seine Studien an der Akademie fortsetzte.

58 Todestag 27. Juni 1904 nach der Sterbeurkunde Edmund Kanoldt im StA Karlsruhe. Vgl. auch die Todesanzeige im Karlsruher Tagblatt vom 30.06.1904, erstes Blatt, S. 4215, online: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-150885/fragment/page=4490297>. In der Literatur werden fälschlicherweise gelegentlich auch die Daten 25. oder 28. Juni 1904 genannt. Die Bestattung fand am 1. Juli 1904 statt, eine Grabrede hielt Hans Thoma.

59 Vgl. Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1.1873–46.1919, Digitalisate unter <http://digital.blb-karlsruhe.de/periodical/structure/394022>.

Schriftstellerische und publizistische Versuche 1897 bis 1911

Johanna Kanoldt hatte in ihrem Elternhaus eine solide künstlerische Bildung erhalten und war auch mit einem klassischen bürgerlichen literarischen Kanon vertraut gemacht worden, wie die Gedichtauswahl im von ihr und ihrem Vater 1894 angelegten kleinen Album der Erinnerungen an eine Italienreise belegt. Nicht untypisch für ihre Zeit, fühlte sich die Siebzehnjährige denn auch versucht, eigene Gedichte zu verfassen und zu publizieren. Hierfür nutzte sie vor allen Dingen die „Neue Musik-Zeitung“, ein zwischen 1880 und 1928 vierzehntägig erscheinendes Journal, das sich an ein breites musikinteressiertes Publikum wendete und „nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien“ veröffentlichte⁶⁰ (Abb. 10). Andere Zeitschriften, die von ihr verfasste Gedichte druckten, waren Blätter, die sich an eine vorwiegend an neuer Literatur interessierte bildungsbürgerliche Leserschaft wendeten, wie zum Beispiel die nur zwischen 1900 und 1903 erscheinenden „Stimmen der Gegenwart – Monatsschrift für moderne Literatur und Kritik“ oder die über acht Jahrzehnte kontinuierlich veröffentlichte „Deutsche Roman-Zeitung“ (1864–1944). Zwei Gedichte von Johanna Kanoldt brachte die kurzlebige „Südwestdeutsche Rundschau – Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst“ (1901–1902), die sich neben der Literatur auch der bildenden Kunst und Musik widmete.

In ihren kurzen, meist nur wenige Verse umfassenden Gedichten in häufig schwerem Grundton werden überwiegend melancholische Stimmungen beschrieben, es ist von Vergänglichkeit, entschwundenem Glück oder verlorener Liebe die Rede. Der Unterstützung dieser Arbeiten durch ihren Vater konnte sie gewiss sein, schrieb er doch im Dezember 1900 mit Stolz an Käthe Glück: „Meine Tochter ist ein sehr begabtes lebhaftes Kind – litterarisch sehr begabt, dichtet hübsch, so daß sehr viele ihrer Gedichte gedruckt wurden.“⁶¹ Und zwei Jahre später versicherte er seiner Korrespondenzpartnerin, dass, „sollte mal ein Bändchen [mit Johanna Kanoldts Lyrik] gedruckt werden“, ⁶² er ihr dieses selbstverständlich schicken werde.

Zwischen 1904 und 1911 veröffentlichte Johanna Kanoldt zudem drei Sachtexte in Zeitschriften, in denen sie sich mit illustrierten Märchenbüchern und Musik befasste.

60 Selbstbeschreibung der Zeitschrift. Vgl. Neue Musik-Zeitung, Köln, 1 (1880), Nr. 1, S. 1.

61 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 9.

62 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10.



Abb. 10 Titelblatt Neue Musik-Zeitung, 18 (1897)

Der Eintrag „Kanoldt, Fräul. Johanna, Karlsruhe, Bad.“ seit dem Jahrgang 1901 in Kürschners deutschem Literatur-Kalender,⁶³ deutet darauf hin, dass sie zu diesem Zeitpunkt ihre Haupttätigkeit im Bereich der Literatur gesehen hat. Noch bis in das Jahr 1917 ist sie mit aktualisierten Adressangaben in diesem Verzeichnis regelmäßig zu finden.

Gedichte

Das früheste bekannte von Johanna Kanoldt veröffentlichte Gedicht ist das achtzeilige „Mondnacht“, das 1897 in der „Neuen Musik-Zeitung“ erschien.⁶⁴ Im folgenden Jahr konnte sie mit „Sehnsucht“, „Weihnachten im Walde“ und „Nachtstück“ gleich drei Gedichte in verschiedenen Nummern dieser Zeitung, wiederum in der Rubrik „Texte für Liederkomponisten“ publizieren.⁶⁵ Im nächsten Jahrgang folgten im gleichen Journal, erneut innerhalb dieser Rubrik abgedruckt, „Thränen“, „Morgendämmerung“ und „Frühlingsahnung“. Diesmal wurden die drei Gedichte von einem Porträtfoto der Autorin und einer kurzen Vorstellung des jungen Talents begleitet, die wie ein Echo der väterlichen Beschreibung ihrer Begabungen klingt (Abb. 3):

„Zu den besten poetischen Beiträgen, die uns von Dichterinnen zugeschickt wurden, gehören jene von Frl. Johanna Kanoldt. Sie ist die 18jährige Tochter des in Karlsruhe (Baden) wohnhaften Landschaftsmalers Prof. Edm. Kanoldt, die schon in ihrem 13. Lebensjahre nicht bloß dichtete, sondern sich auch eifrig mit Musik und Malerei beschäftigte. Große Reisen erweiterten ihren Gesichtskreis und weckten in ihr die Freude am Naturschönen, die sich auch in ihren feinsinnigen Gedichten liebenswürdig abspiegelt.“⁶⁶

Das Gedicht „Thränen“ sandte Johanna Kanoldt zur gleichen Zeit im Rahmen eines Preisausschreibens („Kennwort: Selbstüberwindung!“) auch an die Halbmonatsschrift „Neuer Parnass“, in der es im Mai ebenfalls veröffentlicht wurde.⁶⁷ Laut

63 Deutscher Litteratur-Kalender auf das Jahr 1901, 23. Jahrgang. Hrsg. von Joseph Kürschner. Leipzig 1901, S. 677.

64 Johanna Kanoldt: Mondnacht. – In: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 18 (1897), Nr. 11, S. 138.

65 Johanna Kanoldt: Sehnsucht. – In: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 1, S. 3; dies.: Weihnachten im Walde. – In: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 22, S. 267; dies.: Nachtstück. – In: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 23, S. 193.

66 Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 7, S. 86.

67 Johanna Kanoldt: Thränen. – In: Neuer Parnass. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Bühne. Organ des Verbandes zur Förderung des Interesses am deutschen Schrifttum, 2 (1899), H. 10 (Mai II), Sp. 156.

Selbstbeschreibung hatte sich diese Zeitschrift zum Ziel gesetzt, „das Interesse an der literarischen Produktion der Gegenwart [zu] heben [...] und jungen aufstrebenden Talenten den Weg [zu] bahnen.“⁶⁸ Das melancholische gereimte Gedicht besteht aus zwölf Versen, die zwei Gruppen bilden:

Thränen

Grau und weich
In duftger Ferne
Ist das weite Land versunken,
Düstre Wolken
trüb und bleich
Hüllen ein die Sternenfunken.

Blasse Blüte
Neigt das Haupt⁶⁹
In des Mondes klarem Scheine,
Herz so müde,
Glückberaubt
Weine einsam, weine.

Im Jahr 1900 gelang es Johanna Kanoldt, gleich drei ihrer lyrischen Werke in einer Nummer der Zeitschrift „*Stimmen der Gegenwart: Monatsschrift für moderne Literatur und Kritik*“ zu platzieren. An den Titeln der ersten beiden – „*Es war ...*“ und „*Requiem*“ – ist bereits die schon in „*Thränen*“ zum Ausdruck gebrachte tief traurige und hoffnungsarme, von der Sehnsucht nach vergangenen glücklicheren Zeiten und von verlorenem Liebesglück geprägte Stimmung der Gedichte erkennbar.

Es war

Es war ...; ein wunderseltam Klingen
Taucht aus der tiefen Nacht empor,
Es hebt die sehnsuchtsweißen Schwingen
Das süße Glück, das ich verlor.
Und alle Träume, die da schliefen,

68 Neuer Parnass. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Bühne. Organ des Verbandes zur Förderung des Interesses am deutschen Schrifttum, 1 (1898), H. 1/2, Sp. 3.

69 In der Neuen Musik-Zeitung und in der 1904 erschienen Gedichtsammlung heißt es an dieser Stelle: „Senkst das Haupt“.

Die längst verklungen, längst verrauscht,
 Sie steigen aus vergessnen Tiefen,
 Und meine Seele weint und lauscht.

Im ebenfalls nur achtzeiligen „Requiem“ wird eine noch leuchtende Herbststimmung beschrieben, die – auch typografisch durch eine Zeile aus dreizehn voneinander abgesetzten Bindestrichen – abrupt kontrastiert wird mit dem Schlussvers: „Da nahmen Abschied wir für immer.“ Und auch das dritte Gedicht „Karneval“, das aus fünf je vierzeiligen Strophen besteht, erinnert an das nur kurze Glück eines Paares „in den tollen Stunden“ eines Maskenballs, dem schon sehr bald „unser Abschied für's Leben“ folgt.⁷⁰ Ihr Gedicht „Es war ...“ dürfte von Johanna Kanoldt selbst oder auch den Journal-Redaktionen besonders geschätzt worden sein, denn sie publizierte es in den folgenden beiden Jahren noch zweimal in weiteren Zeitschriften.⁷¹ Auch im ebenfalls 1901 in der „Neuen Musik-Zeitung“ abgedruckten „Noch einmal“, das mit den Worten „Laßt sterben mich“ anhebt, singt das lyrische Ich⁷² sein „sehnsuchtskrankes Lied / Zum Himmel auf in mächtigen Accorden“.⁷³

Ein Hinweis auf die Nähe von Johanna Kanoldts Lyrik zum Lied zeigt sich darin, dass es ihr zwischen 1897 und 1901 gelang, ihre Gedichte regelmäßig in der Rubrik „Texte für Liederkomponisten“ der „Neue Musik-Zeitung“ unterzubringen. In insgesamt 13 Nummern dieser Zeitschrift erschienen in diesem Zeitraum 15 ihrer Gedichte, während sich die weiteren zwölf von ihr publizierten Gedichte auf sieben andere Journale verteilen. Zudem sind tatsächlich Vertonungen ihrer Werke nachweisbar. Beispielsweise erschienen im Verlag der Musikalienhandlung Fritz Müller in Karlsruhe Anfang des Jahrhunderts die Noten zu ihrem Gedicht „Weihnachten im Walde“ für „eine Baryton- oder Mezzo-Sopran-Stimme komponiert von Franz Decker“⁷⁴ (Abb. 11). Der 1887 in Ettlingen bei Karlsruhe geborene Franz Decker komponierte in jungen Jahren Lieder

70 Johanna Kanoldt: Es war, Requiem, Karneval. – In: Stimmen der Gegenwart. Monatsschrift für moderne Litteratur und Kritik, Nr. 1 (1900), S. 26 und S. 87.

71 Vgl. Neue Musik-Zeitung. – Stuttgart, Leipzig, 22 (1901), Nr. 7, S. 88 (Rubrik: Texte für Liederkomponisten) und Deutsche Roman-Zeitung/ Beiblatt. Leipzig, 20 (1902), Sp. 501.

72 Der Begriff „lyrisches Ich“ wurde im gleichen Jahrzehnt von Margarete Susman in ihrem Werk: „Das Wesen der modernen deutschen Lyrik“ (Stuttgart, 1910, S. 16–19) eingeführt, womit sie eine vom Dichter abgegrenzte im Gedicht sprechende Instanz bezeichnete.

73 Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 22 (1901), Nr. 19, S. 250, Rubrik: Texte für Liederkomponisten.

74 Weihnachten im Walde. Gedicht aus der „Neuen Musikzeitung“ von Johanna Kanoldt (Karlsruhe). Für eine Baryton- oder Mezzo-Sopran-Stimme komponiert von Franz Decker. Karlsruhe [o. J., nach 1898]. – 4 S. Das Gedicht wurde von Johanna Kanoldt erstmals publiziert in: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 22, S. 267, Rubrik: Texte für Liederkomponisten.

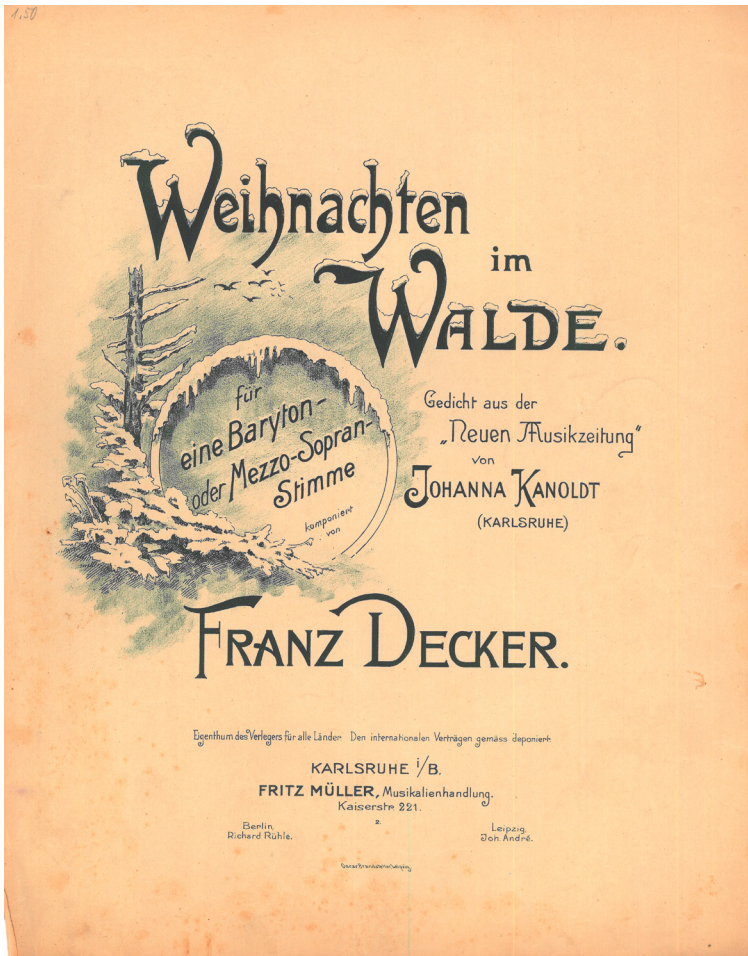


Abb. 11 Umschlag der Noten der Vertonung von Johanna Kanoldts Gedicht „Weihnachten im Walde“ durch Franz Decker, nach 1898

nach Texten romantischer Dichter und bediente sich offenbar auch aktueller Lyrik aus der einschlägigen Rubrik in der „Neue Musik-Zeitung“.⁷⁵ Desweiteren vertonte der Kieler Komponist Max Wiese (1882–1965) Johanna Kanoldts Gedicht „Es war“, das

⁷⁵ Franz Decker (1887–1965) war der Sohn des Ettlinger Musiklehrers, Organisten und Komponisten Franz Decker (1859–1920), wurde später Lehrer an der Wirtschaftsoberschule Karlsruhe und verfasste zahlreiche Rezensionen zu Musik- und Theateraufführungen in den ortsansässigen Tageszeitungen. Vgl. die Materialien im Nachlass Zollner im StA Karlsruhe (7/NI Zollner, 152, 748 und 755).

unter anderem 1901 in dieser Zeitschrift erschienen war, und nahm das Lied als Nr. 4 in sein op. 28 „Vier Gesänge“ auf, das 1909 im Berliner Musikverlag Eisoldt & Rohkrämer publiziert wurde.⁷⁶

1903 gelang es Johanna Kanoldt, ihr Gedicht „Im Zwielicht“ in der zweiten Folge von „Unsere Kunst. Neues aus den Werkstätten der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler. Mit Beiträgen deutscher Dichter“ unterzubringen.⁷⁷ In dieser Veröffentlichung der rheinländischen Sezessionsvereinigung, die in den 1890er-Jahren progressiv gestartet war, sich aber Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr aus dem Kunstbetrieb hervorhob,⁷⁸ wurden grafische Arbeiten neben oder gemeinsam mit Dichtungen abgedruckt. „Im Zwielicht“ wurde von dem Eifel-Maler Fritz von Wille (1860–1941) anschaulich illustriert: Die Initiale „V“ in der ersten Gedichtzeile „Verknorrter Tannen vielverzweigt Geäst“ hatte Wille in seiner Zeichnung als abgestorbenen Baum in V-Form wiedergegeben und somit seine Illustration eng mit dem Text von Johanna Kanoldt verwoben (Abb. 12).

Im gleichen Jahr 1903 fasste Johanna Kanoldt ihre bis dahin verstreut publizierte Lyrik in einem gedruckten Büchlein zusammen, ein Vorhaben, das ihr Vater bereits in einem Brief an Käthe Glück im Sommer 1902 angedeutet hatte.⁷⁹ Das 20-seitige Bändchen „Gedichte“, das 30 Nummern enthält, wurde von der Müller'schen Hofbuchdruckerei Karlsruhe „als Manuskript gedruckt“, erschien also im Selbstverlag.⁸⁰ Von den wenigen überlieferten Exemplaren befand sich bezeichnenderweise eines mit Widmung der Verfasserin in der Bibliothek des Kölner Schriftstellers und Übersetzers Johannes Fastenrath (1839–1908), der auch erster Vorsitzender der Literarischen Gesellschaft

76 Vgl. die Anzeige des Werkes in: Die Musik. Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 8. Jg. (1909), Bd. 30, 2. Quartal, Beilage [S. 2]. – Max (Hermann August) Wiese studierte Naturwissenschaften in Marburg und Kiel bevor er sich einem Musikstudium zuwandte. Er komponierte Opern, Singspiele und Lieder. Über Wieses op. 25 („Lieder im Volkston“, sechs Lieder) und op. 28 („Vier Gesänge“) schreibt der – konkurrierende – Liedkomponist und Musikkritiker Gustav Kanth wenig schmeichelhaft: „Ein kleines, sehr bescheidenes Talent, das sich mit geringfügigsten Einfällen zufrieden gibt. Durchweg ist ein melancholischer Ton festgehalten, der auf die Dauer geradezu unerträglich wirkt. [...] Und dann diese ewigen langsamen Tempi!“ Vgl. Die Musik. Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten, Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 8. Jg. (1909), Bd. 31, 3. Quartal, S. 107.

77 Johanna Kanoldt: Im Zwielicht. – In: Unsere Kunst. Neues aus den Werkstätten der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler. Mit Beiträgen deutscher Dichter, 2. Folge, 3. Aufl. Düsseldorf [1903], S. 54. Illustriert mit einer Zeichnung von Fritz von Wille.

78 Vgl. Wilhelm Schäfer: Die Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler. – In: Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Bd. 3 (1901), Oktober, S. 5f.

79 Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 06.07.1902, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 10: „Sollte mal ein Bändchen gedruckt werden, sende ich Ihnen selbiges.“

80 Johanna Kanoldt: Gedichte. Karlsruhe: C. F. Müller'sche Hofbuchdruckerei, [1903]. – 20 S.

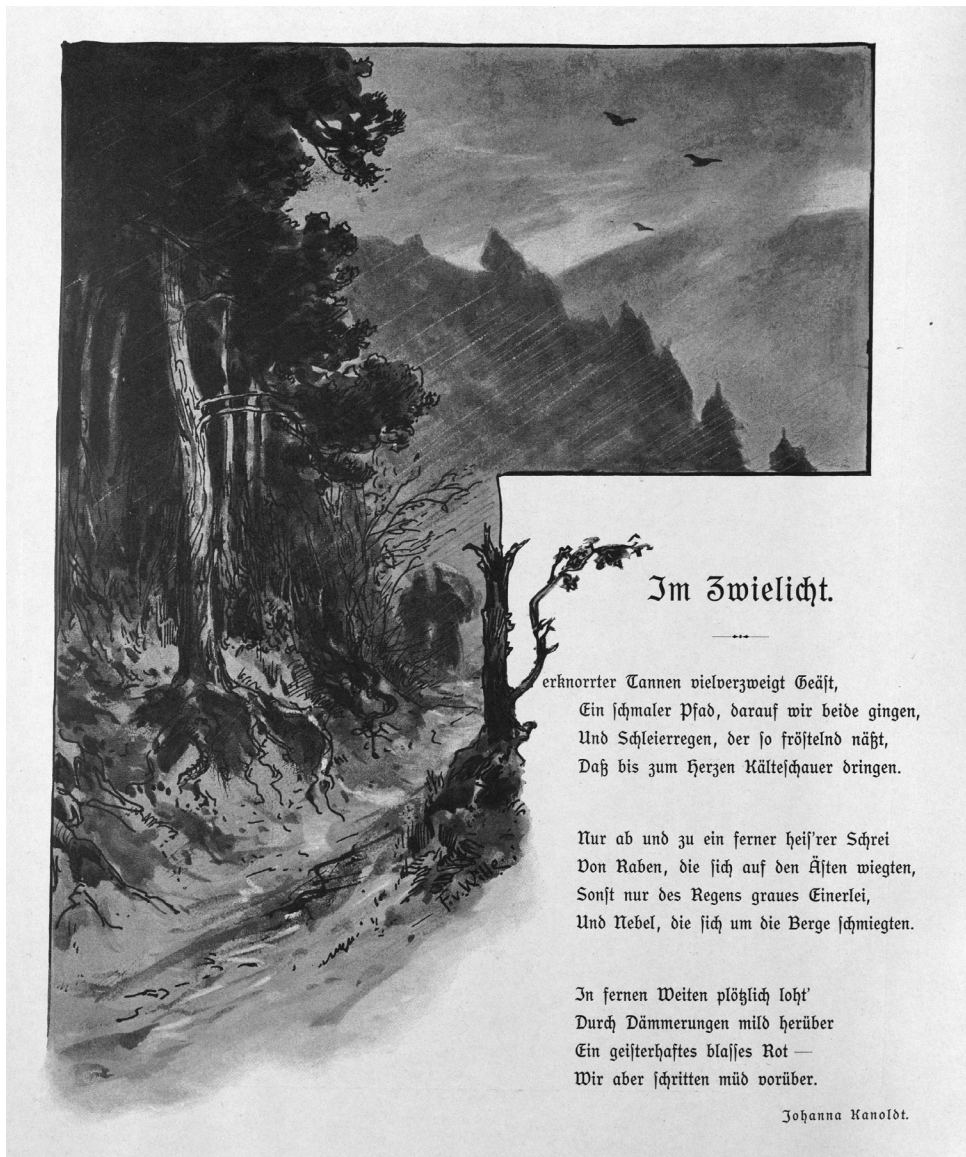


Abb. 12 Johanna Kanoldt: „Im Zwieliht“, illustriert von Fritz von Wille, 1903

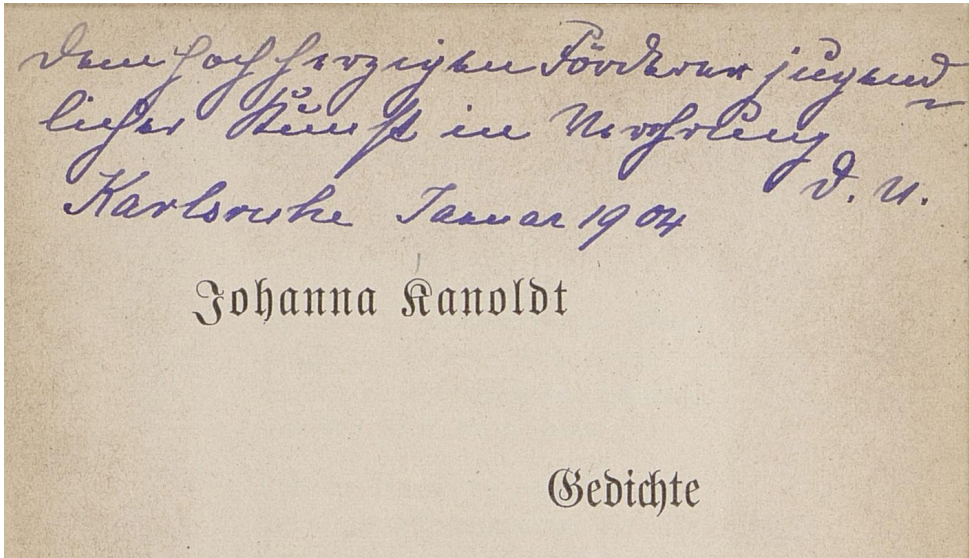


Abb. 13 Widmung von Johanna Kanoldt an Johannes Fastenrath in dem für ihn bestimmten Exemplar ihrer Gedichtsammlung, Privatdruck 1903

Köln e. V. war und maßgeblicher Initiator der von diesem Verein jährlich zwischen 1898 und 1914 ausgerichteten poetischen Wettbewerbe „Kölner Blumenspiele“. Möglicherweise reichte Johanna Kanoldt auch ihre Gedichte zu den „Kölner Blumenspielen“ ein. Jedenfalls sandte sie dem „großherzoglichen Förderer jugendlicher Künste in Ergebung“, wie sie in ihrer Widmung an Fastenrath schrieb, eine Ausgabe ihrer gesammelten Lyrik⁸¹ (Abb. 13).

Die Kollektion beginnt, nach dem melancholischen Gedicht „Es war ...“ mit zuverlässigeren und lebensfreudigeren Versen. Freilich deuten auch hier bereits die Titel auf die immer präsente dunkle Seite des Lebens bzw. der Gegenwart – „Mondnacht“ (zwei Versionen), „Dolorosa“, „Nachtstück“, „Im Zwielficht“. Nur ein Gedicht thematisiert einen realen Ort aus Johanna Kanoldts Biografie, jedoch ohne konkreteren Bezug als den Flussnamen in der Überschrift: In „An der Saale“, das erstmals am 16. November

81 Das aus Fastenraths Bibliothek stammende Exemplar befindet sich heute in der USB Köln (Signatur: B854). Ebenfalls über ein Exemplar verfügt das StA Karlsruhe (Sign.: 8/StS 13 1037) und das StA München, wo auch die vermutlich von Johanna Kanoldt selbst mit wenigen Korrekturen versehenen Druckfahnen aufbewahrt werden (Sign.: DE-1992-FAM-0390). Weitere Kontakte zwischen Johanna Kanoldt und Johannes Fastenrath sind bislang nicht bekannt. Im umfangreichen Nachlass von Fastenrath (Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1032) ist laut Findbuch kein Dokument von Johanna Kanoldt vorhanden.

1899 in der „Neue Musik-Zeitung“ veröffentlicht worden war,⁸² wird erneut das Thema Trennung sich Liebender in den Fokus gestellt. Als Ort des Geschehens wird „die glatte Flut“ des Flusses gewählt, es ist „Nacht“ und „Über silbernen Weiden / Schweigt Vollmondspracht“. Dadurch erhält das Gedicht durchaus noch ein romantisches Moment, das möglicherweise mit den Erinnerungen der Autorin an ihre Aufenthalte 1898 und 1899 in der Saale-Region zusammenhängt.⁸³

Gleichwohl thematisierte Johanna Kanoldt in den meisten ihrer Gedichte die Sehnsucht nach einer vergangenen, in der Erinnerung ungleich schöner und glücklicher als die dunkle Gegenwart erscheinenden Zeit – „O meiner Jugend stiller Heimatgarten / Wie liegst Du traumhaft fern, wie weltenweit“, hebt das einstrophige „Erkenntnis“ an.⁸⁴ Aus diesem Rahmen fällt lediglich das 1905 im Jahrbuch „Badische Kunst“ abgedruckte Gedicht „Madeleine“, in dem die Verfasserin leichtfüßig, ohne jede Schwermut, vielmehr sogar mit einem schon etwas an den nur knapp drei Jahre jüngeren Joachim Ringelnatz erinnernden Witz ein beginnendes Liebesabenteuer aus der Beobachterperspektive beschreibt:⁸⁵

Madeleine

Du hast Madeleine dein Herz gegeben –
ich hab' sie belauscht im gelben Zimmer,
sie dreht's in ihren Händen soeben
bei grünem Mondesflimmer,
sie wendet's nach allen Seiten und Ecken,
als wollte sie Neues daran entdecken.
Stellt es graziös in eine Vase Louis quinze,

82 Johanna Kanoldt: An der Saale. – In: Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 22 (16. November 1899), S. 278, Rubrik: Texte für Liederkomponisten.

83 Vgl. z. B. die Postkarte von Johanna Kanoldt an Herrmann Allmers, Jena, 2. September 1899, Nachlass Herrmann Allmers, Depositum der Herrmann-Allmers-Gesellschaft im Archiv des Lkr. Cuxhaven in Otterndorf, Sign.: NHA 2100 Kanoldt: „Voll Begeisterung an den Ufern, der lieben alten Saale' Ihren wunderbaren Lobsgang auf Rudelsburg singend, nehmen wir uns die Freiheit Ihnen den Ausdruck unserer Freude über das herrliche Lied auszusprechen.“

84 Johanna Kanoldt: Erkenntnis. – In: Johanna Kanoldt: Gedichte. Karlsruhe [1903], S. 17.

85 Badische Kunst 1905, drittes Jahrbuch der Vereinigung ‚Heimatliche Kunstpflege‘ Karlsruhe. Hrsg. von Albert Geiger. Karlsruhe 1905. – S. 74. Neben „Madeleine“ ist an dieser Stelle das bereits im Sammelbändchen und vorher in der Südwestdeutschen Rundschau. Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst, 2 (1902), S. 149, publizierte Gedicht „Rokoko“ abgedruckt. In einer anonymen Rezension des Jahrbuchs in der Karlsruher Zeitung vom 21.12.1905, Nr. 354, S. 3, wird diesen beiden Gedichten denn auch attestiert, dass sie „sehr geschickt geformt und von feinem Humor“ seien. Online: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-148091/fragment/page=1784190>.

begießt es mit Champagnergebraus
 „Comme je vous aime mon prince, oh, mon prince!“
 und zierlich kleidet sie sich aus.
 „Le curé“ trällert sie kokett
 und schlüpft dann in ihr Himmelbett.

Nach dem Tod des Vaters im Sommer 1904 und dem ein Jahr danach erfolgten gemeinsamen Umzug mit ihrer Mutter nach München publizierte Johanna Kanoldt letztmalig zwei Gedichte. Sie erschienen jeweils 1908 und 1909 in einer Nummer der unter anderem von Georg Hirth (1841–1916) herausgegebenen Münchner Zeitschrift „Jugend“, die nicht nur namensgebend für den „Jugendstil“ war, sondern – im Gegensatz zu den eher bildungsbürgerlichen Zeitschriften, in denen Johanna Kanoldt bis dahin ihre Gedichte untergebracht hatte – einen satirischen und kulturkritischen Schwerpunkt besaß.⁸⁶

Im Gedicht „Im Park“ lässt die Autorin einen „Er“ mit einer „Sie“ eine mit „Sandsteingötter[n]“ gezielte herbstliche Parkallee entlang schreiten. Der Herr stellt fest, „daß solch ein Mensch wie ich, – nicht lieben kann“, während ihn die offenbar belebten Standbilder „spöttisch“ ansehen und „Amor tückisch seine Pfeile blitzen“ lässt. „Die schöne Frau an seiner Seite sinnt und schweigt“, ganz auf die Kunst des Liebesgottes vertrauend, denn schließlich wird ihr Begleiter der Kraft der Liebe nicht mehr widerstehen können, weil die Dame am Ende wunderlicherweise „der Göttin auf dem Sockel dort – Cythere“ gleicht. Stimmung, Lokalität (Park oder Garten), Belebung von Statuen und Verschwimmen von Gegenwart und Vergangenheit beziehungsweise von Realität und Phantasie – „das Herbstlaub raschelt leise, wie im Traum“, heißt es in einer Zeile – all dies hat das Gedicht von Johanna Kanoldt mit einer Anzahl ähnlicher gemeinsam, die in diesen Jahren in der „Jugend“ publiziert wurden, und die häufig an die Szenerie von Hugo von Hofmannsthals „Prolog zu dem Buch ‚Anatol‘“ (1892) erinnern,⁸⁷ in dem in der nach außen abgegrenzten Welt eines Parks, eine Rokoko-Szenerie evoziert wird, die sich über die Gegenwart legt und in der sich Kunst und Leben phantastisch miteinander verschlingen. Ein Indiz dafür, dass das 1892 unter dem Pseudonym Loris als „Prolog“ für Arthur Schnitzlers Drama „Anatol“ erschienene Gedicht von Hofmannsthal für sie zumindest auch Anregung für „Im Park“ gewesen sein könnte, legt ihr Rückgriff

86 „Im Park“. – In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Nr. 13 (1908), S. 1086; „Souper um Mitternacht“. – In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Nr. 33 (1909), S. [4].

87 Vgl. Schönemann 2004, S. 82 f. u. a. mit direktem Bezug auf Johanna Kanoldts „Im Park“. Das von Schönemann nicht erwähnte, 1902 von Johanna Kanoldt in der Südwestdeutsche Rundschau, Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst, 2 (1902), S. 149, publizierte Gedicht „Rokoko“, wäre ein weiteres passendes Beispiel für diese Lyrik.

auf dessen Formulierung von den „blonden Köpfchen“, auf denen sich Lichter zeigen, nahe: Bei ihr neigt „die schöne Frau an seiner Seite [...] tief ihr blondes Köpfchen“.⁸⁸

Ebenfalls an ein Gedicht von Hofmannsthal erinnert das späteste von Johanna Kanoldt bekannte, siebenzeilige Gedicht „Souper um Mitternacht“, das 1909 in der „Jugend“ erschien:

Souper um Mitternacht

Zwei graue Augen unverwandt
Ueber goldenem Becherrand.
Die Kerzen feierlich schwehnen [sic!] –
Zwei graue Augen unverwandt:
... In uns loht gleichen Blutes Brand –
„Nein, – nein! – ich hasse Dich! – –“
Einer wird siegen – – – – ich.

Die vorgestellte Szenerie lässt verschiedene Deutungen zu: geht man davon aus, dass die in den zwei wortgleichen Versen jeweils zu Beginn des ersten und zweiten Abschnittes erwähnten grauen Augen(paare), die sich „unverwandt“ über einen wohl mit Wein gefüllten goldenen Becher hinweg anschauen, zu zwei Personen gehören, liegt die Andeutung einer Hassliebe oder auch Konkurrenz zwischen Geschwistern nahe („In uns loht gleichen Blutes Brand“), die möglicherweise in einer dem mitternächtlichen Souper folgenden Inzest-Szene nach einem Kräftermesse endet („Einer wird siegen – – – – ich“). Der Kampf kann aber auch als Kampf gegen die eigene Sympathie bzw. Liebesempfindung, die dem anderen (noch) nicht gezeigt werden soll, verstanden werden. Hierzu passt die Verwendung der Verben ‚schwelen‘ und ‚lohen‘, die die Unübersichtlichkeit und Unklarheit der dunklen mitternächtliche Szene unterstreichen, aber auch auf unterdrückte Leidenschaften hinweisen können. Das Motiv der Geschwisterliebe ist in der Literatur um die Jahrhundertwende durchaus häufiger anzutreffen, so dass diese Deutung in einem plausiblen Kontext steht.⁸⁹ Versteht man „gleichen Blutes Brand“ dagegen eher metaphorisch, können die beiden Personen statt als Geschwister auch als konkurrierende Künstler mit gleicher emotionaler oder psychischer Disposition aufgefasst werden, die vielleicht ebenso wenig miteinander wie ohneinander auskommen können.

Andererseits kann man die „zwei grauen[n] Augen“ auch als diejenigen nur einer einzigen Person auffassen, die „unverwandt“ in den gefüllten goldenen Becher hineinsieht

88 Hugo von Hofmannsthal: Prolog zu dem Buch „Anatol“. – In: Arthur Schnitzler: Anatol. Berlin, 1893. Online: <https://de.wikisource.org/w/index.php?oldid=3026785>.

89 Zum Inzest-Motiv in der Literatur der Zeit vgl. Schoene 1997.

und darin – Narziss gleich – ihr Spiegelbild erkennt. Die letzten beiden Verse, in denen das bisher durchgehaltene regelmäßige Versmaß zugunsten einer erregt-dramatischen Konstruktion aufgegeben wird, gäben dann ein Selbstgespräch einer mit sich selbst kämpfenden Person wieder mit der Aussicht darauf, dass ein Teil des Ichs über den anderen die Oberhand gewinnen wird. Allerdings wirkt der Gedicht-Titel „Souper um Mitternacht“ bei dieser Deutung noch rätselhafter, denkt man bei einem Souper doch weniger an ein einsames Nachtessen, sondern vielmehr an eine geselligere Veranstaltung.

Dass Johanna Kanoldt möglicherweise auch an Hofmannsthals Gedicht „Die Beiden“ (1896) dachte, als sie ihr „Souper um Mitternacht“ schrieb, ist gut vorstellbar, auch wenn es bei Hofmannsthal um das Scheitern der Annäherung zwischen einer Frau und einem Mann geht. Nicht nur das dort zentrale Becherrand-Motiv und die assoziierte Nähe vom Inhalt des Bechers (Wein) und Blut tauchen auch hier auf, sondern beiden Gedichten ist auch gleich, dass die Mehrzahl der weiblichen Verse auf „-and(t)“ (bei Hofmannsthal auch noch „-ang“) enden.⁹⁰

Ihre letzten drei Gedichte aus den Jahren 1905 bis 1909 – so unterschiedlich sie auch sind – heben sich von der früheren Lyrik nicht nur thematisch ab, sondern sie sind auch deutlich unkonventioneller gehalten und zeigen den Einfluss von zeitgenössischen modernen Vorbildern. Die Zäsur, die der Tod des von ihr verehrten Vaters und der folgende Umzug von Karlsruhe nach München in ihrem Leben darstellte, spiegelt sich demnach ebenfalls in ihren Gedichten wieder. Auch die Tatsache, dass ihre letzten beiden Dichtungen in der satirischen und vergleichsweise progressiven Münchner Zeitschrift „Jugend“ erschienen, verdeutlicht, dass Johanna Kanoldt sich in der in dieser Zeit bedeutenden Kunstmetropole München intellektuell verortet sah. Gleichwohl deutet die sehr überschaubare Anzahl ihrer nach den Karlsruher Jahren entstandenen lyrischen Werke darauf hin, dass sie mit einem größeren beruflichen Erfolg auf diesem Gebiet nicht mehr rechnete.

Texte zur Kunst und Musik

Nach der Veröffentlichung ihres Gedichtbandes 1903 versuchte Johanna Kanoldt, mittlerweile dreiundzwanzigjährig, publizistisch in den nächsten drei Jahren vermehrt auf anderen Feldern Fuß zu fassen. Ihre während eines viermonatigen Aufenthaltes bei Verwandten ihrer Mutter in Moskau im Winter 1903/1904 erlebten Eindrücke und ihre Studien der russischen Kultur und Kunst nutzte sie für die Konzeption zweier Beiträge, die 1904 und 1905 in Fachzeitschriften erschienen.

⁹⁰ Hofmannsthal 1979, S. 27.

Im ersten Heft der von dem Darmstädter Publizisten Alexander Koch⁹¹ gerade erst neu begründeten Zeitschrift „Kind und Kunst. Monatsschrift zur Förderung der Bestrebungen für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes“ veröffentlichte Johanna Kanoldt den mit anschaulichen Beispielen bebilderten Aufsatz „Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volks-Märchen“.⁹² In diesem Text gab sie eine kenntnisreiche und kritisch wertende Übersicht über die bebilderten Editionen von russischen Märchenbüchern seit den 1870er-Jahren bis in ihre Gegenwart. Offensichtlich bevorzugte sie die Illustratoren, die es ihrer Ansicht nach verstanden, mit ihren Bildern „dem Kind die Wirklichkeit zu verzaubern“, also seine Phantasie anzuregen, ihm „tausend ungeahnte Schönheiten aus seiner täglichen Umgebung“ durch ein Bild zu zeigen. Entschieden wandte sie sich gegen die von ihr als „pseudo-national“ klassifizierten Künstler, die das in den Märchen vermittelte „altrussische Leben“ lediglich als längst vergangene historische Epoche illustrierten, die keine Verbindung mit der Gegenwart hatte. Diesen gegenüber stellte sie die Illustratoren, die in ihren Bildern die russische Geschichte mit der aktuellen Zeit harmonisch in Verbindung zu bringen wussten, denen ihres Erachtens auf diese Weise die „Erweckung des russischen Nationalgefühls in der Kunst“ gelang (Abb. 14).

Als eine wichtige Vertreterin dieser Richtung präsentierte Johanna Kanoldt Jelena Dmitrijewna Polenowa (1850–1898), deren Werke sie wahrscheinlich während ihres Moskau-Aufenthaltes in der Tretjakow-Galerie auch selbst gesehen hatte.⁹³ Den ersten Rang unter den Märchenillustratoren besetzte für sie allerdings der ihrer eigenen Generation angehörende Iwan Jakowlewitsch Bilibin (1876–1942), dessen erste Arbeiten auf diesem Gebiet zwischen 1901 und 1903 erschienen waren. Diese besprach sie ausführlich und mit großer Sympathie, wobei sie nicht zu erwähnen vergaß, dass man Bilibins Illustrationen in „Moskau, wo man viel wärmer – viel russischer – empfand als in dem bürokratischen Petersburg [...] voll Begeisterung begrüßte“. Bei der Parteinahme für Moskau und gegen Petersburg, die auch an anderer Stelle ihres Aufsatzes deutlich wird, spielte sicherlich eine Rolle, dass ihre Verwandtschaft in Moskau zu Hause war und der jungen Johanna Kanoldt im ewigen Wettstreit der beiden Metropolen um die Vormachtstellung in Russland eine eindeutige Perspektive vermittelt hatte.

91 Hofrat Alexander Koch (1860–1939) verlegte eine Reihe von teilweise einflussreichen Kunstzeitschriften, darunter die bekannteste „Deutsche Kunst und Dekoration“. Außerdem regte er 1898 erfolgreich die Einrichtung der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe in einer Denkschrift an. Vgl. <https://www.darmstadt.de/leben-in-darmstadt/soziales-und-gesellschaft/kirchen/friedhofe/ehrengraeber/alexander-koch/>.

92 Johanna Kanoldt: Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volks-Märchen. – In: Kind und Kunst. Monatsschrift zur Förderung der Bestrebungen für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, 1. Jg., Heft 1, Oktober 1904, S. 55–60.

93 Darauf lässt ihre Aussage, S. 56, schließen: „Leider war es nicht möglich, eine Abbildung ihrer Werke zu erhalten, dieselben sind größtenteils in der Tretjakoff-Galerie, wo das Photographieren nicht gestattet ist, oder nur unter ganz bestimmten Gesichtspunkten.“



Abb. 14 Ausschnitt des Titelblattes von Johanna Kanoldts Aufsatz „Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volks-Märchen“, 1904

Am Ende ihres Aufsatzes, der die früheste Rezeption der Märchenbuchillustrationen von Bilibin in Deutschland darstellt,⁹⁴ hofft die Verfasserin, dass ihre „kurze Anregung auch in weiteren Kreisen Interesse an der Kulturarbeit unserer östlichen Nachbarn“ erwecken möge. Es ging Johanna Kanoldt mit ihrem Beitrag demnach auch um die Vermittlung der von ihr im Lande unmittelbar selbst erlebten aktuellen kulturellen Leistungen Russlands – hier auf dem Gebiet der Illustrationen von Märchenbüchern für Kinder in Deutschland. Ihrer Meinung nach gab es in Russland weit mehr zu entdecken als die um die Jahrhundertwende in Deutschland in Mode stehende russische Literatur. Indem Johanna Kanoldt darauf hinwies, dass die besprochenen Märchenbücher in Russland „vom Staat herausgegeben werden und zu sehr billigem Preis im Handel sind, so daß selbst der Bauer sich künstlerische Märchenbücher für seine Kinder kaufen kann“,

⁹⁴ Vgl. Walravens 2008, S. 93.

versuchte sie zudem das bei vielen Zeitgenossen noch immer vorherrschende Bild vom „barbarischen“ Rußland“ zu korrigieren.⁹⁵ Ihr Aufsatz lässt sich schließlich auch als Werbung für das Zustandekommen einer deutschen Ausgabe russischer Märchen mit Illustrationen von Bilibin verstehen, die allerdings erst viel später, im Jahre 1937 mit der Edition von Martin Löpelmann erscheinen sollte.⁹⁶

Einen weiteren kurzen Aufsatz mit Bezug zur russischen Kultur, in dem darüber hinaus Johanna Kanoldts musikalisches Interesse deutlich wird, schrieb sie noch in Karlsruhe und veröffentlichte ihn 1905 in der Mai-Nummer der „Neuen Musik-Zeitung“, in der sie in den Jahren zuvor regelmäßig Gedichte publiziert hatte. Unter dem Titel „Fedor Schaleapin“ stellte sie den Leserinnen und Lesern den Ausnahme-Sänger Fjodor Iwanowitsch Schaljapin (1873–1938) vor.⁹⁷

Der Text beginnt mit einer faszinierten Darstellung des aktuellen Schaljapin-Kultes in Russland, den Johanna Kanoldt während ihres Aufenthaltes in Moskau 1903/1904 hautnah miterlebt haben dürfte. Auch in diesem Artikel zeigt sich wieder ihre Sympathie für das ‚einfache russischen Volk‘, für das ‚Volkstümliche‘, das für sie ein konstituierendes Element der nationalen Identität Russlands war. So heißt es über den Sänger, der aus ärmlichen Verhältnissen stammte und sich unter großen Mühen seinen Erfolg erarbeitet hatte: „unter den besten russischen Namen findet man keinen volkstümlicheren als den Schaleapins“ (S. 360). Den nationalen Aspekt betonte Johanna Kanoldt noch einmal am Schluss ihres Textes, wenn sie über Schaljapin urteilte, dass ihn bei seinem ersten überwältigenden Erfolg an der Mailänder Scala mehr als die Anerkennung seiner sängerischen Leistung vor Ort gefreut habe, „das Bewußtsein des nationalen Stolzes, daß es ihm vergönnt war, der russischen Kunst einen solchen glänzenden Sieg gerade in Mailand zu erringen“ (S. 361).

Nach einer Schilderung der entbehrungsreichen frühen Jahre des Sängers, der erst aufgrund der Entdeckung und musikalischen Förderung durch den Tenor Dmitri Andrejewitsch Ussatow einen Einstieg in die erste Riege der Opernsänger gefunden hatte, zitierte Johanna Kanoldt ausführlich eine eindrückliche Augenzeugenbeschreibung des russischen Feuilletonisten Vlasij Michaljovič Doroševič (1864–1922) von Schaljapins grandiosem Erfolg in der Rolle des Mephistos in der Aufführung von Arrigo Boitos

95 Vgl. in diesem Zusammenhang die Rezeption von Johanna Kanoldts Aufsatz in: *Medizinische Blätter. Wochenschrift für die gesamte Heilkunde*, Bd. 27 (1904), S. 594: „Johanna Kanoldt – Karlsruhe i. B. schrieb in fesselnder Weise über ‚Skaski‘, d. s. russische Kinder- und Volksmärchen unter Einschaltung einer Reihe dafür charakteristischer Abbildungen nach Illustrationen aus von der russischen Regierung herausgegebenen Märchenbüchern. Dadurch gewinnen wir einen tiefen Einblick in das russische Leben überhaupt.“

96 *Russische Märchen. Nach den Einzelausgaben der Kaiserlichen Druckerei in St. Petersburg aus den Jahren 1901–1903. Mit Zeichnungen von Iwan J. Bilibin*, hrsg. von Dr. Martin Löpelmann. Berlin 1937.

97 Johanna Kanoldt: Fedor Schaleapin. – In: *Neue Musik-Zeitung*, 26. Jg., Nr. 16 (25. Mai 1905), S. 360–361.

Oper „Mefistofele“ an der Scala. Etwas abrupt folgt dann eine knappe Aufzählung der „Hauptrollen“ des Sängers, bevor die Autorin ihren Text mit dem Wunsch schließt, dass es „vielen vergönnt sein [möge], diesen gottbegnadeten Sänger, der ein ganzer Künstler ist, zu hören“ (S. 361). Da sie bei dieser Gelegenheit nichts Entsprechendes berichtet, ist sie selbst sehr wahrscheinlich nicht in den Genuss gekommen, einen Auftritt Schaljapins mitzuerleben, obwohl sie sich im Januar 1904 in Moskau aufgehalten hatte, als der Sänger in Anton Grigorjewitsch Rubinsteins Oper „Der Dämon“ im Bolschoi-Theater die Hauptpartie sang.⁹⁸

Ein gutes Jahr später knüpfte Johanna Kanoldt thematisch an ihren Aufsatz über russische illustrierte Märchenbücher an und veröffentlichte in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 18. Dezember 1906 einen Text über „Deutsche illustrierte Märchenbücher“.⁹⁹ Darin brach sie zunächst eine Lanze für die Märchenlektüre im Kindesalter, die „gesunde[n] Kinder[n]“ nicht schaden könne, sondern ihnen vielmehr einen „reichen Schatz“ böte, der ihre Phantasie und damit ihre „Denktätigkeit“ unterstütze (S. 532). Kinder sollten allerdings ihrer Ansicht nach nur zu qualitativ hochwertigen Werken Zugang bekommen und nicht auf „kindlich zurecht gemachte Kunst“ verwiesen werden, die nach dem Grundsatz verfähre, je plumper und bunter, desto besser für die Kleinsten geeignet, denn schließlich seien „Bücher mit Bildern unerlässlich als Bildungsmittel“ (S. 532).

Im Folgenden gab die Autorin jenen Eltern, die sich „in trauriger Unsicherheit“ befanden, weil sie nicht wußten, „ob ein Buch gut oder schlecht illustriert ist“, eine Entscheidungshilfe an die Hand, die bei ihrem Erscheinen im Dezember 1906 auch als weihnachtlicher Einkaufsführer für kindgerecht illustrierte Märchenbücher dienen konnte (S. 532). Nicht weniger als 40 Editionen wurden von ihr mit bibliographischen Angaben, die in der Regel auch den aktuellen Verkaufspreis einschließen, vorgestellt und mit dezidierten Wertungen versehen. Den Anfang macht die Besprechung älterer und neuerer Ausgaben von Märchen des „Dreigestirn Musäus-Grimm-Bechstein“ (S. 533), bei denen vor allem die von Ludwig Richter ausgestatteten Bücher höchstes Lob erhalten. Aber auch „die schönste neue Ausgabe: ‚Das deutsche Bilderbuch‘ [...] von den erstklassigen ‚Münchener Jugend-Künstlern‘ Diez, Münzer, Schmidhammer, Scholz u. a. illustriert“ wird sehr empfohlen, denn: „Phantasie und Humor vereinigt mit glänzendem Können haben hier ihr Bestes gegeben.“ (S. 533). An dieser Edition zeigte Johanna Kanoldt besonderes Interesse, war sie doch erst seit wenigen Monaten selbst in München ansässig, und daran interessiert, ihre Kontakte in der dortigen Künstlerszene auszuweiten. 1908 und 1909 gelang es ihr dann auch zwei ihrer Gedichte in der „Jugend“ zu publizieren.

98 Vgl.: Schaljapins Opernrepertoire. – In: Schaljapin 1972, S. 567; Rubinstein: Der Dämon. Erste Aufführung: 16.01.1904, Moskau, Großes Theater.

99 Johanna Kanoldt: Deutsche illustrierte Märchenbücher. – In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Jg. 1906 (18. Dezember), Nr. 293, S. 532–535.

Abschließend folgt ein kurzer Blick zurück auf in den 1870er-Jahren erschienene „unzählige Märchensammlungen“, deren Illustrationen zwar den Ansprüchen der Kinder genüge täten, aber „künstlerisch noch lange nicht auf der heute erreichten Höhe standen“ (S. 533). In der Gruppe der „fremden Märchen“, die in deutscher Übertragung erhältlich sind, werden beispielhaft erwähnt: die damals bereits 80 Jahre alte Ausgabe der von Moritz von Schwind bebilderten Märchen aus Tausendundeiner Nacht, die mit einem Goethe-Zitat gelobt wird, Max Slevogts Illustrationen zu „Ali Baba und die 40 Räuber“, als „ein Kunstwerk vom höchsten Interesse“, verschiedene Editionen dänischer (H. C. Andersen) und schwedischer Märchen sowie John Ruskins von Richard Doyle illustriertes Werk „Der goldene Zauberfluß“.

Im letzten Abschnitt besprach Johanna Kanoldt schließlich noch eine stattliche Anzahl von Ausgaben humoristischer und Kunstmärchen, „Märchen von Damenhand“ sowie aktueller Neuerscheinungen zum „Weihnachtmarkt“ (S. 534). Besonderes Lob erhielt hier beispielsweise Sibylle von Olfers phantastische Geschichte „Etwas von den Wurzelkindern“.

Wie bereits in ihrem zwei Jahre zuvor erschienenen Aufsatz über russische illustrierte Märchenbücher zeigte die Autorin auch hier eine umfassende Kenntnis der Entwicklung und des aktuellen Stands der Gattung und bewertete selbstbewusst die besprochenen Ausgaben. Sie unterstrich die Bedeutung illustrierter Märchenbücher für die kindliche Bildung und – das war ihr in beiden Texten besonders wichtig – für die Anregung der Phantasie der Kleinen. Zudem war sie bestrebt, den Leserinnen und Lesern der „Allgemeinen Zeitung“ vertrauenswürdige Empfehlungen für die Auswahl der richtigen Lektüre für ihre Kinder zu geben.

Kein Zufall dürfte es sein, dass sich Johanna Kanoldt in jungen Jahren eingehend mit Ausgaben illustrierter Literatur befasste. Ihr Vater Edmund Kanoldt war nämlich zwischen 1876 und 1899 an der Ausstattung von nicht weniger als zehn literarischen Editionen beteiligt, die in unterschiedlichen Verlagen erschienen.¹⁰⁰ Demnach war sie bereits in ihrem Elternhaus mit dem Thema Buchillustration und den Spezifika des Verhältnisses von literarischem Text und künstlerischer Illustration von der praktischen Seite her in Berührung gekommen und war somit für die besonderen Anforderungen, die an Bilder in diesem Kontext gestellt werden, sensibilisiert worden. Die Texte von Johanna Kanoldt aus den Jahren 1904 bis 1906 zu illustrierten Märchenbüchern und über den Sänger Schaljapin sind Belege für ihre Versuche, sich ein Betätigungsfeld im Bereich der Publizistik zu verschaffen. Sie zeugen von ihrer Fähigkeit, sich in kurzer Zeit gründlich in ein Thema einzuarbeiten und ihre Erkenntnisse und durchaus vor Kritik nicht scheuenden Urteile in Texte umzusetzen. Allerdings sollte sie den publizistischen Weg nach 1906 nicht mehr weiterverfolgen, sondern sich anderen Tätigkeiten zuwenden.

100 Vgl. die Auflistung bei Müller-Scherf 1992, S. 128–139.

Versuch als Übersetzerin

1911 nutzte Johanna Kanoldt erneut ihre russischen Sprachkenntnisse, diesmal um einen literarischen Text zu übersetzen und damit etwas Geld zu verdienen. Sie übertrug die Erzählung „Russischer Schwank. Das Urteil des Schemjaka“ für den dritten Band („Der Witz des Auslandes“) des von Roda Roda und Theodor Etzel zwischen 1910 und 1911 herausgegebenen Werkes „Welthumor in fünf Bänden“ ins Deutsche¹⁰¹ (Abb. 15). In einem Brief vom 19. August 1911 an Theodor Etzel, der ihre – möglicherweise sogar unverlangt eingesandte – Übersetzung begleitete, schrieb sie zu dem Werk: „Ich halte das ‚Urteil des Schemjaka‘ für eine der besten Volkshumoresken, die wahrscheinlich das Urbild von verschiedenen Varianten ist, ich glaube einmal eine köstliche ähnliche Geschichte von Roda-Roda gelesen zu haben.“ In der Tat hatte Roda Roda in der Ausgabe vom 26. Oktober 1906 der Zeitung „Hannoverscher Courier“ unter dem Titel „Der gute Kadi. Ein Schwank aus der Herzegowina, nacherzählt von Roda Roda“ bereits eine Geschichte aus dem vielfältigen Überlieferungsstrang des Motivs eines ungerechten Prozesses publiziert, der Parallelen mit dem von Johanna Kanoldt übersetzten Text aufweist.¹⁰²

Im gleichen Brief empfahl Johanna Kanoldt Etzel weitere russische Texte, die sie für die Sammlung übersetzen könnte: „Gogols humoristische Skizzen [...]. Haben Sie auch [Iwan Andrejewitsch] Krylow? Sammeln Sie auch kürzere Witze, esthländische Bauernwitze? Da könnte ich Ihnen sehr gute einsenden“¹⁰³ – ein weiterer Beleg dafür, dass sie sich auf dem Gebiet der russischen Literatur gut auskannte. Offenbar kam es jedoch nicht zu einer Fortsetzung der Zusammenarbeit, auch wenn Etzel am Rand ihres Briefes notiert hatte: „Antwort 17/9. 15 Mk angeboten. Soll noch altrussischen Witz übersetzen. E.“ Die Kontaktaufnahme zu den Herausgebern des Sammelwerkes könnte entweder über den mit den Kanoldt-Geschwistern wahrscheinlich schon seit Karlsruher Tagen befreundeten Bankier Alfred Wolff (1866–1959) erfolgt sein, von dem Johanna Kanoldt gehört hatte – wie sie schrieb –, dass Etzels Frau krank sei.¹⁰⁴ Oder aber

101 Russischer Schwank. Das Urteil des Schemjaka. – In: Welthumor in fünf Bänden. Hrsg. von Roda Roda und Theodor Etzel. Berlin, Leipzig 1910–1911, Bd. 3: Der Witz des Auslandes (1911), S. 290–292. Angabe der Übersetzerin Johanna Kanoldt auf S. XV.

102 Roda Roda 1906. – Zu der in der östlichen wie westlichen Welt in zahlreichen Varianten verbreiteten Erzählung vgl. das Kapitel „Tale on an unjust trial: Shemyakin Sud“ in: Gudzy 1949, S. 476–479.

103 Brief von Johanna Kanoldt an Theodor Etzel, München, 19.08.1911. Wienbibliothek im Rathaus, Wien. Teilnachlass Alexander Roda Roda, ZPH 1262, Archivbox 4, 2.1.26.

104 Brief von Johanna Kanoldt an Theodor Etzel, München, 19.08.1911. Wienbibliothek im Rathaus, Wien. Teilnachlass Alexander Roda Roda, ZPH 1262, Archivbox 4, 2.1.26: „Wie ich von Herrn Dr. Wolff hörte, ist Ihre Frau Gemahlin krank, hoffentlich geht es ihr bald wieder gut und ist es nur eine leichte Disposition.“

über den Schriftsteller Gustav Meyrink (1868–1932), dem der erwähnte dritte Band des „Welthumor“ gewidmet ist und mit dem Johanna Kanoldt ausweislich des Tagebuchs von Adeline Erbslöh mindestens seit 1908 in Verbindung stand.¹⁰⁵ Mit Meyrink sollte sie dann um 1915/1916 – jenseits allen literarischen Engagements – gemeinsame Interessen beim Handeln mit Edelsteinen verfolgen.



Abb. 15 Einband der Sammlung „Welthumor in fünf Bänden“ von Roda Roda und Theodor Etzel, in der Johanna Kanoldt 1911 ihre Übersetzung des russischen Schwanks „Das Urteil des Schemjaka“ publizierte.

105 Tagebuch Adeline Erbslöh (Privatbesitz): Einträge z. B. 16.11.1908: „Abends Kanoldts – Meyrink“, 16.12.1909: „zu Meyrinks gegangen Hanny [Johanna Kanoldt] auch dort“, 15.03.1910: „Abends bei Frau Kanoldt mit Meyrinks“. – Zu den Freundschaften von Johanna Kanoldt mit Alfred Wolff und Gustav Meyrink vgl. Kap. 3.

Neuanfang in München 1904

Nachdem Edmund Kanoldt am 27. Juni 1904 während eines Kuraufenthaltes in Bad Nauheim überraschend gestorben war, verschlechterten sich die finanziellen Verhältnisse der Familie, deren regelmäßiges Einkommen nur noch aus der Witwenpension von Sophie Kanoldt bestand. Neben den Lebenshaltungskosten musste auch die Ausbildung von Alexander Kanoldt weiterfinanziert werden, der seit 1901 an der Karlsruher Akademie Malerei studierte.¹⁰⁴ Durch den Umzug der Familie nach 17 Jahren Wohnzeit von der Kriegsstraße Nummer 86/3 in die Nummer 184/3 derselben Straße sollten offenbar die laufenden Ausgaben verringert werden.¹⁰⁵ Zwar erzielte sie in den folgenden Jahren durch Verkäufe von Werken Edmund Kanoldts an Museen und Sammler zusätzliche Einnahmen, diese Zugewinne waren jedoch sporadischer Natur.¹⁰⁶

In dieser Situation sah sich Johanna Kanoldt gezwungen, sich ernsthaft Gedanken über den Gelderwerb zu machen. Den Druck, unter dem sie damals stand, schilderte sie 31 Jahre später in einem Brief an den Frankfurter Rechtsanwalt Robert H. Steger: „Als mein Vater starb, war ich 23 Jahre u. habe seit der Zeit ganz selbständig unsere Existenz verdient“.¹⁰⁷ Wenngleich sie die Darstellung in der Rückschau und im Kontext der Verhandlungen über eine erhoffte Rentenzahlung im Jahre 1935 sicherlich dramatisierte, so wird doch deutlich, dass mit dem Tod des Vaters die finanzielle Sicherheit plötzlich weggebrochen war und ungewohnte Herausforderungen auf die Familie zukamen. Beispielsweise entschuldigte sich Johanna Kanoldt Anfang 1905 gegenüber dem mit dem Vater befreundeten Mediziner und Biologen Ernst Haeckel denn auch dafür, dass sie ihm nur wenige Zeilen auf einer Postkarte zukommen lassen konnte, denn sie „habe täglich Stöße von Geschäftspapieren zu ordnen und zu schreiben, daß ich zu Briefen garnicht komme.“¹⁰⁸

Sehr wahrscheinlich war Johanna Kanoldt auch an der Organisation der Edmund-Kanoldt-Gedächtnisausstellung beteiligt, die im Sommer 1905 im Kunstverein Karlsruhe stattfand, und in der vor allem Werke aus dem Nachlass, also aus dem Besitz der Familie,

104 Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 191f.

105 Adressbuch Karlsruhe 1905, S. 501, Digitalisat: <https://digital.blb-karlsruhe.de/periodical/structure/394320>.

106 Vgl. Kap. 8.

107 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger vom 14.04.1935, Nachlass Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Juden in Deutschland, Heidelberg (Bestand B. 3/40, Nr. 33).

108 Postkarte von Johanna Kanoldt an Ernst Haeckel, 01.02.1905, Jena, Ernst-Haeckel-Archiv, A 29652.

zu sehen waren.¹⁰⁹ Die vorher erwogenen Pläne, eine Karriere als Sängerin zu verfolgen, hatte sie nun endgültig aufgegeben. Zwar übte sie zu dieser Zeit ihre schriftstellerische Tätigkeit noch aus, veröffentlichte allerdings nach 1904 nur noch drei neue Gedichte. Auch ihre Versuche, mit Publikationen zu literarischen bzw. musikalischen Themen zu reüssieren, hatte sie nach zwei Jahren eingestellt.¹¹⁰ Nach dem Tod des Vaters war sie zudem gezwungen ihre künstlerische Ausbildung an der Malerinnenschule Karlsruhe zum Ende ihres ersten Studienjahres (Juli 1904) abzubrechen, da es galt, die wirtschaftliche Existenz der Familie sichern zu helfen.¹¹¹

Im Jahre 1905 war die Situation dann offenbar weitgehend konsolidiert. Mit dem Umzug gemeinsam mit der Mutter Sophie nach München im Oktober 1905 sollte sich Johanna Kanoldt auf die Fortsetzung ihrer Ausbildung zur Malerin konzentrieren. Offenbar sah sie zu diesem Zeitpunkt auf diesem Felde ihre größten Fähigkeiten oder auch die – vergleichsweise – besten ökonomischen Perspektiven. Wahrscheinlich ist, dass sie die bayerische Metropole bereits von früheren Reisen her kannten, auch wenn bislang lediglich ein gemeinsamer Aufenthalt der siebzehnjährigen Johanna Kanoldt mit ihrem Vater belegt ist.¹¹²

In den überlieferten Dokumenten finden sich keinerlei Begründungen für den Ortswechsel von Mutter und Tochter. Vermutlich rechnete Johanna Kanoldt in München, das „um 1900 neben Paris als führende Kunststadt Europas“ galt,¹¹³ mit besseren Möglichkeiten für ihre künstlerische Ausbildung als im heimatlichen Karlsruhe. Jedenfalls sollten in dieser Zeit auch einige Künstler aus dem Karlsruher Freundeskreis Alexander Kanoldts nach München ziehen. So war Ende Oktober 1904 sein engster Freund Adolf Erbslöh, der aus einer vermögenden Barmer Industriellenfamilie stammte und mit dem er zusammen an der Karlsruher Akademie studierte, nach München übersiedelt, um seine Ausbildung

109 Vgl. die Besprechung von Bernhard Irw: Irw 1905. Bereits im Dezember 1904 gibt es einen Hinweis auf eine (andere?) „Nachlaß-Ausstellung“ in Karlsruhe. Vgl. Die Kunst für alle, Jg. 20 (1904), Ausg. 15.12.1904, S. 168: „Die ‚Edmund Kanoldt-Ausstellung‘ gewährt uns einen trefflichen Überblick über das ganze ideale, künstlerische Schaffen dieses vielleicht begabtesten Schülers von Friedr. Preller [...]“. Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.12355#0189>.

110 Bezeichnenderweise trat Johanna Kanoldt später auch nicht dem 1913 von Carry Brachvogel und Emma Haushofer-Merk in München gegründeten Schriftstellerinnenverein bei (freundliche Mitteilung von Ingvild Richardsen).

111 Johanna Kanoldt ist in den Schülerinnen-Verzeichnissen der Karlsruher Malerinnenschule nur für das Studienjahr 1903/1904, das vom 01.10.1903 bis zum 01.07.1904 lief, eingetragen. Vgl. Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904], S. [6].

112 Vgl. Brief Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, München, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Seine [Edwin Redslobs] Frau ist eine Nichte des Landschaftsmaler Hummel, den ich 1897 noch mit Papa besuchte.“

113 Voit 2016, S. 69. Dort auch ein Überblick über die verschiedenen Ausbildungsangebote für Frauen im Bereich der Kunst und des Kunsthandwerks in München um die Jahrhundertwende.

zunächst an der Malschule Moritz Weinhold und anschließend an der dortigen Kunstakademie fortzusetzen.¹¹⁴ Im Sommer 1905, also kurz vor dem Umzug von Mutter und Schwester nach München, hatte Alexander Kanoldt den Freund an seinem neuen Wohnort besucht.¹¹⁵ Ein Jahr später wechselte auch Hugo Troendle (1882–1955), ebenfalls ein Kommilitone Alexander Kanoldts an der Karlsruher Akademie, in die bayerische Residenzstadt.

In München kamen Sophie und Johanna Kanoldt zunächst als Untermieterinnen in der Briennerstraße 14/III bei der Kaufmannswitwe Maria Buchdrucker in der Maxvorstadt unter.¹¹⁶ Vom 1. September 1906 an waren sie in der Nikolaistraße 10/0 beim Privatier Fritz Beck in Schwabing gemeldet. Schließlich bezogen die beiden im August 1910 eine Wohnung auf der dritten Etage des Hauses Nikolaiplatz 10, die sie fortan beibehielten.¹¹⁷ Alexander Kanoldt blieb vorerst in Karlsruhe, wo er am 25. Juli 1906 die Dresdner Bildhauerin Marga Zerener heiratete.¹¹⁸ Erst nach Beendigung seines Studiums siedelte er im März 1909 an die Isar um, da er hier eine weitaus bessere Basis für seine künstlerische Weiterentwicklung sah als in der badischen Residenzstadt.¹¹⁹

114 Vgl. Salmen 2016, S. 12.

115 Während dieses Aufenthalts in München unternahmen die Freunde einen Ausflug nach Feldwies am Chiemsee, um den Maler Julius Exter zu besuchen. Vgl. Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 192 und Salmen 2016, S. 13.

116 PMB Sophie Kanoldt und PMB Johanna Kanoldt vom 27.08.1906, StA München. Im zweiten PMB Johanna Kanoldt vom 21.05.1919 findet sich die falsche Angabe seit „September 1906“ in München lebend.

117 Vgl. PMB Johanna Kanoldt vom 21.05.1919, StA München. Im PMB Johanna Kanoldt vom 10.05.1906 ist das Meldedatum am Nikolaiplatz 1/3r fälschlicherweise mit 01.08.1911 angegeben. Laut Münchner Adressbuch ist Sophie Kanoldt zwischen 1909 und 1910 in der Giselastraße 15/2 gemeldet.

118 Vgl. Koch 2018, S. 204. Die Bildhauerin Marga Kanoldt-Zerener (18.05.1879, Dresden – 17.03.1946, Weimar) war auch Gründungsmitglied der NKVM, schied aber bereits im Gründungsjahr 1909 wieder aus. Vgl. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=229908345>. Sie studierte in Dresden und ab Herbst 1902 an der Malerinnenschule Karlsruhe (u. a. bei Prof. Schmid-Reutte, Aktklasse). Vgl. Dresslers Kunstjahrbuch 1909; Malerinnenschule Karlsruhe: XVIII. Jahresbericht 1902/1903, Lehrplan für 1903/1904. Karlsruhe [1903], S. 7; Malerinnenschule Karlsruhe: XXII. Jahresbericht 1906/1907, Lehrplan für 1907/1908. Karlsruhe [1907], S. 6. Laut Dressler: Kunstjahrbuch 1910/1911, war sie 1910 mit einer Adresse in Paris gemeldet („Rue de la Grand Chaumière 12 [...]“). Im Schuljahr 1913/1914 war sie Schülerin der Kunstgewerbeschule Weimar. Vgl. Wahl 2007, S. 512.

119 Vgl. hierzu Alexander Kanoldts ausführliche Schilderung seiner Situation zur Zeit der Neuorientierung nach München in einem Brief an Joseph August Beringer vom 06.06.1912. Der darin erwähnte „russische Architekt“, der den Kontakt nach München vermittelt haben soll, ist freilich nicht zu identifizieren (Abdruck in Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 197f.). Vgl. auch den Brief von Alexander Kanoldt an Franz Roh vom 17.02.1925, in dem es nur vage heißt: „[...] da mich äußere Verhältnisse zwangen, meinen Wohnsitz nach München zu verlegen [...]“ (Abdruck ebd., S. 201).

Er bezog eine Wohnung in der Giselastraße 18, während seine Ehefrau ab März 1909 und bis zur Scheidung 1910 bei Sophie und Johanna Kanoldt in der Nikolaistraße 10 unterkam.¹²⁰

Studium an der Münchner Damen-Akademie 1905/1906 bis 1908/1909

Nach der Übersiedlung im Oktober 1905 begann Johanna Kanoldt ein Studium der bildenden Künste an der Damen-Akademie des 1882 gegründeten Münchner Künstlerinnen-Vereins¹²¹ (Abb. 16). Bei der zwischen 1884 und 1920 existierenden Damen-Akademie handelte es sich um eine Ausbildungsstätte, die es Frauen ermöglichte, ein Kunststudium zu absolvieren, was ihnen an der Münchner Akademie noch bis 1920 verwehrt war.¹²² Auch an anderen deutschen Kunstakademien wurden Studentinnen zu dieser Zeit so gut wie nie zugelassen, so dass den an einer künstlerischen Ausbildung interessierten Frauen – neben privatem Einzel- oder Gruppenunterricht – lediglich die Möglichkeit blieb, die privaten Malerinnenschulen bzw. Damenakademien in Berlin, Karlsruhe oder München zu besuchen, an denen häufig auch Professoren der staatlichen Kunstakademien unterrichteten.

Aus den Mitgliederverzeichnissen der Damen-Akademie geht hervor, dass sich Johanna Kanoldt am 1. November 1905 einschrieb und bis 1908/1909 Mitglied war.¹²³

120 Vgl. Koch 2018, S. 204. Vgl. die PMB von Sophie, Johanna und Alexander Kanoldt im StA München sowie die amtlichen Adressbücher der Stadt München. Ob Sophie und Johanna Kanoldt die Wohnung Nikolaistraße 10/0 bis zum Umzug an den Nikolaiplatz 1 im August 1910 beibehielten, obwohl Sophie Kanoldt zwischenzeitlich in der Giselastraße 15/2 gemeldet war, bleibt unklar.

121 Zur Damen-Akademie grundlegend vgl. Deseyve 2005, Klaputh 2012, Voit 2014, alle mit weiterführender Sekundärliteratur. – Die Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins hatte 1884 erste Ateliers in der Theresienstraße angemietet, 1888 in der Türkenstraße 89 und bezog 1899 das vereinseigene Künstlerinnenhaus, Barerstraße 21. Vgl. Deseyve 2005, S. 68. Der Künstlerinnen-Verein verlegte seinen Sitz 1935 in die Akademiestraße 17–19 (Gebäude 1944 zerstört). Vgl. Deseyve 2005, S. 110, Anm. 528. In den 36 Jahren (1884–1920) ihrer Existenz hatte die Damen-Akademie über 1.750 Mitglieder (ebd., S. 69).

122 Die Kunstakademie nahm erst ab WS 1920/1921 auch Frauen offiziell als Studentinnen auf. Damit wurde die Damen-Akademie überflüssig. Vgl. Hopp 2008. Zur Gründung des Künstlerinnen-Vereins vgl. Deseyve 2005, S. 16, S. 35 f., S. 84–89.

123 Deseyve 2005, S. 163: „Kanoldt, Johanna: Nov 1905. 1905/06–1908/09“. Eintrag im: Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1904/1905 und Mitglieder-Verzeichnis 1905/1906. München, 1905, unter „Ausserordentliche Mitglieder: a) Schülerinnen“, S. 38: „Frl. Kanoldt,



Abb. 16 Gartenansicht des Gebäudes der Münchner Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins (Künstlerinnenhaus), Barer Straße 21, Postkarte, 1901

Möglicherweise hatte sie ein Rat ihres Karlsruher Lehrers Friedrich Fehr, der bis 1899 selbst an der Münchner Damen-Akademie unterrichtet hatte,¹²⁴ nach ihrer einjährigen Ausbildungsunterbrechung zum Wechsel von der Karlsruher Malerinnenschule an die Münchner Einrichtung bewogen. Dafür, dass die Fortsetzung von Johanna Kanoldts Studien an der Damen-Akademie der eigentliche Grund für die Übersiedlung nach München war, spräche ihre gezielte Vorgehensweise: Sie schrieb sich dort sofort nach dem Umzug in die bayerische Residenzstadt sowohl mit der neuen Münchner als auch noch mit der Karlsruher Adresse ein. Nicht auszuschließen ist auch, dass der Maler Theodor Hummel (1864–1939), dem sie 1897 persönlich begegnet war und der dort ab 1905/06 für zwei Jahre „Landschaft“ unterrichtete, bei der Entscheidung für die Damen-Akademie einen gewissen Einfluss gehabt hatte.¹²⁵

Johanna Kanoldts Entschluss, an der Münchner Ausbildungsstätte zu studieren, ist unbedingt als eine wohlüberlegte Entscheidung für den Beruf einer ‚Kunstmalerin‘ zu verstehen. Um dieses Ziel zu erreichen, brachte sie die Kosten von 400 Mark pro Studienjahr auf, was eine erhebliche finanzielle Belastung für die Familie bedeutet haben dürfte. Dabei war der Kostenaufwand im Vergleich zu den mindestens 600 Mark im Jahr, die an den anderen privaten Münchner Malschulen, zu denen Frauen Zugang hatten, gefordert wurden, immer noch niedriger.¹²⁶ Freilich hatte auch schon die Karlsruher Malerinnenschule hohe Gebühren verlangt: So waren im Studienjahr 1903/1904 für den Besuch der „Figürlichen Malklasse“, der Johanna Kanoldt nachweislich angehörte, 375 Mark zu entrichten.¹²⁷

Die Münchner Damen-Akademie machte bereits mit ihrem Namen – sie hieß weder „Malerinnenschule“ wie in Karlsruhe, noch „Zeichen- und Malschule“ wie in Berlin – den Anspruch auf eine akademieähnliche Ausbildung deutlich.¹²⁸ Auch bei der Zulassung war man in München wählerischer. Während beispielsweise die Malschule des Berliner Künstlerinnenvereins auch Frauen aufnahm, die nicht unbedingt das Ziel verfolgten,

Joh. (1. Nov. 05) Brienerstr. 14/3 (Karlsruhe i/B. Kriegstr. 184)“, ferner Mitgliederverzeichnis 1906/1907, 1907/1908 und 1908/1909: Adresse: „Nicolastr. 10/0“.

124 Vgl. Deseyve 2005, S. 198 f.

125 Vgl. Brief Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, München, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Seine [Edwin Redslobs] Frau ist eine Nichte des Landschaftsmaler Hummel, den ich 1897 noch mit Papa besuchte.“ und Deseyve 2005, S. 198.

126 Verglichen mit der Studiengebühr der Münchener Kunstakademie von 70 Mark waren die Jahresgebühren für die Damen-Akademie bei rund 27 Wochenstunden Unterricht jedoch wieder sehr hoch. Vgl. Deseyve 2005, S. 76 und Voit 2014, S. 31.

127 Vgl. Malerinnenschule Karlsruhe: XVIII. Jahresbericht 1902/1903, Lehrplan für 1903/1904. Karlsruhe [1903], S. 4 f. Bereits im folgenden Studienjahr wurden für die „Figürliche Malklasse“ 405 Mark verlangt. Vgl. Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904], S. 4 f.

128 Vgl. Deseyve 2005, S. 77.

sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen, nahm die Münchner Damen-Akademie nur Kandidatinnen auf, die eine professionelle Ausbildung beabsichtigten.¹²⁹ Als wichtigstes Ziel wird in den Jahresberichten betont, „jeglichen Dilettantismus“ fernzuhalten, und mit Genugtuung registriert, dass dies in der Außenwahrnehmung tatsächlich gelungen sei.¹³⁰ Schließlich war die Institution auch wegen ihres Malerei-Schwerpunkts über die Grenzen Bayerns hinaus bekannt. Deshalb wechselten beispielsweise 1888 Käthe Kollwitz (geb. Schmidt, 1867–1947) und Maria Slavona (1865–1931) aus Berlin von der dortigen Zeichen- und Malschule an die Münchner Ausbildungsstätte.¹³¹ Gabriele Münter zog nach einem mehrjährigen USA-Aufenthalt wegen der Damen-Akademie, die sie von Mai 1901 bis 1904 besuchen sollte, ebenfalls nach München.¹³² Schließlich war auch Maria Franck, die spätere Ehefrau von Franz Marc, der im Schuljahr 1906/1907 selbst für kurze Zeit das Fach „Tieranatomie“ an der Damen-Akademie unterrichtete, zwischen 1902 und 1907 dort Schülerin.¹³³

Johanna Kanoldt könnte für das Studienjahr 1905/1906 an der Damen-Akademie aufgenommen worden sein, ohne eine Aufnahmeprüfung abgelegt zu haben. Als nämlich nach mehreren Jahren strenger Aufnahmekriterien ein nur noch langsames Ansteigen der Schülerinnenzahlen zu verzeichnen war, waren die Zugangsbedingungen ab dem Studienjahr 1903/1904 gelockert worden. Es entfielen einzelne Probearbeiten, nach deren Bewertung über die Zulassung oder Ablehnung der Kandidatinnen entschieden worden war, und Abweisungen geschahen in der Regel nur noch aus Platzmangel.¹³⁴ Bereits 1899 hatte die Damen-Akademie ein neu errichtetes eigenes Gebäude in der Barerstraße 21 (Gartenbau) bezogen, so dass den Schülerinnen mehrere, tagsüber wie auch abends geöffnete Ateliers zur Verfügung standen.¹³⁵ Die Kanoldts wohnten in Fußnähe zu der in der Maxvorstadt gelegenen Damen-Akademie: Von der Briennerstraße 14 ging man etwa sieben Minuten, und von der Nikolaistraße 10, wohin sie im September 1906 umzogen, eine knappe halbe Stunde zur Damen-Akademie.

Ähnlich wie an den Kunstakademien, war auch an der Damen-Akademie das Studium des menschlichen Akts grundlegend.¹³⁶ Im ersten Schuljahr wird Johanna Kanoldt die angebotenen Pflichtfächer Kopf- und Aktzeichnen, Kopf- und Aktmalen,

129 Vgl. Deseyve 2005, S. 78.

130 Vgl. Deseyve 2005, S. 78f. Diese Position entspricht exakt auch der in den Jahresberichten der Malerinnenschule Karlsruhe vertretenen.

131 Vgl. Deseyve 2005, S. 76f.

132 Vgl. Deseyve 2005, S. 174; Kleine 1990, S. 87–89.

133 Vgl. Deseyve 2005, S. 171 und S. 205

134 Vgl. Deseyve 2005, S. 70–72.

135 Vgl. Deseyve 2005, S. 68 und Voit 2014, S. 28.

136 Vgl. Deseyve 2005, S. 74f.

Perspektive und den Abendaktkurs belegt haben.¹³⁷ Die Schülerinnen hatten freie Wahl bezüglich der Lehrer, die ihre Arbeiten wöchentlich mehrmals korrigierten.¹³⁸ Johanna Kanoldt hatte sich im Fach Kopf- und Aktzeichnen und -malen zunächst für Angelo Jank (1868–1940) entschieden.¹³⁹ Mehr Fächer zur Auswahl gab es ab dem zweiten Schuljahr, als zu den Pflichtfächern Perspektivlehre, Maltechnik, Kunstgeschichte und Anatomie eine Reihe von Wahlfächern hinzukamen. Zu diesen gehörten Kompositionskurse, Graphik- und Illustrationskurse, Bildhauerkurse, Kostümkurse, Kurse für Stillleben- und Blumenmalerei, Interieur, Grafik- und Illustrationskurse, Tierzeichnen und -malen sowie Landschaftskurse¹⁴⁰ (Abb. 17).

Es deutet alles darauf hin, dass sich Johanna Kanoldt während ihrer Ausbildung auf die Malerei konzentriert hat. Berücksichtigt man ihre späteren Äußerungen in Briefen an Troendle und ihre wenigen dokumentierten Werke, könnte sie Kurse in den Gattungen Porträt- sowie Landschaftsmalerei, die in den Sommersemestern in freier Natur abgehalten wurden, bevorzugt haben.¹⁴¹ Kopf- und Aktzeichnen sowie -malen unterrichteten während der Jahre ihres Studiums, abgesehen von Angelo Jank, auch Robert Engels (1866–1926), Max Feldbauer (1869–1948), Heinrich Knirr (1862–1944) und Albert Weisgerber (1878–1915), Landschaft Theodor Hummel und Richard Pietzsch (1872–1960) und Kunstgeschichte lehrte Karl Voll (1867–1917).¹⁴² Die Fortschritte und Erfolge der Auszubildenden der Damen-Akademie wurden mit regelmäßig stattfindenden Schulausstellungen dokumentiert.¹⁴³ Eine Regelstudienzeit scheint es nicht gegeben zu haben,

137 In den Vorlesungsverzeichnissen wird zwischen den Kursen „Aktzeichnen“, „Aktmalen“ und „Abendakt“ unterschieden. Vgl. Deseyve 2005, S. 201–208. Voit 2014, S. 19, erwähnt – ohne Quellenangabe –, dass im ersten Schuljahr Pflichtfächer angeboten wurden, und im zweiten zu den Pflichtfächern auch Wahlfächer hinzukamen. Bei Deseyve findet sich diese Information im Kapitel „6.1.3 Ausbildungssystem und Unterrichtsfächer“ so nicht. Vgl. Deseyve 2005, S. 74–84.

138 Vgl. Deseyve 2005, S. 75.

139 Vgl. die nach Schuljahren und Fächern gegliederte Liste der Lehrer bei Deseyve 2005, S. 204 f. Zu Johanna Kanoldts Lehrern vgl. den Brief von Johanna Kanoldts an Hugo Troendle, 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung, in dem es über ihre bisherigen Lehrer heißt: „mein letzter Lehrer [Martin] Lauterburg war allerdings sehr gut, u. hat mir sehr geholfen, um mich aus der Verbindung von [Friedrich] Fehr und [Angelo] Jank frei zu machen.“ Jank hatte seine Tätigkeit an der Damen-Akademie 1899 begonnen, nachdem Friedrich Fehr und Ludwig Schmid-Reutte nach Karlsruhe berufen worden waren. Vgl. Die Kunst für alle 14 (1898/1899), S. 379.

140 Vgl. Deseyve 2005, S. 75 f.

141 Landschaftsmalerei wurde beispielsweise im Sommer 1905 in Seebruck am Chiemsee von Theodor Hummel unterrichtet. Vgl. Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, 5 (1905/1906), H. 26, S. 359.

142 Vgl. die nach Schuljahren und Fächern gegliederte Liste der Lehrer bei Deseyve 2005, S. 204 f.

143 Vgl. Deseyve 2005, S. 77. Vgl. z. B. die Notiz zur Frühjahrsausstellung 1902 in: Die Kunst für alle, 17 (1902), S. 358: „Der *Künstlerinnen-Verein* hat auch in diesem Jahr durch eine um Ostern abgehaltene Ausstellung von Schülerinnenarbeiten vor der Oeffentlichkeit Rechenschaft

Künstlerinnenverein München. E.V.
Damen - Akademie.

Wintersemester: 1. Oktober bis 31. März
Sommersemester: 1. April bis 15. Juli.

Zeichnen- und Mal-Klassen (Kopf und Akt) nach lebendem Modell, die Herren: Robert Engels, Max Feldbauer, Angelo Jank, H. Knirr.

Stilleben und Blumen: Fräulein Marie Schnür (z. Z. noch Herr Rudolf Nissl).

Landschaft: (1. Juni bis 30. September auf dem Lande) Herr Theodor Hummel.

Abend-Akt: (Beginn 2. November) die Herren: Adolf Höfer und H. Knirr.

Komponier-Kurs: (Beginn November) Herr Julius Diez.

Kursus für Architektur in Verbindung mit Malerei: (Beginn November bei genügender Beteiligung) Herr Architekt P. Birkenholz.

Anatomie: Herr Dr. Hasselwander.

Kunstgeschichte: Herr Prof. Dr. Voll.

Perspektive: Fräulein v. Welschbrum.

Inskription: 1. Oktober, 9—12 Uhr.

München, Barerstrasse 21/I, 2. Gartenhaus.

Abb. 17 Werbeanzeige der Münchner Damen-Akademie für das Wintersemester 1905/1906

allerdings kann man davon ausgehen, dass drei Studienjahre als Mindeststudienzeit üblich waren. Denn erst nach drei Jahren Ausbildung war es Schülerinnen möglich, sich zur Aufnahme als ordentliches Mitglied im Künstlerinnen-Verein zu bewerben.¹⁴⁴ Voraussetzungen für die Aufnahme waren eine schriftliche Anmeldung, Volljährigkeit sowie künstlerischer Nachweis mit Arbeiten („Vorlage von Probearbeiten“), die von einer

abgelegt über die rege und ernsthafte künstlerische Thätigkeit, die in der von ihm ins Leben gerufenen, in jüngster Zeit von gegen hunderttachtzig Damen besuchten Malerinnen-Akademie [sic!] herrscht.“

144 Ausnahmen bildeten bereits etablierte Künstlerinnen, die Kurse an der Damen-Akademie lediglich zur „Fortbildung“ belegten. Vgl. Deseyve 2005, S. 50–55.

Jury begutachtet wurden.¹⁴⁵ Die Statuten des Vereins unterschieden demnach zwischen ‚ordentlichen‘ und ‚außerordentlichen‘ Mitgliedern: Zu den letzteren zählten grundsätzlich alle Schülerinnen der Damen-Akademie, während als ‚ordentliche‘ Mitglieder nur selbständig arbeitende Künstlerinnen aufgenommen wurden.¹⁴⁶

Johanna Kanoldt studierte insgesamt vier Jahre an der Damen-Akademie. Laut Mitgliederliste schrieben sich in ihrem ersten Studienjahr 1905/1906 insgesamt 64 weitere Schülerinnen ein. Die Gesamtstudiendauer der Mitglieder dieses Jahrgangs schwankte zwischen lediglich einem Jahr (acht Schülerinnen) und 15 Jahren (sieben Schülerinnen). Insgesamt neun der Kommilitoninnen von Johanna Kanoldt verbrachten wie sie vier Jahre an der Ausbildungsstätte.¹⁴⁷ Lediglich einige wenige der Studentinnen wurden nach dem Studium als ordentliche Mitglieder in den Verein aufgenommen.¹⁴⁸ Johanna Kanoldt hat entweder gar nicht versucht, ordentliches Mitglied im Verein zu werden – oder ihr Aufnahmeantrag wurde abgelehnt. Von fünf ihrer ehemaligen Mitschülerinnen, die nach der Ausbildung, ordentliche Mitglieder im Verein wurden, ist belegt, dass sie als Malerinnen tätig waren.¹⁴⁹

Über die Ausbildung von Johanna Kanoldt als Malerin an der Karlsruher Malerinnenschule und der Münchner Damen-Akademie ist letztlich wenig Konkretes bekannt. Über zehn Jahre nach ihrem letzten Studiensemester bezeichnete sie Fehr und Jank als ihre wichtigsten Lehrer.¹⁵⁰ Im Juli 1919 erwähnte sie in einem Brief an den Malerfreund Hugo Troendle, dass sie sich erst durch ihren letzten (privaten) Lehrer Martin Lauterburg von ihrer „Verbindung“ zu Fehr und Jank „frei“ gemacht habe.¹⁵¹ Damit bezog sie sich wahrscheinlich auf die impressionistische Technik, die sowohl Fehr, der mit Landschaften und Genrebildern, Interieurs und Porträts thematisch breit aufgestellt war, als auch Jank, der sich vor allem als Tiermaler hervortat,

145 Vgl. Deseyve 2005, S. 51f.

146 Vgl. Deseyve 2005, S. 69f.

147 Bei den neun Schülerinnen – allerdings sind die Listen wohl nicht vollständig –, die wie Johanna Kanoldt vier Jahre lang studierten, handelt es sich um Ida Hacke (anschließend Aufnahme im Künstlerinnen-Verein), Anna Hoffmann, Anna von Jacobs, Margarethe Munk, Agnes Oster, Adelheid Pauly, Mitzi von Schwarzl, Betty von Stradiot und Gertrud Wiener (geb. Moll). Vgl. Deseyve 2005, S. 141–196.

148 Vgl. Deseyve 2005, S. 141–196 (Schülerinnenlisten) und S. 115–129 (Mitgliederlisten Künstlerinnen-Verein).

149 Es handelt sich um Ida Hacke, Margarethe Hamens, Tina Kofler, Käthe Löwenthal und Luise Pollitzer. Vgl. Deseyve 2005, S. 141–196 (Schülerinnenlisten) und S. 115–129 (Mitgliederlisten Künstlerinnen-Verein).

150 Auch in Dresslers Kunsthandbuch 1930, S. 490, findet sich im Eintrag für Johanna Kanoldt die Angabe: „Studierte b. Friedrich Fehr, A. Jank u. Martin Lauterburg.“

151 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle vom 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

praktizierten.¹⁵² Das Pflichtfach Kunstgeschichte, das Karl Voll zwischen 1905 und 1911/1912 anbot, muss Johanna Kanoldt mit besonderem Interesse verfolgt haben.¹⁵³ Voll war von 1901 bis 1907 Konservator an der Alten Pinakothek, ab 1905 Honorarprofessor an der Universität München und ab 1907 Professor an der Technischen Universität München. Im Anschluss an seine Vorträge an der Damen-Akademie bot er – so jedenfalls im Frühjahr 1906 – einen Zyklus von sechs Führungen durch die Alte Pinakothek an.¹⁵⁴ Durch Volls Lehre lassen sich denn auch Johanna Kanoldts außergewöhnlich breite Kenntnisse sowie ihre Vertrautheit sowohl mit der Münchner Sammlung als auch mit der kunsthistorischen Fachliteratur erklären, die sie dazu befähigen sollten, im ersten Halbjahr 1910 innerhalb weniger Monate den „Guide through the Old Pinakothek“ zu verfassen.¹⁵⁵

Versteigerung des Nachlasses von Edmund Kanoldt bei Helbing

Am 4. November 1907 – Johanna Kanoldt befand sich mittlerweile in ihrem zweiten Studienjahr an der Damen-Akademie – erfolgte die Versteigerung von Werken aus dem künstlerischen Nachlass von Edmund Kanoldt durch das Münchner Auktionshaus Galerie Helbing (Abb. 18). Mit dieser Auktion von 241 Werken (in 199 Nummern) erhoffte sich die Familie eine einmalige deutliche Aufbesserung ihrer finanziellen Verhältnisse. Anlässlich der Versteigerung erschien ein vergleichsweise aufwendig gestalteter Katalog, bei dessen Erstellung sehr wahrscheinlich sowohl Sophie als auch Johanna Kanoldt mitgewirkt hatten¹⁵⁶ (Abb. 19). Das Verzeichnis gliedert sich in die Abteilungen „Ölgemälde“ (128 Werke), „Handzeichnungen“ (89 Werke, teilweise in Konvoluten) und „Ölgemälde anderer Meister“ (24 Werke) – Bilder aus der Sammlung Eduard Kanoldts – und enthält

152 Zu Fehr vgl. Dresch 2003; <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=213583247>. Zu Jank vgl. Ostini 1912; Kasten 2013; <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=223320865>.

153 Vgl. die nach Schuljahren und Fächern gegliederte Liste der Lehrer, Deseyve 2005, S. 204 f. Zu Voll vgl. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=203634444>.

154 Vgl. die Anzeige in: Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler, 5 (1905/1906), H. 23, S. 316, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.45527#0320>.

155 Vgl. Kap. 5.

156 Nachlass des verstorbenen Herrn Professor Edmund Kanoldt, Karlsruhe. Eigene Arbeiten (Ölgemälde und Handzeichnungen) sowie einige Ölgemälde älterer und neuerer Meister. Auktion in München in der Galerie Helbing, 4. November 1907. Einführung: Reinhold Freiherr von Lichtenberg. München 1907.

Herbst 1907.

Bedeutende Kunst-Auktionen

in der

GALERIE HELBING

Liebigstrasse 21 München Wagnmüllerstr. 15.

7. Oktober:
Sammlung von **Antiquitäten, Kunst- und Einrichtungsgegenständen, Oelgemälden** alter und moderner Meister, sowie der **gesamte künstlerische Nachlass** des verstorbenen Herrn kgl. Hoftheatermaler **Christian Jank**, München.

14. Oktober:
Sammlung von **bedeutenden Oelgemälden alter Meister** aus Rheinischem Privatbesitz.

28. Oktober:
Kollektion Prinz Otto Sayn-Wittgenstein, Egern-Rottach. **Hervorragende Antiquitäten**, darunter **ersiklassige französische Möbel** des XVIII. Jahrhunderts, Gegenstände in Silber und Bronze, prachtvolle Porzellane der verschiedensten Manufakturen, zum Teil aus frühesten Epochen; ferner einige **hervorragende Oelgemälde alter Meister**, darunter Arbeiten von Bellotto, Guardi, Romney, D. Teniers d. J., Velasquez u. a.

4. November:
Nachlass des verstorbenen Herrn Kunstmalers Prof. Edmund Kanoldt, Karlsruhe. Eigene Arbeiten des Künstlers: **Oelgemälde und Handzeichnungen**, sowie einige Oelgemälde älterer und neuerer Meister.

November:
Hervorragende Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten des XV.—XVIII. Jahrh. (ca. 2200 Nummern) aus **süddeutschem adeligen Besitz**.

November:
Reichhaltige Sammlung von modernen Original-Radierungen, Holzschnitten etc. erster Künstler, zum Teil in ausgezeichneten Fröhdrucken.

November:
Oelgemälde alter Meister aus dem Nachlass des Herrn **Kunstverlegers A. Loehle** †, München, sowie aus adeligem bayrischen Privatbesitze.

November:
Sammlung von **Antiquitäten, Möbeln, Kunst- und Einrichtungsgegenständen**, dabei interessante Porzellane aus **altadeligem Besitz**, etc.

Ende November:
Sammlung F. Kalister †, Triest. **Hochbedeutende Oelgemälde hervorragendster moderner Meister**, darunter Werke von **O. Achenbach, José Benlliure y Gil, M. Gaisser, H. Kauffmann, Fritz Aug. v. Kaulbach, A. v. Kowalski, F. v. Lenbach, H. W. Mesdag, M. von Munkacsy, Ernst Zimmermann u. a.**; ferner einige Aquarelle.

Anfang Dezember:
Sammlung von **Ostasiatischen Kunstgegenständen** (Japan und China), Arbeiten in Bronze, Holzschnitzereien, Porzellane, Originalfarbholzschnitte und Bücher aus thüringischem Privatbesitze.

Anfang Dezember:
Sammlung von **Antiquitäten, Möbeln, Kunst- und Einrichtungsgegenständen**, Arbeiten in Silber, Bronze etc., sowie einige Oelgemälde aus süddeutschem Privatbesitze.

Dezember:
Oelgemälde moderner Meister, Aquarelle und Handzeichnungen sowie einige Arbeiten von **C. Spitzweg** aus verschiedenem Besitz.

Kataloge, sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing

Kunsthandlung und Kunstantiquariat
Liebigstr. 21 München Wagnmüllerstr. 15.

(5656)

Abb. 18 Anzeige der Galerie Helbing, Allgemeine Zeitung, München 1907

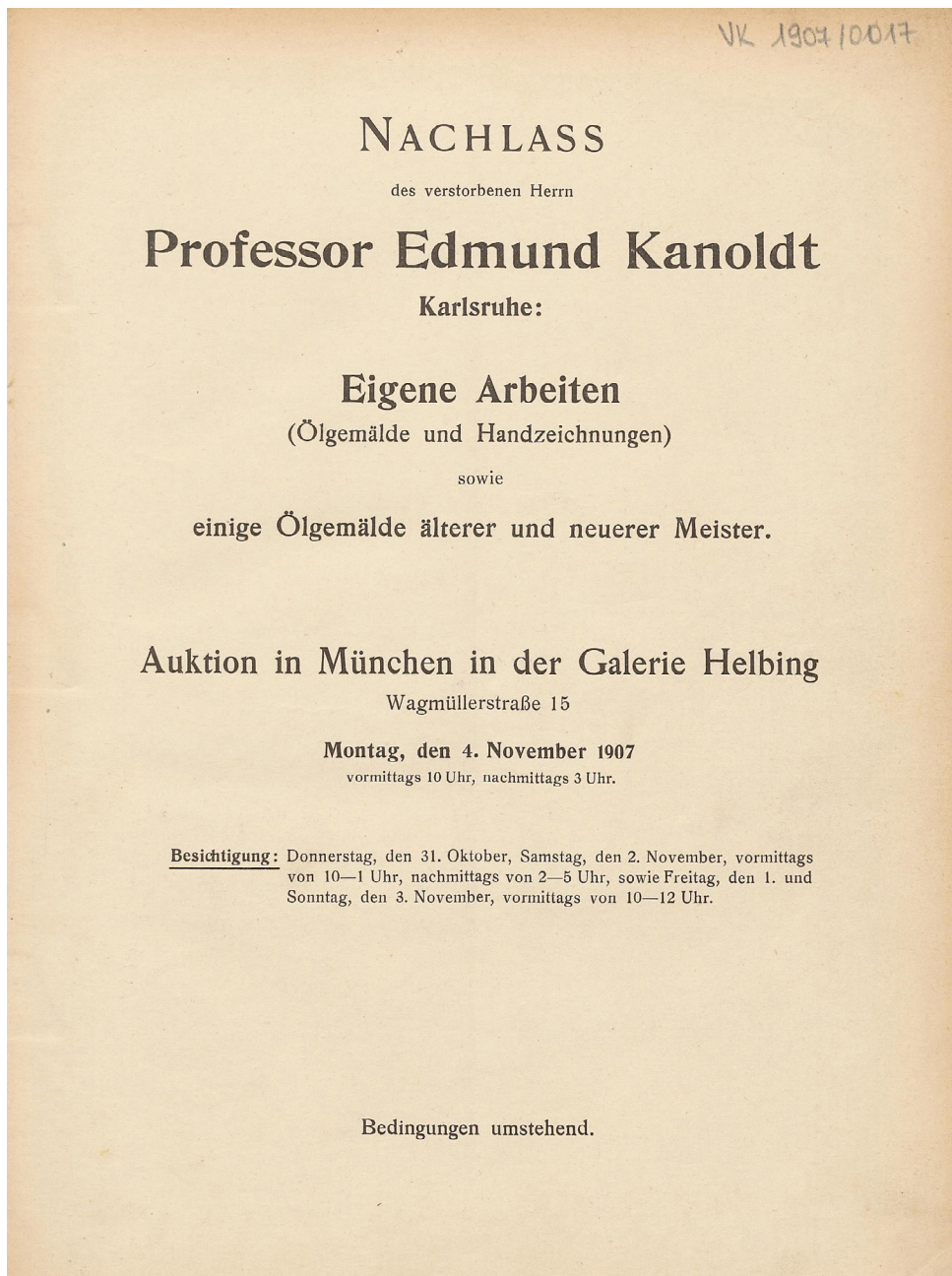


Abb. 19 Titelblatt, Katalog der Nachlassversteigerung von Edmund Kanoldt in der Galerie Helbing am 4. November 1907

für die meisten Nummern verhältnismäßig ausführliche Beschreibungen. Im Anschluss folgen 15 Abbildungen von Werken von Edmund Kanoldt sowie jeweils eine Illustration eines Gemäldes von Hans Canon und Joseph Anton Koch aus der Sammlung des verstorbenen Malers.¹⁵⁷ Die Gruppe der Ölgemälde des Künstlers ist noch einmal in sieben, nach Landschaftsmotiven überschriebene Abschnitte gegliedert.

Autor der drei Seiten umfassenden Einführung ist Reinhold Freiherr von Lichtenberg (1865–1927), der Kanoldt 1898 in Rom kennengelernt und im Jahr der Helbing-Versteigerung zusammen mit Ernst Jaffé bereits das Edmund Kanoldt gewidmete Werk „Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei“ publiziert hatte.¹⁵⁸ Vorstellbar ist, dass Lichtenberg, bei dem Johanna Kanoldt an der Malerinnenschule Karlsruhe im Studienjahr 1903/1904 Unterricht im Fach Kunstgeschichte erhalten hatte, das Vorwort auf Anregung und Bitte von Sophie und Johanna Kanoldt verfasst hat. Er stand mit den beiden in Verbindung und war ihnen insofern verpflichtet, als sie ihm Informationen über Leben und Werk von Edmund Kanoldt für seine zweibändige Publikation geliefert hatten. Jahre später bemängelte Johanna Kanoldt an dem Buch von Lichtenberg und Jaffé allerdings, dass darin „trotz unserer persönlichen Information“ verschiedene Daten „falsch angegeben“ seien.¹⁵⁹ 1919 übte Edwin Redslob in seinem Versuch einer Wiedererinnerung an Edmund Kanoldt Kritik an dem Buch, weil es nicht auf die seiner Ansicht

157 Bei den Werken aus der Sammlung handelt es sich um zwei Gemälde „Alte[r] Meister“ (Pietro Liberi und Cornelis van Poelenburg), eines von dem „Monogrammist v. B.“, fünf des österreichischen Malers Hans Canon (Johann Strašićipka), zwei Werke „Deutsche Schule des XVIII. Jahrhunderts“, eines von Heinrich Franz-Dreber, eines von Wilhelm Friedrich Hirt, eines von Joseph Anton Koch, drei von Gustav Osterroth, zwei von Friedrich Preller dem Älteren (Lehrer von Edmund Kanoldt), eines von Gustav Schönleber sowie fünf von Johann Baptist Tüttiné. Vgl. Kat. Aukt. Helbing 1907, Nr. 176–199. Vgl. auch Alexander Kanoldts rückblickende Beschreibung seines Karlsruher Elternhauses in einem Brief an Gustav Friedrich Hartlaub, 09.06.1928, Mannheim, MARCHIVIUM, Sign.: 2/2012_00106: „[...] da ich doch im elterlichen Hause nichts als Kunst um mich herum sah! Außer vielen Bildentwürfen meines Vaters hingen an den Wänden: Joseph Anton Koch, Friedrich Preller, Hans Canon, alte Holländer – dann von den Zeitgenossen Schönleber, Bracht, Ferd. Keller etc. pp.“

158 Vgl. Lichtenberg / Jaffé 1907. Zu Lichtenbergs Begegnung mit Edmund Kanoldt in Rom, ebd., S. 37f. Dass das Buch vor der Auktion erschienen war, geht aus der ausführlichen Ankündigung der Versteigerung, die anonym im Feuilleton der Allgemeinen Zeitung, München, am 29.10.1907, S. 2 („Edmund Kanoldts Lebenswerk“), zu lesen war, hervor.

159 „Leider haben sich in allen Artikeln immer wieder Fehler eingeschlichen, sogar in dem Buch Frh. von Lichtenbergers Deutsche Landschaftsmalerei in Italien das ganz dem Geiste meines Vaters, dem ‚Retter der Serpentara‘ gewidmet ist, sind trotz unserer persönlichen Information verschiedene Daten falsch angegeben.“ Brief von Johanna Kanoldt an Joseph August Beringer vom 25.06.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215. Johanna Kanoldt stand zu dieser Zeit in Verbindung mit Joseph August Beringer in Mannheim, der an einem Buch über badische Malerei arbeitete. Vgl. Beringer 1913. Die „2., im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte Aufl.“ von Beringers Buch erschien in Karlsruhe 1922.

nach zukunftsweisenden Aspekte in Kanoldts Werk einging, sondern den damals schon vorherrschenden Eindruck eines „verspätete[n] Epigone[n] von Rottmann, Preller und Schirmer eher verstärken als berichtigen mußte.“¹⁶⁰

Erfreulicherweise hat sich das vom Auktionshaus Hugo Helbing vor und während der Versteigerung verwendete annotierte Exemplar des Katalogs erhalten, so dass sowohl die vom Auktionator festgelegten Mindestgebote (Limitpreise) für jedes Werk als auch die jeweils erzielten Ergebnisse bzw. Höchstgebote und schließlich die Namen der Käuferinnen und Käufer überliefert sind.¹⁶¹ Die Auswertung der handschriftlichen Einträge des Auktionshauses zeigen, dass der Versteigerung ein nur mäßiger Erfolg beschieden war. Von den kalkulierten möglichen Einnahmen (Summe der vorgegebenen Mindestgebote) in Höhe von 16.398 Mark konnten lediglich 4.502 Mark tatsächlich erzielt werden. Nur 145 der 241 präsentierten Werke wurden verkauft (60 %). Für 96 Werke gab es kein ausreichendes Gebot, so dass kein Zuschlag erteilt wurde. Im Katalog sind diese Nummern handschriftlich mit „retour“ gekennzeichnet. Von den 128 Ölgemälden Edmund Kanoldts fanden lediglich 63 (49 %) einen Käufer, von seinen 89 Zeichnungen konnten immerhin 71 (80 %) versteigert werden. Daneben wurden elf (46 %) der 24 Ölgemälde anderer Künstler aus der Sammlung Kanoldts verkauft.

Bezeichnenderweise konnte für die elf am höchsten veranschlagten Kanoldt-Gemälde – es wurden Preise zwischen 2.200 Mark und 350 Mark aufgerufen – nicht das jeweils vorgegebene Mindestgebot erzielt werden, so dass sie keinen Zuschlag erhielten. Auch bei den beiden Landschaftsbildern von Kanoldts Weimarer Lehrer Friedrich Preller d. Ä. ging bei deren Mindestpreisen von 80 Mark (Höchstgebot: 60 Mark) bzw. 50 Mark (Höchstgebot 30 Mark) niemand mehr mit, so dass sie keine neuen Besitzer fanden.¹⁶² Das teuerste verkaufte Ölbild von Edmund Kanoldt „Vom Golfo di Rapallo“¹⁶³

160 Vgl. Redslob 1919, S. 206.

161 Digitalisat nach dem Exemplar des Kunsthau Zürich: <https://doi.org/10.11588/digit.49088>. Die derzeit bekannten „Handexemplare“ bzw. „Protokollkataloge“ der über 800 Versteigerungen des Auktionshauses Hugo Helbing aus dem Zeitraum 1887 bis 1937 befinden sich im Bestand des Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs Zürich sowie der Bibliothek des Kunsthau Zürich und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (ZI) München (Schenkung 2016, Leihgabe 2021) und wurden im Rahmen eines Kooperationsprojekts von der UB Heidelberg digitalisiert sowie im Rahmen eines Projekts am ZI wissenschaftlich erschlossen. Vgl. <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/helbing>, <https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/kataloge-auktionshaus-hugo-helbing> und <https://g.co/arts/UJnZAQRnGezKfZ6>.

162 Die Preller-Bilder waren 1914 noch in Familienbesitz, denn Alexander Kanoldt schlug Walter Riezler am 25.01.1914 in einem Brief eine Ausstellung von Werken seines Vaters und weiterer Maler des 19. Jahrhunderts in Stettin vor, „von denen sich meine Mutter unter den obwaltenden Verhältnissen trennen würde“. Er zählt u. a. die beiden Bilder von Preller und vier „figürl. Bilder“ von Hans Canon auf. Abdruck des Briefes bei Wille 1994, S. 68 f.

163 Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 12, Nr. 104, Müller-Scherf 1992, S. 269, Nr. 233 („Verbleib unbekannt“).

ging gerade noch für den Limitpreis von 300 Mark an ein „Frl. Laura Engelhardt“ in Kassel, das nicht selbst anwesend war, sondern seine Wünsche vorher bei Helbing hatte registrieren lassen.¹⁶⁴ Den höchsten Betrag der Auktion erzielte allerdings kein Bild von Edmund Kanoldt, sondern eines aus seiner Sammlung: Gustav Schönlebers (1851–1917) Werk „Aus einem italienischen Fischerdorf“, das für 340 Mark sogar 140 Mark mehr als das Mindestgebot einbrachte und an einen Bieter namens Oppenheimer ging.¹⁶⁵ Lediglich neun Ölbilder von Edmund Kanoldt konnten für Preise zwischen 100 und 300 Mark verkauft werden, während für 26 dieser Werke nur zwischen 20 und 49 Mark, für 21 Gemälde sogar nur zwischen fünf und 19 Mark Erlöst werden konnten. Der Durchschnittspreis der verkauften Zeichnungen lag mit 8,38 Mark ebenfalls niedrig, wobei fast Zweidrittel der Blätter (73 %) für bescheidene Gebote zwischen 1,50 Mark und 9 Mark zugeschlagen wurden.

Insgesamt haben 42 Käuferinnen und Käufer Werke auf der Auktion ersteigert. Die höchsten Ausgaben tätigte mit 314 Mark Rudolph Kanoldt, ein Neffe des Künstlers, der als „Zivilingenieur“ ebenfalls in München lebte.¹⁶⁶ Neben drei Ölgemälden und einer Zeichnung Edmund Kanoldts – alleine für das Werk „Felsenhöhle am Meere“ bezahlte er 200 Mark¹⁶⁷ – erwarb er zwei Sammlungsbilder des auf Trachtenmalerei und Schwarzwälder Bauernmotive spezialisierten Johann Baptist Tuttiné (1839–1889) für fünf bzw. 19 Mark.¹⁶⁸ Johanna Kanoldt schätzte das Werk des mit ihrem Vater befreundeten

164 In das Exemplar des Protokollkatalogs sind Leerseiten eingeschossen, auf denen im Auktionshaus Notizen zu Mindestgeboten und Interessenten festgehalten worden sind. Nach S. VIII findet sich eine mit den Buchstaben von A bis P durchnummerierte Namensliste von 15 Bietern, die wohl nicht bei der Versteigerung zugegen waren, sondern ihre Wünsche vorab übermittelt hatten.

165 Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 22, Nr. 194. Laut handschriftlicher Katalognotiz hatte für dieses Bild „Fr. Gurlitt, Berlin“ ein Höchstgebot von 250 Mark hinterlegt. – Gustav Schönleber unterrichtete 1880 bis 1917 an der Karlsruher Kunstakademie.

166 Carl Friedrich Johann Rudolph Kanoldt (06.06.1872, Gotha – 31.07.1931, München) war der Sohn von Edmund Kanoldts ältestem Bruder Carl Ferdinand Josef Kanoldt (19.04.1840 – 24.03.1906, Greifswald), Apotheker und Ratsherr zu Greifswald und Inhaber einer „Tamarinden-Konservenfabrik“, und von Bertha Pauline (Line) Kanoldt, geb. Jacobs (11.11.1847, Gotha – 04.02.1942, Berlin-Lichterfelde). Vgl. Wenzel 2006 und Deutsches Geschlechterbuch 2002, S. 358 und S. 633.

167 Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 11, Nr. 94, Müller-Scherf 1992, S. 297, Nr. 312 („Verbleib unbekannt“).

168 Tuttiné studierte in den 1860er- und 1870er-Jahren an der Kunstakademie Karlsruhe und erhielt mehrere Aufträge des Großherzogs von Baden. Vgl. Präger 2021. Rudolph Kanoldt erwarb Tuttinés Bilder „Goldenes Hochzeitspaar“ und „Schwarzwälder Bauernstube“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 23, Nr. 195 und Nr. 199. Von Edmund Kanoldt kaufte Rudolph Kanoldt neben „Felsenhöhle am Meere“ die Ölbilder „Felsenvilla am Meere“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 11, Nr. 93 (39 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 297, Nr. 311 („Verbleib unbekannt“), „Waldbach bei Ilmenau“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 2, Nr. 4, (30 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 182, Nr. 9 („Verbleib unbekannt“) und die Tuschzeichnung „Fucinersee“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 17, Nr. 164 (21 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 341, Nr. 461 („Verbleib unbekannt“). Ebenfalls in

Tuttiné übrigens nicht besonders, wie aus ihrem Brief aus dem Sommer 1912 an den Kunsthistoriker Joseph August Beringer hervorgeht, in dem sie schrieb, „er hatte als Maler ja keine großen Qualitäten, war aber ein famoser, netter Mensch.“¹⁶⁹ Ein Bieter namens Feuerbach kaufte nur Zeichnungen, davon aber gleich 30 Stück für insgesamt 213,50 Mark. Der Maler Alexander Peltzer (1876–1959), der zum Freundeskreis der Familien Kanoldt und Erbslöh gehörte und dessen Tochter, die Schriftstellerin Isabella Nadolny (1917–2004), mit Editha Kanoldt (1880–1955) und Inge Erbslöh (1909–2003) befreundet war,¹⁷⁰ sicherte sich den Zuschlag für fünf Ölgemälde und drei Zeichnungen von Edmund Kanoldt zum Gesamtpreis von 82,50 Mark.¹⁷¹ Adolf Erbslöh hatte den Vorbesichtigungstermin bei Helbing am 2. November 1907 genutzt und ersteigerte auf der Auktion zwei Tage später für insgesamt 138 Mark vier Ölgemälde und sechs Zeichnungen von Edmund Kanoldt.¹⁷² Neben dem Neffen des Künstlers, Rudolph Kanoldt,

Rudolf Kanoldts Besitz befand sich das nicht bei Helbing angebotene Kanoldt-Ölbild „Acqua Claudia“ (1896). Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 280, Nr. 261.

- 169 Brief von Johanna Kanoldt an Joseph August Beringer, 07.07.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.
- 170 Zur Freundschaft zwischen Alexander Peltzer und Adolf Erbslöh vgl. Nadolny 2016 und Nadolny 1967, b. Alexander Kanoldt wohnte von Oktober 1927 bis März 1928 mit seiner Familie im Ferienhaus von Alexander Peltzer in Brannenburg am Inn. Vgl. Koch 2018, S. 208.
- 171 Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 4, Nr. 24: „Steinwand“ (10 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 298, Nr. 316; Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 6, Nr. 49: „Subiaco“ (10 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 193, Nr. 46 („Verbleib unbekannt“); Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 12, Nr. 109: „Fernsicht“ (5 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 196, Nr. 53 (u. d. T.: „Italienische Küstenlandschaft“, „Verbleib unbekannt“); Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 13, Nr. 112: „Felsengipfel“ (19 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 188, Nr. 31 (u. d. T.: „Felsengipfel auf Capri“, „Verbleib unbekannt“); Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 13, Nr. 115: „Felsenküste“ (19 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 189, Nr. 34 (u. d. T.: „Felsenküste bei Amalfi“, „Verbleib unbekannt“); Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 16, Nr. 145: zwei Zeichnungen „Pflanzen und Baumschlagstudien“ (10,50 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 327, Nr. 417–418; Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 16, Nr. 152: Zeichnung „Steineichen auf dem Felsenterrain Südetruriens“ (9 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 370, Nr. 537.
- 172 Am 02.11.1907 heißt es im Tagebuch von Adeline Erbslöh: „Adolf & Neffe zur Kanoldt Ausstellung“, am 04.11.1907 dann „Morgens Adolf zur Kanoldt Auktion, nachmittags wieder“. – Erbslöh kaufte laut Kat. Aukt. Helbing 1907 die Ölbilder „Rhönwald“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 3, Nr. 17 (20 Mark) [Müller-Scherf 1992, S. 238, Nr. 142, identifiziert mit Helbing-Nr. 17 allerdings das gleichgroße signierte Gemälde „Buchen bei der Milsenburg“, das jedoch offenbar vom Kunstmuseum Düsseldorf erworben wurde, bevor es 1919 im Rahmen einer Tauschaktion an das Erfurter Angermuseum kam (Inv.-Nr. 6443), freundliche Mitteilung von Thomas v. Taschitzki, Angermuseum Erfurt vom 31.03.2017]; „Zypressenwipfel“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 10, Nr. 81 (5 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 191, Nr. 40 („Verbleib unbekannt“); „Strand von Sori“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 12, Nr. 102 (20 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 255, Nr. 199; „Hero“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 14, Nr. 122 (31 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 233, Nr. 133 (Hamm, Städt. Gustav-Lübcke-Museum). Ferner die Zeichnungen „Baumschlag mit Architekturstaffage“ (zwei Blätter), Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 16, Nr. 144 (5 Mark), Müller-Scherf

gehören also die beiden Malerfreunde der Familie Alexander Peltzer und Adolf Erbslöh, der bereits im Herbst 1904 während seiner ersten Monate in München Edmund Kanoldts Bild „Wellenbrandung“ (1888) kopiert hatte,¹⁷³ zu denjenigen Käufern, die eine größere Anzahl von Werken auf der Auktion erworben haben (Abb. 20).

Auch wenn insgesamt 13 Bieter je drei und mehr Ölbilder auf der Versteigerung kauften, blieb der Erlös, den die Veranstaltung brachte, wahrscheinlich weit hinter den Hoffnungen der Familie zurück. Offenbar war das Werk Edmund Kanoldts drei Jahre nach seinem Tod bei den Sammlern nicht mehr sehr gefragt. Edwin Redslob versuchte 1919 die seines Erachtens gleichzeitig vorhandenen traditionellen und modernen Aspekte in Kanoldts Bildern herauszuarbeiten, wenn er einerseits von der „literarisch-epigonenhafte[n] Auffassung, mit der Weimar seine Söhne belastete“ sprach, andererseits die „raumbildende Begabung, die Kanoldts Bilder so wertvoll macht“ hervorhob, die „zu würdigen [...] erst eine jüngere Generation unser Auge gelehrt“ habe.¹⁷⁴ Diese über das Traditionelle hinausweisenden Momente in Kanoldts Werk wurden von einem breiteren kunstinteressierten Publikum im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wohl aber weniger gesehen, so dass Redslob konstatieren musste, dass „die Nachlaßversteigerung [...] in ihrer Zusammenstellung wie in ihrem Ergebnis ein Beweis [war], daß die Stunde Kanoldts noch nicht gekommen war.“¹⁷⁵

Wenn Johanna Kanoldt 1935 in dem bereits erwähnten Brief an den Frankfurter Rechtsanwalt Steger rückblickend schrieb, dass sie nach dem Tod des Vaters „ganz selbständig unsere Existenz verdient“ und „in 10 Jahren von 1904–[19]14 den Nachlaß meines

1992, S. 328, Nr. 420–421; „Dido und Äneas“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 18, Nr. 171 (12 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 378, Nr. 561; „Dido und Äneas“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 18, Nr. 172 (21 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 378, Nr. 562; „Hero und Leander (Entwurf)“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 18, Nr. 174 (16 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 388, Nr. 589; „Sappho“, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 18, Nr. 175 (8 Mark), Müller-Scherf 1992, S. 377, Nr. 558 („Verbleib unbekannt“). – Laut Müller-Scherf besaßen Erbslöhs darüber hinaus noch Edmund Kanoldts Ölbilder „Mühle in Kleinsassen in der Rhön“ (Müller-Scherf 1992, S. 236, Nr. 139, nicht bei Helbing, heute Hamm, Städt. Gustav-Lübke-Museum) und „Orta. Monte Sacro“ (Müller-Scherf 1992, S. 293, Nr. 295, Kat. Aukt. Helbing 1907, S. 10, Nr. 83, dort als *Retoure* gekennzeichnet).

173 Vgl. Salmen / Billeter 2016, S. 47 (Nr. 1904/1: „Brandung“) und Wille 1967, Nr. N8. In Erbslöhs eigenhändiger Gemäldeliste dazu die Anmerkung: „Gem[alt] München 1904“. Erbslöhs Kopie nach Edmund Kanoldts Bild (Helbing-Nr. 116, S. 13) ist heute verschollen. Auch über den weiteren Verbleib von Edmund Kanoldts „Wellenbrandung“, bei Helbing von einem Käufer namens Buhl für 16 Mark ersteigert, ist laut Müller-Scherf 1992, S. 254, Nr. 195, nichts bekannt.

174 Vgl. Redslob 1919, S. 210–212.

175 Vgl. Redslob 1919, S. 206. Nach Redslob sahen auch Wilhelm Hausenstein (1925/1926), Franz Roh (1925/1926) und Ernst Kloss (1930) Aspekte in Edmund Kanoldts Werk, die sein Sohn Alexander in seinen Bildern verändert wieder aufgriff, und zeigten die Bedeutung des Vaters für die folgende Generation auf. Vgl. dazu mit Belegen Müller-Scherf 1987, S. 14 f.

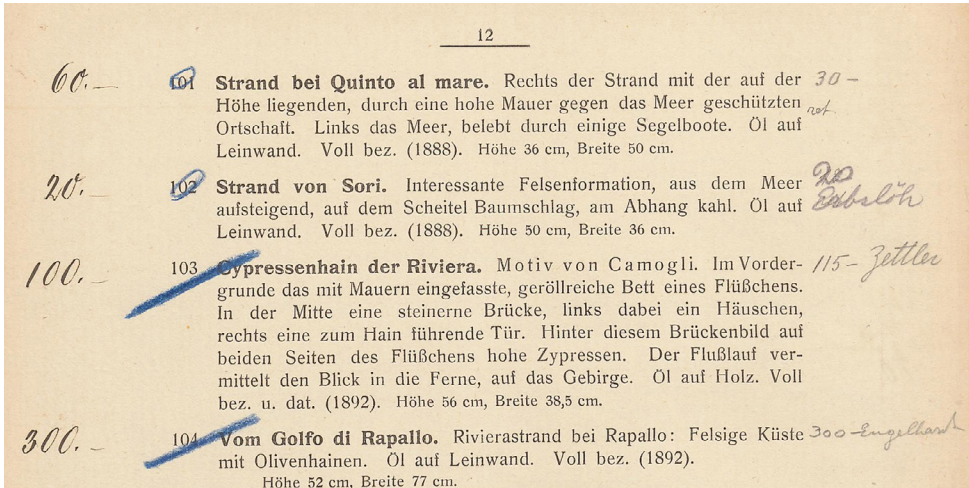


Abb. 20 Annotiertes Handexemplar des Katalogs der Nachlassversteigerung von Edmund Kanoldt in der Galerie Helbing am 4. November 1907, S. 12 (Ausschnitt)

sel. Vaters 280 Bilder, ohne jede Hülfe, allein verkauft“ habe,¹⁷⁶ so kann man davon ausgehen, dass sie in die Vor- und Nachbereitung der Helbing-Auktion sehr intensiv involviert gewesen war. Ihre häufig kränkliche Mutter Sophie und ihr Bruder Alexander waren auch eingebunden, allerdings wohnte letzterer 1907 noch gar nicht in München, war also in der Regel nicht vor Ort, sondern reiste nur gelegentlich zu Besuchen aus Karlsruhe an. Es spricht demnach vieles dafür, dass Johanna Kanoldt zu dieser Zeit die Hauptlast der Verwaltung des Nachlasses ihres Vaters getragen hat.

Geselliges Leben in Schwabing

Ungeachtet der ständigen Geldnöte, die auch durch die letztlich überschaubaren Erlöse der Auktion bei Helbing nicht maßgeblich gelindert worden waren, führten Sophie, Johanna und der ebenfalls immer wieder aus Karlsruhe anreisende Alexander Kanoldt in Schwabing ein ereignisreiches und geselliges Leben. Informationen über

¹⁷⁶ Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 14.04.1935, Nachlass Cohen, Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40, Nr. 33. Die Angabe, dass Johanna Kanoldt „280 Bilder“ ihres Vaters in dieser Zeit verkauft habe, ist freilich im Detail nicht zu belegen und dürfte eine eher etwas zu großzügige Einschätzung sein.

den Freundes- und Bekanntenkreis und die zahlreichen Aktivitäten der Familie enthält zunächst die spärlich überlieferte Korrespondenz der Geschwister. Als wichtigste Quelle erweist sich allerdings das ab Sommer 1907 geführte Tagebuch der mit den Kanoldts eng befreundeten Adeline Erbslöh.¹⁷⁷ Die Dokumente belegen, dass Sophie und Johanna Kanoldt ein offenes, gastfreundliches Haus führten, in dem Freunde und Bekannte, unter anderem Künstler, Kunsthistoriker, Kunstsammler und -förderer, Schriftsteller und Verleger verkehrten, von denen sie einige noch aus ihrer Zeit in Karlsruhe kannten.

Mit dem Umzug in die Wohnung Nikolaiplatz 1 war 1910 auch das endgültige Domizil in München gefunden, das Mutter und Tochter bis an ihr Lebensende nicht mehr verlassen sollten. Nach der Scheidung von seiner ersten Ehefrau Marga Zerener war auch Alexander Kanoldt für einige Monate (bis März 1911) dort eingezogen. Damals schuf er eine Reihe von Ansichten, die Ausblicke aus der Wohnung Nikolaiplatz 1 zeigen¹⁷⁸ (Abb. 21). In dem heute noch existierenden stattlichen viergeschossigen Gebäude im Herzen von Schwabing wohnten die Kanoldts auf der dritten Etage rechts. Einige Jahre zuvor (1901–1903) war an dieser Adresse die Senatorswitwe Julia Mann, Mutter von Heinrich und Thomas Mann, gemeldet sowie zwischen 1901 und 1902 die Familie des bereits im Alter von 16 Jahren verstorbenen Lyrikers Maximilian Kronberger (1888–1904), den Stefan George und sein Kreis als „Maximin“ idealisierten. Ferner wohnte von 1922 bis 1925 der Ideologe der NSDAP Alfred Rosenberg (1892–1946) in diesem Haus.¹⁷⁹ Für Johanna Kanoldt war der Nikolaiplatz mit den Jahren „ein Stück Heimat“ geworden, das sie nicht mehr aufzugeben gewillt war, auch als sich nach dem Tod der Mutter ihre finanzielle Situation noch einmal verschlechterte und sie die Wohnung nur noch durch dauerhafte Untervermietung einzelner Zimmer halten konnte.¹⁸⁰

177 Vgl. Tagebuch Adeline Erbslöh. Die sechs Tagebuchbände befinden sich im Besitz der Nachkommen von Adeline und Adolf Erbslöh. Für eine umfassende Auswertung zugänglich waren uns lediglich die Bände der Jahre 1907 bis 1911. Für die Jahre 1912 bis 1916 teilte uns Brigitte Salmen, die eine Edition vorbereitet, freundlicherweise die von ihr ermittelten Johanna Kanoldt betreffenden Stellen mit.

178 Vgl. Koch 2018, S. 84–86, S. 102, WV 10.12, 10.13, 10.14, 10.15 und 13.1. Noch 1927 verwendet Alexander Kanoldt das Nikolaiplatz-Motiv in einer Lithographie für die Jahressgabe des Schlesischen Künstlerbundes.

179 Vgl. Heißerer 2008, S. 136 f., Bäche 1965, S. 170, S. 196, Piper 2015, S. 75, Anm. 303.

180 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle vom 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich behalte vorläufig meine Wohnung, muß aber 3 Zimmer davon vermieten, am liebsten fände ich Jemand, der mit mir am Haushalt teilnähme, 3 Zimmer hätte u. gemeinsame Mahlzeiten, ich würde ansonsten ungerne vom Nikolaiplatz wegziehen, es ist doch ein Stück Heimat, was man da hat.“



Abb. 21 Alexander Kanoldt: Nikolaiplatz Schwabing, 1910,
Öl auf Malpappe, 36,8 × 45,8 cm, Privatbesitz

Allerdings haben die Kanoldts bereits in ihren ersten Jahren am Nikolaiplatz immer wieder Gäste beherbergt, mitunter auch für einige Wochen. So hat der englische Schriftsteller und spätere Psychoanalytiker Adrian Stephen (1883–1942), der jüngere Bruder von Virginia Woolf und Vanessa Bell von Anfang August bis ca. 9. September 1912 während seines erneuten München-Besuchs bei Sophie und Johanna Kanoldt gewohnt.¹⁸¹ Zur gleichen Zeit logierten dort die ebenfalls zur Bloomsbury-Group zählende Schriftstellerin, Übersetzerin und Lehrerin Marjorie Strachey (1882–1964) gemeinsam mit ihrem Onkel Trevor John Chicheley Grant (1837–1924).¹⁸² Der Kontakt von Adrian Stephen zur Familie Kanoldt kam möglicherweise über den mit ihm befreundeten Schriftsteller Rupert

181 Wir verdanken die Hinweise auf die englischen Gäste am Nikolaiplatz Robert B. Todd, der uns freundlicherweise Material aus seinen Forschungen über Adrian Stephen zur Verfügung gestellt hat.

182 Zu Marjorie Strachey vgl. den Personeneintrag in Kaschl (o. J.). Zu Trevor John Chicheley Grant vgl. den Nachruf „Mr. Trevor Grant“ in: *The Times* (London), 04.10.1924, S. 12.

Brooke (1887–1915) zustande, der von Januar bis März 1911 zeitweise bei der Malerin Clara Ewald (1859–1948) in München wohnte und mit Johanna Kanoldt bekannt war.¹⁸³

Aus fünf Briefen, die Adrian Stephen während seines München-Aufenthaltes im Sommer 1912 an Freunde und seine Schwester Virginia Woolf schrieb, geht hervor, dass es am Nikolaiplatz 1 häufig Einladungen zum Abendessen gab. So berichtete er Saxon Sydney-Turner von einer „grand dinner party“, bei der neben den Engländern weitere „five young men“ zugegeben waren, mit denen man sich, trotz sprachlicher Barrieren, über Kunst und nationale Eigenheiten unterhielt.¹⁸⁴ Dabei erwähnte er, dass „the young lady of the house“, womit Johanna Kanoldt gemeint ist, Malerin sei und die „Royal Academy Show in England“, die jährliche Ausstellung der Londoner Akademie, besucht habe. Wenn die aktuelle Ausstellung gemeint gewesen sein sollte, muss sich Johanna Kanoldt demnach zwischen Mai und August 1912 in England aufgehalten haben.¹⁸⁵ Ihr in diesem Brief wiedergegebenes scharfes Urteil über die englische Gegenwartskunst war wenig schmeichelhaft und trug sicherlich nicht dazu bei, sich bei ihrem Gast beliebt zu machen: „she says she cannot make out why all our English artists are so bad.“¹⁸⁶ Wie der Diskussionskontext zeigt – es wurde unter anderem auch über den Ausbau der deutschen Flotte gesprochen –, war das Gespräch von zeitgängigen nationalen Ressentiments geprägt. Einige Tage später ist in einem Schreiben Stephens an Duncan Grant erneut von einer Einladung die Rede, diesmal von einer „grand birthday tea party“ am Nikolaiplatz 1, zu der „some American friends of the Kanoldts“ erwartet wurden, um den Geburtstag einer der Töchter dieser Freunde zu feiern.¹⁸⁷

Adrian Stephen machte auch mit Alexander Kanoldt Bekanntschaft, wobei ihm dieser sympathischer als dessen Schwester Johanna war.¹⁸⁸ Mit der Zeit wurde das Verhältnis

183 Überliefert ist ein Brief von Rupert Brooke an die von ihm verehrte Noel Olivier (1892–1969) vom 02.10.1911 (Grantchester), in dem er sich enthusiastisch für ihren Brief bedankt, der neben ihrem noch weitere fünf nicht überlieferte Schreiben, darunter eines von Johanna Kanoldt, enthielt: „They were all from different people! You, mother, Mr St John Lucas, Frau [Clara] Ewald, Fraulein [Johanna] Kanoldt and my publisher.“ Vgl. Brooke / Olivier 1991, S. 111–114.

184 Vgl. Brief von Adrian Stephen an Saxon Sydney-Turner, 08.08.1912 (Poststempel), München, Letters of Adrian Stephen to Saxon Sydney-Turner, 1906–1914, University of Sussex Library (The Keep, Brighton), Monks House Papers, Signatur: SxMs-18/4/1/1.

185 Die Ausstellung der Royal Academy fand vom 3. Mai bis zum 10. August 1912 in London statt.

186 Vgl. Brief von Adrian Stephen an Saxon Sydney-Turner, 08.08.1912 (Poststempel), München, Letters of Adrian Stephen to Saxon Sydney-Turner, 1906–1914, University of Sussex Library (The Keep, Brighton), Monks House Papers, Signatur: SxMs-18/4/1/1.

187 Brief von Adrian Stephen an Duncan Grant, München, 11.08.1912 (Poststempel), London, Tate Archive, Signatur: TGA 20078/1/539/2. Über die „American friends of the Kanoldts“ und das Geburtstagskind ist nichts weiter bekannt.

188 Über Alexander Kanoldt schrieb er: „He is much nicer than his sister & very ready to be friendly & does not always talk about England.“ Vgl. Brief von Adrian Stephen an Duncan Grant, München, 11.08.1912 (Poststempel), London, Tate Archive, Signatur: TGA 20078/1/539/2.



Abb. 22 Nikolaiplatz 1, München (Gebäude rechts), Fotografie, 1910, Stadtarchiv München

des englischen Schriftstellers zu seinen Gastgeberinnen am Nikolaiplatz offenbar immer schwieriger, so dass er sich, nachdem Marjorie Strachey und ihr Onkel bereits Ende August wieder abgereist waren, vermutlich am 9. September 1912 zum vorzeitigen Abbruch seines München-Aufenthaltes entschloss.¹⁸⁹ Über weitere Gäste, die Sophie und Johanna Kanoldt in ihrer Schwabinger Wohnung beherbergten, ist bislang nichts bekannt. Aus wirtschaftlichen Gründen scheinen sie die Zimmervermietung, auch an Touristen, regelmäßig betrieben zu haben (Abb. 22).

189 An seine Schwester schrieb Adrian Stephen nach seiner Abreise aus München: „I simply could not stand Munich or rather the Kanoldts any longer.“ Brief von Adrian Stephen an Virginia Woolf, ca. 25.09.1912, London, Letters of Adrian Stephen to Virginia Woolf, 1908–1914, University of Sussex Library (The Keep, Brighton), Monks House Papers, Signatur: SxMs-18/1/D/161.

Adeline und Adolf Erbslöh

Zahlreiche Freizeitaktivitäten unternahm Johanna Kanoldt gemeinsam mit dem Ehepaar Erbslöh. Nachdem Adolf Erbslöh am 10. Juli 1907 Adeline Schuchard (1880–1974), die aus einer wohlhabenden Barmer Kaufmannsfamilie stammte, geheiratet hatte, bezog das Paar eine großzügige Wohnung in Schwabing in der Ohmstraße 17.¹⁹⁰ Ab dem Tag vor ihrer Hochzeit bis in das Jahr 1932 führte Adeline Erbslöh ein Tagebuch, in dem sie mit knappen, stichwortartigen Einträgen Ereignisse festhielt und teilweise kommentierte. Aus diesen geht hervor, dass Erbslöhs und Kanoldts sich regelmäßig besuchten und auch außerhalb ihrer Wohnungen bei verschiedenen Anlässen zusammentrafen. Günstig erwies sich dabei die Nähe der jeweiligen Wohnungen: die Ohmstraße und die Nikolaistraße 10 bzw. später der Nikolaiplatz 1 waren nur wenige Minuten Fußweg voneinander entfernt (Abb. 23).

Erstmals erwähnt wird Johanna Kanoldt im Tagebucheintrag vom 8. August 1907: die Erbslöhs unternahmen an diesem Tag einen Ausflug zum Starnberger See im eigenen Wagen und wurden dabei unter anderem von Alexander Kanoldt begleitet, der sich gerade wieder in München aufhielt, diesmal aber „ohne Schwester“ erschien.¹⁹¹ Phasenweise sah man sich mit „Hanny“, wie sie häufig genannt wurde, mehrmals pro Woche. Man traf sich zu Spaziergängen im Englischen Garten (4. November 1908: „mit Hanny engl. Garten“) und Konzert- und Theaterbesuchen (22. August 1913: „Abend ‚Jedermann‘ im Hoftheater mit Hanny Jahreszeitenbar“), ging gemeinsam in der Stadt einkaufen, unternahm Ausflüge, segelte gemeinsam im Erbslöhschen Boot auf dem Starnberger See (21. Mai 1909: „mit Hanny K. nach Possenhofen, mit Alex gesegelt“) und besuchte sich gegenseitig in kleinerer und größerer Runde (27. Mai 1909: „Hannybesuch“). Auch Erkundungen des Voralpenlandes standen auf dem Programm: so bestiegen Johanna Kanoldt und Adolf Erbslöh Ende September 1910 den circa 70 Kilometer südlich von München gelegenen Herzogstand im Karwendelgebirge, übernachteten auf dem Berg und wanderten am nächsten Tag über den benachbarten Heimgarten zum Kochelsee hinunter, um abends pünktlich zu Alexander Kanoldts Geburtstagsfeier wieder in München zu sein.¹⁹² Die kränkliche Mutter Sophie Kanoldt – immer wieder als „Frau Prof. Kanoldt“ erwähnt – war in diese Freundschaft eng eingebunden, (17. Oktober 1909: „Nachm. Kanoldts hier. Abend bei Frau Prof. Kanoldt.“), nahm allerdings an aushäusigen Unternehmungen eher selten teil.

190 Vgl. Ickerott-Bilgiç 2017, S. 25.

191 „Kanoldt ohne Schwester da [...]“ Vgl. Tagebuch Adeline Erbslöh, 08.08.1907.

192 Tagebuch Adeline Erbslöh, 28. und 29.09.1910: „Mittags Hanny & Jung [Adolf Erbslöh] zum Herzogstand [...] Jung & Hanny Herzogstand übernachtet. [...] Jung & Hanny Abstieg über Heimgarten nach Schlehdorf Bahn Tutzing, Schiff bei Starnberg, um 6 Uhr hier – Überraschung – Abends bei Kanoldts Geburtstag.“



Abb. 23 Fotoporträt von Adeline Schuchard und Adolf Erbslöh nach ihrer Verlobung, 1906, Privatbesitz

Ein fester Treffpunkt der Freunde war die Münchner „Vier-Jahreszeiten-Bar“, eine damals in Künstlerkreisen beliebte Institution. Am 21. Februar 1915 schrieben Adolf und Adeline Erbslöh, Martha Wittenstein sowie Johanna und Alexander Kanoldt gemeinsam an den „Ersatzreservisten Hugo Tröndle [sic!]“, der zu dieser Zeit in Neuburg an der Donau stationiert war, eine Feldpostkarte aus der Vier-Jahreszeiten Bar und baten um ein baldiges Wiedersehen.¹⁹³ Ein halbes Dutzend Mal ist zwischen 1907 und 1913 im

¹⁹³ Feldpostkarte an Hugo Troendle vom 21.02.1915, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Johanna Kanoldt schreibt: „Wann sehen wir Sie denn einmal am Nikolaiplatz?“

Tagebuch von Treffen mit den Kanoldts in dieser Bar die Rede, so heißt es zum Beispiel auch am 31. März 1913: „Frl. Kanoldt nachher Bar 4 Jahreszeiten.“¹⁹⁴ Auch andere gemeinsame Vergnügungen wurden im Tagebuch dokumentiert, wie etwa Johanna Kanoldts und Adolf Erbslöh's Besuch eines „Russenball[s] – nachher Gauklerfest“ am 13. Januar 1910¹⁹⁵ oder eines „Bal paré“ am 27. Januar 1912,¹⁹⁶ bei dem sich Johanna Kanoldt „einen dummen Katarrh“ zuzog, wie sie eine Woche später an Hanna Wolfskehl schrieb, als sie diese zu einem Besuch einlud.¹⁹⁷ Aus einem vermutlich aus gleicher Zeit stammenden undatierten Brief von Johanna Kanoldt an Hanna Wolfskehl geht hervor, dass die beiden sich offenbar häufiger gegenseitig besuchten. Diesmal wurde ein „größerer Kreis“ am Nikolaiplatz erwartet, darunter, „ein netter amerikanische Privatdozent der Litteratur und hoffentlich eine reizende Pariserin, die Sie vielleicht ein wenig interessieren.“¹⁹⁸

Johanna Kanoldt war im Besitz von mindestens drei Werken von Adolf Erbslöh, ein weiterer Hinweis auf die enge Freundschaft zwischen den beiden Familien. Im eigenhändigen Gemäldeverzeichnis des Künstlers ist das 1903 noch in Karlsruhe entstandene, heute verschollene „Porträt Alexander Ossipoff“ mit dem Vermerk „Frl. Joh. Kanoldt München“ versehen.¹⁹⁹ Ossipoff, über den nichts weiter bekannt ist, gehörte offenkundig zum Freundeskreis von Johanna Kanoldt, denn im Tagebuch von Adeline Erbslöh sind im Januar 1913 zwei Zusammenkünfte von „Hanny K. & Ossipoff“ im Hause Erbslöh dokumentiert.²⁰⁰ Laut Erbslöh's selbst erstellter Provenienzliste besaß sie zudem sein nicht signiertes Bild „Kloster Säben (Skizze)“, das er 1911 während eines gemeinsamen Aufenthaltes mit Alexander Kanoldt²⁰¹ in Klausen gemalt und Johanna Kanoldt wahrscheinlich geschenkt hat.²⁰² Schließlich ist im Nachlass von Adolf Erbslöh dessen Gemälde „Garten“

194 Tagebuch Adeline Erbslöh, 31.03.1913.

195 Tagebuch Adeline Erbslöh, 13.01.1910.

196 Tagebuch Adeline Erbslöh, 27.01.1912.

197 Brief von Johanna Kanoldt an Hanna Wolfskehl vom 05.02.1912, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, HS.1995.0054.02370, 1–2. – Noch 1931 hatte Johanna Kanoldt Kontakt zu Karl Wolfskehl, wie aus einem Brief an ihn vom 21.01.1931, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, HS.NZ71.0001, hervorgeht.

198 Brief von Johanna Kanoldt an Hanna Wolfskehl, undatiert, vermutlich Anfang der 1910er-Jahre, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, HS.1995.0054.02370, 1–2.

199 Salmen/Billeter 2016, WV 1903/3; Wille 1967, Nr. N 3; eigenhändige Erbslöh-Liste Nr. 33.

200 Tagebuch Adeline Erbslöh, 18.01.1913 und 19.01.1913.

201 Zu den Aufenthalten von Erbslöh und Alexander Kanoldt in Klausen vgl. Ausst. Kat. Klausen 2000, S. 143 und S. 148.

202 Salmen/Billeter 2016, WV 1911/7; Wille 1967, Nr. N 54; eigenhändige Erbslöh-Liste Nr. 86. Das Ölgemälde kam vermutlich nach Johanna Kanoldts Tod 1940 in den Besitz von Editha Kanoldt, der Witwe Alexander Kanoldts, die es 1955 der Kunsthalle Karlsruhe im Rahmen ihres Vermächtnisses als Werk ihres Mannes übereignete, so dass es dort bis Mitte der 1980er-Jahre als Gemälde von Alexander Kanoldt firmierte. Erst 1986 konnte das Bild von Hans Wille

von 1913 durch eine Fotografie dokumentiert, auf deren Trägerpappe ein Schildchen mit dem Vermerk „Frl. Joh. Kanoldt, Mchn.“ aufgeklebt ist.²⁰³ Es deutet alles darauf hin, dass Adolf und Adeline Erbslöh, die von Jawlensky in einem Brief an Werefkin 1909 als fröhliche Familie geschildert werden,²⁰⁴ sowohl für Alexander als auch für Johanna Kanoldt bis zu Beginn der 1920er-Jahre in München zu den engsten Freunden zählten.

Hanna und Karl Wolfskehl

Zu Hanna Wolfskehl (1878–1946) und ihrem Mann, dem Schriftsteller und Übersetzer Karl Wolfskehl (1869–1948), hatte Johanna Kanoldt zeitweise ebenfalls guten Kontakt.²⁰⁵ Dies belegt auch eine auf Oktober 1911 zu datierende Karte von ihrer Hand, die Karl Wolfskehl mit anderen Zetteln und Kärtchen in einem Paris-Baedeker-Reiseführer aufbewahrt hatte, den er sich für seinen von Oktober 1911 bis Weihnachten 1912 währenden Paris-Aufenthalt zugelegt hatte.²⁰⁶ Auf dieser Karte empfahl sie dem „verehrte[n] Herr[n] Doctor!“ aus ihrem Freundeskreis vier Künstlerinnen und Künstler sowie einen Mediziner als Kontakte in Paris. Johanna Kanoldt nannte dem Paris-Neuling neben der Cousine des Tänzers Alexander Sacharoff, einer Wachsplastikerin und Ärztin, die zu dieser Zeit in Paris lebenden Mitglieder der Neuen Künstler-Vereinigung München (NKVM) Moissej Kogan („weiß alles in Paris, Montmartre, kann Sie auch mit Frau Bossi-Barrera zusammenbringen“) und Erma Bossi²⁰⁷ sowie Henri Le Fauconnier („hat

wieder Adolf Erbslöh auf der Grundlage des eigenhändigen Gemäldeverzeichnisses des Malers zugeordnet werden. Vgl. Wille 1986, S. 125: „So kam es, daß niemand das Karlsruher Bild als ein Werk Erbslöhs erkannte, auch Frau [Editha] Kanoldt nicht. Offensichtlich hat sie sich auch nicht an Erbslöhs Geschenk des Bildes an die Schwägerin Johanna erinnert – die Übereignung dürfte Jahrzehnte zurückgelegen haben.“

203 Salmen / Billeter 2016, WV 1913/5, dort noch mit „Standort: unbekannt“ gekennzeichnet; nicht bei Hans Wille und nicht in Erbslöhs eigenhändiger Liste aufgeführt. Das Bild wurde auf der Kunstmesse im KunstPalast München 2017 unter dem Titel „Wirtsgarten in Brannenburg am Inn“ von der Inselgalerie Gailer, Frauenchiemsee, zum Verkauf angeboten (freundlicher Hinweis von Stephan Wolff, Garmisch-Partenkirchen). Vgl. Inselgalerie 2017, S. 54f.

204 Im Brief von Alexej Jawlensky an Marianne Werefkin vom 31.12.1909 heißt es: „In einer fröhlichen Familie, wie es die Erbslöhs nun einmal sind, hätte sich Lelja wohler gefühlt.“ [zit. nach dem unveröffentlichten Skript der Übersetzung durch Brigitte Roßbeck, Iffeldorf, der wir für die Zitaterlaubnis herzlich danken]. Vgl. Jawlensky / Werefkin 2005, S. 289.

205 Ob Johanna Kanoldt Gast bei den von den Wolfskehls bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs regelmäßig veranstalteten „Jours“ gewesen ist, ist nicht bekannt. Vgl. zu diesem Salon: Bassermann-Jordan 2021.

206 Vgl. Jessen 2018, S. 105–107.

207 Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass Erma Bossi 1911 in Paris wohnte. Vgl. Schmidt 1997, S. 242.

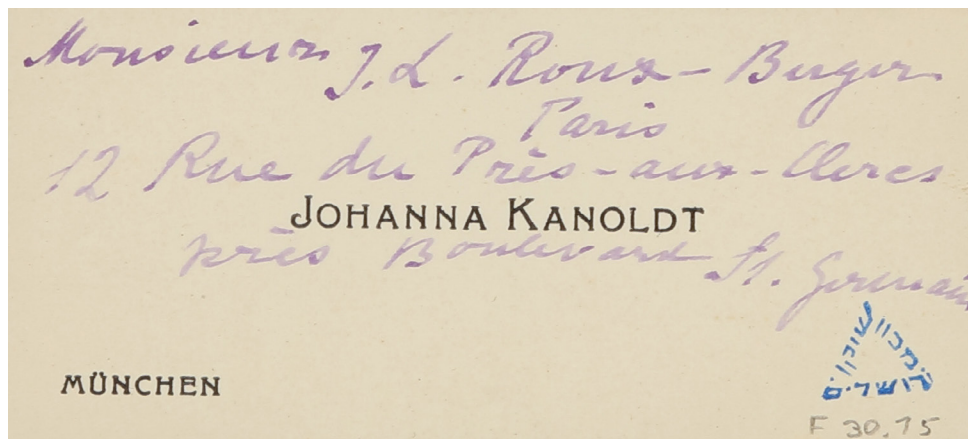


Abb. 24 Visitenkarte von Johanna Kanoldt für Karl Wolfskehl, 1911,
The JTS-Schocken Institute for Jewish Research, Jerusalem

jeden Samstag Nachmittag Tee um 5 Uhr, er wohnt ganz oben, es ist etwas kompliziert zu finden, aber klopfen Sie so lange an verkehrte Türen, bis Sie die richtige finden. In Paris muss man immer den Concierge konsultieren.“). Ferner legte sie Wolfskehl einen Besuch bei ihrem Freund aus Jugendzeiten, dem Arzt Jean-Louis Roux-Berger nahe („sehr guter Freund von mir“), der 1899 gemeinsam mit den Kanoldt-Geschwistern und weiteren Jugendlichen Thüringen bereist hatte.²⁰⁸ Johanna Kanoldt hatte der Karte eine ihrer Visitenkarten beigelegt, auf der sie handschriftlich die Adresse von Jean-Louis Roux-Berger notierte und dem Mediziner Karl Wolfskehl als einen Besucher empfahl, „qui vient pour la première fois à Paris“.²⁰⁹ Einer Bemerkung in einem Schreiben Alexander Kanoldts an Walter Riezler ist zu entnehmen, dass sie sich erst im Frühjahr 1911 selbst offenbar für eine längere Zeit in Paris aufgehalten hatte²¹⁰ (Abb. 24).

208 Vgl. Kap. 1.

209 Vorderseite: „Monsieur J. L. Roux-Berger / Paris / 12 Rue du Près-aux-Clercs / près Boulevard St. Germain“, Rückseite: „Cher ami, je vous prie de faire bon accueil à Mons. Dr. Wolfskehl, qui vient pour la première fois à Paris / Bien à vous / H. K. / Munich 31. octobre 1911“. – Karte und Visitenkarte befinden sich heute in der Bibliothek des JTS-Schocken Institute for Jewish Research, Jerusalem, Signatur: Sch. Wolf./I/4/f.30;15.

210 Vgl. den Brief von Alexander Kanoldt an Walter Riezler vom 06.05.1911: „Meine Schwester ist nach Paris gereist – der Haushalt meiner Mutter für einige Zeit aufgegeben.“, abgedruckt bei Wille 1994, Nr. 2, S. 56 f. – Was es mit der rätselhaften Aussage „der Haushalt meiner Mutter für einige Zeit aufgegeben“ auf sich hat, ist unklar, da Sophie und Johanna Kanoldt seit August 1910 in der Wohnung am Nikolaiplatz 1 gemeldet sind, und Hinweise auf eine zeitweiligen Aufenthalt der Mutter an anderer Adresse im Jahre 1911 fehlen.

Auch in ihrer Münchner Zeit war Johanna Kanoldt also, wie schon in ihrer Jugend, an internationalen Kontakten interessiert und pflegte gerne die „Geselligkeit“.²¹¹ Ihre Freundschaften zu Franzosen, die sie bereits in Karlsruhe aufgebaut hatte, sind beispielsweise auch durch ihre Erkundigungen in einem gut drei Wochen nach Beginn des Ersten Weltkrieges geschriebenen Brief an Hugo Troendle belegt, von dem sie wissen wollte, ob er – der sich zu dieser Zeit offenbar in Frankreich aufhielt – ihre „persönlichen Bekannten“ dort ausgemacht habe, woraufhin sie die Namen Henri Petsche, Robert La Besnerais und Jean Lortat-Jacob, allesamt aus Paris, aufzählte.²¹²

Gustav Meyrink

Im November 1908 ist erstmals ein Kontakt zwischen den Geschwistern Kanoldt und dem seit November 1906 in München wohnhaften,²¹³ ein Dutzend Jahre älteren österreichischem Schriftsteller Gustav Meyrink (1868–1932) durch eine Notiz im Tagebuch von Adeline Erbslöh dokumentiert²¹⁴ (Abb. 25). Weitere Einträge in den Jahren 1909 und 1910²¹⁵ und auch mehrere Schreiben Meyrinks an Johanna Kanoldt deuten auf das fortwährend bestehende gute Verhältnis zwischen den beiden in den nächsten Jahren hin. In einem Brief vom 2. Juli 1915 sprach der Schriftsteller im Zusammenhang mit einer verabredeten Kontaktaufnahme von Johanna Kanoldt zu einem nicht näher identifizierbaren „Bekannt[e]“ wegen eines gemeinsamen Anliegens von „Ihrer so beharrlichen Freundschaft“ und fragte, wann sie wieder nach Possenhofen komme – Meyrink wohnte seit 1911 in Starnberg.²¹⁶ Im Spätsommer des Jahres 1915 setzte sich Johanna Kanoldt für Meyrink bei Adolf Erbslöh ein, der sich daraufhin selbst oder durch Nutzung seiner Kontakte um eine – wohl finanzielle – Unterstützung für Meyrink bemüht haben muss, wofür der sich wiederum bei Johanna Kanoldt am 22. September 1915 brieflich

211 So ihre Formulierung in einem Brief an Hanna Wolfskehl, undatiert (vor 1919), Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, HS.1995.0054.02370, 1–2.

212 Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 26.08.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Bereits im Mai und Juni 1914 hatte sich Troendle in Paris aufgehalten. Vgl. Billeter 2010, S. 75.

213 Vgl. Binder 2009, S. 405.

214 Tagebuch Adeline Erbslöh, 16.II.1908: „Abend Kanoldts – Meyrink.“

215 Tagebuch Adeline Erbslöh, 16.II.1909: „zu Meyrinks gegangen Hanny auch dort“; 27.02.1910: „Besuch bei Frau Kanoldt, Frau Meyrink dort“; 05.03.1910: „Abend bei Frau Kanoldt mit Meyrinks“.

216 Brief von Gustav Meyrink an Johanna Kanoldt, 02.07.1915, München, Monacensia, Nachlass Meyrink. Signatur: Meyrink, Gustav A III / Konv. I.

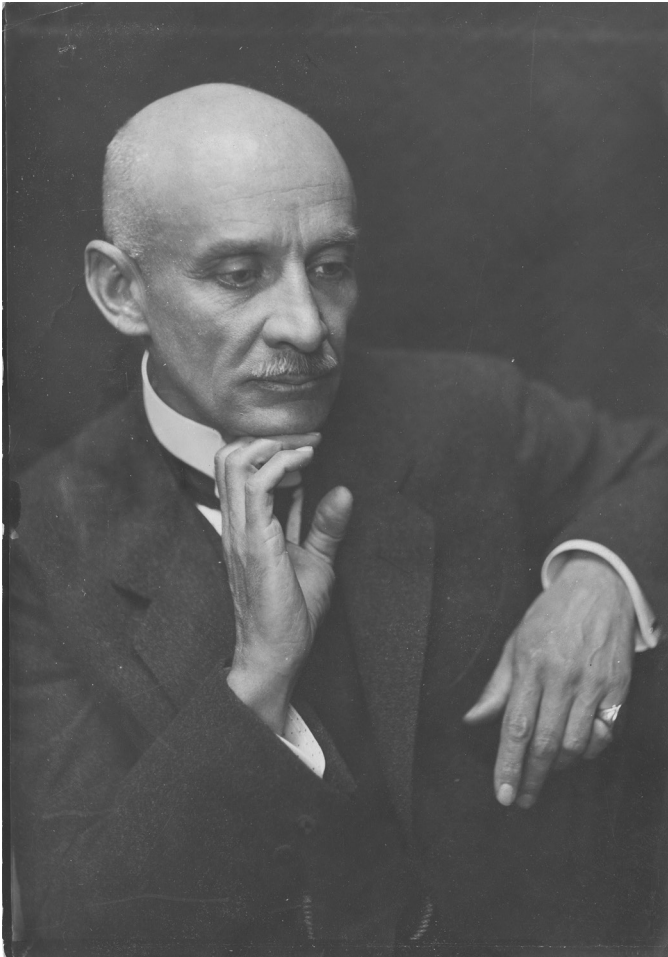


Abb. 25 Porträtfotografie von Gustav Meyrink, Fotograf: Hanns Holdt, um 1918

bedankte.²¹⁷ In diesem Schreiben erwähnte der Schriftsteller auch, dass er gerade versuche, für seinen Roman „Der Golem“, der nach einigen Verzögerungen schließlich Ende November 1915 erschien,²¹⁸ die jährlich von der Kölner Fastenrath-Stiftung ausgelobte Ehrengabe zu erhalten.²¹⁹ Fastenrath war für Johanna Kanoldt wiederum kein

217 Brief von Gustav Meyrink an Johanna Kanoldt, 22.09.1915, München, Monacensia, Nachlass Meyrink. Signatur: Meyrink, Gustav A III / Konv. I. Mit der Auslassung des Namens von Joachim Friedenthal publiziert in Meyrink 1973, S. 454f.

218 Vgl. Binder 2009, S. 497–499.

219 Meyrink hatte bereits 1913 von der Fastenrath-Stiftung eine Zuwendung über 1.000 Mark erhalten. Vgl. Lube 1980, S. 53.

Unbekannter, hatte sie dem Mäzen und Veranstalter des jährlichen Literaturwettbewerbs „Kölner Blumenspiele“ doch ihren 1903 erschienenen kleinen Gedichtband mit einer persönlichen Widmung übereignet.²²⁰

Mit Gustav Meyrink verband Johanna Kanoldt zudem ein geschäftliches Interesse, denn beide scheinen zumindest zeitweise im Edelsteinhandel tätig gewesen zu sein. Einen ersten Hinweis auf ihr Engagement auf diesem Gebiet findet sich erneut im Tagebuch von Adeline Erbslöh, die am 26. April 1909 festhielt: „Hanny Kanoldt mit Edelsteinen“. Am 11. Juni des gleichen Jahres, einen Tag vor ihrer Niederkunft mit ihrer Tochter Inge, heißt es: „dann ich zu Kanoldts Edelsteine“. Johanna Kanoldt hatte den Erbslöhs demnach im April eine Auswahl von Edelsteinen präsentiert, aus der diese ein Exemplar aussuchten. Am 17. Juni notierte Adolf Erbslöh, der während zweieinhalb Wochen nach der Geburt der Tochter das Tagebuchschreiben übernommen hatte: „Nach Abendessen Hanni, Alex u. Wittenstein bei uns. H. Kanoldt brachte den Smaragd eingefaßt, den ich Addy [Adeline Erbslöh] schenkte.“²²¹ Johanna Kanoldt hatte demnach an diesem Tag Adolf Erbslöh den ausgesuchten und nun gefassten Smaragd überbracht, der ihn seiner Frau anlässlich des freudigen Ereignisses schenkte. Noch zehn Jahre später korrespondierten Gustav Meyrink und Johanna Kanoldt über Schmucksteine: der Schriftsteller bot seiner Briefpartnerin, wie auch schon im Februar 1916,²²² Brillanten – „äusserst billig [...], da alter Schliff“ –, Rubine und weiße Saphire an.²²³ In welchem Umfang Johanna Kanoldt den Handel mit Steinen betrieb und inwieweit sie damit nennenswerte Einnahmen erzielt hat, ist freilich nicht zu ermitteln. Die letzte von Gustav Meyrink überlieferte Postkarte an die „liebste Johanna“ ist ein „innige[r] Weihnachtsgruß von uns allen mit der Bitte[,] uns noch nicht ganz zu vergessen und bald zu uns zu kommen“ aus dem Jahr 1919.²²⁴

220 Vgl. Kap. 2. Die aus dem Erbe des 1908 verstorbenen Kölner Literaturförderers Johannes Fastenrath (1839–1908) gegründete Stiftung bestand vermutlich bis 1936 und unterstützte „bedürftige deutsche Schriftsteller [...] und soll gemeinnützig dadurch wirken, daß sie starke literarische Begabung fördert“, Satzungen der Johannes Fastenrath-Stiftung, § 3, zit. nach Schwabach-Albrecht 2001, S. 77. Zur Geschichte der Stiftung, ebd. S. 75–78.

221 Tagebuch Adeline Erbslöh, 26.04.1909, 11.06.1909, 17.06.1909. Die Einträge in der Handschrift von Adolf Erbslöh im Tagebuch stammen aus der Zeit zwischen 12. Juni 1909, dem Tag der Geburt von Inge Erbslöh und 1. Juli 1909.

222 Brief von Gustav Meyrink an Johanna Kanoldt, 02.02.[1916], München, Monacensia, Nachlass Meyrink. Signatur: Meyrink, Gustav A III / Konv. 1: „Anbei die runden Rubine. [...] Haben Sie die zwei Brillanten dieses Mal erhalten?“ – Brief ohne Jahresangabe auf 1916 datiert, wegen Meyrinks Frage nach Johanna Kanoldts Reise nach Berlin, die im März 1916 stattfand.

223 Brief von Gustav Meyrink an Johanna Kanoldt, undatiert, München, Monacensia, Nachlass Meyrink. Signatur: Meyrink, Gustav A III / Konv. 1. Wohl nach dem Tod von Sophie Kanoldt (02.05.1919) zu datieren, da Meyrink hier keine Grüße mehr an die Mutter ausrichtete.

224 Bildpostkarte von Gustav Meyrink an Johanna Kanoldt, 20. Dezember 1919, München, Monacensia, Nachlass Meyrink. Signatur: Meyrink, Gustav A III / Konv. 1.

Familie Wolff

Ein zumindest zeitweise enger freundschaftlicher Kontakt bestand zwischen den Kanoldt-Geschwistern und der Bankiersfamilie Hanna und Alfred Wolff und deren Tochter Marcella. Alfred Wolff (1866–1959) stammte wie die Kanoldts aus Karlsruhe und heiratete, nachdem er als Jurist eine erfolgversprechende Laufbahn im Bankwesen begonnen hatte, 1899 die 18-jährige Johanna (Hanna) Josten (1881–1948) im damaligen Elberfeld, heute Wuppertal.²²⁵ Von 1905 bis 1908 und ab 1912 wohnte Familie Wolff in München, wo Alfred Wolff im Vorstand der Münchner Filiale der Deutschen Bank tätig war (Abb. 26). In dieser Zeit bauten die Wolffs, beraten unter anderem von dem Juristen und Kunsthistoriker Eberhard von Bodenhausen und dem Architekten und Designer Henry van de Velde, eine bedeutende Sammlung zeitgenössischer französischer und deutscher Kunst auf. Ihr Haus wurde auch dadurch zu einem wichtigen Treffpunkt der intellektuellen Münchner Kreise.²²⁶ So besuchte beispielsweise Hugo Troendle gemeinsam mit Alexej Jawlensky, Otto Kopp und Willibrord Verkade die Familie Wolff in ihrer von van de Velde ausgestatteten großbürgerlichen Wohnung am Karolinenplatz 5 (Palais Hompesch) am 7. März 1908, um dort Bilder von Vincent van Gogh, Henri Edmond Cross, Paul Signac, Pierre Bonnard und Maurice Denis zu sehen.²²⁷

Sowohl mit den Kanoldts als auch mit Adolf Erbslöh stand Alfred Wolff sehr wahrscheinlich schon seit Karlsruher Tagen in Kontakt.²²⁸ Alexander Kanoldt erhielt 1913 von dem Bankier finanzielle Unterstützung zur Durchführung einer Reise nach San Gimignano, auf der eine Reihe von Ansichten der Stadt der Türme entstanden, von denen eine auch in die Sammlung Wolff einging.²²⁹ Johanna Kanoldts Verbindung zu Familie Wolff war scheinbar so eng, dass sie diese mindestens einmal auch auf Reisen begleitete. Überliefert ist ein gemeinsamer Urlaub an der Côte d'Azur im Jahre 1912. Damals entstand eines ihrer wenigen bekannten Werke, ein 1912 datiertes Aquarell, das sie der Tochter Marcella Wolff (1900–1996) schenkte.²³⁰ Später, im Juni 1917, bot sich Johanna Kanoldt dem in der Schweiz weilenden Hugo Troendle als Vermittlerin für den

225 Vgl. Föhl/Wolff 2018, S. 55.

226 Vgl. Föhl/Wolff 2018. Dort auch als Anhang der von Sabine Walter erstellte Katalog der Sammlung Wolff, S. 243–256. Zur Sammlung Wolff vgl. auch Pophanken 1997, S. 428 f.

227 Vgl. das Dankschreiben von Verkade an Hanna Wolff vom 08.03.1908, zitiert bei Billeter 2010, S. 33.

228 Erbslöh porträtierte 1912 Hanna Wolff, 1915 und noch einmal 1945 Alfred Wolff sowie die Tochter Marcella. Vgl. Salmen/Billeter 2016, WV 1912/31, WV 1915/2, WV 1945/5, WV 1945/6 und WV 1945/7.

229 Vgl. Föhl/Wolff 2018, S. 216 f. und Koch 2018, S. 27 und WV 13.8.

230 Vgl. Kap. 7. Das Bild befindet sich noch heute im Besitz der Familie.



Abb. 26 Porträtfotografie von Alfred Wolff, 1905, Nachlass Alfred und Hanna Wolff

Verkauf eines seiner Bilder an Alfred Wolff an.²³¹ Die gute Verbindung zwischen den Geschwistern Kanoldt und der Familie Wolff hielt mindestens noch bis in die 1920er-Jahre an. Darauf baute dann auch der soeben zum Direktor der Karlsruher Kunsthalle ernannte Willy F. Storck, als er im Frühjahr 1920 bei Johanna und Alexander Kanoldt um Unterstützung anfragte, um aus der Sammlung der Familie Wolff Gemälde als Leihgabe für die Kunsthalle zu erhalten.²³²

231 Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Wie ist es eigentlich mit Ihrem Verkauf an Wolffs geworden? Wenn ich etwas dafür tun soll, dann bitte sagen Sie es ungeniert! Die richten jetzt ihr Landhaus ein u. sind ganz unsichtbar.“

232 Brief von Willy F. Storck an Alexander Kanoldt vom 28.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer Nr. 215: „Auch wegen einer anderen Angelegenheit schrieb ich Ihrer Fräulein Schwester. Sie betraf ebenfalls die Leihgaben und stellte die Frage, ob nicht etwa Herr Dr. Wolf[f], der ja Karlsruher ist, das eine oder andere Bild dieser vorzüglichen Sammlung der Kunsthalle als Leihgabe überlassen würde. Wenn Sie in dieser Hinsicht meine Absicht unterstützen könnten, wäre ich Ihnen ausserordentlich dankbar.“

Neuanfang in München 1904

Wie sich aus den nur lückenhaft überlieferten Dokumenten zum Umfeld von Johanna Kanoldt erschließen lässt, begann sie sich bereits in ihren ersten Münchner Jahren während ihres Studiums an der Damen-Akademie ein beachtliches Netzwerk von Kontakten zu Künstlern, Schriftstellern, Museumsleuten, Kunstsammlern und -förderern aufzubauen, für das sie teilweise bereits in der Karlsruher Zeit bestehende Verbindungen nutzte. Über den Freundes- und Bekanntenkreis, den sie zusammen mit ihrem Bruder Alexander pflegte, gelang es ihr dann auch, bei der Gründung der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ (NKVM) zu Beginn des Jahres 1909 mit dabei zu sein.

„Cassierer“ der NKVM 1909 bis 1912

Während ihres letzten Studienjahres an der Damen-Akademie im Winter 1908/1909 war Johanna Kanoldt bei der Gründung der „Neuen Künstlervereinigung München“ (NKVM), in der sich damals die fortschrittlichsten Künstlertendenzen in München bündelten, unmittelbar beteiligt (Abb. 27). Sie wurde zunächst sogar für die Besetzung von zwei der sechs Posten im Vorstand erwogen, nämlich für den des „stellvertretenden Vorsitzenden“, der dann allerdings an den Maler Hugo Schimmel und ab Februar 1911 an Franz Marc vergeben wurde, und den des „Schatzmeisters“, den sie zwischen Januar 1909 und Februar 1912 tatsächlich einnahm. Ihre Rolle in der Vereinigung blieb von der Forschung bislang weitgehend unbeachtet.²³³

Als Gründungsdatum der NKVM gilt der 22. Januar 1909, der Tag auf den die von Wassily Kandinsky (1866–1944) und Gabriele Münter (1877–1962) unterschriebene zweiseitige ‚Gründungsurkunde‘, datiert ist.²³⁴ Zwei Monate später erschien eine achtseitige, mit „Satzungen“ betitelte Broschüre der Vereinigung, die mit dem Datum 22. März 1909 unterzeichnet ist, und die umfangreiche Vereinssatzung enthält.²³⁵ Offiziell wurde die NKVM dann am 10. Mai 1909 in das Vereinsregister der Stadt München eingetragen.²³⁶ Zu den Gründungsmitgliedern gehörten die Künstler Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky (1864–1941), die im Vorstand die Positionen des 1. bzw. 2. Vorsitzenden übernahmen, Adolf Erbslöh (1881–1947), Alexander Kanoldt, Alfred Kubin (1877–1959), Gabriele Münter und Marianne von Werefkin (1860–1938) sowie die ‚Nichtkünstler‘ Johanna Kanoldt, Dr. Heinrich Schnabel (1885–1916) und Dr. Oscar Wittenstein (1879–1918).²³⁷ Im Laufe der nächsten Jahre traten weitere Künstler, wie

233 Zur NKVM vgl. Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999 mit weiterführender Sekundärliteratur. Ferner Roethel 1970, S. 438–442, Koch 1998, Fäthke 2001, Hoberg 2013, Uhrig 2017.

234 Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, N2. Abgebildet in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29.

235 Abgedruckt bei Roethel 1970, S. 439–441.

236 Der Eintrag im „Vereins-Register des K. Amtsgerichts, München I“, Bd. VII, S. 106f. lautet: „Vorstand. Wassily Kandinsky, Kunstmaler in München, Stellvertreter. Hugo Schimmel, Kunstmaler in Pasing. 10. Mai 1909“, Amtsgericht München, Registergericht.

237 Vgl. das handschriftliche „Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder. Künstler“, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, abgedruckt in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30. Oscar Wittenstein war ein enger Freund von Erbslöh, wohlhabend, promovierter Chemiker, und hatte auch Kunstgeschichte studiert. Seit dem 4. Februar 1911 war er 2. Vorstand in der NKVM und wird im Eintrag im Vereinsregister als „Dr. Oscar Wittenstein, Tonkünstler“ erwähnt. Vgl. Uhrig 2017, S. 14–16. – Heinrich Schnabel war Kunsthistoriker, hatte

Paul Baum (1859–1932), Wladimir von Bechtejeff (1878–1871), Erma Bossi (1875–1952), Karl Hofer (1878–1955), Moissej Kogan (1879–1943), Franz Marc (1880–1916) sowie der Tänzer Alexander Sacharoff (1886–1963) der Vereinigung bei.

Im Frühjahr 1909 verfasste Kandinsky mit dem ‚Gründungszirkular‘ ein Rundschreiben, mit dem die Gruppe einflussreiche Persönlichkeiten auf ihr Programm aufmerksam machte.²³⁸ Die Künstler der Vereinigung suchten nach Formen, die – so die Formulierung in diesem Text – „von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese“.²³⁹ Dieses Prinzip der „künstlerischen Synthese“ sollte ihnen in der Malerei die Möglichkeit bieten, mit dem Rhythmus der Linien und der ungemischten Leuchtkraft der Farbflächen eine Abstrahierung vom Gegenstand und damit die Ablösung des vom Naturvorbild zu erreichen.²⁴⁰ Allerdings lagen die Ziele der fortschrittlichen und der konservativen Gruppierung innerhalb der NKVM doch recht weit auseinander, wie sich im Laufe der Zeit herausstellte. Bei den unterschiedlichen Positionen ging es um die Möglichkeiten der Darstellung nicht nur der äußeren Welt, sondern auch einer inneren Welt, mit dem Unsichtbaren, Spirituellen und Transzendentalen. Die konservativen Kräfte rieben sich an Kandinskys zusehends abstrakter werdenden Malerei und erwarteten von ihm „möglichst *verständliche* Werke“, wie Erbslöh es in einem Brief an Kandinsky formulierte.²⁴¹ 1925 brachte Alexander Kanoldt diese Gegensätze in einem Brief an Franz Roh mit den Worten „hie Gegenstandslosigkeit – hie Sachlichkeit“ auf den Punkt.²⁴²

Mit den in der I. und II. Ausstellung der NKVM präsentierten Kunstwerken, die zunächst in der Münchner Galerie Thannhauser und anschließend in weiteren Städten gezeigt wurden, löste die Vereinigung heftige Reaktionen und Proteste in der Öffentlichkeit aus.²⁴³ Im Vorfeld des III. Ausstellungsturnus kam es innerhalb der Gruppe zum Eklat. Als bei der internen Jurysitzung am 2. Dezember 1911 die Mehrheit der Mitglieder satzungsgemäß Kandinskys Bild „Jüngstes Gericht/Komposition V“ ablehnte, das

in München studiert und promoviert und ist noch als junger Mann im I. Weltkrieg gefallen. Vgl. Roethel 1970, S. 438, Anm. 3.

238 Abgedruckt in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30.

239 Ebd., S. 30.

240 Vgl. Hoberg 1999, S. 13 f.

241 Vgl. Brief von Erbslöh an Kandinsky vom 22.06.1911, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Hoffmeister 1999, S. 268 f.

242 Vgl. Brief von Alexander Kanoldt an Franz Roh vom 17.02.1925, zit. nach Ausst. Kat. Freiburg 1987, S. 200 f.

243 Der I. Ausstellungsturnus begann mit der Schau zwischen 1. und 15. Dezember 1909, der II. mit der Ausstellung zwischen 1. und 14. September 1910 und der III. mit der Ausstellung vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912, alle in der Galerie Tannhauser, München. Vgl. Hoffmeister 1999.



Abb. 27 Wassily Kandinsky:
Signet der NKVM, 1909

mit 190×275 cm eine Fläche von über vier Quadratmetern einnahm und damit nach der Festlegung in § 3,I,1 der Vereinssatzung nicht unter die Juryfreiheit fiel, brach der Streit aus, in dessen Folge Kandinsky, Münter, Marc, Thomas von Hartmann, Alfred Kubin und Henri Le Fauconnier aus der Vereinigung austraten.²⁴⁴ Gleichzeitig mit der III. Ausstellung der NKVM fand dann im Dezember 1911 – ebenfalls in der Galerie Thannhauser – die erste Präsentation der Redaktion des Blauen Reiters statt, bei der Kandinsky, Münter und Marc, Arnold Schönberg, die Brüder Burljuk und – postum – Eugen von Kahler ihre Werke zeigten.²⁴⁵ Im Dezember 1912 führte das Erscheinen von Otto Fischers Buch „Das Neue Bild“ zu neuen Konflikten.²⁴⁶ Der daraufhin erfolgte Austritt von Werefkin, Jawlensky, Kogan und Alexander Mogilewski führte zum Erlöschen der Aktivitäten der Vereinigung, die allerdings erst 1920 auf Antrag von Erbslöh,

244 Die einschlägige Passage der Satzung der NKVM lautet: „Jedes ordentliche Mitglied hat das Recht, zwei Werke juryfrei auszustellen, sofern diese zusammen die Fläche von 4 qm (2 mal 2 m) nicht übersteigen und die Raumverhältnisse es gestatten.“, zit. nach Roethel 1970, S. 439. Vgl. die ausführliche Schilderung der Jurysitzung vom 02.12.1911 in einem Brief von Maria Marc an August Macke vom 03.12.1911, abgedruckt in Briefwechsel Macke / Marc 1964, S. 83–86.

245 Der 1882 geborene Eugen von Kahler war wenige Tage vor der Eröffnung der Ausstellung am 13.12.1911 verstorben.

246 Vgl. Fischer 1912, und Wille 1999.

der seit Februar 1912 die Position des ersten Vorsitzenden bekleidete, offiziell aus dem Vereinsregister der Stadt München ausgetragen wurde.²⁴⁷

Gründung der NKVM

Johanna Kanoldt, Alexander Kanoldt und mit ihnen auch ihre Mutter Sophie Kanoldt, verkehrten im Winter 1908/1909 in einem internationalen Kreis von Künstlern und Intellektuellen, von denen sich einige in der Neuen Künstlervereinigung München zusammenfanden. Eine vielgeschätzte Anlaufstelle war der Salon von Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky in der Giselastraße 23 in München. Bei Jawlensky und Werefkin waren Alexander Kanoldt und mit ihm auch Sophie und Johanna Kanoldt spätestens im Dezember 1908 wahrscheinlich durch Adolf Erbslöh eingeführt worden.²⁴⁸ Belegt ist beispielsweise ein Abendessen am 8. Dezember 1908 bei Erbslöhs in der Ohmstraße 17, bei dem Johanna und ihre Mutter Sophie Kanoldt sowie Jawlensky, Werefkin, Heinrich Schnabel und Leonhard Frank zugegen waren.²⁴⁹ Sophie Kanoldt und Johanna Kanoldt verband mit Werefkin und Jawlensky, abgesehen vom gemeinsamen Interesse am Kunstgeschehen, auch die Affinität zur russischen Sprache und Kultur. Sophie Kanoldt hatte ihre während ihrer in Moskau verbrachten Kindheit und Jugend entfachte Begeisterung für die russische Kultur offenbar vor allem an ihre Tochter weitervermittelt.²⁵⁰ Für Werefkin und Jawlensky wiederum bot der Kontakt mit den Kanoldts Gelegenheit, sich in ihrer Muttersprache zu unterhalten und sich damit in der Fremde ein Stück Heimat zu schaffen. Das wird vor allem für Jawlensky, der das Deutsche nur mangelhaft beherrschte, wichtig gewesen sein.²⁵¹

Den Anspruch, im Kreis der NKVM-Künstler als eine von ihnen, also als Malerin oder Schriftstellerin wahrgenommen zu werden, hatte Johanna Kanoldt wohl nie. Das

247 Vgl. „Vereins-Register des K. Amtsgerichts, München I“, Bd. VII, S. 107: „Liquidator: Adolf Erbslöh, Kunstmaler in München [...] Am 17. Dezember 1920“, Amtsgericht München, Registergericht.

248 Vgl. Koch 2018, S. 19.

249 Vgl. Tagebucheintrag Adeline Erbslöh vom 8. Dezember 1908: „Abend [sic] zum Essen Frau & Frl. Kanoldt, Jawlenski & Cousine, Dr. Schnabel & Herr Frank.“ Jawlensky gab Werefkin gegenüber Bekannten als seine „Cousine“ aus. Alexander Kanoldt, der sich damals in Karlsruhe aufhielt, war nicht dabei. Der Schriftsteller Leonhard Frank (1882–1961) war ebenfalls Gründungsmitglied der NKVM und wird in der Münter-Liste als L. Frank aufgeführt. Vgl. „Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder. Künstler“ der NKVM, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30.

250 Vgl. Kap. 2.

251 Vgl. Hoberg 1999, S. 15.

Wintersemester 1908/09 war ihr letztes an der Damen-Akademie, und es deutet vieles darauf hin, dass sie damit eine ursprünglich mit der Ausbildung angestrebte Karriere als Malerin erst einmal aufgab. Die 28-Jährige scheint damals auf der Suche nach neuen Aufgaben gewesen zu sein. Im Winter 1909/1910 nahm sie jedenfalls einen Auftrag für einen Führer durch die Alte Pinakothek an, um damit, wie bereits in den Jahren zuvor, einen Sachtext zu verfassen.²⁵² Von der Arbeit für die NKVM versprach sie sich eventuell Möglichkeiten, ihren Bruder Alexander bei dessen Weiterkommen als Künstler zu unterstützen. Dieser war zu jenem Zeitpunkt zwar noch Meisterschüler von Friedrich Fehr an der Karlsruher Akademie, kam jedoch regelmäßig zu Besuch nach München und siedelte im Frühjahr 1909 schließlich ganz von Karlsruhe nach München um.²⁵³ Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh, am Anfang ihrer künstlerischen Karriere stehend, begeisterten sich für die Kunst Jawlenskys, den sie im Winter 1908/1909 auch mehrfach im Atelier besuchten.²⁵⁴ Für die Freunde bedeutete die Mitgliedschaft in einer Vereinigung, zu der etablierte, fortschrittliche Maler wie Kandinsky und Jawlensky gehörten, neue Kontakte und Möglichkeiten, in einem organisierten Rahmen mit ihren Werken an die Öffentlichkeit zu treten.²⁵⁵ Johanna Kanoldt besaß als praktisch veranlagte und in Finanzsachen nicht unerfahrene Frau durchaus Fähigkeiten, die in einem Verein von Nutzen sein konnten.²⁵⁶

Im Januar 1909, als sich der Plan zur Gründung der NKVM schließlich konkretisiert hatte, gab es eine durch ein Schreiben von Kandinsky an Münter dokumentierte ‚Vorladung‘, wahrscheinlich in das Atelier von Münter in der Adalbertstraße.²⁵⁷ Einige

252 Vgl. Kap. 2.

253 Alexander Kanoldts zahlreichen Aufenthalte in München in den Jahren 1907, 1908 und bis zu seinem Umzug im April 1909 sind durch Tagebucheinträge von Adeline Erbslöh dokumentiert.

254 Vgl. die Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh vom 3. Dezember 1908 und vom 22. Januar 1909.

255 Alexander Kanoldt blickt im Juni 1912 auf die erste Begegnung mit den späteren Mitgliedern der NKVM zurück und bezeichnet sie „für meine ganze Laufbahn als Künstler segensreich. Ich fand nicht nur das lang Gesuchte – sondern wußte von da an auch, wo es hieß: tüchtig anpacken! [...] Hier möchte ich, daß der Name Jawlensky genannt sei, dem ich zu ungeheuer großem Danke für meine Entwicklung verpflichtet bin.“ Brief von Alexander Kanoldt an Joseph August Beringer vom 06.06.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215. Vgl. hierzu auch Koch 1998.

256 Vgl. Johanna Kanoldts Angaben in der Sophie-Cohen-Erbsache, Kap. 7. Remigius Netzer, der Biograf ihres späteren Ehemannes Ludwig Wilhelm Grossmann, charakterisierte sie im Rückblick als „die künstlerisch-geistreiche, lebenstüchtige, energische, doch duldsame Johanna Kanoldt, die ‚Hanni‘“. Vgl. Netzer 1968, S. 12.

257 Kandinsky erwähnt die ‚Vorladung‘ in einem bislang nur auf Anfang 1909 (lt. Johannes Eichner) datierten Brief an Gabriele Münter, der vor dem 22. Januar 1909 geschrieben worden sein muss, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Hoffmeister 1999, S. 260. Münter wohnte damals in der Pension Stella, Adalbertstraße 48, nur einige Häuser vom Atelier entfernt.

der zukünftigen Mitglieder, zu denen auch Johanna Kanoldt gehörte, wurden zu halb-stündigen Einzelgesprächen gebeten. Es ging vermutlich um Überlegungen zu Mitgliedschaften, zur Besetzung der Posten im Ausschuss sowie um Fragen der Satzung. Der promovierte Jurist Kandinsky hatte den Zeitplan der Gespräche organisiert, was darauf hindeutet, dass es zu diesem Zeitpunkt schon feststand, dass er und nicht, wie ursprünglich angedacht, Jawlensky, sich in der Position des 1. Vorsitzenden sah.²⁵⁸ Unter den geladenen zukünftigen Mitgliedern werden im Brief Kandinskys an Münter allerdings nur Johanna Kanoldt – bestellt für 4 Uhr – und Alexander Kanoldt – bestellt für ½ 5 Uhr – namentlich erwähnt. Über Schnabel heißt es im Schreiben, „Schnabel habe ich nichts gesagt“, über Erbslöh, dass er „nicht da war“ und über die nicht namentlich genannten „übrigen“ nur, „wie früher verabredet“. Kandinsky selbst beabsichtigte „nach 4, vielleicht gegen 5“ dazu zustoßen.²⁵⁹

Im Laufe des Januar 1909 sind eine Reihe von weiteren Zusammenkünften – zum Tee, zum Abendessen – von Erbslöh, Jawlensky, Werefkin, den Geschwistern Kanoldt, Schnabel und Frank bei Erbslöhs, bei Kanoldts in der Nikolaistraße 10 und bei Jawlensky und Werefkin belegt.²⁶⁰ Die Konstellationen dieser Treffen der zukünftigen Mitglieder der NKVM, an denen weder Kandinsky und Münter noch Kubin teilnahmen, zeugen davon, dass es von Anfang an zwei Gruppierungen gab, die während der vier Jahre der Existenz der Vereinigung auch nie viel enger zusammenrücken sollten. Auf der einen

258 Anders als Jawlensky hatte Kandinsky als ausgebildeter Jurist nicht nur bereits Erfahrung mit Vereinen, sondern beherrschte zudem die Deutsche Sprache sehr gut. Als Begründung für den Wechsel der Vorstandsposition von Jawlensky zu Kandinsky heißt es, Münter hätte gesagt „da es sonst niemand konnte.“ Vgl. Zweite 1991, S. 25: „Er [Jawlensky] jedenfalls stand zunächst im Mittelpunkt. Seine Freunde Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh drängten ihn ebenso wie Werefkin, den Vorsitz zu übernehmen. Nach etlichen Verwirrungen war es dann aber doch Kandinsky, der sich dazu bereit fand – ‚da es sonst niemand konnte‘, wie Münter später schrieb –, als am 22. Januar 1909 die ‚Neue Künstlervereinigung München‘ in das Vereinsregister eingetragen wurde.“

259 Brief von Kandinsky an Münter, Anfang 1909, vor dem 22. Januar 1909, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Hoffmeister 1999, S. 260. Vgl. die Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh. Wenn Erbslöh „nicht da war“, bedeutet das, dass er sich nicht in München aufhielt. Erbslöhs hatten Weihnachten und Neujahr in Barmen verbracht und waren erst am 7. Januar 1909 zurückgekehrt. Demnach könnte der 7. Januar 1909 als Terminus ante quem für das Treffen gelten. Der eingeladene Alexander Kanoldt war vom 23. Januar bis zum 15. März 1909 nicht in München. Vgl. die entsprechenden Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh. Am 23. Januar 1909 heißt es: „Jawlensky zum Frühstück, Kanoldt mittags abgereist.“

260 Am 8. Januar ist Schnabel zum Tee bei Erbslöhs geladen; den Abend des 18. Januar verbringen Erbslöhs, Jawlensky und Meyrinks bei Kanoldts; am 21. Januar 1909 sind Erbslöhs zum Tee bei Jawlensky; den Abend des 22. Januar verbringen Adolf Erbslöh und Kanoldt bei Jawlensky; am 23. Januar frühstücken Jawlensky und Kanoldt bei Erbslöhs; am Nachmittag des 24. Januar 1909 unternehmen Adolf Erbslöh, Jawlensky, Werefkin, Sophie und Johanna Kanoldt einen gemeinsamen Spaziergang. Vgl. die entsprechenden Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh.

Seite waren es Kandinsky, der als Gründer und 1. Vorsitzender eine Führungsposition beanspruchte, mit Münter und Kubin, alle drei bereits etabliert und erfahren. Auf der anderen, die ‚Anfänger‘ Erbslöh, Alexander Kanoldt sowie der Schriftsteller Leonard Frank zusammen mit den drei sogenannten „Nichtkünstlern“ Johanna Kanoldt, Dr. Heinrich Schnabel und Dr. Oscar Wittenstein. Eine Zwischenposition nahmen Jawlensky und Werefkin ein, die sowohl der einen als auch der anderen Gruppe freundschaftlich verbunden waren.

In dem als ‚Gründungsurkunde‘ geltenden zweiseitigen Manuskript der NKVM vom 22. Januar 1909 sind die Ziele des Vereins, ein vorläufiger Stand der Satzung sowie eine Liste der Mitglieder des Vorstands festgehalten.²⁶¹ Das Manuskript, in der Handschrift von Münter, unterzeichnet von Kandinsky und Münter, entstand wahrscheinlich erst nach der ‚Vorladung‘ einiger zukünftiger Mitglieder bei Münter, wobei der Name der Vereinigung zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand. Johanna Kanoldt wird mit zwei Posten genannt, als „Stellvertretender Vorsitzender“ und als „Schatzmeister“:

- „1. Vorsitzender Maler Wassily Kandinsky
- 2. Vorsitzender Maler Alexei v. Jawlensky
- Stellvertretender Vorsitzender Frl. Johanna Kanoldt
- 1. Sekretär Dr. Oscar Wittenstein
- 2. Sekretär
- Schatzmeister Fräulein Johanna Kanoldt.“

Im Manuskript heißt es, der Vorstand sei gewählt worden,²⁶² allerdings geht aus zwei Schreiben Erbslöhs an Wittenstein bzw. an Kandinsky vom 25. Januar 1909 hervor, dass zwar die Posten des 1. und 2. Vorsitzenden zu diesem Zeitpunkt tatsächlich bereits feststanden, bei den anderen Besetzungen handelte es sich jedoch zunächst nur um Vorschläge. Manche der Genannten wurden erst nach dem 22. Januar gefragt, ob sie bereit waren, die ihnen in dem Dokument zuge dachte Position in der Vereinigung zu übernehmen. Die endgültige Rollenverteilung war demnach mit dieser Liste, in der auch die Besetzung der Stelle des 2. Sekretärs noch ausstand, nicht fixiert (Abb. 28 und 29).

Tatsächlich fragte Erbslöh in seinem Brief vom 25. Januar 1909 bei Wittenstein zunächst an, ob dieser das „Amt eines Beirats und Schriftführers“ übernehmen wolle. In dem Schreiben erwähnt er dann eine Vorstandszusammensetzung, die von jener in der ‚Gründungsurkunde‘ abweicht: „Den I. Vorsitz hat der Maler Kandinsky, den II. Vorsitz

261 Vgl. Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29.

262 „Zu Mitgliedern des Vorstandes wurden gewählt: [...]“ Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29.

München, den 22 Januar, 1909.

Die Unterzeichneten haben heute in München
einen Verein unter dem Namen

mit dem Sitz in München gegründet.

Das Ziel dieser Vereinigung ist, Kunst-
ausstellungen in Deutschland, wie im
Ausland zu veranstalten.

Es ist beschlossen worden

1. Der Verein muß ein getragen werden.
2. Die Zahl der Mitglieder ist unbegrenzt.
3. Es kann Jedermann zum Mitglied
gewählt werden, der Stimmeneinheit
erhält. Der Jahresbeitrag beträgt 10 M.
4. Kunstfreunde können alle diejenigen
Personen werden, welche mindestens
einen einmaligen Beitrag von 100 M.
entrichten.
5. Zum Ehrenmitglied kann jeder mit
zwei Drittel Stimmeneinheit gewählt
werden.

Abb. 28 ‚Gründungsurkunde‘ der NKVM vom 22. Januar 1909,
S. 1, Manuskript von Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung, München

6. Die ordentlichen Mitglieder haben das Recht zwei Bilder juryfrei zu den Ausstellungen zu schicken. Die übrigen eingesandten Werke unterliegen der Jury welche aus allen z. Zt. in Ausstellungslokal in München anwesenden ordentlichen Mitgliedern besteht.
7. Die Hängkommission wird alljährlich durch gewöhnliche Stimmenmehrheit gewählt.
8. Der Vorstand besteht aus dem 1, 2 und stellvertretenden Vorsitzenden, dem 1 u. 2 Sekretär und dem Schatzmeister.
- Zu Mitgliedern des Vorstandes wurden gewählt:
- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| 1. Vorsitzender | Maler Wassily Kandinsky |
| 2. Vorsitzender | Maler Alexei v. Jawlensky |
| Stellvertretender Vorsitzender | fr. Johanna Kanoldt |
| 1 Sekretär | Hr. Oscar Wittensstein |
| 2. Sekretär | |
| Schatzmeister | Fräulein Johanna Kanoldt. |
| W. Kandinsky | Gabriele Münter. |

Abb. 29 'Gründungsurkunde' der NKVM vom 22. Januar 1909,
S. 2, Manuskript von Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung, München

der Maler Jawlensky. Kassierer: Hanni Kanoldt. I. Schriftführer: Du? II. Schriftführer: Dr. Schnabel.²⁶³ Von der in der ‚Gründungsurkunde‘ genannten „stellvertretende[n] Vorsitzende[n] Frll. Johanna Kanoldt“ ist keine Rede mehr – der Posten wird gar nicht erwähnt –, sie fungiert nur noch als „Kassierer“. Aus der im Gründungsdokument noch unbesetzten Position des „2. Sekretär[s]“ wird die eines „II. Schriftführer[s]“, für die Erbslöh den Kunsthistoriker Dr. Heinrich Schnabel vorsieht. Zu seinem Besetzungsvorschlag merkte Erbslöh zufrieden an: „Ich glaube, daß dies ein sehr guter Vorstand wäre“.²⁶⁴ Ebenfalls am 25. Januar 1909 ging ein Schreiben von Erbslöh an Kandinsky ab, in dem er über Gespräche wegen der Besetzung von Vorstandsposten berichtet und weitere ankündigt.²⁶⁵ Er habe – so Erbslöh – am Nachmittag des Vortages mit Johanna Kanoldt gesprochen, die „mit Vergnügen“ zugesagt habe, die „Cassiererstelle“ einzunehmen. Von dem Vorschlag, den Posten eines stellvertretenden Vorsitzenden mit ihr zu besetzen, ist auch in diesem Brief nicht mehr die Rede. Weiter berichtete Erbslöh, dass er von Wittenstein noch Antwort erwarte und dass er am Nachmittag des gleichen Tages zu Dr. Schnabel gehen werde. Er schloss sein Schreiben an Kandinsky mit einer Einladung an diesen und Münter zum Tee in der Ohmstraße 17 für „Samstag Nachmittag um 5 Uhr“.

Deutlich wird aus den Briefen Erbslöh's, dass in den Tagen zwischen dem 22. und dem 25. Januar 1909 die Überlegung, den Posten der stellvertretenden Vorsitzenden mit Johanna Kanoldt zu besetzen, verworfen und mit Heinrich Schnabel jemand für den Posten des 2. Sekretärs gefunden worden war. Die Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh bestätigen dann auch mehrere Treffen von Mitgliedern der Vereinigung in dieser Zeit: Am 22. Januar waren Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt abends bei Jawlensky zu Besuch, am 23. Januar Jawlensky und Alexander Kanoldt bei Erbslöh's zum Frühstück und um die Mittagszeit des gleichen Tages reiste Alexander Kanoldt nach Karlsruhe ab.²⁶⁶

263 Brief Adolf Erbslöh an Oscar Wittenstein vom 25.01.1909, Privatbesitz, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29f.

264 Des weiteren kündigt Erbslöh in seinem Brief an, Wittenstein möglichst bald die „Statuten“ zukommen zu lassen und bietet diesem im Falle der Zusage Unterstützung bei der Arbeit als Beirat an: „Manche schriftliche Arbeit würde ich Dir ja abnehmen können – nur taue ich weniger zum Beirat wie Du und es wäre gut, wenn ein solcher Nicht-Fachmann sein würde.“ Brief Adolf Erbslöh an Oscar Wittenstein vom 25.01.1909, Privatbesitz, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29f.

265 Brief Erbslöh an Kandinsky vom 25. Januar 1909, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29.

266 Vgl. die entsprechenden Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh. Auch Erbslöh's in dem Brief an Kandinsky erwähnte Anfrage „am Vortag“, also dem 24. Januar, bei Johanna Kanoldt wegen des Postens als „Schatzmeister“ sowie dessen Gespräch mit Schnabel am Nachmittag des 25. Januar wegen des Postens des 2. Schriftführers sind durch Einträge soweit dokumentiert, als an diesen Tagen entsprechende Zusammentreffen erwähnt werden.

Am 24. Januar notierte Adeline Erbslöh: „Nach Tisch spazieren, Ad.[olf], Jawlenskys [Jawlensky und Werefkin] und Kanoldts [Sophie und Johanna]“, und am 25. Januar heißt es: „Adolf [...] Nachm.[ittag] Schnabel“.²⁶⁷ Ihr Eintrag vom 30. Januar 1909 im Tagebuch wiederum bezeugt, dass bei dem Tee, zu dem Erbslöh Kandinsky und Münter eingeladen hatte, auch weitere Mitglieder der Vereinigung dabei waren, denn es heißt: „Tee Jawlensky & Kubin, Kandinskys etc.“²⁶⁸ Da Adeline Erbslöh in ihrem Tagebuch sowohl Termine als auch Namen von Besuchern in der Ohmstraße 17 ziemlich genau festgehalten hat, deutet alles darauf hin, dass Kandinsky und Münter wie auch der mit diesen befreundete Alfred Kubin an diesem 30. Januar 1909 zum ersten Mal als Gäste bei Erbslöh's weilt.

Der ursprünglich für Johanna Kanoldt vorgesehene Posten des ‚stellvertretenden Vorsitzenden‘ wurde schließlich mit dem in Pasing ansässigen Maler Hugo Schimmel besetzt. Wittenstein lehnte allerdings Erbslöh's Vorschlag ab, die Stelle des 1. Sekretärs zu akzeptieren, so dass Erbslöh schließlich selbst diese Position einnahm.²⁶⁹ Der endgültige Vorstand war demnach wie folgt besetzt:

- 1. Vorsitzender: Wassily Kandinsky
- 2. Vorsitzender: Alexej Jawlensky
- Stellvertretender Vorsitzender: Hugo Schimmel
- 1. Sekretär: Adolf Erbslöh
- 2. Sekretär: Heinrich Schnabel
- Schatzmeister: Johanna Kanoldt

Im Laufe des Februars wurden Name, Logo und Signet wie auch die „Satzungen“ der Vereinigung endgültig festgelegt.²⁷⁰ Die Zusammenkünfte der Mitglieder fanden meist in deren Wohnungen, so auch gelegentlich bei den Kanoldts statt. Über ein Treffen am 1. Februar 1909 heißt es im Tagebuch von Adeline Erbslöh: „Abends Jung [Adolf Erbslöh] zu Kanoldts, Vereinssitzung.“, über weitere, „Sitzung des Vereins“ oder auch nur „Verein“ oder „Sitzung“, wobei Ort und Teilnehmer nicht jedes Mal näher genannt werden.²⁷¹ Am 10. Mai 1909 wurde die NKVM schließlich im Städtischen Vereinsregister

267 Vgl. die entsprechenden Einträge im Tagebuch von Adeline Erbslöh.

268 Vgl. den Eintrag vom 30. Januar 1909 im Tagebuch von Adeline Erbslöh.

269 Vgl. Hoberg 2013, S. 39, ohne Quellenangabe.

270 Zwischen dem 22. Januar, dem Datum der ‚Gründungsurkunde‘, in der der Name noch nicht genannt wird. und vor dem 20. Februar, an dem der Bruckmann-Verlag Kandinsky sechs Probedrucke nach seinem Holzschnitt für die Mitgliedskarte „Neue Künstler Vereinigung München“ zuschickte, war der Name der Vereinigung als NKVM festgelegt worden. Vgl. Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30.

271 Die Zusammenkünfte der zukünftigen Mitglieder werden im Januar unter „Tee“, „zum Essen“ oder nur unter dem Ort, an dem sie stattfanden erwähnt. Im Februar heißt es dann „Abends

mit dem „Vorstand. Wassily Kandinsky, Kunstmaler in München, Stellvertreter. Hugo Schimmel, Kunstmaler in Pasing“ eingetragen.²⁷²

Über die Mitglieder der neugegründeten NKVM informiert ein bislang als „Manuskript von Gabriele Münter“ geltendes Dokument mit dem Titel „Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder. Künstler“.²⁷³ Unbeachtet blieb bislang, dass hier zwei verschiedene Hände am Werk waren: Während die ersten 16 Namen tatsächlich von Münter notiert wurden, sind die letzten fünf in der Handschrift von Johanna Kanoldt ergänzt. Bei den 16 genannten Künstlern handelt es sich nicht nur um bildende Künstler, denn mit Leonhard Frank (1882–1961) ist auch ein Schriftsteller darunter. Den Anfang machen die drei Namen der Vorsitzenden Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky und Hugo Schimmel. Es folgen zunächst alphabetisch geordnet weitere zehn Namen von Mitgliedern: Paul Baum, Wladimir Bechtejef, Théodore Earl Buttler, Adolf Erbslöh, Leonhard Frank, Alexander Kanoldt, Marga Kanoldt-Zerener, Moissej Kogan, Gabriele Münter und Charles Palmié. Daran schließen an – nicht mehr alphabetisch geordnet – jene von Alfred Kubin, Karl Hofer und Marianne von Werefkin (Abb. 30).

Diese laut Titel ursprünglich nur Künstler umfassende Liste hat Johanna Kanoldt um weitere fünf Namen ergänzt: um die der drei Nichtkünstler in der Vereinigung – Oscar Wittenstein, sie selbst und Heinrich Schnabel – sowie um die Namen weiterer zweier Künstler – der des Komponisten Theodor von Hartmann und des Schriftstellers und Mediziners Gustav (Willibald) Freytag, Sohn des Schriftstellers Gustav Freytag.²⁷⁴ Von den insgesamt 21 Namen auf der Liste wurden sechs zu späteren Zeitpunkten durchgestrichen.²⁷⁵ Das lässt vermuten, dass das Dokument über einen gewissen Zeitraum im

Jung [Adolf Erbslöh] zu Kanoldts, Vereinsitzung“ (1. Februar 1909) und „Abends Adolf zur Vereinsitzung“ (4. Februar 1909), „Abends Jawlensky Verein“ (2. Februar 1909), „Sitzung des Vereins bei uns – sehr gemütlich“ (19. Februar), „Nachm. mit Jawlenskys und Hanny Kanoldt nach Pasing zu Schimmel. Sitzung“ (25. Februar 1909). Auch wenn Johanna Kanoldt, wie auch die anderen Mitglieder, in den knappen Einträgen nur gelegentlich als Teilnehmerin der Sitzungen namentlich erwähnt wird, ist jedoch davon auszugehen, dass sie bei den Zusammenkünften meistens dabei war.

272 Vgl. Eintrag im „Vereins-Register des K. Amtsgerichts, München I“, Bd. VII, S. 106 f., Amtsgericht München, Registergericht.

273 Das Dokument wird im Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, aufbewahrt. Zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30.

274 „Dr. Wittenstein, J. Kanoldt, Dr. Schnabel, v. Hartmann, Dr. Freytag“. Vgl. Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30. Gustav Willibald Freytag (1876–1961), damals noch Medizinstudent, hatte mit Kandinsky und anderen 1901 die Künstlergruppe „Phalanx“ mitgegründet. Vgl. Hoberg 2013, S. 26. Er wird auch einmal, am 19. Januar 1909, im Tagebuch von Adeline Erbslöh erwähnt.

275 Unterschiede bei den Streichungen in der Liste – es wurden härtere und weichere Silberstifte und auch Tinte verwendet – könnten darauf hindeuten, dass diese zu verschiedenen Zeitpunkten vorgenommen wurden. Baum und Hofer waren keine Gründungsmitglieder, traten jedoch

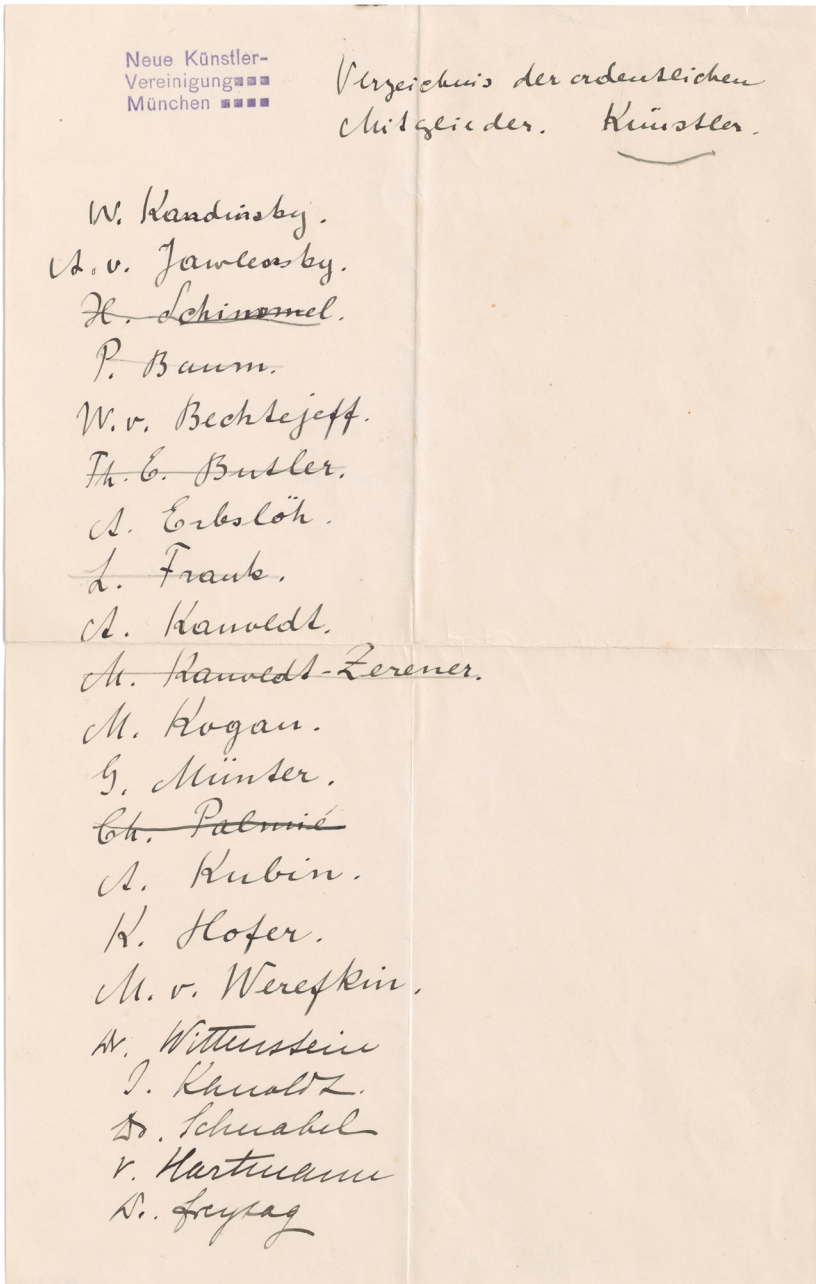


Abb. 30 NKVM: Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder. Künstler,
1909, Manuskript von Gabriele Münster und Johanna Kanoldt, Gabriele
Münster- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Jahre 1909 als interne Mitgliederliste genutzt wurde. Durchgestrichen sind die Namen Schimmel, Baum, Buttler, Frank, Kanoldt-Zerener und Palmié, die alle, wie auch Hofer, noch im Laufe des Jahres 1909 austreten sollten.²⁷⁶ Die Tatsache, dass Johanna Kanoldt die Liste von Münter ergänzt hat, deutet darauf hin, dass sie zumindest zeitweise auch in die Mitgliederverwaltung der NKVM eingebunden war. Auch an anderen Verwaltungsarbeiten war sie wohl beteiligt, wie ein Eintrag im Tagebuch von Adeline Erbslöh vom 16. April 1910 nahelegt, in dem es heißt: „Jung [Adolf Erbslöh] Modell – Hanny Bilderlisten [...]“. ²⁷⁷ Bei den erwähnten „Bilderlisten“ könnte es sich beispielsweise um Listen der Gemälde für die damals anstehende 3. Station des I. Ausstellungsturnus der NKVM im Mai 1910 im Kunstverein der Ruhmeshalle Barmen gehandelt haben, die Johanna Kanoldt erstellt oder vorbereitet hat²⁷⁸ (Abb. 31).

Schatzmeisterin

Nachdem Kandinsky am 10. Januar 1911 den 1. Vorsitz abgegeben hatte, wurde in der Vereinssitzung vom 4. Februar 1911 ein neuer Vorstand gewählt.²⁷⁹ Erbslöh nahm den Posten des 1. Vorsitzenden, Wittenstein den des 2. Vorsitzenden, das neue Mitglied Franz Marc den des stellvertretenden Vorsitzenden und Alexander Kanoldt den des 1. Schriftführers ein. Heinrich Schnabel und Johanna Kanoldt behielten ihre Stellungen als 2. Schriftführer bzw. als Schatzmeisterin.²⁸⁰ Als ein Jahr später, im Februar 1912, erneut ein Wechsel im Vorstand stattfand, verlor Johanna Kanoldt ihr Amt an ihren Bruder. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Damit hatte sie jedenfalls keine offizielle

bereits 1909 aus der Vereinigung aus. 1910 kamen Pierre Girieud und Le Fauconnier neu hinzu, die nicht in der Liste erwähnt sind. Vgl. Otto Fischer über die Kerngruppe, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 15 f.

276 Da Schimmel im Eintrag der NKVM im städtischen Vereinsregister vom 10. Mai 1909 noch als stellvertretender Vorsitzender genannt wird, kann er erst nach diesem Zeitpunkt ausgetreten sein. Marga Kanoldt-Zerener war die erste Ehefrau von Alexander Kanoldt, von dem sie im April 1910 geschieden wurde.

277 Eintrag im Tagebuch von Adeline Erbslöh vom 16. April 1910.

278 Zu den Stationen der Ausstellungen der NKVM vgl. Hoffmeister 1999.

279 Vgl. „Zeitungsnotiz“, ohne weitere Angaben, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, abgedruckt in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 40.

280 Zu Kandinskys Rücktritt vom Vorstand vgl. seinen Brief an Jawlensky vom 10. Januar 1910, Auszüge abgedruckt in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 38. – In Briefen bezeichnete sich Alexander Kanoldt allerdings nicht als Schriftführer, sondern lieber als „Geschäftsführer“ der NKVM, so an Walter Riezler am 06.05.1911, Brief abgedruckt in Wille 1994, Brief Nr. 2, S. 6 f., und an Joseph August Beringer am 06.06.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

Die Neue Künstler-Vereinigung München wurde im Januar 1909 begründet. Zu ihren Gründern gehörten Adolf Erbslöh, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Gabriele Münter, Marianna von Werefkin, Heinrich Schnabel und Oskar Wittenstein. Noch im Laufe desselben Jahres traten der Vereinigung bei: Paul Baum, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bossi, Karl Hofer, Moissej Kogan und Alexander Sacharoff. Paul Baum und Karl Hofer schieden bald wieder aus. Im Jahre 1910 erklärten die Franzosen Pierre Girieud und Le Fauconnier ihren Beitritt. 1911 traten Franz Marc und Otto Fischer, 1912 Alexander Mogilewsky in die Vereinigung ein.

Im Winter 1909 fand in der Modernen Galerie in München die erste Ausstellung statt. Die Entrüstung und das Gelächter der Menge, die Beschimpfungen der Presse waren das äußere Ergebnis. Dennoch war der ausgestreute Samen nicht verloren. Die Ausstellung, und ebenso die folgenden, wanderte durch viele Städte Deutschlands und der Schweiz. Sie fand überall Widerspruch, doch überall auch einzelne Freunde, und wir hoffen, daß sie hier und dort den Mitstrebenden eine Anregung gab.

Die zweite Ausstellung im Herbst des folgenden Jahres vereinigte mit den Mitgliedern eine große Anzahl von Gästen, die zum Teil für die werdende Kunst von großer Bedeutung wurden und von denen die meisten bis dahin in Deutschland unbekannt gewesen waren. Es waren die Deutschen Hermann Haller, Bernhard Hoetger, Eugen Kahler, Adolf Nieder; die Franzosen Georges Bracque, André Derain, Kees van Dongen, Francisco Durio, Pablo Picasso, Georges Rouault und Maurice de Vlaminck; endlich die Russen Mogilewsky, David und Wladimir Burljuk und Seraphim Sudbinin. Es war vielleicht die erste Ausstellung, die

22

Abb. 31 Unvollständige Aufzählung der Gründungsmitglieder der NKVM bei Otto Fischer: Das Neue Bild. München 1912

Funktion mehr in der Vereinigung. An Pierre Girieud schreibt Erbslöh, der nun zusätzlich zu seinem Amt als 1. Vorsitzender wieder das des Schriftführers von Alexander Kanoldt übernommen hatte, am 22. Februar 1912: „Kanoldt ist Kassierer geworden und so kümmern wir zwei uns nun um alle Angelegenheiten der Vereinigung.“²⁸¹ Nach den Austritten von Hartmann, Kandinsky, Kubin, Le Fauconnier, Marc und Münter im Dezember 1911²⁸² war die Vereinigung freilich stark reduziert und in gewisser Weise schon in Auflösung begriffen.

Zwar wirkte Johanna Kanoldt zwischen Januar 1909 und Februar 1912, also rund drei Jahre lang, als Kassiererin der NKVM, über ihre Tätigkeit gibt es jedoch kaum Belege. Ein Dokument bezeugt immerhin, dass sie als Mitglied im Ausschuss auch bei Vertragsabschlüssen zugegen war: Im Januar 1910 trafen sich mehrere Vorstandsmitglieder – belegt ist die Anwesenheit von Kandinsky, Jawlensky, Erbslöh und Johanna Kanoldt – um den Vertrag mit dem Kunstagenten Theodor E. Brodersen zu unterschreiben, mit dem dieser sich verpflichtete, die „geschäftliche Vertretung“ für den Verein zu übernehmen.²⁸³

Über die Aufgaben des Schatzmeisters heißt es in § 6 der „Satzungen“ der NKVM: „Der Schatzmeister verwaltet das Vereinsvermögen und weist die Zahlungen an.“ Das Vereinsvermögen wurde laut § 5 „[...] gebildet durch die Mitgliedsbeiträge, die Einnahmen der Eintrittsgelder und Verkaufsprovisionen der Ausstellungen, aus dem Erlös anderer Veranstaltungen und etwaigen Zuwendungen.“²⁸⁴ Allerdings scheinen die Einnahmen in den ersten zwei Jahren der Existenz der Vereinigung bedeutend geringer gewesen zu sein als die Ausgaben. Die Vereinsmitglieder nahmen es mit der Zahlung der Jahresbeiträge – es handelte sich um 10 Mark jährlich – oder sonstiger Schulden nicht

281 Brief von Adolf Erbslöh an Pierre Girieud vom 22.02.1912, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 52.

282 Vgl. die nicht näher spezifizierte Zeitungsnotiz vom Dezember 1911, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 49.

283 Vgl. Brief von Alexej Jawlensky an Marianne Werefkin vom 14. Januar 1910: „[...] dann zu Kandinskij, wo wegen des neuen Vertrags mit Broderson [sic!] der Ausschuss zusammenkam. Dort trafen sich Erbslöh, Frau Kanoldt, ich und die Gastgeberin. Der Vertrag mit Broderson [sic!] wurde, gottlob, unterschrieben, und das rechtzeitig.“ Freundliche Mitteilung der Briefstelle durch Irene Soldini, Alexej von Jawlensky-Archiv, Muralto. Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. IX, S. 291 [zit. nach dem unveröffentlichten Skript der Übersetzung durch Brigitte Roßbeck, Iffeldorf, der wir für die Zitaterlaubnis herzlich danken]. Durch den von Jawlensky erwähnten Vertrag wurde die „geschäftliche Vertretung“ der NKVM bereits kurz nach der ersten Ausstellung der Vereinigung in München an Theodor Brodersen, der sich in Berlin als Kunstagent und Vermittler zwischen Künstlern und Ausstellern selbständig gemacht hatte, delegiert. Brodersen war für Termin- und Preisabsprachen bei den Ausstellungen der NKVM zuständig. Allerdings kam es im Oktober 1911 zum Bruch mit Brodersen. Vgl. Hoffmeister 1999, S. 263 und S. 272.

284 Abgedruckt bei Roethel 1970, S. 439–441.

immer genau.²⁸⁵ Einmal ist sogar die Rede von einem „Raub aus der Vereinskasse“, der wahrscheinlich Anlass zu der Vereinssitzung bei Jawlensky am 30. Dezember 1909 war.²⁸⁶

Hohe Kosten waren auch aufgrund der von Kandinsky durchgesetzten großzügigen Einladungen an auswärtige und ausländische Künstler entstanden. So waren beim II. Ausstellungsturnus der NKVM 1910/1911 zahlreiche Vertreter der französischen und russischen Avantgarde mit von der Partie gewesen.²⁸⁷ Jedenfalls war der Verein im Winter 1910/1911, zwei Jahre nach seiner Gründung, hoch verschuldet.²⁸⁸ Wie zynische Kommentare vermuten lassen, erfuhr der größere Kreis der Mitglieder von der desolaten Finanzlage erst anlässlich des Rücktritts Kandinskys vom Amt des 1. Vorsitzenden am 10. Januar 1911. In einem Brief Kubins an seine Frau Hedwig vom gleichen Tag heißt es, der Verein habe „schon 2000 Mk. E. V. Schulden“.²⁸⁹

Das einzige bislang bekannte Zeugnis, das sich auf die Tätigkeit Johanna Kanoldts als Kassenwartin bezieht, ist ein Eintrag Adeline Erbslöh's in ihrem Tagebuch vom 1. Februar 1911, in dem es heißt: „Nachm. Rechnung mit Hanny“. Dieser lässt sich ohne weiteres als Hinweis auf Johanna Kanoldts Beschäftigung mit den Vereinsfinanzen bei den Erbslöh's in der Ohmstraße lesen, denn zu diesem Zeitpunkt, drei Tage vor der Generalversammlung der NKVM am 4. Februar 1911, dürfte sie tatsächlich an der Vorbereitung des Kassenberichts gearbeitet haben. Passend dazu erscheint auch, dass sie dabei vom zukünftigen 1. Vorsitzenden Erbslöh unterstützt wurde, der wohl die wichtigste Rolle bei der Finanzierung der Vereinigung gespielt hat.

Angesichts des Berichts über die schwierige Finanzlage des Vereins, den die Schatzmeisterin Johanna Kanoldt den Vereinsmitgliedern vorgelegt haben muss, scheinen bei der Sitzung am 4. Februar 1911 auch mögliche Sparmaßnahmen Thema gewesen zu sein. Belegt ist jedenfalls die Debatte darüber, den III. Ausstellungsturnus aus „pecuniären

285 Vgl. Satzungen, S. 4, § 3. Rechte und Pflichten der Mitglieder: „I. 3. Der Jahresbeitrag beträgt für die ordentlichen Mitglieder 10 M.“ Im Juni 1911, ist die Rede davon, dass Kubin „sogar bereit sei“ seine Schuld von 17,50 Mark zu zahlen. Vgl. Brief Kandinsky an Marc vom 19. Juni 1911, Kandinsky/Marc 1983, S. 39–41, hier S. 40.

286 Jawlensky erwähnt zunächst, dass bei ihm eine Vereinssitzung stattfindet und anschließend heißt es kurz „Raub aus der Vereinskasse“. Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom 30. Dezember 1909, Brief Nr. 21, Jawlensky/Werefkin 2005, S. 288 f.

287 Vgl. Hoberg 2013, S. 43.

288 Als Kandinsky in Moskau von Münter über finanzielle Probleme erfährt, bemerkt er in einem Brief an sie vom 14.II.1910: „Ach Gott! ich finde, Erbslöh, etc. könnten doch Geld für NKVM finden“, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Hoffmeister 1999, S. 266.

289 Brief von Alfred Kubin an Hedwig Kubin vom 10.01.1911, Kubin-Archiv, zit. nach Hoffmeister 1999, S. 267. Vgl. auch Roßbeck 2010, S. 126 (ohne weiteren Beleg): „Im Januar 1911 trat Kandinsky als Vorsitzender der – was gerade erst bekannt worden war – mit zweitausend Mark, Tendenz steigend, verschuldeten NKVM zurück.“

Rücksichten [...] klein und intern“ zu halten, also weder Gäste aus dem Ausland noch solche von auswärts einzuladen.²⁹⁰ In diesem Kontext dürfte auch die Idee entstanden sein, durch eine Versteigerung von Werken der Mitglieder, die Schulden des Vereins abzubauen. Am 15. März 1911, also über fünf Wochen nach der Sitzung, fand eine Auktion statt, bei der Arbeiten der Mitglieder, die diese als Geschenk zur Verfügung stellten, zum Besten der Vereinigung versteigert wurden.²⁹¹ Erbslöh hatte es in seiner neuen Funktion als 1. Vorsitzender übernommen, diese Veranstaltung, die in seinem Atelier über die Bühne ging, zu organisieren, und es ist anzunehmen, dass Johanna Kanoldt als Kassiererin ihn dabei unterstützt hat. Seiner begeisterten Bemerkung auf einer undatierten Postkarte an Kandinsky zufolge war die Auktion ein Erfolg: „Wir sind mit unserer Versteigerung auf M 3379.– gekommen, Hurrah!“²⁹²

„Und Frl. Kanoldt ‚hat eingeschickt‘?“ – Gabriele Münter und Alfred Kubin lästern

Die Künstler der NKVM sahen Johanna Kanoldt keineswegs als Ihresgleichen an. Sie schien ihnen weder durch ihre Beiträge als Schriftstellerin, noch durch Werke, die sie in der Zeit ihrer vierjährigen Ausbildung als Malerin an der Damen-Akademie und auch danach geschaffen haben muss, dazu qualifiziert, als ‚Künstlerin‘ zu gelten. Folglich wurden sowohl in der ‚Gründungsurkunde‘ vom 22. Januar 1909 als auch im Brief von Erbslöh an Wittenstein vom 25. Januar 1909 Kandinsky und Jawlensky mit dem Zusatz „Maler“ genannt, während dieser bei Johanna Kanoldt fehlt. Sie selbst scheint diesen ihr zugesprochenen Status als Nichtkünstlerin akzeptiert zu haben. Allerdings gibt es Hinweise darauf, dass sie ein einziges Mal, nämlich im Herbst 1910 entweder nur überlegt oder

290 Vgl. Brief von Erbslöh an Marc, 12.10.1911, DKA Nürnberg, Signatur Marc, Franz, I, C-15, in dem er aus dem „Protokollbuch“ zur Generalversammlung vom 04.02.1911 zitiert. Kandinsky war mit dieser Ausstellungspolitik allerdings nicht einverstanden. Vgl. Hoffmeister 1999, S. 271 f.

291 Vgl. den Brief von Franz Marc an August Macke, 14.02.1911: „Dagegen wird 15. März eine Versteigerung im Atelier Erbslöh von Sachen der Vereinigung (von ca. 5 bis 50 M.), (die die Mitglieder zu diesem Zwecke schenken), veranstaltet werden. [...] Es kommt alles mögliche dran, Zeichnungen, Lithografien, Holzschnitte, Aquarelle und Ölsachen, (das Höchste ca. 50 bis 60 M.) So denken wir es uns wenigstens.“ Zitiert nach: Briefwechsel Macke / Marc 1964, S. 45–48, hier S. 47.

292 Zitiert nach: Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 40 f. Auch Gabriele Münter erwähnt in ihrem Brief an Franz Marc vom 20.04.1911 die nach der Versteigerung „gefüllte Vereinskasse“. Vgl. Brief Münter an Marc vom 20.04.2020, in Kandinsky / Marc 1983, S. 30 f. Im Brief von Marc an Kandinsky vom 11.10.1911 heißt es auch: „In der Kasse ist ja Geld [...]“, ebda., S. 65 f.

sogar tatsächlich versucht hat, sich an einer Ausstellung der russischen Künstlergruppe „Bubnovy valet“ („Karo Bube“) in Moskau vom 14. Dezember 1910 bis zum 16. Januar 1911, zu der auch die NKVM-Mitglieder eingeladen waren, mit Werken zu beteiligen.²⁹³

Überliefert ist das Gerücht, Johanna Kanoldt habe „was eingeschickt“, durch einen Brief Münters vom 13. November 1910 an Kandinsky.²⁹⁴ Dieser hielt sich damals zunächst in Moskau auf, wo er die Beteiligung der NKVM-Künstler an der Ausstellung der Gruppe „Karo Bube“ vorbereitete, und reiste anschließend zu Verwandten nach Odessa. Münter berichtet in dem Schreiben von einem Besuch Kubins der, unzufrieden über das niedrige Niveau der Künstler der Vereinigung, nach abfälligen Bemerkungen über die Kunst Werefkins („Werefkin kann nichts“), geäußert habe: „u. jetzt kommts noch so weit, ‚dass auch Frl. Kanoldt was eingeschickt hat!!!“ Im weiteren Verlauf des Briefes fragt sich Münter: „Und Frl. Kanoldt ‚hat eingeschickt‘? sollte sie nach Moskau geschickt haben?“ Nach dieser Bemerkung zu Johanna Kanoldt paraphrasiert sie zunächst die Schimpftiraden Kubins, der auch von Alexander Kanoldts, Erbslöhns und Bossis Kunst nichts halte und darüber empört sei, dass Schnabel überhaupt Mitglied in der Vereinigung sei. Erst am Ende des Briefes kommt sie – ebenfalls in abfälligem Ton – noch einmal, auf Kubins Bemerkung über Johanna Kanoldt zurück: „Nun u. auf Frl. Johannas Ausstell Bilder bin ich gespannt – sollte sie am Ende doch was zu sagen haben! (Sie findet ja, dass malen viel einfacher ist, als Guides schreiben od. Bücher übersetzen – nur das ist wirkliche geistige Arbeit!).“ In seinem Antwortschreiben vom 18. November 1910 kommentiert Kandinsky die Neuigkeiten über Johanna Kanoldts ‚Einschicken‘, nicht weiter, äußert nur beschwichtigend, dass Kubin „doch nicht ganz recht“ habe mit seinen Urteilen, und betont schließlich die Bedeutung eines Vereins als „nützliche Sache“ und als „geistige Kraft“.²⁹⁵

Münter scheint jedenfalls erst durch Kubin von Johanna Kanoldts Interesse an der Moskauer Ausstellung erfahren zu haben. Diese kommt weder in Kubins empörter Bemerkung noch in Münters mit abschätzigen Kommentaren gespicktem Bericht an Kandinsky gut weg. Für Münter und Kubin galt Johanna Kanoldt demnach als eine Person, die zumindest bis zu diesem Zeitpunkt mit ihren Bildern nichts „zu sagen“ gehabt hatte, und es ihrer Ansicht nach auch kaum zu erwarten war, dass sich daran etwas ändern würde.

Belege dafür, dass Johanna Kanoldt tatsächlich Gemälde für die Ausstellung in Moskau eingeschickt hatte, sind nicht bekannt, im Katalog der Veranstaltung sind keine

293 Zur Beziehung der NKVM zu der Gruppe „Karo Bube“ vgl. Uhlig 1999, S. 292–299.

294 Brief von Gabriele Münter an Wassily Kandinsky vom 13.II.1910, Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung, auszugsweise publiziert in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 38.

295 Brief Kandinsky an Münter vom 18.II.1910, Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung, auszugsweise publiziert in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 38.

Werke von ihr dokumentiert.²⁹⁶ Möglicherweise hatte sie, entmutigt von ähnlichen abschätzigen Kommentaren, von einer ursprünglich angedachten Einsendung abgesehen. Vorstellbar wäre auch, dass die Ausstellungsmacher, vielleicht auch andere Involvierte, von ihren Bildern nicht überzeugt waren, und deshalb nichts von ihr gezeigt wurde. Jedenfalls ist das durch Kubin via Münter überlieferte Gerücht, „Frl. Johanna“ habe „was eingeschickt“ der einzige bislang bekannte Hinweis darauf, dass Johanna Kanoldt tatsächlich versucht haben könnte, sich zusammen mit den NKVM-Künstlern an einer Ausstellung zu beteiligen.

Münters Paraphrase von Johanna Kanoldts Standpunkt, „dass malen viel einfacher ist, als Guides schreiben od. Bücher übersetzen – nur das ist wirkliche geistige Arbeit!“, wird allerdings erst nach einem Blick auf ihre Arbeitsumstände im Winter 1909/1910 und Frühjahr 1910 verständlich. In dieser Zeit hatte Johanna Kanoldt nämlich ihren Führer durch die Alte Pinakothek verfasst, den ihre Cousine Klara Hellwig anschließend ins Englische übersetzte.²⁹⁷ Ihre von Münter zitierte Einschätzung wird also in gewisser Weise nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass sie den rund 216 Seiten umfassenden Führer, der die Neuhängung der Sammlung durch den seit Juli 1909 amtierenden Direktor Hugo von Tschudi (1853–1911) dokumentiert und sich auf die neueste wissenschaftliche Literatur stützt, in wenigen Monaten geschrieben und Klara Hellwig diesen anschließend in ebenfalls kürzester Zeit ins Englische übertragen hatte. Mit dem Projekt hatten also sowohl die Autorin als auch die Übersetzerin innerhalb eines engen Zeitrahmens eine beachtliche Leistung vollbracht.

Bereits Johanna Kanoldts Urteil, Malen sei „viel einfacher“ als Bücher zu schreiben oder zu übersetzen, ist – geäußert im Kreis von Malerinnen und Malern – gewissermaßen als Seitenhieb zu verstehen. Als eine mutige, mit einer Prise Ironie gewürzte Provokation – zumindest für einige NKVM-Mitglieder – ist dann ihre Einschätzung aufzufassen, nach der nur Bücher schreiben oder übersetzen als „wirkliche geistige“ Arbeit gelte. Die Frage nach dem „Geistigen“ in der Kunst war ein Aspekt, der in den Auseinandersetzungen der beiden Lager in der Vereinigung eine wichtige Rolle spielte. Kandinsky hatte seine Position in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei“, das bereits im August 1909 als Manuskript vorlag und Ende 1911 im Druck erschien, ausführlich dargelegt.²⁹⁸ Als Vertreter der Gegenposition nahm Otto Fischer (1886–1948), ab 1911 ebenfalls Mitglied der NKVM, in seinem Buch „Das Neue

296 Vgl. die Liste der ausgestellten Werke („Catalogue de l'Exposition ‚Valet de Carreau‘, Moscou [décembre 1910 – janvier 1911]“) bei Marcadé 1971, S. 314–316.

297 Vgl. Kap. 5. Die Arbeit am „Guide through the Old Pinakothek“ wurde laut Vorwort im Juni 1910 abgeschlossen. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. VI.

298 Im ‚Gründungszirkular‘ heißt es: „Wir gehen aus von dem Gedanken, dass der Künstler ausser den Eindrücken, die er von der äusseren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt; [...] das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine

Bild“ (1912) polemisch Stellung nicht nur zur abstrakten Malerei Kandinskys sondern auch zu dessen Konzept vom „Geistigen“: „Ein Bild ohne Gegenstand ist sinnlos. [...] Dies sind Irrwege von leeren Schwärmern und von Betrügnern. Die Wirren mögen wohl vom Geistigen reden – der Geist macht nicht wirre, sondern klar.“²⁹⁹

Dass Johanna Kanoldt für die konservative Gruppe innerhalb der NKVM Partei nahm – wie es die Äußerung von Münter bezeugt – passt in das Bild, das sich von ihr anhand anderer Quellen zeigt. Aufgewachsen als Tochter eines von seinen Zeitgenossen geschätzten, eher traditionellen Malers, hatte sie zwar ihre Kenntnisse der Kunst und Kunstgeschichte durch das Studium an der Damen-Akademie ergänzt. Ungeachtet dessen fehlte ihr aber wohl ein Verständnis für die Avantgarde, deren Gedankengut Kandinsky und Jawlensky vertraten. Hinter ihrer von Münter zitierten Bemerkung steckt eine wahrscheinlich von nächtelangen Streitgesprächen bei den Sitzungen der Vereinigung, in denen das „Geistige“ eine wichtige Rolle spielte, ‚genervte‘ Zeugin. Auf jeden Fall zeigt sich Johanna Kanoldt damit als eine Person, die – abgesehen von einem gesunden Selbstbewusstsein, das sicherlich nötig war, um sich zu einer solchen Äußerung in diesem Kreis hinreißen zu lassen – auch Sinn für Humor besaß.

Spannungen

Die spöttischen Kommentare Münters lassen ahnen, dass Johanna Kanoldt zumindest in diesem Lager der NKVM keinen leichten Stand hatte. Auch die Art der Kontakte zwischen den Mitgliedern der beiden Gruppen innerhalb der Vereinigung spiegeln diese Situation. Münter, und mit ihr Kandinsky und Kubin, legten wenig Wert auf Verbindungen mit Kanoldts (und Erbslöhs) außerhalb der NKVM-Geschäfte.³⁰⁰ Während letztere sich bemüht und freundlich zeigten, reagierten erstere herablassend und reserviert. Bemerkungen von Münter im Schreiben an Kandinsky am Tag vor einer Einladung bei Kanoldts am 29. November 1910, ihr sei „ein bisschen [sic!] bange davor“ und am Tag danach, sie habe sich „unter den Leuten“ – also Sophie, Johanna und Alexander Kanoldt, Adeline und Adolf Erbslöh und Oscar Wittenstein – „sehr fremd“ gefühlt, bestätigen diese Haltung.³⁰¹ Gleichzeitig bezeugt der vergleichsweise herzliche Ton einer

Losung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereinigt.“ Zitiert nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 30. Vgl. Kandinsky 1912.

299 Vgl. Fischer 1912, S. 15, und dazu Wille 1999, S. 324.

300 Dieser Eindruck ergibt sich nach der Lektüre der Einträge von Adeline Erbslöh in ihrem Tagebuch aus den Jahren 1909–1911.

301 Im Brief von Münter an Kandinsky vom 28.11.1910 heißt es: „Er [Kanoldt] lud mich ein, zu morgen Abend um 8 – Erbslöhs u. Wittenstein kommen. [...] Bin ein bisschen bange davor.“

an diesem Abend von den Gastgebern und den Geladenen geschriebenen Postkarte an Kandinsky in Odessa, dass die bereits schwelenden Animositäten zwischen den beiden Parteien zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs offen ausgetragen wurden.³⁰²

Als eines der drei in der Satzung als „Nichtkünstler“ bezeichneten Mitglieder hatte Johanna Kanoldt, wie auch der Kunsthistoriker Dr. Heinrich Schnabel und der Chemiker und Kunstliebhaber Dr. Oscar Wittenstein eine schwierige Position innerhalb der NKVM.³⁰³ Erbslöh hatte zwar in seiner Anfrage an Wittenstein vom 25. Januar 1909 durchaus erwartungsvoll geäußert, „es wäre sehr gut, wenn ein solcher [Beirat] Nicht-Fachmann sein würde“, jedoch nicht weiter ausgeführt, was ihn zu dieser Einschätzung bewegte.³⁰⁴ Zunächst deutet vieles darauf hin, dass der Grund für die Aufnahme von Nichtkünstlern in die Vereinigung ein durchaus kalkulierter und praktischer war, denn

Zitiert nach Hoberg 1994, S. 91. Die Einladung ging ursprünglich von Sophie Kanoldt aus: „Morgen (Dienstag) kommen Erbslöhs zum Nachtessen zu uns und es würde uns sehr freuen, wenn Sie es möglich machen könnten, auch zu kommen.“ Brief von Sophie Kanoldt an Gabriele Münter vom 28.11.1910, Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung, NKVM, Mappe Alexander Kanoldt. Im Brief vom Tag nach der Einladung (30.11.1910) schreibt Münter an Kandinsky: „Also gestern Abend bei Kanoldts kam ich ziemlich pünktlich u. war ziemlich lange zuerst da, da Erbs' [Erbslöhs] sich verspäteten. Es wurde geplaudert, gut ge[ge]ssen u. getrunken u. wieder geplaudert. Ich fühlte mich unter den Leuten sehr fremd. Zu meinem Entsetzen lud mich Frau Erbslöh [...] zum nächsten Dienstag Abend ein u. ich traute mich nicht abzusagen.“ Vgl. Brief von Gabriele Münter an Wassily Kandinsky vom 30.11.1910, zit. nach Hoberg 1994, S. 91f.

302 „Herzliche Grüße u. schöne Tage in der Heimat wünscht S. Kanoldt / Vielen Dank für Ihre frdl. Karte, die mich sehr erfreute kam sie doch aus meinem lieben Moskau u. brachte gute Nachrichten Ihre ergebene Joh. Kanoldt / Viele Grüße Adeline Erbslöh / Ihr Wittenstein / Herzlichsten Gruß Alex Kanoldt / Herzliche Grüße, ich schreibe bald, Ihr Erbslöh“. Am 01.12.1910 in München abgestempelte Karte an Wassily Kandinsky, geschrieben am 29.11.1910, am Abend der Einladung bei Kanoldts, Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung, auszugsweise publiziert in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 38. – Mit spitzer Zunge kommentierte Münter zwei Jahre später auch eine Begegnung mit Johanna Kanoldt im Oktober 1912 bei der Eröffnung der Galerie „Neue Kunst“ Hans Golz mit einer Sammelausstellung der Münchner Künstlerfreunde in einem Brief an Kandinsky. „Ich machte shake hands mit Herren Erbslöh, Kanoldt und Bechtejeff. Piper u. Dr. Fischer kamen nicht so zu stehen, daß Begegnung nötig war. Dagegen die genannten 3 Herren kamen speziell Handdrücken. Frl. K[anoldt] ließ es sich auch nicht nehmen mich besonders frdl. zu begrüßen, sie klagt immer über die Gesundheit ihrer armen Mutter.“ Brief von Münter an Kandinsky vom 12.10.1912, zit. nach Hoberg 1994, S. 130f.

303 Vgl. Satzungen, § 2 II 1, wo u. a. die Zulassung von „Nichtkünstler[n]“ als „ordentliche Mitglieder“ geregelt ist. Münter berichtete Kandinsky, dass Kubin sich darüber empört habe, dass Schnabel überhaupt Mitglied sei. Vgl. Brief von Gabriele Münter an Wassily Kandinsky vom 13.11.1910, Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung, auszugsweise publiziert in Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 38.

304 Brief Adolf Erbslöh an Oscar Wittenstein vom 25.01.1909, Privatbesitz, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 29f.

tatsächlich sollten sich im Laufe der vier Jahre der Existenz der NKVM alle drei Nichtkünstler aktiv im Vorstand im Bereich Organisation und Verwaltung betätigen, Schnabel und Johanna Kanoldt als 2. Sekretär bzw. Schatzmeisterin und Wittenstein ab Februar 1911 als 2. Vorsitzender. Von letzterem als vermögendem Mitglied wurde zudem erwartet, dass er den Verein finanziell unterstützte.³⁰⁵

Bei den Schwierigkeiten, die sich vor allem zwischen Kandinsky, Münter, Marc und Kubin auf der einen Seite und den drei Nichtkünstlern auf der anderen auftraten, spielte eine Rolle, dass letztere alle dem konservativen Lager Erbslöh-Kanoldt zuzurechnen waren und somit dieser Gruppe bei Abstimmungen leicht eine Stimmenmehrheit eintragen konnten. Als Gründungsmitglieder besaßen sie genauso wie die Künstler den durch die „Satzungen“ geregelten Status von „ordentlichen Mitgliedern“ – und damit auch Stimmrecht, von dem sie selbstverständlich Gebrauch machten.³⁰⁶ Überliefert ist allerdings auch eine Situation während einer Vereinssitzung, in der es zwar nicht zu einer „offiziellen“ Abstimmung kam, die Mitglieder jedoch zu einem Vorschlag Kandinskys Stellung nehmen sollten, und in der sich Johanna Kanoldt auf die Seite von Kandinsky und Münter stellte, die letztlich jedoch eine Minderheitsmeinung vertraten. Auf der Vereinssitzung vom 11. Dezember 1909 mussten sich die NKVM-Mitglieder mit den heftigen Kritiken auseinandersetzen, mit denen die erste Station des I. Ausstellungsturnus, die zwischen 1. und 15. Dezember 1909 in der Galerie Thannhauser stattgefunden hatte, bedacht worden war. Jawlensky berichtete am 12. Dezember 1909 in einem Brief an Werefkin, die sich damals in Kaunas, aufhielt, ausführlich über diese Sitzung:³⁰⁷ Die Zusammenkunft habe am vorhergehenden Tag (Samstag) um zwölf Uhr in seinem „Esszimmer“ stattgefunden, weil Johanna Kanoldt und Kandinsky erkältet gewesen seien und deshalb die Wohnung dem Restaurant vorzogen worden sei. Die Sitzung sei „sehr stürmisch und lang“ („ocen burnnoe y dlinnoe“) gewesen und habe bis zwei Uhr gedauert. Es seien Kritiken gelesen worden, „vernichtende Kritiken, endlose Schmähreden“, es habe „Ärger“ gegeben.

305 Marc erwähnt das „von rechts nach links unten rollende Geld der Herren Erbslöh und Wittenstein.“ Brief von Franz Marc an August Macke vom 10.08.1911, abgedruckt in Blaue Reiter 2011, S. 35–40.

306 In der Satzung vom 22. März 1909 heißt es unter „§ 2: Mitgliedschaft, I. Die Mitglieder zerfallen in 1. ordentliche Mitglieder (einschl. der Gründer), 2. außerordentliche Mitglieder, 3. Ehrenmitglieder“. Nach der Gründung machte es der in § 2, Abs. II der Satzung geregelte Aufnahmeprozess für Nichtkünstler allerdings kompliziert, als ordentliche Mitglieder dem Verein beizutreten: „Nichtkünstler können jedoch nur dann zur Abstimmung gebracht werden, wenn sie von mindestens 5 Künstlern zu Händen [im Originaldruck der „Satzungen“: Händen] des ersten Vorsitzenden schriftlich vorgeschlagen worden sind und zwischen dem Datum des Vorschlags und der Wahl eine Frist von mindestens 3 Monaten verstrichen ist; ausserdem darf ihre Zahl niemals 1/3 der Gesamtmitglieder übersteigen.“, zit. nach Roethel 1970, S. 439. Als einziger weiterer Nichtkünstler wurde 1911 Otto Fischer in der NKVM aufgenommen. Vgl. Fischer 1912, S. 22.

307 Vgl. Brief Jawlensky an Werefkin vom 12.12.1909, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 13, S. 281 f.

Kandinsky habe vorgeschlagen, in Zukunft auf den Ausstellungen der Vereinigung Zettel auszulegen, auf denen das Publikum seine Kritik notieren solle. Anschließend könnte man dann die „gute Kritik“ im Katalog abdrucken und die „schlechte“ in den Papierkorb werfen. Kandinsky habe dazu ausgeführt, dass sie auf diese Weise selbst beim Publikum lernten und andererseits dieses, indem sie es zum Schreiben anhielten, belehrten. Über den Vorschlag sei diskutiert worden, mit dem Ergebnis: „Alle waren dagegen, am Schluss blieben er [Kandinsky], sie [Münter] und Mll. Kanoldt. Entschiedene Gegner waren Kogan, Bechtejeff, Schnabel, Bossi und ich.“ Jawlenskys ironisches Fazit lautet: „Belehren, belehren, belehren [...] Alles Unsinn, und nichts für Künstler“.

Die Spannungen zwischen den beiden Gruppen innerhalb der NKVM nahmen im Laufe ihrer kurzen Geschichte stetig zu, wie in einem Brief von Marc an August Macke (1887–1914) vom 10. August 1911 deutlich wird, in dem er auch das Abstimmungsverhalten der drei Nichtkünstler für die konservative Seite als Belastung für die Entwicklungsfähigkeit der Vereinigung sah. Marc nahm in diesem Schreiben im Streit um kunsttheoretische Grundauffassungen zwischen Kandinsky auf der einen, Kanoldt und Erbslöh auf der anderen Seite, kompromisslos Partei für den russischen Maler und betonte, dass er die Vereinigung „nicht aufgeben“, jedoch „unfähige“ Mitglieder, zu denen er explizit Alexander Kanoldt, Erbslöh und Kogan zählte, aus ihr hinausdrängen wolle. In seiner Einschätzung, wie die Stimmen bei der zu erwartenden „Spaltung, respektive Austritt der einen oder anderen Partei“ verteilt sein würden, listete er die von Johanna Kanoldt, Wittenstein und Schnabel auf der Seite von Erbslöh und Kanoldt.³⁰⁸

Direkt um das Stimmrecht der Nichtkünstler ging es im gleichen Jahr 1911 bei einem Konflikt, den Kandinsky in einem Brief an Marc als „Juryaffaire“ erwähnte.³⁰⁹ Er und Marc hatten die Initiative gestartet, mit Hilfe einer Satzungsänderung den Nichtkünstlern das Juryrecht über für Ausstellungen eingereichte Gemälde zu entziehen. In der Generalversammlung vom 4. Februar 1911 wurde die Satzungsänderung zwar offenbar von der Mehrheit der Mitglieder angenommen, der Beschluss besaß jedoch keine Gültigkeit, weil der Vorgang formal nicht ordnungsgemäß abgelaufen war.³¹⁰

308 Brief von Franz Marc an August Macke vom 10.08.1911, abgedruckt in Briefwechsel Macke / Marc 1964, S. 64–66: „(Es ist meine feste Überzeugung, dass [Alexander] Kanoldt, Erbslöh, Kogan sich über kurz oder lang als unfähig erweisen werden.) Mit der Stimmenzahl steht es leider so:

Kandinsky		Erbslöh
Münter		Kanoldt
Marc	? Kogan	Dr. Wittenstein
Jawlensky	Bechtejeff?	Dr. Schnabel
Werefkin		Fr. Kanoldt.“

309 Vgl. Brief Kandinsky an Marc vom 14.04.1911 in Kandinsky / Marc 1983, S. 29 f.

310 Vgl. Briefwechsel zwischen Kandinsky, Marc und Münter aus dem März und April 1911 in Kandinsky / Marc 1983, S. 26–31; Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 41; Hoffmeister 1999, S. 267.

Ein neuer Versuch von Kandinsky und Marc, bei der Sitzung vom 18. April 1911 die Satzungsänderung, mit der den Nichtkünstlern das Juryrecht entzogen worden wäre, doch noch durchzusetzen, scheiterte vermutlich daran, dass die davon Betroffenen diesem Vorstoß ihre Zustimmung verweigerten und damit eine Mehrheit gegen den Antrag stimmte.³¹¹

Zu weiteren Auseinandersetzungen führte das Juryrecht der Nichtkünstler im Konflikt auf der folgenreichen Sitzung am 2. Dezember 1911, als die Jury Kandinskys Bild „Jüngstes Gericht/Komposition V“ für den III. Ausstellungsturnus der NKVM ablehnte.³¹² Wie aus dem Bericht von Maria Marc an August Macke vom 3. Dezember 1911 über den Verlauf der Zusammenkunft hervorgeht, sollte Kandinsky, ungeachtet des gescheiterten Versuchs, die Satzung in diesem Punkt zu ändern, den Nichtkünstlern das Juryrecht über sein eingereichtes Gemälde rundheraus absprechen: „[...] die Doktoren Wittenstein, Schnabel etc. wurden nicht gefragt weil Kandinsky gesagt hatte, dass ihn nur die Urteile der Maler interessierten, diejenigen der Doktoren wären ihm gleichgültig.“³¹³ Immerhin erwähnte Maria Marc die beiden Nichtkünstler Wittenstein und Schnabel mit Titel und Namen, während Johanna Kanoldt in ihrem Brief dagegen nur noch unter „etc.“ läuft.

311 Vgl. Brief von Münter an Marc vom 20.04.1911, zit. nach: Kandinsky/Marc 1983, S. 30 f.: „Oh! diese Statutenänderung! Nietzschevo! man denkt am besten nicht dran! – Hätte ich einen klareren Kopf gehabt, dann hätte ich noch schnell Herrn Erbslöh in seinen Zweifeln unterstützt und vorgeschlagen, nur den noch kommenden nicht-Kunstausbübenden das Juryrecht! zu versagen und niemandem der es schon hatte, es gewaltsam zu nehmen – das war ja von vornherein mein Wunsch (entweder oder.) Aber dies wäre jetzt wohl auch erfolglos geblieben – (dies noch, weil ich eben die Satzung durchlas.)“ Bei der Sitzung vom 18.04.1911 scheint allerdings eine andere Satzungsänderung beschlossen worden zu sein, wobei anhand der bekannten Dokumente nicht klar wird, was diese beinhaltete. Im Eintrag im „Vereins-Register des K. Amtsgerichts, München I“, Bd. VII, S. 106, Amtsgericht München, Registergericht, heißt es lediglich: „Die Mitgliederversammlung vom 18. April 1911 für Abänderung der Satzung nach Maßgabe des Protokolls (R. A. 7a) beschlossen. 4. Oktober 1911.“ (Unleserliche Unterschrift).

312 Zum Konflikt vgl. Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 46–49; Hoffmeister 1999, S. 273 f.; Roßbeck 2010, S. 127–135 (Chronik der Ereignisse zwischen Juni und Dezember 1911).

313 Vgl. Brief von Maria Marc an August Macke vom 3.02.1911, in Auszügen abgedruckt in: Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 47 f. An einer anderen Stelle im Brief verurteilt Maria Marc das Verhalten der Nichtkünstler: „Er [Kandinsky] hat den Verein gemacht, er hat die anderen – im Vertrauen auf Jawlensky – dazu genommen und nun benehmen sich diese jungen Kerle – diese Doktoren und Flieger – derartig gemein.“

Hugo von Tschudi und die NKVM

Johanna Kanoldt mag zwar von einigen der NKVM-Mitglieder nicht geschätzt worden sein, doch sollte ihr die Vereinigung eine Plattform für einen wichtigen Kontakt bieten. Es handelt sich um die Bekanntschaft mit dem ab Juli 1909 als Generaldirektor an die Staatlichen Gemäldesammlungen in München neu berufenen Hugo von Tschudi. Als Vorstand hatte Kandinsky dem Museumsleiter am Tag von dessen Amtsantritt ein Gründungszirkular der NKVM zugesandt und anschließend mehrfach bei ihm vorgesprochen, um sich dessen Unterstützung zu versichern.³¹⁴ Nachdem die Vereinigung Schwierigkeiten hatte, ein Ausstellungslokal für ihre erste Präsentation zu finden, konnte Tschudi Heinrich Thannhauser davon überzeugen, die Räume seiner Galerie sowohl für die erste Station des I. Ausstellungsturnus im Dezember 1909 als auch für die erste Station des II. Ausstellungsturnus zur Verfügung zu stellen. Ein beredtes Zeugnis dafür, wie intensiv sich der Kontakt zwischen den NKVM-Künstlern und Tschudi innerhalb der wenigen Monate ab Juli 1909 entwickelt hatte, sind die Briefe Jawlenskys an Werefkin, die sich im Winter 1909/1910 und Frühjahr 1910, in Kaunas aufhielt.³¹⁵ Darin wird deutlich, dass die Maler damals wiederholt das persönliche Gespräch mit dem von ihnen hochgeachteten Tschudi suchten und von diesem auch mit Interesse empfangen wurden. Belegt sind zahlreiche Besuche von Kandinsky und Jawlensky bei dem Museumsleiter – gemeinsam, aber auch einzeln – zwischen Sommer 1909 und Herbst 1911, meist in dessen Büro in der Alten Pinakothek, bei denen es sowohl um NKVM-Angelegenheiten als auch andere Fragen ging. Freundschaftlich scheint vor allem die Verbindung zwischen Jawlensky und Tschudi gewesen zu sein³¹⁶ (Abb. 32).

314 Vgl. Brief (Entwurf) von Kandinsky an Tschudi vom 04.07.1909, in dem er Tschudi anbot, für ihn eine „kleine Extra-Ausstellung“ zu veranstalten, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 31 f. Nach Erhalt des Gründungszirkulars schlug Tschudi Kandinsky vor, ihn in der Alten Pinakothek zu besuchen. Vgl. Schreiben von Tschudi an Kandinsky vom 08.07.1909, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Paul 1993, S. 328. Kandinsky sprach am 19.07.1909 bei Tschudi vor. Vgl. Kandinskys Notiz auf Tschudis Brief vom 08.07.1909, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, zit. nach Paul 1993, S. 328.

315 Vgl. die Briefe von Jawlensky an Werefkin zwischen Dezember 1909 und April 1910, Jawlensky / Werefkin 2005, S. 271–316. Vgl. auch Kandinskys Briefwechsel mit Tschudi im Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung sowie den Briefwechsel Marc mit Tschudi im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg, Sign.: Marc, Franz, I, B-4.

316 Belegt sind beispielsweise Streitgespräche über ein von Tschudi angekauftes Gemälde von Paul Gauguin, das Jawlensky nicht für echt hielt, oder dass Tschudi Jawlensky die von ihm erworbenen Werke Van Goghs zeigte. Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom 19.12.1909, Jawlensky / Werefkin 2005, Brief Nr. 16, S. 284 f. An anderer Stelle berichtet Jawlensky, dass er Tschudi bei einem Tizian zugeschriebenen Porträt um Rat gefragt habe. Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom Januar 1910, Jawlensky / Werefkin 2005, Brief Nr. 26, S. 291–293.

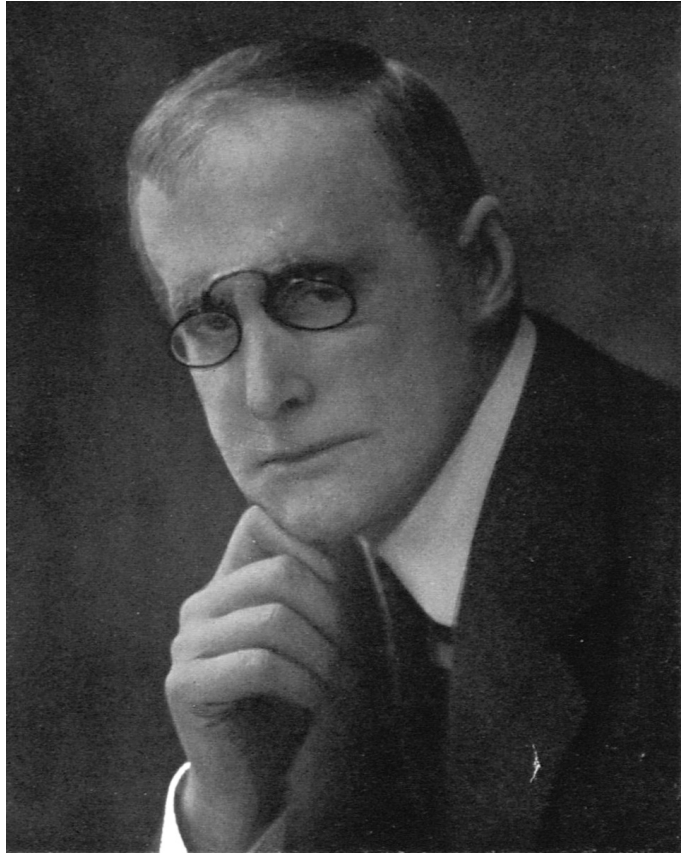


Abb. 32 Porträtfotografie
von Hugo von Tschudi,
1895

Zur Eröffnung der ersten Ausstellung bei Thannhauser am 1. Dezember 1909 luden die NKVM-Mitglieder auch Tschudi ein.³¹⁷ Dokumentiert ist zudem die Einladung Tschudis zur Teilnahme an der Krisensitzung am 11. Dezember 1909, bei der die niederschmetternden Kritiken an der soeben eröffneten Präsentation in der Galerie Thannhauser besprochen wurden.³¹⁸ Der Museumsleiter sagte zwar krankheitsbedingt ab, ließ aber durch Thannhauser ausrichten, dass er die Kritiken gelesen habe und ihn die Ausstellung deshalb noch viel mehr interessiere. Er steckte damals zwar inmitten der Neuorganisation der Alten Pinakothek, doch gelang es ihm, die NKVM-Präsentation am

317 Nach dem Misserfolg der ersten NKVM-Ausstellung war es Tschudis Fürsprache zu verdanken, dass die Bilder nicht abgehängt wurden. Vgl. Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999, S. 31–33, und Hofmeister 1999, S. 262 f.

318 Vgl. Brief Jawlensky an Werefkin vom 12.12.1909, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 13, S. 281 f.

letzten Öffnungstag, dem 15. Dezember 1909, anzusehen.³¹⁹ Als er wenige Tage später auf Jawlensky traf, beglückwünschte er diesen zur Ausstellung und lud ihn für die Woche darauf zu einem Gespräch darüber in sein Büro ein.³²⁰

Tschudis Neuorganisation der Münchner Sammlungen durch Umhängung, Abzug von bedeutenden Werken aus Filialgalerien und Ankäufen verfolgten die NKVM-Mitglieder mit regem Interesse. So berichtete Jawlensky in seinem Brief an Werefkin am 24. Dezember 1909 von seinem am gleichen Tag erfolgten Besuch in der Alten Pinakothek, dass die Hängung der Gemälde „herrlich, mit einem kolossalen Gefühl für Rhythmus“ sei. Er merkte an, Tschudi habe Bilder aus den Zweigmuseen nach München geholt und einen „großartigen Greco“ gekauft.³²¹ Um die Neugestaltung und Erweiterung der Sammlungen geht es auch in einem Brief vom März 1910, ebenfalls an Werefkin. Jawlensky wies diesmal darauf hin, dass der Sammlungsleiter ausgezeichnete Gemälde altdeutscher Schule aus den Filialgalerien nach München gebracht habe, „wundervolle Cranachs“, und erwähnte zudem bemerkenswerte Neuerwerbungen, nämlich noch einmal den „guten Greco“ und zudem das Stillleben „Gerupfte Pute“ von Goya.³²²

Der im Mai 1912 von Kandinsky und Marc herausgegebene Almanach „Der Blaue Reiter“ wurde postum „dem Andenken an Hugo von Tschudi“ gewidmet, der am 23. November 1911 verstorben war. Marc preist in seinem darin erschienenen einleitenden Text „Geistige Güter“, dessen Hauptteil er noch zu Lebzeiten von Tschudi verfasst hatte, den Museumsmann feierlich als einen „geniale[n] Mann“, der – trotz aller Widerstände, die ihm entgegengebracht wurden – „seinem Volke geistige Geschenke“ hinterlassen habe. Neben Julius Meier-Graefe hebt er Tschudi als einen der Entdecker von El Greco als Vorläufer der Moderne hervor, dessen Werke „am Eingang einer neuen Epoche der Malerei“ stünden.³²³ Zur Illustration von El Grecos Aktualität innerhalb der von Marc

319 Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom 15.12.1909, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 15, S. 283 f.

320 Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom 24.12.1909, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 18, S. 286 f.

321 Nachdem Jawlensky am Vormittag beim Abbau der NKVM-Ausstellung dabei war, ging er in die wegen der Umordnung der Bilderhängung zwischen dem 1. November und 17. Dezember 1909 geschlossenen Alten Pinakothek. Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom 24.12.1909, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 18, S. 286 f. Jawlensky bezieht sich hier auf Tschudis Ankauf von El Grecos „Entkleidung Christi“ im Pariser Kunsthandel im November 1909 (Inv.-Nr. 8573, Alte Pinakothek).

322 Vgl. Brief von Jawlensky an Werefkin vom März 1910, Jawlensky/Werefkin 2005, Brief Nr. 36, S. 300 f. Mit dem „wundervollen Cranach“ ist das Bild „Klage unter dem Kreuz“ von Lucas Cranach d. Ä. gemeint (Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1416), das Tschudi aus der Schleißheimer Galerie abgezogen hatte. Goyas „Gerupfte Pute“ (Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 8575) hatte Tschudi 1909 im Pariser Kunsthandel erworben.

323 Franz Marc: Geistige Güter. – In: Blaue Reiter 1912/2002, S. 21–24.

postulierten „Ideenreihe“ des Blauen Reiters wurde im Almanach sein „Johannes der Täufer“ aus der Sammlung von Bernhard Koehler abgebildet.³²⁴

Auch wenn sich in den bislang bekannten Dokumenten keine Hinweise auf einen persönlichen Kontakt zwischen Johanna Kanoldt und Tschudi finden, ist davon auszugehen, dass sie im Rahmen der guten Beziehungen zwischen der NKVM und dem Museumsleiter mit ihm in Verbindung stand und sich aus dieser Beziehung ihr Projekt eines englischsprachigen Führers zu den Beständen der Alten Pinakothek ergab, an dem sie in den ersten Monaten des Jahres 1910 arbeitete. Ohne Tschudis Unterstützung hätte Johanna Kanoldt diesen bereits im Juni 1910 fertiggestellten „Guide“, in dem sie die noch laufende Neuorganisation der Sammlung berücksichtigte, nicht verfassen können.

324 Vgl. *Blaue Reiter 1912/2002*. Die Widmung „Dem Andenken an Hugo von Tschudi“ findet sich auf der Rückseite des Titelblattes, die Abbildung von El Grecos „St. Johannes (aus der Sammlung Koehler, Berlin)“ auf S. 76.

Der „Guide through the Old Pinakothek of Munich“ von 1910

1910 erschien bei Heinrich Jaffe, einer auf englischsprachige Bücher spezialisierten Münchner Buchhandlung mit Verlag, Johanna Kanoldts „Guide through the Old Pinakothek of Munich“. ³²⁵ Die Übersetzung des deutschen Manuskripts hatte Klara (auch Clara) Hellwig, eine Anverwandte, wahrscheinlich Cousine der Autorin, übernommen. ³²⁶ Als Anlass für die Publikation eines neuen Führers der Alten Pinakothek erwähnt Johanna Kanoldt gleich im ersten Satz des kurzen, zwei Seiten umfassenden Vorwortes die jüngst erfolgte Reorganisation der Sammlung durch den zum 1. Juli 1909 neu berufenen Direktor Hugo von Tschudi, die dieser nach zeitgemäßen museologischen Gesichtspunkten vorgenommen hatte. ³²⁷ Johanna Kanoldts „Guide“ dokumentiert als einzige überlieferte Publikation einen Stand von Tschudis Umorganisation im Frühjahr 1910 (Abb. 33).

325 Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910 through the Old Pinakothek of Munich. Compiled by Johanna Kanoldt. Translated from the German by Clara Hellwig. With 24 illustrations, Munich: English and American Book Store Heinrich Jaffe, 1910, XII, 216 S. Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethrougholdpookano>.

326 Klara Sophie Hellwig wurde am 25.01.1870 in Moskau geboren und war amerikanische Staatsbürgerin. In den 1890er-Jahren hatte sie ihren Wohnsitz in Plainfield, New Jersey. Sehr wahrscheinlich war sie die Tochter eines Bruders von Sophie Hellwig (Eltern: Franz und Klara Hellwig, geb. Freiin von Merzenfeld), also eine Cousine von Johanna Kanoldt. Der Bruder hätte demnach seiner Tochter die Vornamen seiner Mutter (Klara) und seiner Schwester (Sophie) gegeben. Klara Hellwig war von Beruf Sprachlehrerin, ledig und lebte ab 30.01.1907 in Untermiete in verschiedenen Wohnungen in München. Zwischendurch hielt sie sich auch in Bukarest (1912) und Berlin (1918) auf. Am 30.02.1920, also nach dem Tod von Sophie Hellwig, war Klara Hellwig kurzzeitig „bei Kanoldt“, Nikolaiplatz 1/3r in München gemeldet, befand sich aber „wegen Krankheit z.Zt. in Traunstein [...] und Bad Reichenhall“. Vgl. PMB Klara Sophie Hellwig, Stadtarchiv München. In der Todesanzeige von Sophie Kanoldt im Karlsruher Tagblatt, 17.05.1919, zweites Blatt, Nr. 136, S. 7, wird sie zusammen mit den Kindern Johanna und Alexander genannt: „In tiefer Trauer: Johanna Kanoldt. Alexander Kanoldt. Klara S. Hellwig. Digitalisat: <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbz/periodical/pageview/2521385>. In einer Anzeige im Anhang des „Guide“ bietet sie als „Fräulein Hellwig“ einem englischsprachigen Publikum ihre Dienste als Führerin durch die Münchner Galerien und Museen sowie als Sprachlehrerin für Deutsch und Französisch unter der Kontaktadresse der Buchhandlung Jaffe, Brienerstr. 54, München an. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, Anhang.

327 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V: „The publication of a new ‘Guide’ seems to be desirable and especially warranted by the late rearrangement of the pictures in the Old Pinakothek by the present Director, Herr von Tschudi“. Zu Tschudis Wirken in München vgl. Paul 1993, Goldberg 1996 und Goldberg 1997.

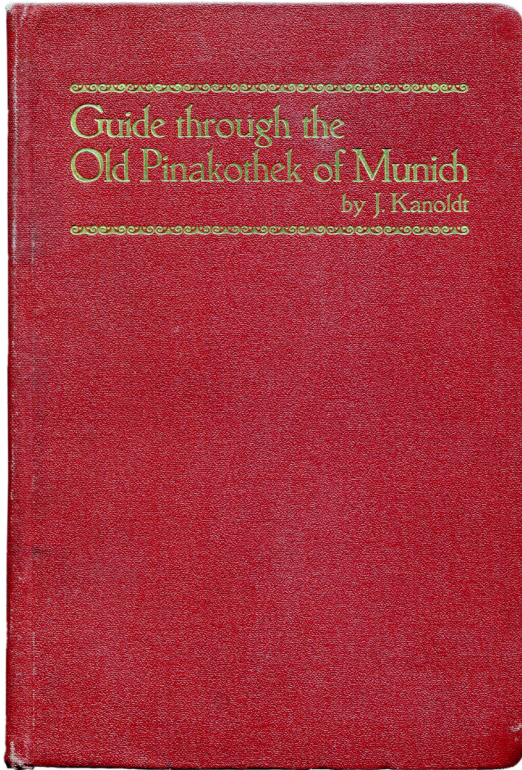


Abb. 33 Einband,
Johanna Kanoldt:
Guide through
the Old Pinakothek
of Munich, 1910

Als Adressaten nennt die Autorin im Vorwort zunächst Reisende, denen der Führer einen schnellen Zugang zu den Gemälden der Alten Pinakothek ermöglichen sollte.³²⁸ Gleichzeitig – das betont sie – sei jedoch beabsichtigt, dass der Führer als ernsthafte Arbeit, aufbauend auf der neuesten wissenschaftlichen Literatur, die anspruchsvollere Leserschaft („student“) erreiche, also diejenigen, die beabsichtigen, sich intensiver nicht nur mit den einzelnen Kunstwerken, sondern auch mit der Geschichte und Entwicklung der verschiedenen Malerschulen auseinanderzusetzen.³²⁹ Allerdings soll ihr Führer keine übergreifende Geschichte der Kunst liefern, sondern er will lediglich

328 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V: „The aim of this work is twofold: to make it concise and practical – a guide-book for the travelling public, one which, without the least trouble or loss of time, may be consulted in regard to any one particular picture or master.“

329 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V: „On the other hand it was to be a ‚serious‘ work based on the most accurate and most recent research with only the first authorities on each subject quoted. The result is an amount of information, which will, as a reference-book satisfy the student interested in a closer acquaintance with not only the paintings but also the artists, their characteristic traits, and with the history of the development of the different schools.“

auf die in der Alten Pinakothek repräsentierten Malerschulen eingehen. Von Johanna Kanoldts Bemühen um Professionalität zeugen nicht nur das Vorhandensein einer Bibliographie, sondern auch die zahlreichen Zitate aus der Fachliteratur, mit denen sie ihre Ausführungen untermauert.³³⁰ Ihr Dank an „competent friends“ für Hinweise auf die einschlägige Fachliteratur belegt, dass sie sich Rat von Fachleuten eingeholt hat.³³¹ Gleichwohl finden sich gelegentlich falsch geschriebene Namen,³³² unübliche Angaben zu Daten,³³³ und nicht konsequent gelieferte Informationen zu den Signaturen³³⁴ – ein Hinweis darauf, dass die Autorin keine ausgebildete Kunsthistorikerin war (Abb. 34).

Mit seinen XVI und 216 Seiten in handlichem Taschenformat und dem Umschlag in dunkelrotem Leinen ist der zu einem Preis von 4,50 Mark angebotene Führer an das Erscheinungsbild der Baedeker-Reiseführer angelehnt.³³⁵ Autorin und Verlag zeigen sich darum bemüht, die gelieferten Informationen durch Hinweise zur Benutzung des Führers, klare Gliederung und ein leserfreundliches Textbild – Kopfzeilen zur schnellen Orientierung, Absätze, unterschiedliche Schriftgrößen, Fettdruck – möglichst übersichtlich zu gestalten. Die Sammlung wird nach der Hängung der einzelnen Malerschulen präsentiert, wobei die Informationen zu den einzelnen Gemälden wie Katalogeinträge in den Sammlungskatalogen gestaltet sind. Anhand eines Plans des Obergeschosses der Alten Pinakothek erhält man eine Orientierungshilfe. Hinweise auf die Saal- und Kabinettnummern, in denen die einzelnen Gemälde hängen, finden sich neben den

330 In der teilweise lückenhaften Bibliographie fehlen allerdings Titel, wie Richard Muther: Geschichte der Malerei, 3 Bde., Leipzig 1909, aus der Johanna Kanoldt S. 108 zitiert, oder Peter Paul Rubens: Briefe, hrsg. von Adolf Rosenberg. Leipzig 1881, aus der sie S. 96 zitiert.

331 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. VI: „I take a great pleasure in expressing my indebtedness to competent friends who kindly assisted me in making a proper selection among the many authors, who had to be considered.“ Zu diesen gehörten sehr wahrscheinlich Tschudi, Braune und Mayer, vielleicht auch der Kunsthistoriker Heinrich Schnabel, der Mitglied bei der NKVM war.

332 Zum Beispiel: „Amerighi, Michelangelo called ‘Caravaggio‘“, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 187.

333 Die Autorin ergänzt beispielsweise einige Daten um ein „A. D.“, z. B. „Italian School up to 1500 A. D.“ oder „School of Seville about 1640 A. D.“ Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 114 und S. 156.

334 Meistens heißt es lediglich „signed“, an anderen Stellen wird auch der Ort, an dem sich die Beschriftung auf dem Bild befindet, angegeben – Nr. 323, S. 70, Abraham Willaerts: „A Family Group“. Stellenweise heißt es „signed with the artist’s full name“ – Nr. 330, S. 70, Ferdinand Bol: „Portrait of the Wife of the Former“, und Nr. 960, S. 102, Frans Snyders: „Still-Life“. Seltener wird der Text der Beschriftung und seine Position angegeben – Nr. 883, S. 111, Adriaen Brouwer: „A Smoking Party of Three Persons“, „Signed: ‘B’ in the upper left-hand corner“.

335 Die Seitengröße beträgt 18 × 12 cm. Im Vorwort heißt es: „[...] the popular pocket size being chosen and the familiar Baedeker ‘star-system’ adopted.“ Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V. Der Preis wird in der Rezension im Burlington Magazine erwähnt. Vgl. Rezension Guide 1911, S. 53.

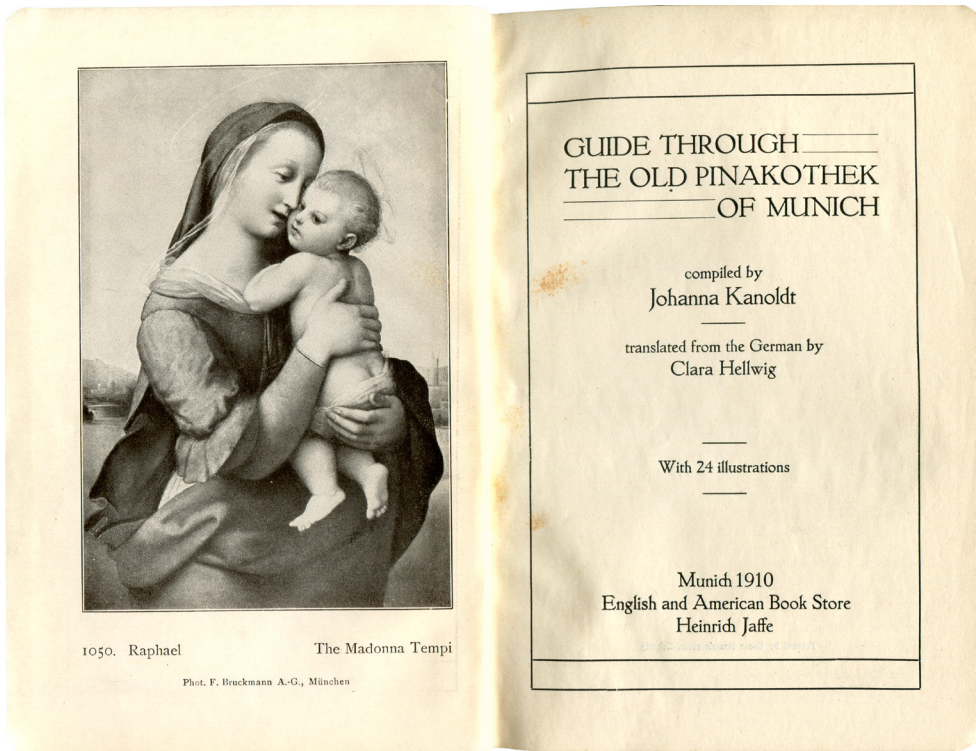


Abb. 34 Frontispiz und Titelseite. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910

entsprechenden Texten an den Seitenrändern, wobei „R“ für „room“, „C“ für „cabinet“ steht. Mit insgesamt 23 eingeschossenen Schwarz-Weiß-Abbildungen wird Interessierten zudem ein erster visueller Eindruck von den Hauptwerken der Sammlung vermittelt.

Auf die Einleitung folgt eine Bibliographie, an die eine vier Seiten umfassende Geschichte der Sammlung anschließt. Wie auch aus dem Titel hervorgeht, stützt sich Johanna Kanoldt bei dieser Darstellung auf den weitaus umfangreicheren Text „Zur Geschichte des Bayerischen Gemäldeschatzes“, den Franz von Reber (1834–1919), Direktor der Sammlung zwischen 1875 und 1909, als Einleitung zu den offiziellen Katalogen der Alten Pinakothek verfasst hatte.³³⁶ Sie ergänzt die historische Darstellung am Schluss

³³⁶ Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. IX–XII: „History of the Old Pinakothek, based on the introduction to the official catalogue of the Royal Old Pinakothek by Dr. Franz von Reber“. Rebers rund 22 Seiten umfassende „Einleitung. Zur Geschichte des bayerischen Gemäldeschatzes“ war seit der von ihm herausgegebenen ersten Ausgabe von 1884 bis einschließlich zur 17. Auflage von

mit einem durch einen Asterisk vom vorhergehenden Text getrennten, knapp eine halbe Seite umfassenden Absatz, zur aktuellen Situation der Galerie im Frühjahr 1910. Darin geht sie auf die von Tschudi seit seiner Amtsübernahme veranlassten Maßnahmen und Ankäufe bis zum Frühjahr 1910 ein.³³⁷ Im Anschluss an die Geschichte der Sammlung ist der Plan mit dem Grundriss der im Obergeschoss befindlichen Galerieräume des von Leo von Klenze errichteten Baues abgedruckt, gefolgt von einer Seite „General Directions for the use of the ‘Guide‘“ und zwei Textseiten ohne Titel mit einer Einführung in die Tafelmalerei vor 1500. Darauf folgen 19 nichtgezählte Kapitel über die in der Alten Pinakothek vertretenen europäischen Malerschulen, geordnet nach der Hängung der Sammlung im Frühjahr 1910.³³⁸ Diese enthalten Informationen zu einem Großteil der geographisch, chronologisch und formatbedingt geordneten Gemälde, die damals in den zwölf Sälen und 23 Kabinetten des Obergeschosses des Klenze-Baues gezeigt wurden, beginnend mit den kölnischen und niederrheinischen Malern des 15. Jahrhunderts in Saal I und Kabinett 1 im Ostteil und endend mit der englischen Schule des 18. Jahrhunderts im Kabinett 23 im Westteil des Gebäudes (Abb. 35).

Die Leserinnen und Leser des „Guide“ werden mit Texten unterschiedlicher Art und Länge zu den Malerschulen, den Künstlern sowie zu ausgewählten Kunstwerken in die Sammlung eingeführt. Es handelt sich zunächst um Texte, in denen die Autorin Forschungsergebnisse aus der Sekundärliteratur resümiert, des weiteren um solche, bei denen sie ihre Ausführungen um Zitate aus der Fachliteratur ergänzt und schließlich um reine Zitate aus Beiträgen von ausgewiesenen Fachleuten. Zu der Mehrzahl der in der Sammlung repräsentierten europäischen Malerschulen führt sie mit Beschreibungen ein, deren Umfang zwischen einer viertel Seite bis hin zu anderthalb Seiten beträgt.³³⁹ Beim Großteil der Texte handelt es sich um Zusammenfassungen aus der Sekundärliteratur, ohne Angabe der Quellen.³⁴⁰ Andererseits stellt sie beispielsweise den Gemälden der

1930 stets Teil des offiziellen Katalogs. Sie wurde erst in der 18. Auflage, die 1936 zum hundertjährigen Jubiläum des Klenze-Baus erschien, durch die von Ernst Buchner neu verfasste 43-seitige „Geschichte der Sammlung“ ersetzt. Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1936, S. VIII–LI.

337 Als Zeitpunkt der Entstehung des Führers nennt die Autorin das Frühjahr 1910, das Vorwort datiert sie mit Juni 1910. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. VI und S. XII.

338 Die Kopfzeile „Cologne School of the XVth Century“ auf Seite 2 gehört nicht an diese Stelle. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 2.

339 Beispielsweise sind die Texte zu den Gemälden der französischen und spanischen Malerschule um 1500 mit einer viertel Seite, jene zu den Werken der Venezianer des 16. Jahrhunderts mit einer halben Seite eher knapp gefasst, die zu den Werken der deutschen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts mit rund anderthalb Seiten dagegen ausführlicher.

340 Die folgenden Malerschulen führt Johanna Kanoldt mit Zusammenfassungen ohne Hinweise auf die Sekundärliteratur ein: Kölner Schule des 15. Jahrhunderts, flämische und niederländische Schule des 15. Jahrhunderts, französische Schule um 1500, deutsche Schule des 15. und 16. Jahrhunderts (ohne Köln), flämische Schule des 17. Jahrhunderts, italienische Schule vor 1500,

INDEX

	Page
Preface and Bibliography	V
History of the Old Pinakothek	IX
Plan and Directions	XIV
<hr style="width: 10%; margin: auto;"/>	
Cologne School of the 15 th Century	3
Flemish and Dutch Schools of the 15 th Century	12
French School about 1500	19
German Schools of the 15 th and 16 th Centuries (outside of Cologne)	21
Flemish and Dutch Schools of the 16 th Century	29
German Schools of the 15 th and 16 th Centuries	35
Dutch School of the 17 th Century	56
Flemish School of the 17 th Century	84
Italian School up to 1500 A. D.	114
Spanish School about 1500 A. D.	129
Italian School about 1500 A. D.	130
Venetian School of the 16 th Century	135
Italian Schools of the 16 th and 17 th Centuries (outside of Venice)	146
Spanish School of the 16 th and 17 th Centuries	152
French School of the 17 th and 18 th Centuries	160
Italian School of the 18 th Century	168
Spanish School of the 18 th Century	170
German Schools of the 17 th and 18 th Centuries	171
British School of the 18 th Century	175
<hr style="width: 10%; margin: auto;"/>	
Alphabetical table of the Saints	179
Alphabetical table of the names of the artists	187
Table of the official numbers of the paintings	

Abb. 35 Inhaltsverzeichnis.
Aus: Johanna Kanoldt: Guide
through the Old Pinakothek of
Munich, 1910

flämischen und niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts ein nahezu eine Seite langes gekennzeichnetes Zitat aus Alfred Woltmanns und Karl Woermanns „Geschichte der Malerei“ (3 Bände, 1879–1888), denen der deutschen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts ein fast zwei Seiten langes Zitat aus Anton Springers „Handbuch der Kunstgeschichte“ (1855) und denen der italienischen Schule um 1500 sowie den gesondert abgehandelten Venezianern des 16. Jahrhunderts jeweils ein eine Seite langes Zitat aus Jacob Burckhardts „Cicerone“ (1855) voran. Ganz ohne Einführungstexte bleiben beispielsweise die italienische Schule des 16. und 17. Jahrhunderts (ohne Venedig), die holländische Schule des

spanische Schule um 1500, italienische Schule um 1500, spanische Schule des 16. und 17. Jahrhunderts, französische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die englische Malerschule des 18. Jahrhunderts.

17. Jahrhunderts, die deutsche Schule des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die italienische und spanische Schule des 18. Jahrhunderts, insgesamt alles Malerschulen, die in der Sammlung lediglich mit einigen wenigen Gemälden vertreten waren.

Innerhalb der einzelnen Malerschulen stellt Johanna Kanoldt die in der Alten Pinakothek vertretenen Künstler chronologisch mit kurzen Biografien vor. Die Lebensläufe weniger bedeutender Meister übernimmt sie zum Großteil nahezu wörtlich aus der letzten vollständigen amtlichen Ausgabe des Sammlungskatalogs von 1908. Bei prominenten Künstlern bringt sie anschließend an die Kurzbiografien bis zu zwei Seiten umfassende Einordnungen in die Kunst ihrer Zeit. Bei einigen Malern, wie Albrecht Altdorfer, Peter Paul Rubens, Rembrandt, El Greco und Diego Velázquez handelt es sich um von der Autorin resümierte Ergebnisse aus der Forschungsliteratur ohne Hinweise auf diese, bei anderen wie Sandro Botticelli, Raffael, Tizian, Paolo Veronese, Anthonis van Dyck oder Claude Lorrain, um gekennzeichnete Zitate aus der Fachliteratur.³⁴¹

Mit insgesamt rund 750 im „Guide“ behandelten Werken präsentiert die Autorin den Lesenden drei Viertel der im Frühjahr 1910 in der Sammlung gehängten Gemälde. Folgt man den amtlichen Katalogen der Alten Pinakothek wurden dem Publikum vor Tschudis Amtsübernahme im Juli 1909 rund 1.436 Werke gezeigt. Nachdem dieser ab Juli 1909 zahlreiche damals als „minderwertig“ qualifizierte Werke entfernt und andere aus den Filialgalerien abgezogene Gemälde, Neuerwerbungen und Schenkungen gehängt hatte, waren zwei Jahre später (1911) nur noch rund 1.000 Gemälde zu sehen.³⁴²

Wie Johanna Kanoldt in ihren „General Directions“ anmerkt, hat sie bei der Zählung der Gemälde die „official number[s]“ verwendet.³⁴³ Allerdings tragen im „Guide“ nur rund 700 der insgesamt rund 750 aufgenommenen Gemälde Nummern; bei den übrigen rund 50 heißt es „no number“, wobei die Autorin dazu keine Erklärung gibt. Ein Blick auf die manchmal erwähnte Provenienz oder das Erwerbungsdatum der einzelnen Gemälde ohne Nummerierung macht deutlich, dass es sich hier um seit der Amtsübernahme Tschudis neu hinzugekommene Werke handelt, die im Frühjahr 1910 zwar bereits in der Sammlung hingen, damals jedoch noch keine Nummern erhalten hatten.³⁴⁴

341 Es handelt sich beispielsweise um Zitate aus Alfred Woltmann und Karl Woermann: *Geschichte der Malerei*, 3 Bde., Leipzig 1879–1888, bei Botticelli, *Guide*, S. 120, und Raffael, *Guide*, S. 131; aus Jacob Burckhardts *Cicerone*, Leipzig 1855, bei Fra Angelico, *Guide*, S. 117, und Tizian, *Guide*, S. 138; aus Carl Justi: *Murillo*, Leipzig 1892, bei Murillo, *Guide*, S. 158.

342 Vgl. *Kat. München, Alte Pinakothek 1908* und *Kat. München, Alte Pinakothek 1911*.

343 Vgl. Johanna Kanoldt: *Guide 1910*, o. S. Ein Vergleich mit der zehnten Ausgabe des amtlichen Katalogs der Sammlung von 1908 zeigt, dass sie dabei der dort verwendeten Zählung folgt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um Inventarnummern, die erst 1922 eingeführt wurden. Vgl. Schawe 2015, S. 131.

344 Im Index des Bestandskatalogs der Alten Pinakothek von 1911 sind die im „Guide“ unter „no number“ geführten sowie weitere ab Frühjahr 1910 hinzugekommene Gemälde unter den neu vergebenen Nummern 1437 bis 1592 aufgeführt. Vgl. *Kat. München, Alte Pinakothek 1911*.

Als Informationen zu den einzelnen Gemälden liefert Johanna Kanoldt, soweit vorhanden, Datierungen sowie Hinweise auf Beschriftungen, in den meisten Fällen ohne diese zu zitieren oder auf die Stellen hinzuweisen, wo sie angebracht sind. Auf Maßangaben, fast immer auch auf Informationen zur Provenienz, auf die Erörterung von Fragen der Zuschreibung in Zweifelsfällen und auf eine Beschreibung verzichtet sie, als „detail[s] unnecessary for the understanding of a painting“, wie es im Vorwort heißt.³⁴⁵ Allerdings macht sie bei Neuzuschreibungen oder Neuerwebungen gelegentlich Ausnahmen und weist auf die Herkunft hin. Mit einem Asterisk rechts neben der Werknummer zeichnet sie ein Gemälde als Hauptwerk aus. Bei den Texten über die einzelnen Bilder geht Johanna Kanoldt in der gleichen Weise vor wie bei jenen zu den Malerschulen und den Künstlerbiografien. Zu den meisten Werken verfasst sie kurze Kommentare ohne Nennung der Sekundärliteratur, auf die sie sich stützt. Bei Hauptwerken ergänzt sie in einigen Fällen die eigenen Zeilen um Zitate aus der Fachliteratur: bei Dürers „Vier Evangelisten“ um ein Zitat aus Heinrich Wölfflins „Die Kunst Albrecht Dürers“, bei Rubens’ „Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube“ mit einem Zitat aus Max Rooses’ „Rubens“. ³⁴⁶ Bei anderen Gemälden, wie bei Dürers „Selbstporträt“, beschränkt sie sich auf ein langes Zitat, ebenfalls aus Wölfflins Dürer-Buch³⁴⁷ (Abb. 36).

Am Schluss des „Guide“ finden sich mehrere Indices: eine alphabetische Liste der in den Gemälden dargestellten Heiligen mit ihren Attributen, ein alphabetisches Register der in der Sammlung vertretenen Künstler mit ihren Werken (Künstlernamen, Gemälde-Nummern, Werktitel, Seitenzahl, Raumnummer), eine Konkordanz von Gemälde-Nummern und Fundstellen im „Guide“ und ein mit „Index“ titulierte Inhaltsverzeichnis. Daran schließen sich zwölf ungezählte Seiten mit auf englischsprachige Reisende zielenden Werbeanzeigen an.

345 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. VI: „Questions of scientific doubt have been carefully avoided; only where the quality of the production is low, have I felt justified in mentioning the doubtful authorship. Likewise every detail unnecessary for the understanding of a painting, such as the exact measurements and the former ownership has been eliminated. I have also omitted a detailed description of each figure and episode.“

346 Zu Dürer vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 41 f. und Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905 (2. Ausg. München 1908). Zu Rubens Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 91 f. und Max Rooses: L'Œuvre de P.P. Rubens, 5 Bde., Antwerpen 1886–1892. Zu Rubens’ „Amazonenschlacht“ vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 100 f., bringt sie ebenfalls ein Zitat aus Rooses und zu Murillos „Buben beim Würfelspiel“ vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 154 f., ein Zitat aus Carl Justi: Murillo. Leipzig 1892 (2. Ausg. Leipzig 1904).

347 Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 38 f.

R. V.

The pictures of Rubens are mentioned according to the order of their hanging!

“When transferring this piece in modern times upon a new panel one section of the upper part was unfortunately removed so that the hat is now cut off at the top.” [M. Rooses: “P. P. Rubens”.] Owing to this reducing of the space, the figures appear somewhat crowded within the frame, considerably impairing the impression. And, besides, the colours have darkened. —

“Evidently this picture was done immediately after Rubens’ marriage, that is to say in 1609 and belongs entirely to his hand. — The painting is in every respect admirable. The colour is rich and deep, although of a sombre scale, and the flesh-tints are delicately shaded and mellow. The great charm lies in the fine pose, the happy grouping, so full of ease and so natural. The execution is extremely firm and solid. The sharp delineation verges on harshness. The performance is a valuable monument as regards the master’s mode of painting during the first phase of his art, after his return to Antwerp.”

[M. Rooses: “P. P. Rubens”.]

*

***757—The Murder of the Innocents**

“This scene of suffering unspeakable is illuminated by a burst of sun-light, the most serene and clear ever shed upon earth. A rustic cottage shaded by foliage is basking in this warm atmosphere, which ripens the grapes of the vine, hanging from the cornice of the palace, and floods with an equally brilliant radiance all the horrors and the suffering. The armour and the helmets flash, the many-coloured dresses of the women stand out boldly, the rich flesh of the mothers, the delicate carnation-tints of the children afford a luminous contrast to the tanned muscles of the slayers. Altogether it is a spectacle of a matchless freshness and splendour of colouring. Rubens was not willing that the horror of his moving drama should predominate too absolutely. He tempered, by the smiling aspect of the tone and site, what there might have been too harrowing in this scene.”

* [M. Rooses: “P. P. Rubens”.]

***794—Portrait of Helena Fourment**, the artist’s second wife (whom he married Dec. 6th 1630). A full-length figure. In a gown of silver brocade (styled her “wedding-gown”).

Abb. 36 Eintragungen zu Rubens-Werken mit Zitaten aus Max Rooses: *L’Œuvre de P. P. Rubens*, 1886–1892. Aus: Johanna Kanoldt: *Guide through the Old Pinakothek of Munich*, 1910

Vorbilder

Unter den um die Jahrhundertwende zahlreich entstandenen Führern durch die Alte Pinakothek nimmt Johanna Kanoldts „Guide“ eine Sonderstellung ein. Abgesehen von der Konzeption als Rundgang durch die Sammlung weist er weder mit Richard Muthers „Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek“, der 1907 in der 6. Ausgabe vorlag, noch mit Otto Grautoffs „Die Gemäldesammlungen Münchens“ von 1907 oder mit Karl Volls „Führer durch die Alte Pinakothek“ von 1908 Gemeinsamkeiten auf.³⁴⁸ Der auffallendste Unterschied zwischen dem „Guide“ und den drei Führern ist, dass die

³⁴⁸ Vgl. Richard Muther: *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*. 6. Aufl., München, Leipzig 1907 (1. Aufl. 1888, 5. Aufl. 1898), 302 Seiten; Otto Grautoff: *Die Gemäldesammlungen*

Kapitel zu den Malerschulen nicht als fortlaufende Texte konzipiert sind, sondern, wie in Sammlungskatalogen üblich, als aufeinander folgende Einträge zu den Künstlern und Werken. In der Tat scheint sich die Autorin des „Guide“ weniger an den deutschsprachigen Führern, sondern eher an der in Paris erschienenen von Georges Lafenestre und Eugène Richtenberger bearbeiteten Reihe „La Peinture en Europe. Catalogues Raisonnés des Œuvres principales conservées dans les Musées, collections édifices civils et religieux“ orientiert zu haben.³⁴⁹ Beispielsweise weist die Gliederung des „Guide“ Ähnlichkeit mit der des Bandes „Le Louvre“ auf, der 1907 in der 4. Ausgabe vorlag: Saalplan, Vorwort („Preface“) zur Geschichte der Sammlung, eine Einführung („Introduction“) mit Benutzungshinweisen, Bibliographie sowie Kapitel zu den in der Sammlung vertretenen Malerschulen.³⁵⁰ Der Hauptteil ist im Louvre-Band ebenso wie im „Guide“ als Abfolge von Kurztextrnen zu Künstlern und Werken konzipiert. Auch bei dem Vorgehen, Einträge zu Hauptwerken immer wieder mit Zitaten aus der Fachliteratur zu ergänzen, scheint der Louvre-Führer für Johanna Kanoldts Arbeit vorbildhaft gewesen zu sein.³⁵¹

Abgesehen von den inhaltlichen Übernahmen zeigt der „Guide“ auch in seiner Gestaltung Ähnlichkeit zu der 1908 unter dem Direktorat von Franz von Reber in zehnter Ausgabe erschienenen „Vollständige[n] amtliche[n] Ausgabe“ des geographisch und chronologisch geordneten Bestandskatalogs der Alten Pinakothek, den die Autorin auch in die Bibliographie aufnimmt.³⁵² Bedingt durch die unterschiedliche Funktion der beiden

Münchens. Leipzig 1907, mit 100 Seiten zur Alten Pinakothek; Karl Voll: Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908, 271 Seiten.

- 349 Thomas Lersch danken wir für den Hinweis auf die Reihe, aus der 1910 die Bände „Le Louvre“, „Florence“, „La Belgique“, „La Hollande“ sowie zweibändig „Rome“ in mehreren Auflagen vorlagen. Geplant war auch ein Band „L'Allemagne du Sud (Munich, Nuremberg, Augsburg, Vienne, etc.)“, in den die Alte Pinakothek aufgenommen worden wäre, der jedoch nie erschienen ist.
- 350 Es gibt allerdings auch eine Reihe von Unterschieden zwischen dem „Guide“ und dem Louvre-Führer. Anders als der „Guide“ wird im Louvre-Führer der gesamte Bestand der präsentierten Sammlung aufgenommen, wobei die Werke innerhalb der Malerschulen nach Künstler alphabetisch vorgestellt werden. Es fehlen Einführungstexte zu den Malerschulen und die Biografien der Künstler sind auf Name, Lebensdaten, Geburts- und Todesort reduziert. Zu den Gemälden liefern die Autoren durchgehend Informationen zu den Maßen (die im „Guide“ fehlen) und zu Provenienz und Beschriftung (die im „Guide“ nur manchmal vorkommen).
- 351 Die Autoren des Louvre-Führers bringen beispielsweise bei Velázquez' Porträt der Infanta Margarita ein Zitat aus Théophile Gautiers Schriften über den Maler, bei Rubens' Porträt von Hélène Fourment ein Zitat aus Max Rooses Rubens-Bänden. Vgl. Georges Lafenestre, Eugène Richtenberger: *Le Musée national du Louvre*. Paris 1907, 4. éd. (1. Ausg. 1897), S. 256 und S. 301. Diese von der Autorin im „Guide“ praktizierte Methode, Informationen mittels Zitaten aus der Fachliteratur zu legitimieren, ist in der deutschsprachigen Guidenliteratur der Zeit – soweit wir feststellen konnten – nicht üblich.
- 352 Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1908. Die erste, 1884 erschienene und seitdem immer wieder aktualisierte Ausgabe des Sammlungskatalogs wurde von Franz von Reber und Adolph

Publikationen, Bestandskatalog für Fachleute die eine, Führer durch die Sammlung für eine breite Leserschaft die andere, wird im Katalog der gesamte Bestand der gehängten Gemälde dokumentiert, während der „Guide“ nur rund drei Viertel behandelt. In gleicher Weise wie im Bestandskatalog wird die Sammlung im „Guide“ gemäß der historisch-systematischen Hängung nach Malerschulen präsentiert, wobei die Autorin auch die dort für die Gemälde verwendete „offizielle“ Zählung übernimmt. Punktuell unterscheiden sich allerdings die in den beiden Publikationen gelieferten Informationen durchaus. Beispielsweise gibt es im Bestandskatalog weder eine Bibliographie noch einen Plan des Gebäudes. Auch fehlen dort die im „Guide“ vorhandenen Einführungen in die Malerschulen, und die Künstlerbiografien sind durchgängig knapper gefasst. Anders als im Sammlungskatalog verzichtet der „Guide“ auf eigentliche Kurzbeschreibungen von Kunstwerken, Angaben zur Provenienz und technische Details.

Die Umstände der Entstehung des „Guide“ sind aufgrund fehlender Quellen schwer zu rekonstruieren. Offensichtlich ist, dass zum Zeitpunkt seines Erscheinens im Sommer 1910 ein neuer Führer durch die Alte Pinakothek in englischer Sprache durchaus ein Desiderat war. Für Reisende lag damals lediglich der längst überholte Band „Notes on the principal pictures in the Old Pinakothek at Munich“ von Charles L. Eastlake von 1884 vor.³⁵³ Die letzte Ausgabe der erstmals 1885 publizierten englischen Übersetzung des Katalogs der Alten Pinakothek von Franz von Reber von 1890 war inzwischen ebenfalls veraltet.³⁵⁴ Kurz nach dem „Guide“ erschien noch im Herbst des gleichen Jahres in Boston ein weiterer englischsprachiger Führer durch die Münchner Kunstsammlungen, „The Art of the Munich galleries. Being a history of the progress of the art of painting, illuminated and demonstrated by critical descriptions of the great paintings in the Old Pinakothek, the New Pinakothek, and the Schack Gallery in Munich“ von Florence Jean Ansell und Frank Roy Fraprie in der Reihe „The Art Galleries of Europe“.³⁵⁵ Schließlich

Bayersdorfer bearbeitet. In die Bibliographie nimmt Johanna Kanoldt den Bestandskatalog zwar ohne Erscheinungsjahr auf, es liegt allerdings nahe, dass sie die aktuellste Auflage benutzt hat. Die historisch-systematische Gliederung der Sammlung hatte Reber (Amtszeit 1875–1909) vollständig durchgeführt. Vgl. Zell 1994, Goldberg 1996, Goldberg 1997 und Joachimides 2001, S. 159.

353 Vgl. Eastlake 1884, Digitalisat: <https://archive.org/details/notesonprincipao3eastgoog/>. Der Band war in der Reihe „The Continental Picture Galleries“ erschienen, in der bereits die 1883 publizierten Bände zum Louvre, Paris und der Brera, Mailand vorlagen. Interessanterweise schreibt Eastlake in seinem Vorwort schon, dass die einzig sinnvolle Ordnung eines Galerie-Führers die – von ihm praktizierte – nach dem Künstleralphabet sei, weil in den Galerien ständig umgehängt werde und deshalb eine Anordnung nach Hängung unpraktisch sei.

354 Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1890, Digitalisat: <https://archive.org/details/catalogueofpaintooalte/>.

355 Vgl. Florence Jean Ansell und Frank Roy Fraprie: *The Art of the Munich galleries. Being a history of the progress of the art of painting, illuminated and demonstrated by critical descriptions of the great paintings in the Old Pinakothek, the New Pinakothek, and the Schack Gallery in Munich.* 347 Seiten des in Boston bei L. C. Page & Company erschienenen, insgesamt XI + 448 Seiten

zeugen zwei Nachauflagen dieses Führers, eine britische von 1911 und eine amerikanische von 1912, von der damals herrschenden großen Nachfrage.³⁵⁶

Heinrich Jaffe als Initiator

Zwar gibt es bis heute keine Informationen darüber, wer den Anstoß zur Entstehung des „Guide“ gegeben hat, vieles spricht jedoch dafür, dass es der Verleger Heinrich Jaffe selbst war, der in Anbetracht der Neuorganisation der Alten Pinakothek durch Tschudi, das Projekt initiiert hat. Als Anlass für die Publikation wird im Vorwort auf Tschudis Maßnahmen hingewiesen.³⁵⁷ Da diese Maßnahmen zur Reorganisation der Sammlung im Frühjahr 1910 noch nicht vollendet waren, nahm der Verleger allerdings in Kauf, dass der als Rundgang durch die Sammlung konzipierte Führer seine Aktualität innerhalb von wenigen Monaten verlor.

Jaffe, der 1902 seine Sortimentsbuchhandlung in bester Münchner Lage, in der Briener Straße 54, gegenüber dem Café Luitpold, eröffnet hatte, unterhielt neben einem „English and American book-store“ auch einen kleinen Verlag.³⁵⁸ Für die im Zentrum der Stadt gelegenen Buchhandlungen waren damals die zahlreichen Reisenden, die München besuchten, wichtige Kunden. Die Hauptumsätze der Münchner Buchhändler wurden über den Fremdenverkehr erzielt, deshalb produzierten viele dieser Unternehmen – so auch Jaffe – Reiseliteratur und Bildbände in eigenen Kleinverlagen.³⁵⁹ Im zehnteiligen Inseratenteil im Anhang des „Guide“ warb Jaffe sowohl für die bei ihm erhältlichen Bücher über Kunst und Geschichte Bayerns in englischer Sprache als auch für Touristen hilfreiche Dienste in München, wie jene der „Englischen Apotheke“ oder die des

umfassenden Führers sind der Alten Pinakothek gewidmet: das erste Kapitel behandelt die Sammlungsgeschichte, anschließend werden die einzelnen Schulen chronologisch nacheinander im Fließtext abgehandelt. Dem datierten Vorwort, S. VI, ist zu entnehmen, dass das Buch im August 1910 in Druck ging. Der Preis betrug zwei Dollar. Der unveränderte Nachdruck von 1911 erschien in London bei G. Bell and Sons Ltd., der von 1912 in Boston bei der St. Botolph Society.

356 Die Autoren stützen sich auf Grautoffs Führer von 1907 und den Katalog von 1908 und berücksichtigen Tschudis Neuorganisation nur stellenweise. Zum Beispiel erwähnen sie zwar die Neuhängung im Stiftersaal, nennen jedoch prominente Neuerwerbungen nicht, wie El Grecos „Entkleidung Christi“ oder Neuhängungen wie Tintoretos „Christus im Hause von Maria und Martha“, ursprünglich in Augsburg. Vgl. Ansell/ Fraprie 1910, S. VI.

357 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V: „The publication of a new ‚Guide‘ seems to be desirable and especially warranted by the late rearrangement of the pictures in the Old Pinakothek by the present Director, Herr von Tschudi.“

358 Zu Jaffe vgl. Wittmann 1993, S. 425 f.; Haugg 2011, S. 424–426.

359 Vgl. Wittmann 1993, S. 82 f.

„American Dentist“ Arnold E. Hughes.³⁶⁰ Im Sortiment ‚Publikationen zu Kunst und Geschichte Münchens und Bayerns‘ führte Jaffe beispielsweise den Band des Rektors der American Church in München, Henry Rawle Wadleigh, „Munich, History, Monuments, and Art“, erschienen 1910 in London und Leipzig, „oder weitere Bücher „on Richard Wagner, King Ludwig II. of Bavaria, Elisabeth, Empress of Austria“.³⁶¹ Auch war der „Guide“ nicht sein erstes verlegerisches Projekt, das sich an englischsprachige Reisende richtete. Im Frühjahr 1910 war bereits die zweite, verbesserte Auflage des von ihm publizierten Titels von Gertrude Norman (1879–1961) „A Brief History of Bavaria“ erschienen, in dem mehrere Kapitel der Literatur, Kunst, Architektur und Religion Bayerns gewidmet sind³⁶² (Abb. 37).

Dass Jaffe für das „Guide“-Projekt auf Johanna Kanoldt als Autorin zurückgriff, ist auffällig und bemerkenswert, da bis zu diesem Zeitpunkt alle Führer durch die Alte Pinakothek von männlichen Fachleuten verfasst worden waren. Es ist vorstellbar, dass der Verleger lediglich ein kleines Budget für das Projekt vorgesehen hatte und deshalb gezwungen war, statt mit einem Fachmann, mit Johanna Kanoldt vorlieb zu nehmen, der er sicherlich ein bescheideneres Honorar zahlen konnte. Zudem konnte er damit rechnen, dass es für die Adressaten des „Guide“, Reisende aus dem anglo-amerikanischen Raum, nichts Ungewöhnliches war, dass gebildete Frauen Sachbücher verfassten. So war auch Gertrude Norman, die Verfasserin der bei Jaffe erschienenen „Brief History of Bavaria“, eine britisch-amerikanische Publizistin und Schauspielerin, die sich wohl zwischen 1904 und 1906 in München aufhielt, keine Historikerin, sondern eine der sogenannten „Lady-Writers“.³⁶³ Über Bücher dieser Autorinnen äußerte der Rezensent G. F. H. des im Herbst 1910 erschienenen Führers „The Munich Galleries“ von Jean Ansell und Frank W. Fraprie im „Burlington Magazin“: „They are for the most part compiled by intelligent women with a fairly good superficial knowledge of their subject [...]. In the present instance the lady writer has been joined by a male assistant, apparently a photographer [...]“.³⁶⁴

In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, warum Jaffe den von Johanna Kanoldt zunächst in Deutsch verfassten „Guide“ nur in englischer Sprache herausgegeben hat. Im Frühjahr 1910 war auch ein deutschsprachiger Führer, der Tschudis Umorganisation dokumentiert hätte, durchaus ein Desiderat und der Mehraufwand für die Publikation

360 Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, Inserate.

361 Vgl. Henry Rawle Wadleigh: Munich, History, Monuments, and Art. London, Leipsic: Fischer Unwin, 1910. Vgl. Inserat im Guide.

362 Vgl. Gertrude Norman: A Brief History of Bavaria, München 1910 (1. Ausg. 1906), Preis 3,- Mark. Vgl. Inserat im Guide.

363 Gertrude Norman kam als Gesellschafterin und Sekretärin der amerikanischen Sopranistin Marcia Van Dresser wohl zwischen 1904 und 1906 nach München. Vgl. Becker 2013, S. 915–917.

364 Vgl. Rezension Ansell 1910.

MUNICH
English- & American-Bookstore
HEINRICH JAFFE
54 Briennerstraße, opposite Café Luitpold
Telephone 3080
.....
Largest Assortment
of English, French and German books
in plain and fancy bindings
.....
Publisher of
G. Norman's Brief History of Bavaria
Second Edition 1910 just out
Price: cloth M. 3.—
.....
Works on **RICHARD WAGNER,**
KING LUDWIG II. of Bavaria,
ELIZABETH, Empress of Austria,
on the Tyrol, Italy, Switzerland etc.
.....
:-: Tauchnitz Edition :-:
BAEDEKER'S GUIDEBOOKS
All English and American Magazines · Daily Papers
.....
**Complete Collection of Photographs
of the Passion Play.**

Any information about Munich willingly given. **HEINRICH JAFFE.**

Abb. 37 Annonce der Buchhandlung von Heinrich Jaffe. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910

einer deutschen Ausgabe wäre nicht groß gewesen. Möglicherweise zeigt sich hier der Unterschied zwischen dem englischsprachigen und der deutschen Publikationsmarkt dieser Zeit. Während es möglich war, einen von der als „Lady-Writer“ kategorisierten Autorin für englische und amerikanische Touristen in deren Muttersprache verfassten Führer durch die Alte Pinakothek zu verlegen, war die Herausgabe des von einer Frau ohne wissenschaftliches Fachstudium verfassten Museumsführers für das deutsche Publikum nicht vorstellbar.

Autorin und Übersetzerin, die beiden neben dem Verleger unmittelbar am „Guide“ beteiligten Personen, kommen als Initiatoren des Projekts dagegen kaum in Frage. Johanna Kanoldt besaß als Tochter eines Malers Kenntnisse in Kunst und Kultur, die über das hinaus gingen, was damals zur Allgemeinbildung einer jungen Frau aus gutem Hause gehörte. Zudem hatte sie als fachlich einigermaßen einschlägige Publikationen

zwei Zeitschriftenaufsätze über illustrierte Märchenbücher vorgelegt. Schließlich hatte sie während ihres Studiums an der Damen-Akademie Vorträge im Pflichtfach Kunstgeschichte bei Karl Voll gehört und wahrscheinlich auch an seinen Führungen durch die Alte Pinakothek teilgenommen.³⁶⁵

In dieser Zeit versuchte sie, mit Tätigkeiten im Kunst- und Edelsteinhandel sowie mit Übersetzungen aus dem Russischen zum Lebensunterhalt der Familie beizutragen, und war ohne Zweifel an dem „Guide“-Projekt interessiert und bereit, preisgünstig und unter Zeitdruck zu arbeiten. Klara Hellwig, von der keine anderen Übersetzungen bekannt sind, war seit Januar 1907 in München ansässig.³⁶⁶ 1895 wohnte sie noch in Plainfield, New Jersey, wie aus einer Annonce in der lokalen Tageszeitung „The Daily Press“ vom 26. September 1895 hervorgeht, in der sie als „Professor of Language“ Fremdsprachenunterricht („French, German, Latin, Russian“) und Unterweisung im Zeichnen und Malen anbietet. Laut Anzeige hatte sie in Moskau ihre Ausbildung erhalten, wo sie für ihre Fähigkeiten auch mit einer „gold medal the highest honor awarded for studies by her Majesty, the Empress of Russia“ ausgezeichnet worden war.³⁶⁷ Wie der Annonce im „Guide“ zu entnehmen ist, bot sie neben Führungen in englischer Sprache durch die Münchner Sammlungen auch Sprachstunden in Deutsch und Französisch an, versuchte also – wie ihre Cousine – auf verschiedenen Feldern tätig zu sein, um Geld zu verdienen (Abb. 38).

Johanna Kanoldt hat den „Guide“ innerhalb weniger Monate konzipiert und in deutscher Sprache niedergeschrieben, nämlich im Zeitraum zwischen der Neueröffnung der Alten Pinakothek am 18. Dezember 1909 und März/April 1910. Anschließend, aber noch vor Juni 1910 – auf diesen Monat ist das Vorwort datiert – fertigte Klara Hellwig die Übersetzung an. Der Führer erweist sich ungeachtet einiger Schwächen als eine mehr als beachtliche Leistung. Er zeugt von den Fähigkeiten der Autorin, sich in kürzester Zeit in eine für sie neue Thematik einzuarbeiten, komplexe Zusammenhänge zu erfassen und diese wiederzugeben. Dass sie selbst die Aufgabe als große Herausforderung angesehen hat, geht aus dem Brief von Gabriele Münter an Wassily Kandinsky vom 13. November 1910 hervor, in dem Münter von einem Gespräch mit Johanna Kanoldt berichtet, in dessen Verlauf diese gesagt haben soll, malen sei „viel einfacher“ als „Guides schreiben od. Bücher übersetzen“, denn nur das Letztere sei „wirkliche geistige Arbeit!“³⁶⁸

365 Vgl. Kap. 2 und 3.

366 Vgl. PMB, Klara Hellwig, Stadtarchiv München.

367 Vgl. The Daily Press, Plainfield, NJ, Ausgabe vom 26.09.1895, S. [6], Digitalisat: <http://www.digifind-it.com/plainfield/DATA/PDP/1895/1895-09-26.pdf>.

368 Brief von Gabriele Münter an Wassily Kandinsky vom 13.11.1910, Bl. 4, Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung. Vgl. Kap. 4.

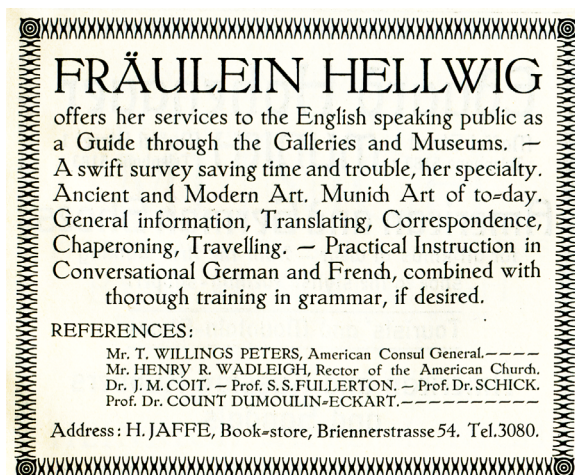


Abb. 38 Annonce der Übersetzerin Klara Hellwig. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910

Hugo von Tschudi als Unterstützer und Ideengeber

Hugo von Tschudi selbst wird den „Guide“ nicht initiiert haben. Allerdings ist die Publikation ohne seine Zustimmung nicht denkbar. Das zeigt der ‚Fall‘ Karl Voll, eines ehemaligen Konservators der Gemäldesammlung, der 1908 mit seinem „Führer durch die Alte Pinakothek“ eine Publikation „ohne Wissen und Willen des Direktors“ vorgelegt hatte, weshalb der Verkauf des Buches in der Alten Pinakothek verboten wurde.³⁶⁹ Auch wenn es äußerst unwahrscheinlich ist, dass Tschudi eine im Fach Kunstgeschichte nicht ausgebildete Person wie Johanna Kanoldt mit der Konzeption eines Führers beauftragt hat, so hatte er jedoch sicherlich nichts dagegen einzuwenden, das englischsprachige „Guide“-Projekt von Jaffe zu unterstützen, nicht zuletzt deshalb, weil in der Publikation seine Verdienste um die Alte Pinakothek angemessen gewürdigt wurden. Nachdem Tschudi mit seinen Maßnahmen zwar in fortschrittlichen Kreisen auf Wohlwollen gestoßen war, ihm jedoch von Seiten der konservativen Münchner Künstlerschaft und den Zentrumspolitikern im Kultusministerium auch Ablehnung entgegengebracht wurde, hatte er Publicity für die von ihm veranlassten Umstrukturierungen durchaus nötig.³⁷⁰

369 „Da Voll den Pinakotheksführer ohne Wissen und Willen des Direktors verfaßte und verlegte, protestierte der Direktor auch nicht gegen diesen disziplinarischen Akt, sondern nur gegen den verlangten Vertrieb in der Pinakothek neben dem amtlichen Katalog.“ Schreiben von T. [Toni] Stadler adressiert an den „Hochverehrte[n] Herr[n] Geheimrat“ (es handelt sich um Friedrich Dörnhöffer, den Nachfolger von Tschudi) vom 06.10.1914, BayHStA München, Personalakte Braune, MK 36356 II.

370 Vgl. Paul 1993, S. 296; Zell 1994, S. 49 f.

Briefe oder andere Quellen, die Treffen oder Gespräche zwischen Tschudi und Johanna Kanoldt belegen, sind bislang nicht bekannt. Tschudi hatte jedoch die NKVM nicht nur durch Fürsprachen unterstützt, sondern auch deren Ausstellungen besucht und war zu Veranstaltungen der Vereinigung eingeladen. Folglich gab es für die fest in die Aktivitäten der Vereinigung eingebundene NKVM-Kassiererin Johanna Kanoldt genügend Gelegenheiten für persönlichen Austausch mit dem Museumsleiter. Als Mitglied gehörte Johanna Kanoldt zu den „Genossen“, denen Tschudi in seinem Schreiben vom 9. Juli 1911 für „die freundlichen Worte u. d. schöne Blumenspende“ und die „Anerkennung“ dankt und die er ausdrücklich ‚alle‘ grüßt.³⁷¹

Damit Johanna Kanoldt im „Guide“ den neuesten Stand der Reorganisation der Sammlung im Frühjahr 1910 berücksichtigen konnte, muss sie durch Tschudi und seine Mitarbeiter mit aktuellen Informationen versorgt worden sein: Daten zu Neuerwerbungen, neuen Dauerleihgaben und zu aus Filialgalerien abgezogenen Werken sowie zu Neuzuschreibungen und Veränderungen an Gemälden. Ohne Tschudis Einverständnis wäre auch die Übernahme von Franz von Rebers Geschichte der Sammlung aus dem Bestandskatalog von 1908 nicht möglich gewesen. Vorstellbar ist, dass es auch für die Publikation des Grundrisses des 1. Geschosses der Alten Pinakothek, in dem die Sammlung untergebracht war, der Genehmigung des Direktors bedurfte. Denkbar ist zudem, dass das neben dem amtlichen Sammlungskatalog ungewöhnliche Vorbild für den „Guide“, nämlich der Louvre-Führer von Lafenestre-Richtenberger, auf einen Vorschlag des Frankreich-orientierten Museumsleiters zurückgeht.³⁷²

Die Autorin weist im „Guide“ mehrfach auf Tschudis Leistungen hin. Bereits im ersten Satz des Vorworts („Preface“) konstatiert Johanna Kanoldt, dass insbesondere die Neuordnung durch Tschudi einen neuen Führer der Sammlung zu einem Desiderat mache.³⁷³ In dem von ihr selbst verfassten Absatz, mit dem sie Rebers ins Englische übersetzte und stark gekürzte Fassung der Geschichte der Sammlung abschließt, geht sie genauer auf Tschudis Maßnahmen ein.³⁷⁴ Sie erwähnt zunächst seine Ernennung zum Direktor als „notable event in the recent history of the Old Pinakothek“ und

371 Im Schreiben Tschudis vom 18.07.1911 heißt es: „Sehr geehrter Herr, Empfangen Sie und Ihre Genossen meinen herzlichsten Dank für die freundlichen Worte u. d. schöne Blumenspende. Ich wüßte nicht, wessen Anerkennung mich mehr erfreuen könnte als diejenige der jungen Künstler, denen die Zukunft gehört. Mit herzlichen Grüßen an Sie alle, Ihr ergebener Tschudi“. Brief von Hugo von Tschudi ohne Empfängerangabe auf privatem Briefpapier, wahrscheinlich an den Vorstand der NKVM, 18.07.1911, abgedruckt bei Wille 1994, S. 76.

372 Der Louvre-Führer befindet sich im Bestand der Bibliothek der Staatsgemäldesammlungen.

373 „The publication of a new ‚Guide‘ seems to be desirable and especially warranted by the late re-arrangement of the pictures in the Old Pinakothek by the present Director, Herr von Tschudi.“, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. V.

374 „History of the Old Pinakothek, based on the introduction to the official catalogue of the Royal Old Pinakothek by Dr. Franz von Reber“, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. IX.

äußert sich lobend über die von ihm veranlassten Veränderungen. Positiv vermerkt sie, dass die durch die Auflockerung der Bilderhängung in den vorher überfüllten Sälen für Meisterwerke mehr Raum geschaffen wurde.³⁷⁵ Anschließend würdigt sie Tschudis damals umstrittene Entfernung von hochrangigen Gemälden aus den Provinzgalerien, um diese in der Alten Pinakothek auszustellen. Diese von der lokalen Presse als „Plünderung“ der Galerien kritisierten Aktionen hatten nämlich dem neuen Direktor besonders seitens der Augsburger Königlichen Gemäldegalerie und des Germanischen Museums Nürnberg viel Kritik eingebracht.³⁷⁶ Johanna Kanoldt präsentiert diese Maßnahmen – die Sätze lesen sich wie eine Verteidigung des Galeriedirektors – als durchaus gerechte Kompensationsgeschäfte: Im Tausch hätten die Provinzgalerien Werke von Künstlern erhalten, die für die jeweiligen Städte von Bedeutung seien; außerdem seien die bislang in den abgelegenen Filialgalerien gehängten qualitativollen Gemälde dem Publikum weniger gut zugänglich gewesen als in der Münchner Pinakothek. Auch sei dadurch die Zusammenführung von Altären, deren Tafeln über verschiedene Provinzmuseen verstreut gewesen waren, erst möglich geworden. Als Fazit stellt sie fest, dass sich die Sammlung durch Tschudis Maßnahmen eindrucksvoller präsentiert.³⁷⁷ Als weiteren Erfolg des Galeriedirektors vermerkt Johanna Kanoldt, dass es ihm gelungen sei, einige „admirable“ Neuerwerbungen für die Sammlung zu tätigen, zu denen ein Gemälde von El Greco und eines von Francesco Guardi gehörten³⁷⁸ (Abb. 39). Nach diesen als Lob und Anerkennung aber auch als Rechtfertigung von Tschudis Maßnahmen zu lesenden Zeilen schließt sie den Absatz zur damals aktuellen Situation der Alten Pinakothek mit einem Appell: Die Reorganisation der Sammlung sei noch nicht abgeschlossen und es sei zu hoffen, dass Tschudi weiterhin die nötige Unterstützung bei seiner ehrenvollen und wichtigen Aufgabe finde.³⁷⁹

375 „Upon his instigation in the spring of 1910 there took place a rearrangement which caused the removing of paintings of less import from the crowded rooms, thus affording more space to the most prominent works of art.“, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. XII.

376 Vgl. Goldberg 1996, S. 414; Zell 1994, S. 49 f.

377 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. XII: „Owing to the very fact of its new arrangement our Munich collection has become more dignified in appearance and easier to study.“

378 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. XII. Bei den Neuerwerbungen handelt es sich um El Grecos „Entkleidung Christi“ (Inv.-Nr. 8573), das Tschudi 1909 im Pariser Kunsthandel erworben hatte, und um Francesco Guardi „Venezianisches Galakonzert“ (Inv.-Nr. 8574) das er 1909 im englischen Kunsthandel erworben hatte. Es dürfte auch kein Zufall sein, dass die Autorin sowohl das Gemälde El Grecos als auch die ebenfalls von Tschudi erworbene „Gerupften Pute“ von Francisco de Goya im Führer besonders ausführlich behandelt. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 152–154 und S. 170.

379 Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. XII: „The reorganization has not yet been completed, and it is only to be hoped that Director von Tschudi may continue to find the necessary support in this onerous and most important task.“ Ähnlich klingt der Aufruf von A. Cr. in der Kunstchronik: „Möge aber auch das Ministerium auf dem in letzter Zeit eingeschlagenen Wege weitergehen

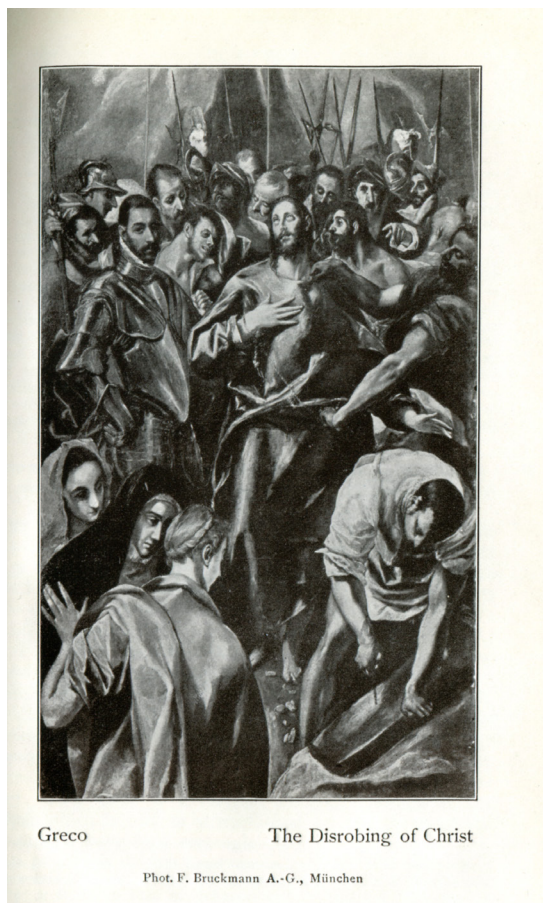


Abb. 39 El Greco: Die Entkleidung Christi, 1580–1595, Öl auf Leinwand, 165 × 99 cm, Alte Pinakothek, München. Aus: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910

Von der deutschen Fachpresse wurde der „Guide“ nicht beachtet. Eine Besprechung von dem als „S. B.“ zeichnenden Autor in der Oktober-Nummer des „Burlington Magazine“ von 1911, zeugt von der Rezeption in der englischsprachigen Fachwelt.³⁸⁰ Der Rezensent erwähnt die Neuhängung der Sammlung durch Tschudi und beurteilt das Buch als „useful to British and American visitors who require a guide rather than a catalogue“. Lobend merkt er an, dass die Autorin die Entwicklung der Malerschulen und die Charakteristika der Künstler gut erfasst habe, soweit sie Zitate aus der Sekundärliteratur heranziehe, kritisiert dann jedoch anhand zweier Beispiele, dass sie mit ihren eigenen

und den Leitern der bayerischen Museen möglichst freie Hand und Selbständigkeit zubilligen [...].“ Kunstchronik 1910, Sp. 188, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5952#0102>.

380 Vgl. Rezension Guide 1911, S. 53.

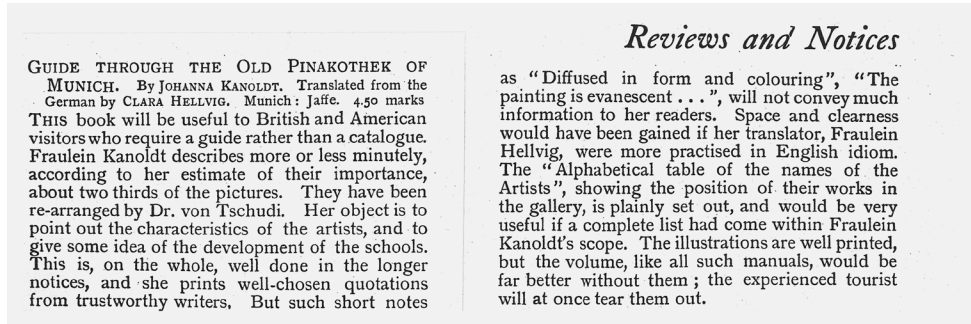


Abb. 40 S. B.: Rezension von Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910, Burlington Magazine 1911

Bemerkungen dem Leser keine aussagekräftigen Informationen liefere.³⁸¹ Anschließend moniert er die unvollständige Gemäldeliste am Ende des Führers – im Register kommen lediglich die im Führer behandelten Werke der Sammlung vor – und äußert Kritik an der Übersetzung, der es an Klarheit mangle (Abb. 40).

Der „Guide“ als Dokument für den Stand der Reorganisation der Alten Pinakothek durch Tschudi im Frühjahr 1910

Bislang blieb die Bedeutung des „Guide“ als einzige überlieferte Publikation, die den Stand der Reorganisation der Alten Pinakothek durch Tschudi im Frühjahr 1910 dokumentiert, unerkannt. Bei seiner Amtsübernahme im Juli 1909 hatte Tschudi eine Galerie vorgefunden, bei der die letzten grundlegenden Veränderungen rund dreißig Jahre zurücklagen. Diese hatte sein Vorgänger Franz von Reber (Amtszeit 1875–1909), der erste Kunsthistoriker auf dem Direktorenposten der damals noch unter dem Namen

381 „But such short notes as ‚Diffused in form and Colouring‘, ‚The painting is evanescent ...‘, will not convey much information to her readers.“ Bei der ersten Stelle handelt es sich um ein Zitat zu Nr. 1296, Juan Bautista Martínez del Mazo, „Boy with a Tamburine“. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 156. Bei der zweiten um ein Zitat zu dem „no number“-Gemälde von Joseph Vivien, „Portrait of Duke Hector de Villars“. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 163.

„Zentralgemäldegalerie“ laufende Sammlung, zu Beginn der 1880er-Jahre veranlasst.³⁸² Unterstützt von seinem Mitarbeiter Heinz Braune, begann Tschudi gleich nach seinem Amtsantritt eine Reihe von Maßnahmen einzuleiten. Sein Ziel war es, die Qualität des den Besuchern präsentierten Bestands zu verbessern. Er veranlasste eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung, die zu zahlreichen Neuzuschreibungen und -abschreibungen von Gemälden führte. Weniger qualitätvolle Werke, wie Kopien, Schulbilder (Schülerarbeiten) und schwache Werkstattbilder, wurden aus der Galerie entfernt und durch Hauptwerke ersetzt, die aus den Filialgalerien Schleißheim, Augsburg, Nürnberg, Erlangen u. a. abgezogen wurden. Im Rahmen dieser Maßnahme wurden auch Altäre, deren Tafeln teils in der Pinakothek teils in Filialgalerien untergebracht waren, zusammengeführt. Darüber hinaus wurde der Bestand um qualitätvolle Neuerwerbungen, Schenkungen und Leihgaben ergänzt.³⁸³

Ein weiteres Ziel von Tschudi war eine betrachterfreundlichere Präsentation der Sammlung. Um das zu erreichen, ließ er die Anzahl der Bilder an den vorher bis oben voll gehängten Wänden verringern. Zwischen den Gemälden wurden größere Abstände geschaffen und zudem maximal zwei Gemälde übereinander gehängt. Damit die Bilder besser wirkten, wurden Wandbespannungen in helleren Farben gewählt. Um die durch die lockerere Präsentation nun benötigten zusätzlichen Hängeflächen zu schaffen, ließ Tschudi die Sockelhöhe reduzieren, in einigen Räumen Scherwände aufstellen und den Stiftersaal für die Hängung der Sammlung hinzuziehen.

Ein erster Abschnitt der Neuorganisation der Alten Pinakothek war Mitte Dezember 1909 abgeschlossen. Nach der Schließung am 1. November 1909 wurde dem Publikum bei der Neueröffnung am 18. Dezember 1909 eine nach dem Prinzip Qualität statt Quantität veränderte Sammlung in einem neuen, wirkungsträchtigeren Zustand präsentiert.³⁸⁴ Bereits Ende Januar 1910 wurden in einem zweiten Abschnitt weitere Arbeiten eingeleitet. Betroffen waren diesmal hauptsächlich die Räume im Ostflügel mit den altdeutschen und altniederländischen Malerschulen, deren Umgestaltung bis

382 Die von Reber initiierten Veränderungen sind im ersten von ihm herausgegebenen Sammlungskatalog von 1884 dokumentiert. Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1884. Zu Tschudis Maßnahmen vgl. Zell 1994, Goldberg 1996, Goldberg 1997, Joachimides 2001 und Ausst. Kat. München, Alte Pinakothek 2011.

383 Tschudi äußert sich dazu in der Vorrede zum Sammlungskatalog von 1911: „[...] durch die Reorganisation des staatlichen Gemäldebestandes“ seien „zahlreiche Gemälde aus der Pinakothek ausgeschieden und andererseits eine beträchtliche Zahl wichtiger Stücke aus den Filialgalerien in die Zentralgalerie“ überführt worden. Vgl. Hugo von Tschudi: Vorrede. – In: Kat. München, Alte Pinakothek 1911, S. III.

384 Geplant war zunächst eine Schließung zwischen 1. November und 1. Dezember 1909. Vgl. Kunstchronik 1909, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5952.125>, und Kunstchronik 1910, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5952.130>.



Abb. 41 Alte Pinakothek, Venezianersaal (Saal IX) nach der Umgestaltung durch Hugo von Tschudi, Fotografie, 1911

zum Sommer 1911 dauerte.³⁸⁵ Die Einbeziehung des Stiftersaals als Ausstellungsraum (als Saal I) hatte grundlegende Umhängungen im Ostflügel zur Folge, die sich bis Juli 1911 hinzogen. Die vorher dort gezeigten sechs Bildnisse bayerischer Herrscher wurden in das Treppenhaus transloziert.³⁸⁶ In den veränderten Räumen des Ostflügels platzierte man unter anderen einige der großen Altäre der altdeutschen Schule (Abb. 41).

385 Voll schreibt im August 1910: „Während ich diese Zeilen schreibe, höre ich, dass in der That schon in der allernächsten Zeit der Stiftersaal und die gotische Abteilung umgebaut und ergänzt werden, so dass sich die Pinakothek im Frühjahrs abermals neu und vermutlich noch viel schöner präsentieren wird als jetzt.“ Voll 1910, S. 424, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.3548#0436>.

386 Vgl. den Plan bei Goldberg 1997, S. 10. Im Ostflügel gab es nach der Auflösung des Stiftersaales, der nun als Saal I bezeichnet wurde, ein Durchgangskabinett IIa, in dem die altdeutsche Malerei präsentiert wurde und einen Saal II. Der Plan im „Guide“ ist an dieser Stelle fehlerhaft. Zur Neugestaltung des Stiftersaals vgl. Goldberg 1997, S. 16 f.

Bislang erfolgte die Rekonstruktion von Tschudis Reorganisation des Sammlungsbestandes und der veränderten Hängung der Gemälde im Verlaufe seiner über zwei Jahre währenden Amtszeit an der Alten Pinakothek – vom 4. Juli 1909 bis zu seinem Tod am 23. November 1911 – auf der Grundlage schriftlicher Quellen sowie Besprechungen in den Fachzeitschriften und Tageszeitungen.³⁸⁷ Mit Johanna Kanoldts bislang beim Versuch des Nachvollzugs von Tschudis Maßnahmen nicht berücksichtigtem „Guide“ liegt eine wertvolle zeitgenössische Publikation vor, die einen weiteren Stand der Neuordnung der Alten Pinakothek dokumentiert, nämlich den vom Frühjahr 1910, als die zweite Phase der Umgestaltung bereits begonnen hatte.

Bei der Rekonstruktion dieses im Frühjahr 1910 in den Sälen und Kabinetten gehängten Bestandes – Werke aus dem Altbestand, die Tschudi nicht entfernt hatte, Neuerwerbungen, Leihgaben, Schenkungen und aus Filialgalerien geholte Gemälde – anhand des „Guide“ müssen zwar Abstriche gemacht werden, denn die Autorin erfasst nicht die komplette Sammlung, sondern mit rund 750 Werken nur Dreiviertel der zu diesem Zeitpunkt gezeigten Bilder. Sie berücksichtigt jedoch weitgehend die damals als bedeutend geltenden Gemälde.³⁸⁸ Über die Herkunft der „no number“-Werke liefert sie freilich nur ausnahmsweise nähere Informationen:³⁸⁹ Im Eintrag zu Francesco Guardis „Venezianischem Galakonzert“ schreibt sie „recently acquired“,³⁹⁰ über El Grecos „Entkleidung Christi“ heißt es, es handle sich um das erste großformatige Gemälde des Künstlers, das in eine deutsche Sammlung gekommen sei;³⁹¹ bei François Bouchers „Liegendes Mädchen“ schließlich, dass es das beste der wenigen in Deutschland befindlichen Gemälde dieses Künstlers sei.³⁹² Weitere Neuerwerbungen, wie Francisco de Goyas „Gerupfte Pute“, Thomas Gainsboroughs „Porträt Uvedale T. Price“ oder

387 Vgl. Zell 1994, Goldberg 1997 und Joachimides 2001. Bei den von diesen Autoren verwendeten Quellen handelt es sich um Anträge und Schreiben an das Ministerium, Protokolle von Sitzungen der bayerischen Kammer der Abgeordneten und Pläne.

388 In der Regel wird im Folgenden auf die Angabe der aktuellen Zuschreibungen der Gemälde verzichtet, so dass die im Text angegebenen Zuschreibungen die der damaligen Zeit sind.

389 Es handelt sich um rund 45 „no number“-Werke. Die Autorin hat bei einigen Altären die Tafeln nicht einzeln behandelt: So erwähnt sie z. B. die beiden Tafeln von Marx Reichlich „Die Heiligen Jakobus und Stephanus“ als ein einziges „no number“-Werk. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 28. Bei Burgkmairs „Johannesaltar“ zählt sie nur insgesamt vier Tafeln, berücksichtigt demnach, anders als Kat. München, Alte Pinakothek 1911, die beiden Rückseiten nicht gesondert. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 49 und Kat. München, Alte Pinakothek 1911, S. 24 f. Auch die beiden im Kat. München, Alte Pinakothek 1911 als Florentinisch bezeichneten Seitentafeln, die Lippo Memmis „Himmelfahrt der Jungfrau“ (Nr. 986 im Guide) rahmen, zählt die Autorin nicht. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 115 und Kat. München, Alte Pinakothek 1911, S. 53 f. und S. 97.

390 Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 169.

391 Vgl. ebd., S. 153.

392 Vgl. ebd., S. 166.

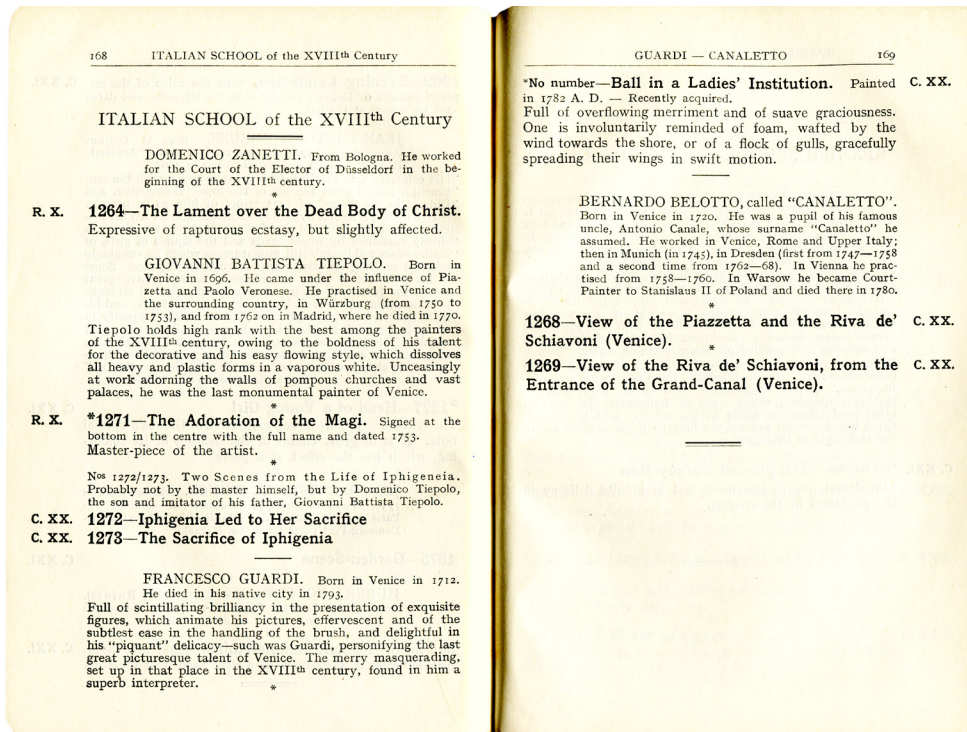


Abb. 42 Eintrag für Francesco Guardi. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910

Marx Reichlich's „Altar der Heiligen Jakobus und Stephanus“ werden nicht als solche gekennzeichnet³⁹³ (Abb. 42).

Lediglich in zwei Fällen weist Johanna Kanoldt darauf hin, aus welchen der Filialgalerien die Werke abgezogenen worden waren. Bei Matthias Grünewald's „Verspottung Christi“, die zum Zeitpunkt der Drucklegung des „Guide“ offenbar noch nicht gehängt war, da keine Raumnummer angegeben ist, vermerkt sie: „This picture came from the University of Munich“.³⁹⁴ Bei Jacopo Tintoretto's „Gonzaga -Zyklus“ weist die Autorin auf dessen Herkunft aus Schloss Schleißheim hin.³⁹⁵ Bei anderen aus Filialgalerien

393 Vgl. ebd., S. 170, S. 126 und S. 28.

394 Vgl. ebd., S. 46. Das damals von Heinz Braune entdeckte und erstmals Grünewald zugeschriebene Gemälde war entweder erst kurz zuvor abgezogen worden oder wurde erst einmal restauriert. Vgl. Kunstchronik 1909.

395 „Recently they were found and brought over from the castle of Schleissheim to the Pinakothek, when the latter was lately rearranged.“ Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 142.

stammenden Gemälden, wie Jacopo de' Barbaris „Stilleben“ und Tintoretts „Christus im Hause von Maria und Martha“, beide aus Augsburg, oder François Bouchers „Liegendes Mädchen“, Lucas Cranachs d. Ä. „Christus am Kreuz“, Hubert Roberts „Römische Tempelruine“ und Tintoretts „Kreuzigung“, alle aus Schloss Schleißheim, liefert sie keine Informationen zu ihrer Herkunft.

Insgesamt sind während der Amtszeit von Tschudi zwischen Juli 1909 und Herbst 1911 rund 159 neue Werke in der Alten Pinakothek hinzugekommen. Diese Zahl ergibt sich aus dem „Verzeichnis der Gemälde nach Nummernfolge“ im Katalog von 1911, das insgesamt rund 1.000 Gemälde verzeichnet, wobei die Neuzugänge die Nummern von 1437 bis 1592 erhalten haben.³⁹⁶ Das sind 436 Gemälde weniger als im Katalog von 1908, in dem insgesamt 1.436 Gemälde verzeichnet sind.³⁹⁷ Berücksichtigt man die „no number“-Werke im „Guide“, ergibt sich, dass sich mindestens 45 der 159 Zuwächse aus Tschudis Amtszeit bereits im Frühjahr 1910 in der Sammlung befanden.

Der „Guide“ erweist sich damit also als wertvolles Dokument für die Rekonstruktion des Standes der Neuhängung der Sammlung im Frühjahr 1910. Zwei Jahre zuvor war mit der 10. amtlichen Ausgabe von 1908 der letzte Bestandskatalog erschienen, in dem die Gemälde der Alten Pinakothek nach ihrer Hängung in den Sälen und Kabinetten präsentiert wurden.³⁹⁸ In der elften, von Tschudi herausgegebenen Ausgabe des Bestandskatalogs von 1911 sowie in den ab diesem Zeitpunkt erschienenen Katalogen sind die Gemälde alphabetisch nach Künstlern geordnet, wie es damals weitgehend Standard bei Bestandskatalogen war, wobei auf zusätzliche Angaben zum Standort verzichtet wurde, da diese Informationen rasch veralten konnten.³⁹⁹ Aus diesem Grund lässt sich die Hängung der Werke anhand der amtlichen Kataloge seit der Ausgabe von 1911 nicht mehr nachvollziehen. Der „Guide“ gewinnt deshalb zusätzlichen Wert als letzte Publikation, in der die Sammlung mit genauen Angaben zur Hängung der Werke in den Sälen und Kabinetten vorgestellt wird. Dass nur dreiviertel des damals gezeigten Bestands verzeichnet wurde, schmälert seine Bedeutung keineswegs.

Allein anhand des „Guide“ können beispielsweise die Räume bestimmt werden, in denen die rund 50 bis Frühjahr bzw. Sommer 1910 neu hinzugekommenen „no number“-Gemälde platziert wurden. Zudem lässt sich die Hängung der beiden Säle im Ostflügel vor der Umgestaltung durch die Umwidmung des Stiftersaals nachvollziehen.⁴⁰⁰

396 Es heißt „rund“, weil manche Ziffern, die im Katalog 1908 mit Buchstaben kombiniert waren, was aber in dieser Form nicht weiter praktiziert wurde, denn im Katalog von 1911 sind diese Einträge durch Nummern ersetzt worden.

397 Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1908.

398 Vgl. ebd.

399 Vgl. Hipp 2005, S. 70–72.

400 Es handelt sich um Saal I und Saal II im „Guide“, die im Tschudi-Plan bei Goldberg 1997 als Saal IIa – eigentlich ein Durchgangskabinett – und Saal II bezeichnet werden.

Im „Guide“-Plan wird weder der im Frühjahr noch nicht veränderte Stiftersaal als solcher gekennzeichnet, noch werden die Stifterbilder aufgenommen.⁴⁰¹ Allerdings ist es nicht ungewöhnlich, dass die sechs Stifterbilder nicht verzeichnet wurden, denn in den Sammlungskatalogen werden sie nicht zum Bestand gezählt und auch in den Führern von Muther, Grautoff und Voll nicht erwähnt. Erst im Juli 1911, also am Ende der zweiten Phase der Reorganisation durch Tschudi, wurde der ehemalige Stiftersaal als neuer „Saal I“ mit Werken altdeutscher Malerei eröffnet.⁴⁰²

Die damals erfolgten Neuhängungen in der Alten Pinakothek, wie jene in den Rubens-Sälen V und VI, die bislang in der Sekundärliteratur nur allgemein als „größte Veränderungen“ beschrieben wurden,⁴⁰³ lassen sich anhand des „Guide“ genauer überprüfen. Auch die Hängung im „Kabinett der späteren Flamen“ (Kabinett 16) im Frühjahr 1910, von der es bislang heißt, diese sei „nicht im einzelnen nachzuweisen“,⁴⁰⁴ lässt sich erstmals rekonstruieren. Desgleichen können die in den Besprechungen als „glückliche Neuerung“ gelobten Einrichtungen eines Franzosen-Kabinetts (Kabinett 21) und eines Engländer-Kabinetts (Kabinett 23) erstmals im Detail nachvollzogen werden.⁴⁰⁵ Schließlich ist es möglich, den Stand der Neuhängungen in den Räumen des Westflügels mit dem Franzosensaal und dem Spaniersaal – über diesen heißt es nach der Eröffnung am 18. Dezember 1909, er sei „am schwerwiegendsten umgeändert“ worden –⁴⁰⁶ im Frühjahr 1910 zu rekonstruieren. Ab Herbst 1910 sollten hier erneut grundlegende Umhängungen stattfinden. Im Saal mit den Gemälden der französischen Schule (Nordwesten) wurde die Sammlung Carstanjen für mehrere Jahre ausgestellt.⁴⁰⁷ Im Saal mit Gemälden der spanischen Schule (Südwesten) wurde ab Sommer 1911 für mehrere Monate die Sammlung Nêmes mit 37 Gemälden älterer und neuerer Meister gezeigt.⁴⁰⁸

401 Der Stiftersaal trägt im Plan des Guide keine Nummer. Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, Plan.

402 In einer Notiz in der Kunstchronik N. F. 22, 1911, Heft 29, Sp. 462 (9. Juni 1911) heißt es: „In der alten Pinakothek werden gegenwärtig bedeutungsvolle Umstellungen vorgenommen. Die Porträts der Stifter aus dem ersten Saal kommen in das Treppenhaus, um dadurch Raum für die Aufstellung ganzer Altäre zu schaffen, die man aus den durch die verschiedenen Filialgalerien verstreut gewesenen Tafeln zusammensetzt.“ Vgl. Kunstchronik 1911, a, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0243>. Zur Eröffnung des Stiftersaals und weiterer neu eingerichteter Räume vgl. Kunstchronik 1911, b, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0277>.

403 Vgl. Goldberg 1997, S. 14.

404 Vgl. ebd., S. 15.

405 Vor der Reorganisation waren einige Gemälde der spanischen Schule zusammen mit solchen der französischen Schule in Kabinett 21 gehängt. Vgl. Uhde-Bernays 1910, S. 2 und Goldberg 1997, S. 14.

406 Vgl. Goldberg 1997, S. 15.

407 Vgl. ebd., S. 18.

408 Vgl. ebd., S. 22 und Hipp 2012.

Zudem liefert der „Guide“ Informationen zum Stand der angestrebten Zusammenführungen von den in verschiedenen Museen und Galerien getrennt hängenden Altartafeln im Frühjahr 1910. Deutlich wird beispielsweise, dass erst zu diesem Zeitpunkt die Teile des „Johannesaltars“ von Hans Burgkmair wieder vereint worden waren. Die vordem in den Filialgalerien Burghausen und Schloss Schleißheim aufbewahrten Seitenflügel mit dem Hl. Erasmus (Rückseite Johannes der Täufer) und dem Hl. Nikolaus (Rückseite Johannes der Evangelist) wurden bereits vor dem Frühjahr 1910 in die Alte Pinakothek geholt und zusammen mit dem schon in der Sammlung befindlichen Mittelteil „Johannes der Evangelist auf Patmos“ im Saal III ausgestellt.⁴⁰⁹ Martin Schaffners „Wettenhausener Altar“ wiederum war – folgt man dem „Guide“ – im Frühjahr 1910 nicht vollständig ausgestellt: Die Tafeln „Verkündigung Mariae“ und „Marientod“ wurden gezeigt, die „Darbringung im Tempel“ und „Pfingstwunder“ hatte man abgehängt, um diese als Gegenleihgaben an das Germanische Nationalmuseum zu geben.⁴¹⁰ Von Michael Pachters „Kirchenväteraltar“ waren im Frühjahr 1910 nur die beiden Tafeln des Mittelstücks, nämlich der linke Teil mit dem Hl. Augustinus und der rechte Teil mit dem Hl. Gregor ausgestellt.⁴¹¹ Die beiden anderen Flügel – Hl. Hieronymus (linker Flügel) und Hl. Ambrosius (rechter Flügel) – wurden erst im Laufe des Jahres 1910 aus der Augsburger Galerie in die Alte Pinakothek gebracht. Johanna Kanoldt, die über Tschudis Plan, die fehlenden Tafeln aus Augsburg abziehen, wahrscheinlich nicht informiert war, merkt im Eintrag lediglich an, dass sich die übrigen Tafeln in der Augsburger Galerie befänden.⁴¹²

Des Weiteren wird im „Guide“ die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung dokumentiert, die zu zahlreichen Neuzuschreibungen und -abschreibungen sowie zu an Gemälden vorgenommenen Veränderungen führte. Johanna Kanoldt ist hier auf dem neuesten Informationsstand: zwei Gemälde, die vordem als Werke von Jusepe Ribera

409 Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 49 f.

410 Vgl. ebd., S. 23. Nachdem allerdings Heinz Braune entdeckt hatte, dass die Rückseite der zwei Altartafeln ursprünglich mit Reliefs geschmückt gewesen waren, eine „Anbetung der Könige“ und eine „Geburt Christi“, und diese in der Nürnberger Burg lokalisiert hatte, kam man von diesem Vorhaben, die Münchner Tafeln nach Nürnberg zu geben, wieder ab. Zum Schicksal des „Wettenhausener Altars“ vgl. Goldberg 1998.

411 Pachters „Kirchenväteraltar“ war ab 1872 in der Augsburger Galerie ausgestellt. 1890 brachte man das Mittelstück nach München. Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1911.

412 „Six panels of the same altar, unfortunately became separated and are to be found in Augsburg Gallery.“ Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 28. Die Zusammenführung kann also erst nach dem Frühjahr 1910 stattgefunden haben. Nach der Zusammenführung wurden die beiden Augsburger Flügeltafeln zusammen mit den Mitteltafeln mit der Darstellung des Hl. Augustinus bzw. des Hl. Gregor, die zwar seit 1890 in der Alten Pinakothek gezeigt, allerdings getrennt gehängt waren, im ehemaligen Stiftersaal ausgestellt. Vgl. Goldberg 1997, S. 21. Im Kat. München, Alte Pinakothek 1911, S. 111, heißt es: „Die Flügel waren von 1872–1910 in der Augsburger Filialgalerie, während das Mittelstück schon 1890 nach München gebracht wurde.“

galten – „Das Martyrium des Hl Andreas“ und „Der sterbende Seneca“ – werden neuerdings Luca Giordano zugeschrieben.⁴¹³ Das ehemals als Werk Riberas geltende „Alte Höckerweib“ wird neu als „School of Seville“ geführt.⁴¹⁴ Über Bartolomé Esteban Murillos „Melonen- und Traubenesser“ heißt es: „Lately this picture has been pronounced a copy.“⁴¹⁵ Bei den zwei Gemälden von Rubens „Zwei Satyrn“ und „Meleager und Atalanta“ hatte Tschudi die aus späterer Zeit stammenden Anstückelungen entfernen lassen – dazu steht im „Guide“: „The additions, which disfigured this picture, has recently been removed.“⁴¹⁶ Auch bei Frans Snyders' „Stilleben“ erwähnt die Autorin, dass das Gemälde restauriert worden sei und dabei spätere Anstückelungen entfernt wurden, um es auf die ursprüngliche Größe zu bringen.⁴¹⁷ Über zwei Seitentafeln von Martin (Marten) Schaffners „Wettenhausener Altar“ wird gesagt, dass diese restauriert wurden.⁴¹⁸

Dass in Johanna Kanoldts „Guide“ ein Plan des Obergeschosses der Alten Pinakothek publiziert wurde, ist bemerkenswert, denn der letzte amtliche Katalog vor dem Erscheinen des „Guide“ 1910, dem ein Plan beigelegt worden war, stammt von 1881.⁴¹⁹ Weder in den Führern noch in den amtlichen Katalogen der Galerie aus der Zeit danach sind Pläne publiziert. Allerdings weist der Plan im „Guide“ eine Reihe von Ungenauigkeiten auf, so dass er nicht als verlässliche Quelle für die baulichen Umgestaltungen zwischen Juli 1909 und Frühjahr 1910 dienen kann: die Raumgrößen sind nicht maßgerecht verzeichnet, Türen und Fenster fehlen an vielen Stellen, an anderen wiederum sind sie nicht korrekt eingetragen⁴²⁰ (Abb. 43, 44 und 45).

413 Nr. 1280, Luca Giordano: The Martyrdom of St. Andrew: „This picture used to be considered an original by Ribera.“ Nr. 1281, Luca Giordano: The Dying Seneca: „This canvas, like No 1281 [i. e. 1280], used to be considered an original by Ribera.“ Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 151.

414 Nr. 1282, School of Seville: „This flat and dull picture with its perfunctory realism was formerly attributed to Ribera!“ Vgl. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 156.

415 Nr. 1304. Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 158.

416 Nr. 743 und Nr. 752, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 93 und S. 95.

417 Nr. 955, Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 102.

418 „Nos 214/217 Wings of the High-Altar of Wettenhausen (near Ulm). These have been considerably restored. No 215 and No 216 are at present not on exhibition.“ Johanna Kanoldt: Guide 1910, S. 23.

419 Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1881. Erst 1936 wurde erstmals wieder ein Plan in einem Sammlungskatalog veröffentlicht. Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1936.

420 Beispielsweise ist Saal I im Plan des „Guide“ viel größer als in der Realität, es handelt sich eigentlich um ein Durchgangskabinett und entspricht im von Goldberg 1997 publizierten „Plan aus der Tschudizeit“ Raum Nummer IIa. Saal VI wiederum hat im Plan die gleiche Fläche, wie die anderen Säle, während er in Wirklichkeit viel größer ist.

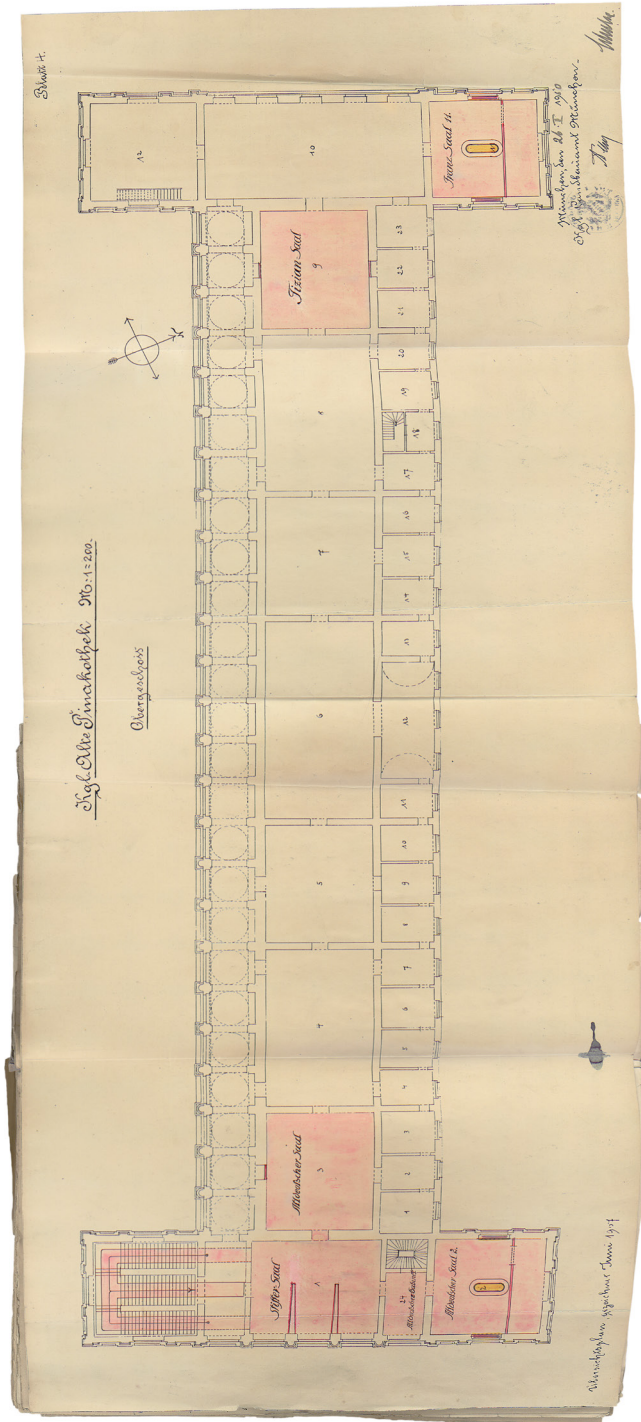


Abb. 43 Übersichtsplan des Obergeschosses der Alten Pinakothek, gezeichnet Juni 1907, ergänzt im Januar 1910, Hauptstaatsarchiv München

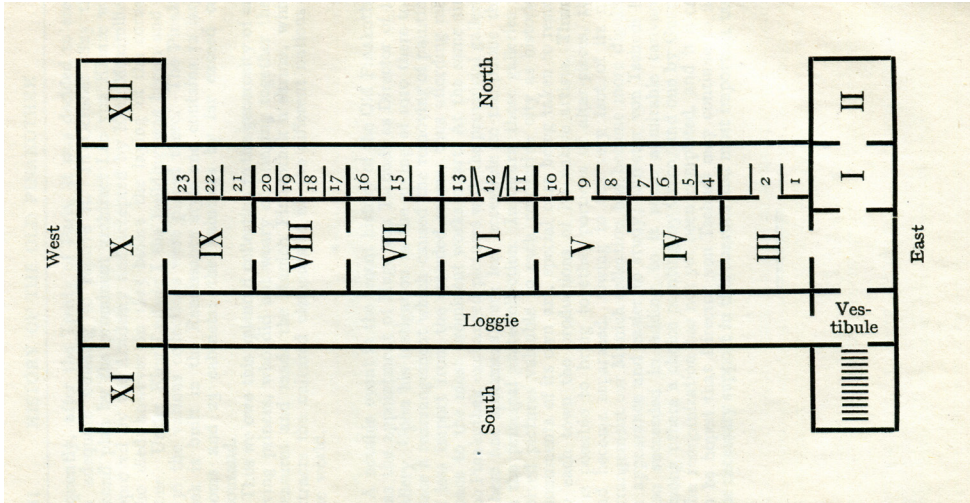


Abb. 44 Plan des Obergeschosses der Alten Pinakothek.
Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek
of Munich, 1910

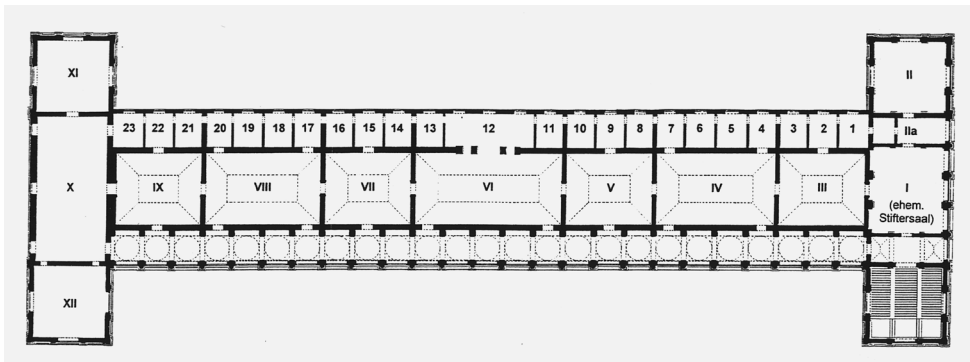


Abb. 45 Grundriss des Obergeschosses der Alten
Pinakothek mit Saalnummerierung der Tschudizeit, um 1910

Auch die Zählung der Räume im Plan ist nicht vollständig und differiert von der in den beiden anderen aus der Zeit überlieferten, damals freilich nicht publizierten Plänen.⁴²¹ Beispielsweise werden sowohl in dem im Bayerischen Hauptstaatsarchiv aufbewahrten „Übersichtsplan, gezeichnet Juni 1907“, der im Januar 1910 ergänzt wurde, als auch im von Goldberg 1997 mit der Datierung „Tschudizeit“ veröffentlichten „Grundriss des Obergeschosses der Alten Pinakothek mit Saalnummerierung der Tschudizeit“ Saal XI mit der französischen Schule im Nordwesten und Saal XII mit der spanischen Schule im Südwesten des Baues lokalisiert.⁴²² Anders liegt im „Guide“-Plan Raum XI im Südwesten und beherbergt laut Text die spanische Schule, Raum XII wird im Nordwesten lokalisiert und zeigt die französische Schule. Johanna Kanoldt folgt mit der Zählung der Säle im Westflügel jener, die Reber in den nach der Hängung geordneten amtlichen Katalogen – die ohne Beigabe von Plänen auskommen – verwendet hatte. In der letzten Ausgabe von 1908 befindet sich die „Spanische Schule“ in Saal XI und Kabinett 21, die „Französische Schule“ in Saal XII und Kabinett 21.⁴²³

Johanna Kanoldt geht im „Guide“ mit einer für einen Führer ungewöhnlichen Ausführlichkeit auf die Initiativen Tschudis zur Verbesserung der Qualität der Sammlung und ihrer Präsentation ein. Ihre positive Beurteilung von dessen Leistungen zeugt noch einmal von dem Bestreben der Autorin, sich mit dem „Guide“ für die damals bei einigen Parteien auf Kritik stoßenden Maßnahmen des Sammlungsdirektors einzusetzen. Ein Vergleich der hier dokumentierten Neuhängung durch Tschudi mit der im Katalog von 1908 dokumentierten Hängung vor dessen Amtszeit dürfte zu neuen Ergebnissen bei der Beurteilungen von Tschudis Konzept führen, wissenschaftliche mit künstlerischen Ansprüchen zu verbinden.

421 Im „Guide“-Plan fehlt darüber hinaus die Zählung bei den Kabinetten 3 und 14.

422 Vgl. den „Übersichtsplan, gezeichnet Juni 1907“ (Datierung unten links), ergänzt: „26. I. 1910, Kgl. Landbauamt München“ (Datierung unten rechts), Hauptstaatsarchiv München, Sign.: MK 14372 und den „Tschudizeit“-Plan, Goldberg 1997, S. 10. Goldberg gibt keine Auskunft über den Aufbewahrungsort des Plans.

423 Vgl. Kat. München, Alte Pinakothek 1908, S. 266–274 und S. 275–288.

Versuche als Malerin 1912 bis 1931

Johanna Kanoldts Wirken als Malerin ist äußerst lückenhaft dokumentiert. Erstaunlicherweise sind weder aus den Zeiten ihrer Ausbildung in Karlsruhe und München noch aus den Jahren ihrer Tätigkeit im Vorstand der NKVM Arbeiten überliefert. Dabei muss es zumindest im Herbst 1910 Gemälde von ihr gegeben haben, mit denen sie sich an der Moskauer Karo-Bube-Ausstellung hätte beteiligen können. Bislang sind lediglich sechs Werke bekannt, alle wahrscheinlich erst nach 1911 entstanden, von denen nur drei erhalten sind. Es handelt sich zunächst um das 1912 entstandene Aquarell „Cannes“⁴²⁴ und zwei 1919 in Oberstaufen im Allgäu angefertigte Federzeichnungen.⁴²⁵ Ferner sind ein 1920 in der „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in den Räumen des Badischen Kunstvereins, Karlsruhe gezeigtes Werk, von dem weder Technik noch Titel bekannt sind, sowie zwei Ölbilder mit den Titeln „Blick in meinen Garten“ und „Bayrischer Garten“ in den jeweiligen Katalogen von Ausstellungen im Münchner Glaspalast von 1930 und 1931 von ihrer Hand nachgewiesen.⁴²⁶

Das Aquarell „Cannes“ von 1912

Das mit 15 × 13 cm als knappes Hochformat angelegte, mit Bleistift unterzeichnete Aquarell ist unten rechts mit „J. Kanoldt“ signiert. Auf der Rückseite ist von fremder Hand vermerkt: „Cannes 1912 Aquarell v. Johanna Kanoldt.“⁴²⁷ Der Kontext, in dem das Blatt entstand, lässt sich mit Hilfe einer 1903 erschienenen Ausgabe von Wilhelm Buschs Buch „Stippstörchen für Aeuglein und Ohrchen“, das hier unter dem Titel „Sechs Geschichten für Neffen und Nichten“ firmiert und ein Geschenk Johanna Kanoldts an Marcella

424 Das Aquarell befindet sich im Besitz der Nachkommen von Alfred und Hanna Wolff in Garmisch-Partenkirchen.

425 Wir danken Elisabeth Stürmer, Antonia Voit und insbesondere Susanne Glasl vom Münchner Stadtmuseum, in dessen Besitz sich die beiden Federzeichnungen seit 2021 befinden, für Unterstützung unserer Recherchen.

426 Vgl. die Materialien zur Ausstellungsplanung in Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 1049; Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930, S. 37, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002398-6>; Ausst. Kat. München, Glaspalast 1931, S. 16, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000473>.

427 Vgl. Föhl/Wolff 2018: Katalog der Sammlung Wolff von Sabine Walter, S. 250.



Abb. 46 Johanna Kanoldt: Cannes, 1912, Aquarell, 15 × 13 cm, Privatsammlung

Wolff war, rekonstruieren. Das Buch enthält die Widmung: „Meiner lieben Marzella [sic!] Wolff zur Erinnerung an Cannes und ihre J. Kanoldt.“⁴²⁸ Sehr wahrscheinlich wurde das Aquarell während des in der Dedikation erwähnten Aufenthalts der Familie Wolff mit der damals zwölfjährigen Tochter Marcella in Cannes geschaffen, bei dem Johanna Kanoldt, die eng mit der Familie befreundet war, auch dabei war (Abb. 46).

428 Das Buch befindet sich ebenfalls im Besitz der Familie Wolff. Vgl. Wilhelm Busch: Sechs Geschichte für Neffen und Nichten. Neue Ausgabe von „Stippstörchen für Aeuglein und Oehrchen“, 14tes und 15tes Tausend. München: Verl. von Fr. Bassermann, 1903 (erstmal erschienen 1881).

Dargestellt ist eine mittelalterliche Burg auf einem reich mit Büschen und Bäumen bewachsenen, malerischen Hang, der sich von links unten nach rechts oben im Bild hinaufzieht. Im Vordergrund ragt ein sandsteinfarbener Turm aus der Baumzone heraus, der durch eine Gruppe Zypressen in der Bildmitte einen Akzent erhält. In der oberen Bildzone hebt sich der dominante Gebäudekomplex silhouettenartig gegen den hellen Himmel ab. Belebt wird der in leichter Untersicht dargestellte Burgberg durch eine farbliche Differenzierung der einzelnen Baumgruppen. Es deutet alles darauf hin, dass die in der Beschriftung des Aquarells enthaltene Ortsangabe „Cannes“ keinen Hinweis auf das Motiv beinhaltet, sondern lediglich an den gemeinsamen Aufenthalt von Johanna Kanoldt und Familie Wolff an der Côte d'Azur erinnern soll. Bei der dargestellten Burg mit ihren Satteldächern könnte es sich um eines der auf dem Weg zwischen München und Cannes liegenden Châteaux in den französischen Alpen handeln, beispielsweise um das Château de Menthon Saint Bernard am Lac d'Annecy.

Kunst und Krieg: Briefe an Hugo Troendle und zwei Tuschfederzeichnungen

Informationen über Johanna Kanoldts Tätigkeit als Malerin während der 1910er-Jahre, auch solche über einzelne in Arbeit befindliche Werke, enthalten ihre Briefe aus dem Zeitraum 1914 bis 1919 an den Malerfreund Hugo Troendle.⁴²⁹ Troendle, der gemeinsam mit Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh an der Karlsruher Akademie studiert hatte, lebte seit 1906 in München, hielt sich allerdings auch immer wieder in Italien und Frankreich auf. Mit seinen unter dem Einfluss von Paul Cezanne und den französischen Postimpressionisten geschaffenen Stillleben, Porträts und Landschaften war er auf zahlreichen Ausstellungen präsent. Während des Krieges war Troendle zwischen 1914 bis 1916 zunächst als Ersatzreservist in Neuburg an der Donau stationiert.⁴³⁰ Sein Antrag auf Dienstentlassung aus dem Heer wegen Krankheit wurde im Dezember 1916 bewilligt. Die Jahre 1917 bis 1919 verbrachte er zum Teil in Sanatorien in der Schweiz, unter anderem in Arosa, Davos und Locarno.

In den Briefen von Johanna Kanoldt an Troendle finden sich nur gelegentlich Bemerkungen über den Ersten Weltkrieg oder einzelne Kriegereignisse. Viel intensiver beschäftigten sie die Schicksale des Bruders und der gemeinsamen Freunde und Bekannten,

429 Zu Troendle vgl. Billeter 2010. Die Briefe befinden sich im Nachlass des Künstlers.

430 Troendle machte Dienst als Ersatzreservist beim Rekrutendepot des 15. Reserve Infanterie Regiments. 1914 hatte er sein Atelier in der Gedonstraße 8 in Schwabing eingerichtet. Zu Troendles Leben während der Kriegszeit vgl. Billeter 2010, S. 84–99.

einige an der Front, viele im Verlauf des Krieges gefallen oder verwundet, andere wiederum in Reserve stationiert oder anderweitig durch die Kriegsereignisse betroffen. Auch die zahlreichen gesundheitlichen und finanziellen Probleme der Familie – schon 1913 hatte Sophie Kanoldt nahezu das ganze Jahr im Bett verbringen müssen –⁴³¹ werden in den Schreiben häufig thematisiert, so dass man einen Einblick in das schwierige Alltagsleben während der Kriegs- und anschließenden Revolutionszeit in München erhält.⁴³² Sorgen bereitete Johanna Kanoldt ihr Bruder Alexander, der sich zeitweise an der Front, zeitweise verwundet im Lazarett oder im Reservedienst befand. Dazu kam, dass er wegen zunehmender Entfremdung von seiner zweiten Frau, Hildegard Waydelin, die er 1913 in Prag geheiratet hatte, in einer tiefen persönlichen Krise steckte.⁴³³ Darüber hinaus besitzt die nur einseitig überlieferte Korrespondenz aber auch einen Alleinstellungswert, denn es handelt sich um die einzigen bis heute bekannten Dokumente, in denen sich Johanna Kanoldt ausführlich über ihre künstlerische Tätigkeit äußert.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs Ende Juli 1914 war Johanna Kanoldt zunächst von der Euphorie ergriffen worden, in der sich weite Kreise der Bevölkerung des Deutschen Reiches befanden. Im August schrieb sie begeistert an Troendle: „Aber Welch herrliche Siege! Welches Glück, dass wir diese Erfolge haben!“⁴³⁴ Gleichzeitig gab sie ihm Nachrichten über die Verwundung des Freundes Hans von Ruckteschell und über die Stationierungen weiterer Freunde, wie Ullmann, Rudolf Seebold, Oskar Wittenstein und Erich (?) Frowein. Beachtenswert ist, dass sie sich trotz der Tatsache, dass Deutschland und Frankreich Kriegsgegner waren, durchaus besorgt um das Schicksal ihrer französischen Freunde zeigte, wenn sie Troendle, der auf der Poststelle des Rekrutendepots des 15. Reserve Infanterie Regiments, Neuburg a. d. Donau, beschäftigt war und somit Einblick in die Postlisten hatte, nach dem Schicksal von drei ihrer „persönlich Bekannten“ aus Paris befragte, denn „die Armen können ja nichts für ihre elende Regierung!!!“⁴³⁵ Von gleicher Kriegsbegeisterung zeugt auch die Karte, auf deren Vorderseite das vierstrophige Gedicht von Paul Hottmann, „Der Siegeszug bei Metz – 21.08.1914“

431 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Joseph August Beringer, 22.01.1914, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer Nr. 215.

432 Bestätigt oder ergänzt werden einige Informationen Johanna Kanoldts an Troendle durch die Briefe Alexander Kanoldts an diesen aus den Kriegsjahren, die sich ebenfalls im Nachlass des Künstlers befinden (Hugo-Troendle-Stiftung, München).

433 Alexander Kanoldts zweite Ehe wurde am 18.06.1918 geschieden. Vgl. Koch 2018, S. 206 und PMB Alexander Kanoldt, Stadtarchiv München.

434 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle vom 26.08.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

435 Johanna Kanoldt fragt bei Troendle nach, ob er eventuell Zugang zu Namenslisten habe, auf der die Freunde erwähnt sein könnten („Henri Petsche, Paris Robert le Besnerais Paris Jean Lortat-Jacob Paris“). Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle vom 26.08.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

abgedruckt ist, die Alexander Kanoldt, damals in Neu-Ulm stationiert, Ende August 1914 an Troendle schrieb.⁴³⁶

Im September übermittelte Johanna Kanoldt an Troendle weitere Neuigkeiten über die gemeinsamen Freunde und berichtete über Ihren fordernden Alltag, es gäbe kriegsbedingt „schrecklich viel zu tun“, man schicke „viele Kisten in die Kasernen“ und „jetzt kochen wir Obst ein wintertaugl.[ich]“.⁴³⁷ Die Kriegseuphorie hielt vorerst an, Bemerkungen wie, „Unsere Siege sind doch wunderbar.“ oder „Alex [...] weint, dass er nicht hinaus [ins Feld] darf“, zeugen davon.⁴³⁸ Auch Alexander Kanoldt schlug den gleichen Ton auf seiner Karte an Troendle vom 12. September an: „Morgen gehts an die Front – Hurrah!“⁴³⁹ Erst Anfang Oktober war es aber dann wirklich so weit, dass er an der Front in Frankreich eingesetzt wurde, wo er nach schweren Artilleriefeuern im November verwundet und anschließend wegen einer Lungenerweiterung – er bemerkt dazu „leider“ – als „felddienstuntauglich“ erklärt wurde.⁴⁴⁰

Ein halbes Jahr nach Kriegsbeginn schien Johanna Kanoldts Begeisterung für den Krieg allerdings schon deutlich abgeklungen zu sein. Im März 1915 klagte sie Troendle gegenüber, „das Schlimmste an diesem Krieg [ist] die Flut entsetzlicher Kitschwerke, neulich sah ich ein Sofakissen mit Hindenburgs Portrait gestickt!“ Und dann heißt es: „Der Krieg ist furchtbar, und ein Ende ist nicht abzusehen, und doch müssen und wollen wir guten Mutes bleiben, wenn es auch lange dauern wird, zum Schluss müssen wir siegen.“⁴⁴¹ Auch jetzt wurde Troendle wieder über die aktuelle Situation von Alexander Kanoldt (nach Augsburg versetzt), Heinrich Schnabel (in Flandern), Erbslöh (ist „sehr stolz“ auf seine nun festgestellte Felddiensttauglichkeit), Wittenstein (kommt auf Heimaturlaub) und Julius Meier-Graefe (kriegsgefangen in Moskau) ins Bild gesetzt, aber dann schrieb

436 Vgl. Karte von Alexander Kanoldt, an Hugo Troendle, geschrieben nach dem 21.08.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Alexander Kanoldt gibt auch seine Anschrift an: Off. St., I. Bayer. Armeekorps, 2. Bayer. Inf. Division, 4. Brigade, 12. Infanterie Regt., I. Bataillon, 3. Kompanie.

437 Vgl. Karte von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 11.09.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

438 Vgl. Karte von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 11.09.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

439 Vgl. Karte Alexander Kanoldt, Neu-Ulm an Hugo Troendle, Neuburg a. d. nach dem 12.09.1914, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

440 Vgl. Karte Alexander Kanoldt, Neu-Ulm an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 17.09.1914; Brief Alexander Kanoldt, Front an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 1.11.1914; Karte von Alexander Kanoldt, Kriegslazarett Péronne [Nordosten von Frankreich, zwischen Amiens und Cambrai] an Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 22.11.1914; Brief Alexander Kanoldt, Lüttich an Troendle, Neuburg a. d. Donau, vom 28. 11.1914 alle München, Hugo-Troendle-Stiftung.

441 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 16.03.1915, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

sie verzagt: „Manchmal erscheint das ganze Leben und Treiben wie Irrsinn, wenn man denkt wohin dies eine Jahr so viele Menschen verschlagen hat.“⁴⁴² Als sie im Dezember 1915 Troendle berichtete, dass Alexander Kanoldt das „Eiserne Kreuz“ erhalten habe, kommentierte sie nur knapp, dass dies „die Mama natürlich besonders“ gefreut habe.⁴⁴³

Den ersten Fliegerangriff auf München am 17. November 1916, den sie miterlebt hatte, schilderte Johanna Kanoldt ihrem Briefpartner Troendle drei Tage nach dem Ereignis vergleichsweise ausführlich, nicht zuletzt, weil ihr nun der Abschluss einer „Feuer, Einbruch u. Fliegerversicherung“ sowohl für die eigene Wohnung am Nikolaiplatz als auch für Troendles Atelier in der Gedonstraße 8 ratsam erschien.⁴⁴⁴ Im gleichen Schreiben erwähnte sie auch den Tod des „kleinen Wever“, des Bruders ihrer Freundin Anne Marie Wever, im Luftkampf. Wenig von seinem ursprünglichen Kriegsoptimismus enthalten ebenfalls die Zeilen Alexander Kanoldts an Troendle vom Dezember 1916, zumal er sich aufgrund seiner bevorstehenden Scheidung in keiner guten seelischen Verfassung befand: „Ach mein Lieber – wann können wir wieder Mensch sein? Trotz grossen schönen Erlebens sehe ich furchtbar düster in die Zukunft, speziell in die Meinige – aber Consequenz ist mit Hauptsache vor allem.“⁴⁴⁵

Die Sorge um den Bruder ist in Johanna Kanoldts Briefen an Troendle aus den letzten beiden Kriegsjahren verstärkt Thema. Offenbar aus Furcht vor der Zensur schrieb sie im März 1917 verschlüsselt von ihrem fünfwöchigen Besuch in Zabern (Saverne) bei Alexander Kanoldt, der in dieser Zeit in der Nähe von Straßburg stationiert war, dass sie „doch gerne in der Nähe von meinem besten Freund sein [will], dessen Seelenverfassung meine Anwesenheit sehr gut bekommt. Ich hatte vom Generalkommando Erlaubnis meinen guten Freund A. in Straßburg zu sprechen. Leider ist eine neue Verordnung hinausgekommen, dass weibliche Besuche nicht gestattet werden, so kann ich nur in der Nähe sein, und er mich manchmal besuchen.“⁴⁴⁶ Im August des gleichen Jahres 1917 erwähnte sie, dass

442 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 16.03.1915, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

443 Vgl. Karte von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 30.12.1915, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

444 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Neuburg a. d. Donau vom 20.11.1916, München, Hugo-Troendle-Stiftung. – Ein französisches Flugzeug hatte am 17.11.1916 sieben Bomben über der Münchner Innenstadt abgeworfen, mit dem Ziel, den Münchner Hauptbahnhof zu zerstören. Der Angriff richtete jedoch relativ wenig Sachschaden an, niemand wurde verletzt. Vgl. die kurze Mitteilung des Königl. Bayerischen Kriegsministeriums, abgedruckt in: Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 18.11.1918, Frühausgabe, Nr. 588, S. 1, Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id84535308X-1916118010>.

445 Vgl. Brief Alexander Kanoldt, Augsburg an Hugo Troendle, Neuburg a. d. nach dem 01.12.1916, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

446 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, Zabern, Elsass, an Hugo Troendle, Schweiz vom 06.03.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

Alexander Kanoldt nach drei Wochen Urlaub „fast weinend“ abgereist sei und Erbslöh „in rechter Gefahr“ gewesen war.⁴⁴⁷ Ein Jahr später berichtete sie dem Freund in der Schweiz, dass Erbslöh aufgrund seiner Kriegserlebnisse „recht still geworden“ sei, wenig gemalt habe und daran denke „nach dem Krieg[,] sich still aufs Land zu setzen u. zu arbeiten.“ Auch der Verwandten ihrer Familie in Moskau gedachte Johanna Kanoldt in diesem Schreiben mit Sorge und notierte erschüttert „Gott wie das enden wird!“⁴⁴⁸ Über das Schicksal einiger der russischen NKVM-Mitglieder, die nach Kriegsbeginn als Staatsangehörige nun verfeindeter Nationen Deutschland verlassen mussten, wusste Johanna Kanoldt nichts Genaues: „unsere alte Freundin Werefkin soll durch die russ. Revolution in bitterste Not gekommen sein.“ Ob Kogan noch lebe, heißt es weiter, wisse sie nicht, sie befürchtete aber das Schlimmste.⁴⁴⁹ Im Februar 1918 fragte sie bei Troendle nach, ob er wisse, dass sich Jawlensky und Helene Nesnakomoff („Lulu und Lala“), wie sie gehört habe, derzeit tatsächlich in Zürich aufhielten.⁴⁵⁰ In den Schreiben der letzten beiden Kriegsjahre mehrten sich auch die Nachrichten über gefallene oder auf andere Weise verstorbene gemeinsame Bekannte: Dr. Plietsch, Mannheim,⁴⁵¹ Botho Graef und Hans Otto Schaller,⁴⁵² Ruckteschell und Rudolf Seebold⁴⁵³ seien gefallen, Roessler⁴⁵⁴ habe sich erschossen.

Neben diesen Schilderungen der Kriegsergebnisse und ihres Alltags unter erschwerten Bedingungen thematisierte Johanna Kanoldt in ihren Briefen an Troendle in den Jahren 1917 und 1918 ihre künstlerische Tätigkeit. Erstmals um das ‚Arbeiten‘ – also Malen – geht es in einem langen Brief vom 6. März 1917 aus dem elsässischen Zabern (Saverne).⁴⁵⁵

447 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, Garmisch, an Hugo Troendle, Schweiz vom 20.08.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

448 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 18.02.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

449 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

450 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 18.02.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Erbslöhs hatten den beiden familienintern die Spitznamen „Lulu und Lala“ gegeben.

451 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

452 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

453 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 18.07.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

454 Vgl. Brief Johanna Kanoldt, München, an Hugo Troendle, Schweiz vom 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

455 Brief von Johanna Kanoldt, Zabern an Hugo Troendle, Arosa, 06.03.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Natürlich male ich hier, habe 2 Aquarelle fertig, leider hat hier der tiefe Winter angefangen, ich hoffte hier schon Frühjahr zu finden. Mama geht es leidlich, sie leidet

Begeistert berichtete sie von dem Ort und den sich dort bietenden Motiven, bemerkte aber, dass es noch zu kalt sei, um im Freien zu arbeiten. Zwei „fertig[e]“ Aquarelle aus diesen Tagen scheinen sie zuversichtlich gestimmt zu haben, so dass sie sich vornahm, nach ihrer Rückkehr in München „mehr am Arbeiten zu bleiben“. Ihre Anfrage bei Troendle, ob sie sein Wohnzimmer in München nutzen dürfe, da zu Hause am Nikolaiplatz bei ihnen immer „zu viel Trubel“ herrsche, zeigt, dass sie es damit Ernst meinte. Aus mehreren Bemerkungen in den Schreiben von Mai und Juni 1917 geht hervor, wie schwer es Johanna Kanoldt angesichts der Belastungen in München fiel, ihren Vorsatz, mehr zu malen, auch zu verwirklichen. So heißt es am 18. Mai 1917, dass sie „sehr gerne arbeite“, jedoch „zu wenig Kraft für eine richtig gehende Berufsarbeit“ habe.⁴⁵⁶ Vier Wochen später, am 15. Juni, nach einem Besuch in Troendles Atelier, wo sie sich nach ihren Worten, an dessen Werken „wieder einmal so recht gestärkt und erbaut“ hatte, heißt es erneut, sie empfinde zwar „immer wieder die Sehnsucht, selbst etwas zu leisten“, es sei aber „so schwer mit allem drum u. dran“.⁴⁵⁷

Zuversichtlicher klingen ihre Zeilen an Troendle zwei Monate später. Im Brief vom 20. August 1917 berichtete sie voller Begeisterung von ihrem neuen Lehrer Martin Lauterburg (1891–1960), der sich für ihre Malerei interessiere.⁴⁵⁸ Sie schrieb, dass sie

immer noch sehr an Neuralgien. Rosa versorgt sie aber gut, so dass ich ruhig weg sein kann. Es wäre so recht ein Aufenthalt für Sie, Zabern selbst ist ja entzückend, ich habe viele Motive [sic] gesehen – aber es ist zu kalt, um im Freien zu sitzen. Ich denke, wenn ich zurückgehe, auch mehr am Arbeiten zu bleiben, vielleicht bitte ich Erbslöh ob ich in Ihrem Wohnz. vielleicht arbeiten darf, bei uns zuhause geht es absolut nicht. Es ist immer zu viel Trubel.“ Bei diesem Brief handelt es sich um das erste bislang bekannte Dokument, in dem Johanna Kanoldt eigene Werke erwähnt.

456 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Arosa, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Leider muss ich auch einmal wieder liegen, habe mir voriges Jahr eine Nierenentzündung geholt, die immer wieder spukt und mich recht deprimiert. Dazu die Aussichten, dass das Leben noch schwerer wird in materieller Hinsicht, als es so schon war. Ich arbeite sehr gerne, aber habe zu wenig Kraft für eine richtig gehende Berufsarbeit und das macht mir natürlich Sorgen.“

457 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich habe mich neulich, als ich wegen des Koffers in Ihrem Atelier war, wieder einmal so recht von Herzen erbaut u. gestärkt an Ihren Sachen! Auch Schmitt hat ein prachtvolles Blatt. Dann faßt mich immer wieder die Sehnsucht, selbst etwas zu leisten, nur ist es so schwer mit allem drum u. dran. Ich hatte einen ganzen Zusammenbruch mit den Nerven. Alexens Affaire, dazu Mamas schwere Krankheit und Pflege waren zu viel für mich.“

458 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano vom 20.08.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Bei mir hat sich einiges sehr Erfreuliches geändert: ich habe seit 1. Juli einen Maler gefunden, einen Schweizer Martin Lauterburg, der in Zürich 5 Bilder ausgestellt hat, vor allem ein Selbstportrait, das mir sehr gefällt, vielleicht haben Sie es gesehen? – und der sich so für meine Malerei interessiert, dass ich jetzt bei ihm 3 mal wöchentlich arbeite. Ich bin sehr glücklich darüber, ich zeichne und male 2 Vormittage bei ihm im Atelier und dann

drei Mal pro Woche mit ihm zeichne und male: zwei Vormittage bei ihm im Atelier, einmal komme er zu ihr nach Hause zur Korrektur. Lauterburg, der aus Bern stammte, hatte zwischen 1910 und 1913 an der Kunstgewerbeschule München studiert und lebte in einem Atelierhaus in der Blütenstraße in München.⁴⁵⁹ Über seine Gemälde aus der Zeit, hauptsächlich impressionistische Stadtansichten und Interieurs, äußerte Johanna Kanoldt, er sehe alles „ungeheuer malerisch“. ⁴⁶⁰ Anregend fand sie auch die gemeinsamen Ausflüge zum Malen ins Freie. Im Oktober 1917 hatte Lauterburg – so berichtete sie Troendle – ein Ganzfigurenporträt von ihr in Arbeit, das nicht überliefert ist.⁴⁶¹ Das Arbeiten mit dem Schweizer Künstler hatte sie den schwierigen Umständen zum Trotz offenbar motiviert, auch im Herbst 1917 beim Malen zu bleiben. Jedenfalls hatte sie Anfang Oktober, als ihr Bruder für fünf Tage auf Heimatbesuch nach München kam, „3 Ölstudien und ca. 10 Zeichnungen“ vorzuweisen, die sie bei ihrem Lehrer gemacht hatte. Alexander Kanoldt wiederum scheint die Maltätigkeit der Schwester damals insofern aktiv unterstützt zu haben, als er ihr für den Winter seine Wohnung in der Franz-Joseph-Straße 36/ IV, deren Zimmer Zentralheizung besaßen, zum Arbeiten zur Verfügung stellte.⁴⁶²

Im Spätherbst 1917 und Winter 1917/1918 waren – folgt man ihrem Brief vom 19. Dezember 1917 an Troendle – die Arbeitsbedingungen für Johanna Kanoldt erneut besonders schwierig, da die Mutter ab Oktober so schwer erkrankt war, dass drei Klinikaufenthalte nötig waren.⁴⁶³ Noch im Februar 1918 heißt es, ihre Arbeit hätte „ruhen

zu Hause, wo er zur Korrektur kommt. Auch nimmt er mich manchmal mit, wenn er im Freien malt, was ganz besonders anregend ist. Er sieht alles ungeheuer malerisch und erscheint mir wie ein kleiner Rubens, den er auch sehr verehrt. Ich war sehr gespannt, Alex zu seinen Sachen zu bringen, da ich ihn doch selbständig entdeckt habe – aber zu meiner Freude, war Alex auch ganz entzückt. Demnächst werde ich nun Lauterburg Ihre Sachen zeigen, freue mich schon auf seine Freude.“

459 Vgl. Rohrschneider 2014.

460 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 20.08.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

461 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano, 07.10.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Derselbe [Lauterbach] hat übrigens in Pullach ein schönes Bild von mir angefangen, fast in Lebensgröße, ich wollte es Ihnen eben aufzeichnen, aber vielleicht erlaubt das die Zensur nicht, deshalb lasse ich es lieber.“

462 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano, 07.10.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Übrigens konnte ich ihm [Alexander Kanoldt] diesmal auch 3 Ölstudien und ca. 10 Zeichnungen zeigen, die ich bei meinem Lehrer gemacht habe. [...] Übrigens hat mir Alex seine ganze Wohnung zur Verfügung gestellt, ich male den Winter in seinen kl. Zimmern, da sie Zentralheizung haben, was viel wert ist.“

463 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano (?), 19.12.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Was müssen Sie denken, dass ich so ewig nicht geschrieben habe! Leider waren sehr traurige Umstände die Veranlassung, Mama ist seit Okt. wieder schwer krank,

müssen“, gleichzeitig scheint es wieder aufwärts gegangen zu sein. In diesen Monaten zeichnete sie nach eigenen Worten gelegentlich ihre Mutter, „eine sehr schwere aber dankbare Aufgabe“. Sie berichtete, dass Lauterburg sich seit Anfang Januar 1918 in Bern aufhalte und sie zeichne jetzt „Akt bei einem Expressionisten Hoffmann“, was sie aufgrund der „gute[n] Modelle“ anregend fand.⁴⁶⁴ Hier bezog sie sich auf die Aktmalkurse, die der Maler Hans Hofmann (1880–1966) in seiner „Schule für Bildende Kunst“ seit 1915 in einem kleinen Gartenhaus in der Georgenstraße 40, also ganz in der Nähe des Nikolaiplatzes, anbot.⁴⁶⁵ Hofmann, der nach zehn Jahren, die er in Paris zugebracht hatte, zunächst eine Synthese aus Fauvismus und Kubismus anstrebte, war aufgrund einer Lungenkrankheit vom Militärdienst befreit, konnte also auch während der Kriegsjahre seinem Beruf nachgehen und seine Kunstschule in den 1920er-Jahren zu einer international erfolgreichen Einrichtung entwickeln.

Über Geschehnisse zwischen Frühjahr 1918 und April 1919 unterrichtet eine Postkarte an Troendle vom 2. April 1919 aus Brannenbourg, wo Johanna Kanoldt im Berg-hotel Wendelstein gastierte. Es heißt, dass sie seit dem letzten Sommer selbst immer wieder krank und die Mutter schwer leidend gewesen sei, das Ganze überschattet von den Sorgen um den Bruder, der zwei Monate nach dem Ende des Krieges am 12. Januar 1919 nach einem vierwöchigen winterlichen Marsch von seinem Einsatz aus der Ukraine zurückgekehrt war. Tatsächlich litt Alexander Kanoldt in den letzten Kriegsjahren

mußte sogar am 27. November zum drittenmal in die Klinik zu Hofrat Kreckl, man befürchtete sogar eine neue Operation kurz, es war sehr schlimm. Jetzt liegt sie wieder zu Bett, mit schwerer Neurithis manchmal auch schwere seelische Depressionen, die das Allerschlimmste sind, da ich manchmal befürchte, dass am Ende solch ein Zustand dauernd bleiben könnte.“

- 464 Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano (?), 18.02.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich habe heute meinem neuen Lehrer, Herrn Lauterburg nach Bern geschrieben, wo er seit dem 4. I. weilt, er solle auf der Rückreise, wenn irgend möglich Sie, lieber Herr Tröndle aufsuchen, sein Besuch wird Ihnen Freude machen, er ist ein famoser, strebsamer Künstler, und wir werden uns sehr freuen dann direkte Nachrichten von Ihnen zu erhalten. [...] Meine Arbeit hat auch ruhen müssen, ich zeichne nun jetzt Akt bei einem Expressionisten Hoffmann [sic!], der aus der großen Stadt [Paris?] geflohen ist, es ist recht anregend da gute Modelle da sind. Auch zeichne ich oft meine Mutter, eine sehr schwere aber dankbare Aufgabe. Ihre Figurenzeichnungen bewundere ich riesig, es ist so unendlich viel Empfindung darin, und in der Erfindung so viel Reichtum und Fülle! Wenn ich erst einmal so etwas könnte!“
- 465 Bei der „Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst“ handelte es sich um eine der ersten Schulen für moderne Kunst in München. Vgl. Dickey 2021: „Der Unterricht in seiner Schule ähnelte auf den ersten Blick dem jener Ateliers in München und Paris, die Hofmann selbst besucht hatte: Es gab kritische Besprechungen einzelner Akte oder Stillleben, einen ‚Abendakt‘ und einen ‚Obmann‘, der den Atelierbetrieb beaufsichtigte. Anders als es damals in den Ateliers üblich war, baute Hans Hofmann in seinem Unterricht nicht primär auf Kompositions-kunst, akademische Techniken und anatomische Studien, sondern beabsichtigte, den Schülern ein Gespür für den Raum auf der Bildfläche, erzeugt durch die Spannung zwischen einzelnen Ebenen und Farbkontrasten zu vermitteln.“

zeitweise unter Depressionen und hinterfragte gelegentlich grundsätzlich seinen Beruf als Maler.⁴⁶⁶ Über ihre eigene Maltätigkeit schrieb Johanna Kanoldt rückblickend, dass sie im September 1918 erneut einen Anlauf genommen und viel gemalt habe, und hoffe, zurück in München, diese Arbeit wieder aufnehmen zu können.⁴⁶⁷

Der Tod der Mutter am 2. Mai 1919, einen Tag bevor die knapp vier Wochen existierende Münchner Räterepublik von Reichswehr und Freikorps mit Gewalt beendet wurde,⁴⁶⁸ bedeutete einen tiefen Einschnitt im Leben von Johanna Kanoldt. Drei Monate später, am 26. Juli 1919, schilderte sie in einem ausführlichen Schreiben aus „Oberstausfen, Allgäu / Gasthaus Sonne“ an den Freund Troendle die schweren Wochen nach dem Verlust, in denen sie selbst erkrankt war.⁴⁶⁹ Es ging erst etwas aufwärts, nachdem sie am 20. Juni aufs Land, nach Oberstausfen im Allgäu gefahren war, wo sie vorhatte, bis 31. August oder 1. September zu bleiben. Begeistert berichtete sie über ihre Unterkunft, es sei dort „idyllisch, ein ganz kl.[eines] Gasthaus, nur 3 Zimmer mit 5 Betten“, ein „schöner Platz mit guter Verpflegung“. Über den Tagesablauf heißt es, „früh meistens Liegekur, auf der Veranda, dann Nachmittagsschlaf, dann Arbeit“.⁴⁷⁰

Um ‚Arbeit‘, also um das Malen geht es im gleichen Schreiben an Troendle noch ausführlicher. Sie habe das „Glück“ gehabt, in Oberstausfen den „sehr netten Kollegen“ Erich Glette zu treffen, mit dem sie hier „eifrig“ arbeite. Glette (1896–1980), ein auto-didaktischer Künstler, der seit 1917 mit Martin Lauterburg eng befreundet war, sich

466 Vgl. Koch 2018, S. 30 f.

467 Postkarte von Johanna Kanoldt, Berghotel Wendelstein, Brannenburg an Hugo Troendle, Lugano (?), 02.04.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „[...] mir ist es seit Sommer sehr schlecht gegangen, 2 mal leichte Grippe je 4 Wochen gelegen, aber danach total erschöpft so dass ich Wochenlang nicht stehen konnte ohne Alkohol u. Arsenik überhaupt nicht existieren. Dazu Mamas schwerleidender Zustand u. großliebste Sorgen um Alex. Wochenlang keine Nachricht von ihm, endlich am 12.I. langte er nach 4 wöchentlichem unbeschreiblichem Marsch aus der Ukraine hier an, dass er überhaupt lebendig durchgekommen ist das größte Wunder. Im September nahm ich noch einmal einen Anlauf u. habe viel gemalt, jetzt hoffe ich, wenn ich herunter komme nächste Woche an die Arbeit zu kommen.“

468 Vgl. Alexander Kanoldts Schilderung der letzten Lebenswochen seiner Mutter in einem Brief an Troendle, 10.05.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Diese Woche habe ich meine gute teure Mutter beerdigt – 3 Monate lang lag sie unter unsäglichen Qualen fest zu Bett – die letzte Zeit war ihr armer Geist ziemlich umnachtet und ihr schmerzreiches Leben verlöschte schließlich wie ein herunter gebranntes Kerzenlicht. Zuletzt litt sie weniger, nahm auch keinen Anteil mehr an den Unruhen und hörte nichts mehr von den schweren Schießereien – ein Glück, daß sie erlöst ist.“

469 Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstausfen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich habe mich bemüht, so lange gefaßt zu sein, als es ging, schon Alexens wegen, aber leider hat sich die große Nervenüberanstrengung auf den Körper geworfen u. ich hatte den ganze Juni hindurch einen totalen Nervenzusammenbruch.“

470 Ebd.

als „dessen Schüler“ verstand⁴⁷¹ und mit ihm im gleichen Haus in der Blütenstraße in München wohnte, hatte Johanna Kanoldt wahrscheinlich bereits vorher bei ihrem Lehrer kennengelernt.⁴⁷²

Über ihre Fortschritte schrieb sie zufrieden: „Es scheint mir, als wenn ich doch ganz gut vorankäme u.[nd] namentlich besser die Materie der Ölmalerei beherrschen lerne, Aquarell reicht mir immer nicht in der Wirkung, auch erfordert die Technik so viel Überlegung, was mich beim Malen im Freien stört, denn dann bin ich so aufgeregt, dass ich gerne voll in die Farbe greife, ohne jeden Ton berechnen zu müssen. Ich habe sechs Ölstudien in Arbeit, mache daneben auch Kohle- und Federzeichnungen, sehr detaillierte und reiche Blätter, meist Gärten mit den verschiedenen Blattpflanzen und Formen.“ Allerdings waren die Begleitumstände des Malens in der Natur auch herausfordernd für sie, denn „leider sind die meisten Motife [sic!] ziemlich weit, 20 Minuten Bergsteigen mit allem Gepäck ist recht anstrengend, arbeite durchschnittlich 2–3 Stunden hintereinander, stehend; ein großer Fortschritt gegen früher, wo ich es garnicht vertrug.“⁴⁷³

Zwei dieser im Brief an Troendle als „Kohle- und Federzeichnungen“ erwähnten Blätter, die sich lange in einer Privatsammlung befanden, sind kürzlich auch öffentlich zugänglich geworden.⁴⁷⁴ Auf beiden Federzeichnungen (Tusche, laviert) sind Gärten mit Architektur im Hintergrund dargestellt, beide sind unten links mit „Johanna Kanoldt“ signiert. In der hier verwendeten Technik hatte der Vater Edmund Kanoldt oft gearbeitet, während der Bruder Alexander Kanoldt Bleistift und Kreide, bevorzugte. Die querformatige Zeichnung ist mit „Ländlicher Garten“ betitelt und mit „Juli 1919“ datiert, die andere, ein Hochformat, mit dem Titel „Villa im Grünen“ versehen, jedoch ohne Angabe eines Datums. Auf den Werken finden sich zwar keine Angaben über den Entstehungsort, nachdem jedoch aufgrund des Briefes an Troendle vom 26. Juli 1919 bekannt ist, dass Johanna Kanoldt sich zu dieser Zeit in Oberstaufen aufgehalten

471 Vgl. den von Erich Glette selbst verfassten maschinenschriftlichen einseitigen „Lebenslauf“ in der Personalakte im Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München.

472 Remigius Netzer schreibt in seiner Biografie über Johanna Kanoldts späteren Mann Ludwig Wilhelm Grossmann: „Zum engeren Kreis der Maler und Bildhauer um Ré Grossmann in der ‚Brennessel‘ gehörten Erich Glette, der ihm künstlerische Anregungen gab und mit dem zusammen er Anfang der zwanziger Jahre malte [...]“. Vgl. Netzer 1981, S. 11. Glette war 1951 bis 1964 Professor an der Münchner Kunstakademie.

473 Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstaufen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

474 Die beiden Blätter befanden sich im Besitz der Münchner Literatur- und Kunsthistorikerin Jutta Assel (1944–2020), die sie nach eigener Aussage (Gespräch im September 2016) in den 1960er-Jahren in Garmisch-Partenkirchen aus Privatbesitz erworben hatte. Nach ihrem Tod gelangten die Federzeichnungen mit weiteren Objekten aus ihrer Grafiksammlung in den Besitz des Münchner Stadtmuseums (Inv.-Nr. G-2021/8.1 und G-2021/8.2). Vgl. <https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/laendlicher-garten-10246767> und <https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/villa-im-gruenen-10246768>.

hat, ist zumindest für das Blatt „Ländlicher Garten“ der Ort seiner Entstehung gesichert. Bei der weder datierten, noch lokalisierten Grafik „Villa im Grünen“ war es möglich, den vergleichsweise auffälligen historistischen Bau, der noch heute nur leicht verändert in der Schloßstraße 12 in Oberstaufen steht, als ehemalige Villa Hueber zu identifizieren. Folglich entstand auch diese Zeichnung sehr wahrscheinlich im Sommer 1919 in Oberstaufen.⁴⁷⁵ Das dreigeschossige, um 1902 von dem Zimmermeister Johann Kennerknecht erbaute Wohnhaus wurde 1906 an das Ehepaar Josef Anton und Katharina Hueber verkauft.⁴⁷⁶ Hueber hatte seit 1905 unter anderem die Funktion des „Säckelwarts“, also des Kassenwarts im Fremdenverkehrsverein Oberstaufen inne und hatte folglich auch unmittelbar mit den Gästen des Luftkurortes zu tun.⁴⁷⁷ Somit ist es nicht unwahrscheinlich, dass die kontaktfreudige Johanna Kanoldt Hueber persönlich kennengelernt und auf diese Weise Zugang zu den Gärten der Villa zum Zeichnen vor Ort erhalten haben könnte. Das Anwesen Schloßstraße 12 liegt zudem ganz in der Nähe des Gasthofs „Sonne“, wo sie logierte, so dass die Villa für sie mühelos in wenigen Minuten zu Fuß erreichbar war (Abb. 47).

Die Zeichnung „Villa im Grünen“ zeigt in leichter Aufsicht den Blick von der Straße aus auf einen schmiedeeisernen Zaun mit einem Tor, das zu einem Garten voller Bäume und Büsche führt. Hinter dem Tor sind ein von Kletterpflanzen bewachsener Bogen und dahinter ein sechseckiges Brunnenbecken zu sehen. Im Hintergrund sind Teile der ehemaligen Villa Hueber, zu der dieser im Süden des Hauses gelegene Garten gehört, erkennbar: Rechts ein Turm mit einer „welschen Haube“, die eine Laterne trägt, welche ihrerseits wiederum von einer Zwiebelhaube mit Wetterfahne bekrönt wird. Links sieht man einen Staffelgiebel mit einem Okulus über zwei nach oben gerundete Fensteröffnungen. Zwischen Turm und Giebel zeigt sich ein Walmdach mit Schornstein.

Erst anhand zweier historischer Fotografien der Villa lässt sich die Situation genauer rekonstruieren, denn Johanna Kanoldt geht es hier offensichtlich nicht um eine perspektivisch korrekte Darstellung des Gartens oder des Wohnbaus. Außer den Kletterpflanzen (Winden?) an dem Bogen und mehreren Trauerweiden im Mittelgrund sind keine Pflanzen identifizierbar. Sie arbeitet nur wenige Details genauer aus, wie das Tor mit dem Blumenornament, die mit Rhomben verzierten Seiten des Brunnenbeckens

475 Wir danken Angelika Hauber (Ordnungsamt Oberstaufen) und insbesondere Manfred Fink (Gemeindearchiv Oberstaufen) für hilfreiche Hinweise und Recherchen vor Ort, die zur Identifizierung der Motive der beiden Federzeichnungen von Johanna Kanoldt führten.

476 Auf der am 17.06.1901 von der Ortspolizeibehörde ausgestellten Bestätigung der „Vollständigkeit der auf dem Plan befindlichen Unterschriften der Beteiligten“ unterzeichnete Johann Kennerknecht als Mauermeister, Zimmermeister und Bauherr. Die Unterlagen befinden sich im Gemeindearchiv Oberstaufen.

477 Freundliche Hinweise von Manfred Fink (Gemeindearchiv Oberstaufen) im Oktober 2022 an die Verf.



Abb. 47 Johanna Kanoldt: Villa im Grünen, 1919, Federzeichnung, 50 × 34 cm, Münchner Stadtmuseum



Abb. 48 Villa Hueber,
Oberstaufen, Schloßstraße 12,
undatierte Fotografie, Privatbesitz

oder das neobarocke Turmdach. Der nur mit einigen Ästen am rechten Bildrand angeschnitten dargestellte Nadelbaum (Fichte, Tanne) bildet das Gegengewicht zum imposanten Turm der Villa (Abb. 48 und 49).

Auf dem Blatt „Ländlicher Garten“ ist ein Garten mit zahlreichen, nur zum Teil näher identifizierbaren Gewächsen zu sehen. Die Bepflanzung des in leichter Aufsicht präsentierten Grundstücks, zwischen dessen von Holzlatten eingefassten und mit Rosenkugeln geschmückten Beeten, Wege erkennbar sind, besteht hauptsächlich aus Büschen und Stauden. Vorne sind Weinreben mit Trauben zu sehen, in der Mitte ein Stauden-Phlox, links dahinter eine Hochstammrose und neben dem Gartenpavillon eine



Abb. 49 Villa Hueber, Oberstaufen, Schlosstraße 12, undatierte Fotografie, Privatbesitz

Kopfweide mit neu ausgetriebenen Zweigen. Im Hintergrund rechts scheinen zwei hintereinanderstehende Bauten ineinander zu verfließen. Dominierend ist die Schauwand eines auf ein Untergeschoss aufgesockelten Gartenpavillons, der mit einem Zelt Dach abschließt. Dieses wiederum verschneidet sich in der zeichnerischen Darstellung mit einer neobarocken Schweifhaube, die Bekrönung eines dahinter situierten Türmchens. Letzteres und das Satteldach rechts hinter dem Pavillon sind als Teile eines eigenen Bauwerks erkennbar. Nach hinten öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Bergzügen, die als Nagelfluhkette mit dem Gipfel des Hochgrats identifizierbar sind. Rechts oben im Hintergrund ist eine Gebäudegruppe zu sehen, bei der es sich um das mittlerweile abgerissene Schloss Staufen handelt. Der dargestellte Ausblick entspricht dem von dem nördlich der Villa Hueber gelegenen Garten. Allerdings unterscheidet sich das auf dieser Zeichnung wiedergegebene Turmdach deutlich von dem auf dem Blatt



Abb. 50 Johanna Kanoldt: Ländlicher Garten, 1919, Federzeichnung, 33,7 × 50 cm, Münchner Stadtmuseum

„Villa mit Garten“. Auch über einen ehemals existierenden und zur Villa gehörenden Pavillon ist weiter nichts bekannt (Abb. 50).

Mit den beiden zwar räumlich zum Teil ungeschickt ausgeführten, stellenweise dilettierend oder zumindest skizzenhaft wirkenden Zeichnungen gelingt es Johanna Kanoldt dennoch, die Atmosphäre zweier sommerlicher Gärten im Allgäu zu erfassen. Da es sich neben dem Aquarell „Cannes“ von 1912 um die einzigen derzeit bekannten Werke der Malerin handelt, ist es nur sehr eingeschränkt möglich, ihre künstlerischen Fähigkeiten einzuschätzen.

In ihrem Brief an Troendle vom 26. Juli 1919, in dem sie dem in der fernen Schweiz lebenden Freund von ihren Aktivitäten in Oberstaufen berichtete, hielt sie auch grundsätzliche Überlegungen über die Bedeutung der Kunst für ihr Leben fest. Aufgewühlt durch den Tod der Mutter und gleichzeitig verunsichert durch die verworrene politische Lage nach dem Krieg in München, die ihr als Schreckensfolie erschien, der man ohnmächtig gegenüber stehe, schrieb sie: „Nur kümmere ich mich garnicht um Politik, lese nicht einmal die Zeitung, da es mich nur aufregt, und helfen kann man doch nichts. Was auch kommt, schließlich so lange wir unsere Kunst haben, sind wir glücklich und unabhängig, nur so viel Lebensmöglichkeit müssen wir behalten u. die wird wohl

irgendwie uns bleiben, um unsere Träume malen zu können.“⁴⁷⁸ Sie betrachtete die Kunst und auch ihre eigene Maltätigkeit folglich als Flucht- und Schutzraum, denn erst mit ihrer Hilfe vermochte sie es, der für sie trostlosen Realität zumindest zeitweise zu entkommen.

Troendle gegenüber äußerte sich Johanna Kanoldt immer wieder in einer beeindruckenden Offenheit über ihre schwierige Situation. Erkennbar wird, dass sie sich in diesen Jahren für das Wohlergehen der Familie verantwortlich fühlte, und zwar nicht nur für das der kranken Mutter, sondern auch für das des damals schwermütigen Bruders.⁴⁷⁹ Sie offenbarte sich dem Freund als eine ewig Lernende mit Durchhaltevermögen, als eine, die sich mit 37 Jahren noch für den neuen Lehrer Lauterburg begeisterte. Gleichzeitig zeigt sie sich als Person im Spannungsfeld zwischen ihren Vorsätzen, zu arbeiten, und der ihr schließlich fehlenden Energie und Kraft, diese Pläne in die Tat umzusetzen. Das Malen nahm sie ernst, sie schrieb von ‚ihrer‘ Kunst, arbeitete gern und äußerte ihre „Sehnsucht, selbst etwas zu leisten“.⁴⁸⁰ Ungeachtet dessen schätzte sie sich – ähnlich wie es seinerzeit ihr Vater schon gesehen hatte – als nur bedingt belastbar ein und fühlte „zu wenig Kraft“ für eine „ernste Berufsarbeit“.⁴⁸¹

Deutlich erkennbar wird aus den Schreiben an Troendle sowohl Johanna Kanoldts häufig geringes Selbstbewusstsein als Malerin als auch ihre Abhängigkeit vom Interesse und Zuspruch anderer. Dabei fällt freilich auf, dass es keine Stelle gibt, in der sie ihre Begabung grundsätzlich in Frage stellt. Motiviert schien sie, wenn sie in Oberstaufen zusammen mit dem „Kollegen“ Erich Glette malen konnte. Hingebungsvoll bewunderte sie ihren Bruder – nie verglich sie sich oder stellte sich auch nur annähernd auf eine Ebene mit ihm. Sie zeigte ihm ihre Werke und schien sich Zuspruch erhofft zu haben. Von konkreten Reaktionen Alexander Kanoldts ist in den Briefen allerdings nie die Rede, nur an einer Stelle bemerkte sie erfreut, dass dieser sich „in rührender Weise“ für ihre „Kunst“ interessiere.⁴⁸² Sein Kunsturteil schätzte sie hoch, so war sie beispielsweise

478 Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstaufen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

479 Vgl. Koch 2018, S. 30. Nach seiner Heimkehr aus der Ukraine Anfang 1919 durchlitt Alexander Kanoldt zunächst eine depressive Phase, die er aber recht schnell überwandt und stattdessen „einen ausgeprägten Arbeitswillen [entwickelte], der ihm half, seine noch im Jahr zuvor geäußerten Zweifel an seiner Zukunft als bildender Künstler zu überwinden“ (ebd., S. 31).

480 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

481 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Vgl. Brief Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 30.12.1900, StA Karlsruhe, Br. Nr. 9: „[...] leider verbietet ihre schwache Gesundheit, irgend eines dieser Fächer zum Berufe wählen zu dürfen [...]“.

482 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstaufen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

erleichtert, dass auch er an Lauterburgs Gemälden Gefallen fand, zumal sie diesen nach ihren eigenen Worten „selbstständig entdeckt“ hatte.⁴⁸³

Den Freund Troendle bewunderte Johanna Kanoldt ebenfalls. Nach einem Besuch in dessen Atelier fühlte sie sich „erbaut und gestärkt“ an seinen Werken.⁴⁸⁴ Äußerungen über seine Figurenzeichnungen – „es ist so unendlich viel Empfindung darin, und in der Erfindung so viel Reichtum und Fülle! Wenn ich erst einmal so etwas könnte!“ – zeugen von ihrem Gefühl der Unterlegenheit.⁴⁸⁵ Ungeachtet dessen erlaubte sie sich Offenheit, wenn sie beispielsweise über die Werke von Franz Nölken (1884–1918), einem mit Troendle befreundeter expressionistischer Maler, zeitweise Mitglied der Künstlervereinigung „Brücke“, kritisch urteilte.⁴⁸⁶ Troendle selbst scheint Johanna Kanoldt keineswegs bei ihrer Maltätigkeit ermutigt zu haben. Eine einzige Stelle, im Brief vom 26. Juli 1919, an der sie Dankbarkeit für sein „freundliches Interesse“ für ihre Arbeit äußert, lässt aber auf eine Nachfrage von ihm schließen.⁴⁸⁷ Der Kontakt von Johanna Kanoldt zu Hugo Troendle hielt noch lange an, auch wenn er sich nicht mehr anhand von Briefzeugnissen weiterverfolgen lässt. Jedenfalls erwähnte sie noch im Jahre 1935 im Zusammenhang mit einer Rentenangelegenheit in einem Schreiben an den Frankfurter Bankier Robert H. Steger die „ausführlichen Beratungen“, die sie mit „Professor Hugo Troendle“ als „unserem ältesten Freund hier“ geführt habe.⁴⁸⁸ Und zwei Jahre später, im Dezember 1937, berief sie sich in einem Brief an Kurt Martin, damals Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, dem sie ein Werk von Eugène Delacroix zum Kauf anbot, auf das kennerschaftliche Urteil Troendles.⁴⁸⁹

Johanna Kanoldts Schreiben an Troendle sind berechte Zeugnisse dafür, dass sie trotz erschwerter Umstände und erzwungener Unterbrechungen ständig neue Anläufe

483 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano, 20.08.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

484 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

485 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Lugano (?), 18.02.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

486 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, München an Hugo Troendle, Zürich, 15.06.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Übrigens waren auf der Sezession große Akte von Nölken, ist das nicht ein Bekannter von Ihnen? – Sie waren sehr rosa u. gefielen mir persönlich nicht.“

487 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstaufen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich denke immer mit Dankbarkeit an Ihr freundliches Interesse für meine Arbeit [...]“. Die Briefe Troendles an Johanna Kanoldt sind nicht überliefert.

488 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 20.03.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, B. 3/40.

489 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, Kunsthalle Karlsruhe, 11.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669.

nahm und das Malen nicht aufgab. Die Malstunden bei Martin Lauterburg scheinen ihr grundsätzlich eher wenig ausgeprägtes Selbstbewusstsein als Künstlerin, die sich in Kreisen etablierter Malerinnen und Maler bewegte, in denen sie mit ihren Werken keinen leichten Stand gehabt haben dürfte, gestärkt zu haben, so dass sie im Sommer 1917 eine Art Neuanfang wagte. Gegenüber Troendle, der ihr gegenüber einst die These vertreten hatte, dass Kunstlehrer gar nichts nützten, der sie grundsätzlich mit den Worten zustimmte: „weil schließlich doch Alles selbst erkämpft werden muss“, beschrieb sie Lauterburg denn auch ausdrücklich als Ausnahme, denn er habe ihr „sehr geholfen, um mich aus der Verbindung von [Friedrich] Fehr und [Angelo] Jank frei zu machen.“⁴⁹⁰ Tatsächlich ist 1919 erstmals die Berufsbezeichnung „Malerin“ für Johanna Kanoldt in einem offiziellen Dokument nachweisbar, nachdem sie von 1901 bis zum Jahrgang 1917 mit einem Eintrag als Schriftstellerin in „Kürschners deutscher Literatur-Kalender“ gelistet war.⁴⁹¹ In der Zeit des Krieges, der anfangs von ihr wie ein spannendes und überfälliges Abenteuer enthusiastisch begrüßt worden war, recht bald aber seine schrecklichen Seiten auch in ihrem Alltagsleben zeigte, und der nach langen Jahren anders als erhofft ausging und ihr Leben und das ihrer Freunde grundsätzlich veränderte, bot ihr ihre künstlerische Tätigkeit die Möglichkeit, den Belastungen und dem Grauen der wirklichen Welt etwas eigenes Kreatives entgegenzusetzen und somit einen Sinn im Weiterleben zu erkennen.

490 Brief von Johanna Kanoldt, Gasthaus Sonne, Oberstaufen im Allgäu an Hugo Troendle, Lugano (?), 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

491 Vgl. Kürschner 1901 (erster Eintrag für Johanna Kanoldt) bis Kürschner 1917 (letzter Eintrag). In dem im Mai 1919 angelegten Familienbogen für Sophie Kanoldt lautet die Berufsangabe für Johanna Kanoldt erstmals „Malerin“, für Alexander Kanoldt „Maler“. Vgl. Familienbogen zum PMB Sophie Kanoldt, StA München. In dem im gleichen Jahr, nach dem 22.05.1919 angelegten PMB von Johanna Kanoldt steht unter Beruf dann „Malerin und Schriftstellerin“. Vgl. PMB Johanna Kanoldt, StA München. Die Neuanlage des PMB hing möglicherweise damit zusammen, dass Johanna Kanoldt ab diesem Zeitpunkt als Nachfolgerin der Mutter als Hauptmieterin der Wohnung Nikolaiplatz 1/III fungierte. Am 19.04.1922 wird der PMB durch Daten anlässlich der Heirat mit dem „Kunstmaler“ Ludwig Wilhelm Grossmann ergänzt. Im gleichen Jahr findet sich beim Eintrag im Sterberegister für Lotte Barbara Grossmann, der Tochter von Johanna Kanoldt und Ludwig Wilhelm Grossman am Rand handschriftlich mit Bleistift notiert: „Ludwig u. Johanna, Kunstmaler“. Sterberegister Lotte Barbara Großmann, Standesamt III, 1922, Nr. 1420 vom 03.06.1922 im StA München. Im Adressbuch der Stadt München wird Johanna Kanoldts Beruf zwischen 1922 und 1935 als „Kunstmalerin“ angegeben, von 1936 bis 1943 steht die Abkürzung „Vertretg.“ hinter ihrem Namen.

Die „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in Karlsruhe, September 1920

Im Herbst 1920 gelang es Johanna Kanoldt erstmals, als Malerin an die Öffentlichkeit zu treten. Zusammen mit ihrem damals längst etablierten Bruder war sie in der „Ausstellung von Werken badischer Künstler“, die anlässlich der ersten „Badischen Woche“ vom 18. bis 26. September 1920 in den Räumen des Badischen Kunstvereins in Karlsruhe gezeigt wurde, mit Werken vertreten.⁴⁹² Die erste „Badische Woche“ sollte eine Übersicht über das künstlerische und kulturelle Schaffen in Baden geben.⁴⁹³ Mit Veranstaltungen aus den Bereichen Dichtung (Schauspielaufführungen), Musik (Opern- und Konzertaufführungen), Kunst und Sport versuchten die Obrigkeiten der ehemaligen Residenzstadt, die nach der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und dem Untergang des Großherzogtums nunmehr Hauptstadt der Republik Baden war, einem drohenden Bedeutungsverlust entgegenzuwirken.⁴⁹⁴

Auf dem Gebiet der Kunst fanden Eröffnungen und Wiedereröffnungen in Museen sowie mehrere Ausstellungen statt.⁴⁹⁵ Große Beachtung fand die „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in den Räumen des Badischen Kunstvereins. Organisatoren der Schau waren der Maler Albert Hauelsen (1872–1954), Professor an der Karlsruher Akademie, der Maler Hermann Goebel (1885–1945), Professor an der Landeskunstschule Karlsruhe und der damals neu ernannte Direktor der Kunsthalle Willy F. Storck (1890–1927). Ursprünglich war geplant, in der Städtischen Ausstellungshalle mit einem Gesamtüberblick über das zeitgenössische Kunstschaffen Badens das „hohe Niveau des badischen Kunstlebens“ zu demonstrieren.⁴⁹⁶ Aufgerufen zur Beteiligung waren neben

492 Zur Ausstellung vgl. Angermeyer-Deubner 1997, S. 80.

493 Unter verschiedenen Namen, auch als „Karlsruher Festwoche“, wurde die Veranstaltung dann bis 1929 (1931?) jährlich wiederholt. Vgl. Stadtchronik Karlsruhe: <https://web1.karlsruhe.de/db/stadtchronik/epoche.php?suchstring=192&auswahl=Suche+starten>.

494 Vgl. das vierseitige Programmheft „Badische Woche Karlsruhe, vom 18. bis 26. September 1920“ vom „Arbeitsausschuß für die Badische Woche“ herausgegebenen, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. III4.

495 Eröffnet wurden die ersten fertiggestellten Säle des Landesmuseums im Schloss, wiedereröffnet wurde das neugeordnete Thoma-Museum in der Badischen Kunsthalle. Zudem wurden drei Ausstellungen in der Badischen Kunsthalle (J. W. Schirmer und seine Schule, Badische Keramik, Glasfenster und Mosaiken), eine Ausstellung mit Kinderzeichnungen vom Hotzenwald im Akt-saal der Kunstgewerbeschule in der Westendstraße und die Ausstellung „Badische Künstler“ in den Räumen des Kunstvereins gezeigt. Vgl. das Programmheft, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. III4.

496 Vgl. die Besprechung von A. Rudolph in der Sonderbeilage „Badische Woche 1920“ der Abendausgabe der „Badischen Presse“ vom 21. September 1920, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-149648/fragment/page=2030516>. Die Sonderbeilage erschien unter dem Titel

Künstlern aus Baden vor allem solche, die ihre Heimat verlassen, die an der Karlsruher Akademie studiert hatten oder in anderer Weise mit Karlsruhe verbunden waren.⁴⁹⁷ Da die für die Schau gedachte Ausstellungshalle im Herbst 1920 noch nicht beziehbar war, fand diese in den wenigen und vergleichsweise kleinen Räumen des Badischen Kunstvereins statt, so dass die Veranstalter gezwungen waren, das von ihnen ursprünglich vorgesehene Programm zu reduzieren.

Anhand der überlieferten Namenslisten der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler sowie der Listen mit den präsentierten Werken nach Hängungsorten lässt sich die Ausstellung größtenteils rekonstruieren.⁴⁹⁸ Den zahlreichen Rezensionen in

„Badische Woche 1920“ zwischen dem 17.09. und 25.09.1920 anlässlich der zwischen dem 18.09. und 26.09.1920 stattfindenden Veranstaltung gleichen Namens täglich als Beilage der Abendausgabe der „Badischen Presse“.

- 497 Bei der Auswahl wurde Wert darauf gelegt, auch Künstler „heranzuziehen und ihrer Heimat zuzuführen, die heute außerhalb Badens tätig sind.“ Werke der ehemaligen Akademielehrer und ihrer Schüler wurden parallel in der Ausstellung in der Kunsthalle gezeigt. Vgl. Programmheft, S. 3, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. III4.
- 498 Die Materialien zur Ausstellungsplanung werden im GLA Karlsruhe, Sign.: 44I-3 Nr. 1049, aufbewahrt. Es handelt sich um undatierte Listen ohne Titel. Zunächst gibt es vier Namenslisten der Teilnehmer aus verschiedenen Planungsstadien, zwei davon nummeriert und alphabetisch geordnet. Namensliste 1: 1 Seite, r und v, handschriftlich, enthält die Familiennamen der für die Ausstellung vorgesehenen Künstler, mit vielen Streichungen und Ergänzungen, im ersten Planungsstadium angelegt. In der oberen rechten Ecke des Blattes heißt es „Bad. Woche“. – Namensliste 2: 4 Seiten, r, handschriftlich, enthält 76 nicht geordnete Namen, wobei der Name „W. Conz Karlsruhe“ ausgestrichen ist. Angegeben sind der abgekürzte Vorname und der Familienname, der damalige Wirkungsort, in Klammern gegebenenfalls der Bezug zu Baden, zudem daneben mit Bleistift eine Zahl, die bei den meisten auf die Nummer in einer weiteren, zu einem späteren Zeitpunkt verfassten alphabetisch geordneten Namenliste hinweist. [S. 2: „Joh. Kanoldt München (aus Karlsruhe) 40“; S. 3: „H. Troendle, München (aus Bruchsal) 57 [...] R. Großmann München (aus Freiburg) 30 [...] A. Kanoldt München (aus Karlsruhe) 39“]. – Namensliste 3: 2 Seiten, r, handschriftlich, alphabetisch geordnet und von 1 bis 74 nummerierte Namen der beteiligten Künstler (Familienname, abgekürzter Vorname), daneben Wirkungsort und in Klammern Bezug zu Baden. Enthält Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen. Auf S. 2v werden unter „nicht beteiligt“ weitere 12 Namen aufgeführt, zudem die Zahl 85. [S. 2: „33. Grossmann, R München (aus Freiburg) [...] 43. Kanoldt A München (aus Karlsruhe) 44. Kanoldt Joh do [...] 63. Troendle, H München (aus Bruchsal)“]. – Namensliste 4: 3 Seiten, r, leicht veränderte maschinenschriftliche Version der Namensliste 3. Enthält Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen. Verzeichnet sind 74 nummerierte und 4 Künstlernamen ohne Nummer, dazu kommen drei handschriftliche Namen auf S. 1 oben rechts, also insgesamt 81 Künstlernamen. [S. 2 „33. Grossmann, R. München (aus Freiburg) [...] 43. Kanoldt, A. München (aus Karlsruhe) 44. Kanoldt, J. München (aus Karlsruhe)“, S. 3: „63. Troendle, H. München (aus Bruchsal)“]. – Dazu kommen zwei Listen mit den ausgestellten Werken der Künstler nach Hängungsort in den Räumen des Kunstvereins. Liste der ausgestellten Werke nach Räumen 1: 6 Seiten, r und v, handschriftliche, nach Räumen gegliederte Liste mit Künstlernamen sowie Werktitel mit Gattungs- und Preisangaben. Enthält Streichungen und Korrekturen. – Liste

der Presse lassen sich weitere wichtige Hinweise entnehmen. Ein Ausstellungskatalog ist nicht überliefert und offenbar auch gar nicht publiziert worden. An der Schau waren rund 74 Künstlerinnen und Künstler beteiligt.⁴⁹⁹ Etwa 130 nach Kunstrichtungen gehängte bzw. platzierte Werke der Gattungen Malerei, Skulptur und Graphik wurden in sechs Räumen des Kunstvereins gezeigt. Vertreten waren, abgesehen von zahlreichen, damals lokal bekannten Künstlern, die Geschwister Kanoldt, der in Bruchsal geborene Hugo Troendle, der Freiburger Rudolf Großmann sowie der aus Offenburg gebürtige K. Henselmann – alle zu dieser Zeit in München lebend. Des Weiteren waren Werke von Karl Hofer (1878 in Karlsruhe geboren) und Rudolf Schlichter (1890 in Calw geboren) aus Berlin sowie der damals am Bauhaus in Weimar lehrende Lyonel Feininger (sein Vater war in Durlach geboren, er selbst 1871 in New York) zu sehen. Zu den Teilnehmerinnen gehörten abgesehen von Johanna Kanoldt auch weitere Malerinnen, wie Emilie Dietrich (Emilie von Palmenberg, 1864 in Karlsruhe geboren, 1931 in München gestorben), Dora Joho, Mely Joseph (1886 in Pforzheim geboren, 1920 in Berlin gestorben), Helene Albiker-Klingenstein (1878 in Prag geboren, 1952 in Ettlingen gestorben) und Milli Gerstel-Plump (1879–1947).

Während die Ausstellungsbeteiligungen von Alexander Kanoldt, Hugo Troendle und Rudolf Großmann, alle damals bereits etabliert, selbstverständlich scheint, ist jene der als Malerin gänzlich unbekanntes Johanna Kanoldt wahrscheinlich der Fürsprache Willy F. Storcks zu verdanken. Mit Storck, der Anfang 1920 als Nachfolger von Hans Thoma (1839–1924) die Leitung der Städtischen Kunsthalle Karlsruhe übernommen hatte, waren die Kanoldts gut bekannt. Johanna Kanoldt hatte wohl die engere Verbindung zu Storck, überliefert ist jedoch nur der Briefwechsel zwischen ihm und Alexander Kanoldt aus den Jahren 1919 bis 1923.⁵⁰⁰

der ausgestellten Werke nach Räumen 2: 14 Seiten, maschinenschriftliche Version der Liste 1. Die Listen scheinen allerdings weder vollständig zu sein, noch stimmen die in den Namenslisten aufgeführten Künstler mit denen in den Listen mit den ausgestellten Werken überein. Beispielsweise werden die Namen von acht Künstlern (Bollschweiler, Dick, Dietrich, Gamp, Joseph, J. Kanoldt, Lainger, Werner) auf den Namenslisten geführt, während sie in den Listen mit den ausgestellten Werken nach Hängungsort nicht verzeichnet sind. Folglich erweist es sich als schwierig, endgültige Aussagen sowohl über die Anzahl der Künstler, die ausgestellt haben, als auch über die tatsächlich in der Ausstellung präsentierten Werke zu machen.

499 Die jeweiligen Listen enthalten 74 + 4, eine Rezension erwähnt 74, zwei Rezensionen erwähnen 75 Teilnehmende.

500 Johanna Kanoldt besuchte Storck in Karlsruhe und traf ihn auch während dessen Aufenthalt in München. Sie scheint zudem immer einen gewissen Informationsvorsprung vor dem Bruder bezüglich der aktuellen Ereignisse in Karlsruhe gehabt zu haben. So schrieb Alexander Kanoldt z. B. „von meiner Schwester erfuhr ich Ihre Vermählung“ oder „seit August hörte ich nichts mehr von Ihnen – dann nur indirekt durch meine Schwester“. Sie besuchte Storck auch im August 1919 während dessen Sommerurlaubs in Feldwies (bei Übersee im Chiemgau). Von Interesse sind hier die Briefe aus den Jahren 1920 und 1921. Vgl. Briefe von Alexander Kanoldt an

Deutlich wird aus den Schreiben aus dem Frühjahr 1920, dass Storck im Vorfeld Alexander Kanoldt und Hugo Troendle über den Plan einer „Ausstellung Panbadischer Künstler“ informiert hatte, sehr wahrscheinlich gab es auch schon Überlegungen über deren Beteiligung an der Schau. Alle setzten große „Erwartungen in das Unternehmen“, wie Alexander Kanoldt an Storck im April 1920 schrieb, wobei es allerdings zunächst Unklarheiten wegen des Zeitpunkts gab.⁵⁰¹ Der endgültige Termin im Herbst des Jahres stand jedenfalls erst Ende April 1920 fest.⁵⁰² Alexander Kanoldt äußerte gegenüber Storck anfangs die Absicht, bei der Ausstellung „sehr gut vertreten“ zu sein, dieser wiederum reagierte erfreut über dessen zugesagte Teilnahme und die seiner „Freunde“ und war dankbar, dass der Maler gewillt war, seine „guten Arbeiten“ für diesen Zweck bereitzuhalten.⁵⁰³ Dass die „Münchner“ Kanoldt, Troendle und Großmann tatsächlich von Beginn an als Teilnehmer vorgesehen waren, geht aus der noch im Planungsstadium der Ausstellung entstandenen Liste hervor, auf der ihre Namen als Nummern zwei bis vier gleich nach dem von August Babberger (1885–1936) genannt werden.⁵⁰⁴

Johanna Kanoldt wird auf drei der vier Namenslisten als eine der teilnehmenden Künstlerinnen geführt (Abb. 51 bis 53). Auf der maschinengeschriebenen vierten Liste heißt es „44. Kanoldt, J. München (aus Karlsruhe)“.⁵⁰⁵ Da ihr Name jedoch in den Listen mit Werken nach Raumhängerung fehlt, ist die Anzahl und Art der Werke, mit denen sie an der Ausstellung beteiligt war, nicht rekonstruierbar. Sie gehört damit zu den acht Künstlerinnen und Künstlern, die ohne Angabe der ausgestellten Werke nur auf den Namenslisten erwähnt sind: Jakob Friedrich Bollschweiler (1888–1938, Maler), Karl Dick (1884–1967, Maler), Emilie Dietrich (1864–1931, Malerin), Melly Joseph

Willy F. Storck, 19.01.1920, 22.03.1920, 20.04.1920, 02.05.1920, 15.10.1920 und 26.08.1921, und jene von Willy Storck an Alexander Kanoldt, 31.03.1920 und 28.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 938.

501 Vgl. Brief von Alexander Kanoldt an Willy F. Storck, 20.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 938.

502 Vgl. Briefe von Alexander Kanoldt an Willy F. Storck, 22.03.1920, 20.04.1920, 02.05.1920, 15.10.1920 sowie jene von Willy Storck an Alexander Kanoldt, 31.03.1920 und 28.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 938.

503 Vgl. Briefe von Alexander Kanoldt an Willy F. Storck, 22.03.1920 und 20.04.1920 sowie jene von Willy Storck an Alexander Kanoldt, 31.03.1920 und 28.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 938.

504 Vgl. die erste, nicht vollständige, handschriftliche Namensliste (Namensliste 1), die mit den Namen „Babberger, Großmann, Troendle, Kanoldt“ beginnt. Vgl. Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 1049.

505 Namensliste 4, 3 Seiten, 1, maschinenschriftlich, S. 2. Die Liste ist zwar noch handschriftlich ergänzt, spiegelt aber sehr wahrscheinlich den letzten Stand der Planungen. Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 1049.

51
 W. Zachmann + Heidelberg ~~66~~ 66.
 F. Gelb-Mannheim ~~21~~ 21
 M. Joseph + P (aus Pforzheim) 38
 Joh. Kanoldt München
 (aus Karlsruhe) 40

52
 42 Tutz A Freiberg
 43. Kanoldt A München (aus Karlsruhe)
 44. Kanoldt Joh do (aus Karlsruhe)
 45 Katz H. L. Flt (aus Karlsruhe)
 46. Krause, E Karlsruhe

53
 43.) Kanoldt, A. München (aus Karlsruhe)
 44.) Kanoldt, J. München (aus Karlsruhe)

Abb. 51 bis 53 Einträge für Johanna Kanoldt auf den Namenslisten 2, 3 und 4 für die Planung der „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in Karlsruhe, September 1920, Karlsruhe, GLA

(1886–1920, Malerin), sowie Gamp, M. Lainger und Werner.⁵⁰⁶ Einige von diesen acht, darunter Johanna Kanoldt, Bollschweiler, Dick und Joseph, werden dann auch namentlich in Ausstellungsbesprechungen erwähnt, so dass kein Zweifel daran besteht, dass sie alle tatsächlich in der „Ausstellung von Werken Badischer Künstler“ vertreten waren.⁵⁰⁷ So nannte A. Rudolph in seiner Kritik der Schau in einer Beilage der „Badischen

506 Namensliste 4: „8. Bollschweiler, I. Zürich (aus Baden) [...] 14. Dick, K. Basel (aus Baden) [o. Nr.]. Dietrich [...] [o. Nr.] Gamp [...] 41. Joseph, M. (gest.) Pforzheim [...] 44. Kanoldt, J. München (aus Karlsruhe) [...] [o. Nr.] Lainger, M. [...] [o. Nr.] Werner“. Die Namen ohne Nummern wurden nachträglich handschriftlich ergänzt. Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1049.

507 Rudolph 1920 erwähnt in seiner Rezension der Ausstellung M. Joseph und den „in Basel lebende[n]“ K. Dick als „neue Namen und Gesichter“, und weist auch auf drei Gemälde von Bollschweiler hin, die dessen „starkes Temperament“ und „eigenartige Farbgebung“ bezeugten, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-149648/fragment/page=2030516>.

Presse“ unter den Künstlern, die in Karlsruhe „noch wenig bekannt“ seien, auch „A. und H. Kanoldt (beide aus Karlsruhe, jetzt München)“, wobei es sich bei „H.“ wahrscheinlich um einen Setzfehler handelt, denn Johanna Kanoldt dürfte dem Rezensenten kaum unter ihrem Kosenamen „Hanny“ bekannt gewesen sein.⁵⁰⁸ Mit welchen Werken sie in der Ausstellung vertreten gewesen sein könnte, kann nur der Spekulation überlassen bleiben. Möglicherweise hat sie Bilder eingereicht, die sie während der Unterrichtszeit bei Lauterbach 1917 geschaffen hat, oder aber auch Ölstudien oder Zeichnungen mit Garten- und Pflanzendarstellungen, die sie 1919 in einem Brief an Troendle erwähnt.⁵⁰⁹

Die Präsenz von Werken von Alexander Kanoldt in der Ausstellung ist sowohl anhand der Namenslisten als auch anhand der Listen nach der Raumhängerung dokumentiert.⁵¹⁰ Er war mit drei frühen Ölgemälden in Saal I vertreten: „Pavillon“ von 1910, „Flußlandschaft“ und „Die Weide“, beide von 1911, allesamt Leihgaben aus der Sammlung Erbslöh.⁵¹¹ Dabei fällt auf, dass Alexander Kanoldt sich nicht mit Gemälden aus seiner neueren oder gar neuesten, durchaus reichen Produktion präsentiert hat. Nach den wenig fruchtbaren Kriegsjahren hatte er in kürzester Zeit einige Stadtlandschaften und rund 15 Stillleben geschaffen, die er im gleichen Jahr 1920 nicht nur in München, sondern unter anderem auch in Düsseldorf, Darmstadt und Dresden ausstellte.⁵¹² An Storck schrieb er nach seiner anfänglichen Begeisterung für das Karlsruher Projekt bereits im April 1920, dass seine Prioritäten nun doch ganz auf der Sommerausstellung der Münchner Neuen Secession lägen, auf der er beabsichtige, seine „neuesten und allerbesten Bilder“ auszustellen.⁵¹³ Dass Alexander Kanoldt sich in Karlsruhe schließlich mit nur drei nahezu ein Jahrzehnt früher entstandenen Werken aus seiner kubistischen Phase beteiligte, deutet auch darauf hin, dass er sich

508 Vgl. Rudolph 1920, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-149648/fragment/page=2030516>.

509 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle vom 26.07.1919 aus Oberstaufen im Allgäu, Gasthaus Sonne, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ich habe 6 Ölstudien in Arbeit, mache daneben Kohle- und Federzeichnungen, sehr detaillierte und reiche Blätter, meist Gärten mit den verschiedenen Blattpflanzungen und Formen.“

510 Vgl. die Namenslisten 1 bis 4 und die Liste der ausgestellten Werke nach Räumen 1 und 2. Vgl. Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1049.

511 Vgl. die Liste der ausgestellten Werke nach Räumen 1 und 2. Vgl. Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1049. Zu den Werken „Pavillon“ WV 10.20, „Flußlandschaft“ WV 11.3 und „Die Weide“ WV 11.6. Vgl. Koch 2018, S. 88, 91 und 92.

512 Vgl. Werkkatalog bei Koch 2018, S. 116–134 und S. 206 f.

513 Vgl. Briefe von Alexander Kanoldt an Willy F. Storck vom 22.03.1920 und vom 20.04.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 938. Alexander Kanoldt saß auch im Ausschuss der Münchner Ausstellung, auf der neun Werke, darunter acht 1920 fertiggestellte Stillleben von ihm zu sehen waren. Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1920, S. 19, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000352>.

von seiner Präsenz im Rahmen der „Badischen Woche“ letztlich nicht allzu viel versprach. Troendle und Großmann wiederum waren mit acht, beziehungsweise neun Werken in der Ausstellung vertreten.⁵¹⁴ Aus lobenden Bemerkungen in Rezensionen geht hervor, dass Alexander Kanoldts Landschaften älteren Datums in Karlsruhe positiv aufgenommen wurden⁵¹⁵ (Abb. 54).

Im Vorfeld der Ausstellung im Kunstverein hatte es kritische Stimmen gegeben, denen zufolge die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler es nicht ermögliche, ein „Bild der badischen Kunst“ zu zeigen. Ferner wurde die Tatsache moniert, dass es sich um eine Verkaufsausstellung handelte.⁵¹⁶ Nach der Eröffnung der Schau war der Gesamtton in den in der Presse zahlreich erschienenen Rezensionen jedoch durchaus positiv. So bemerkte Dr. Unger im „Volksfreund“ vom 23. September 1920, die Ausstellung sei vorzüglich gelungen, gebe eine gute Übersicht über die gegenwärtigen Kunstrichtungen und die Qualität der ausgestellten Werke könne sich mit jeder auswärtigen, etwa Münchner oder Berliner Zusammenstellung messen. Er betonte zudem, dass wichtige Werke aus Privatbesitz gezeigt würden, so dass, entgegen der Gewohnheit des Kunstvereins, der Verkauf der Bilder in den Hintergrund gedrängt worden sei.⁵¹⁷ Auch Th. Butz stellte im „Karlsruher Tagblatt“ vom 30. September 1920 lobend fest, dass die Ausstellung „einen nahezu umfassenden und typischen Querschnitt [...] durch das, was als lebendige, zeitgenössische deutsche Kunst gilt“ biete.⁵¹⁸ Das Fazit von A. Rudolph heißt: „Versäume niemand den Besuch dieser vorbildlichen Ausstellung.“⁵¹⁹

Johanna Kanoldt hat die Karlsruher Ausstellung möglicherweise auch selbst besucht. Auf jeden Fall besaß sie im Oktober 1920 neueste Informationen darüber von Storck, die sie zwar auch brieflich, eventuell aber auch bei einem persönlichen Treffen

514 Vgl. die Liste der ausgestellten Werke nach Räumen 1 und 2. Vgl. Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1049.

515 „Die architektonische Vereinfachung der Natur ist das Grundprinzip der Bilder Kanoldts.“ Vgl. Dr. Unger, Theater, Kunst und Wissenschaft. Die Ausstellung im Kunstverein, Volksfreund am 23. September 1920, Nr. 221, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1118. „Übersehen werden sollte nicht in diesem Zusammenhang die entwicklungsfähige landschaftliche Synthese Kanoldts.“ H. L. M., Badische Woche. Ausstellung badischer Künstler (Kunstverein), Badischer Beobachter vom 24.09.1920, Nr. 220, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1118.

516 Vgl. die Zusammenfassung der in – teilweise in nicht namentlich gekennzeichneten – Zeitungsartikeln erschienenen kritischen Anmerkungen zur Ausstellung bei Th. Butz: Zur Kritik der Ausstellung im Kunstverein. – In: Karlsruher Tagblatt, 30. September 1920, Nr. 267, erstes Blatt, Digitalisat <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-148797/fragment/page=2525398>.

517 Vgl. Unger 1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1118.

518 Vgl. Butz 1920, Digitalisat: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbz/periodical/zoom/2525398>.

519 Vgl. Rudolph 1920, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-149648/fragment/page=2030516>.



Abb. 54 Alexander Kanoldt: Pavillon, 1910, Öl auf Malpappe, 56,5 × 38,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

während eines Aufenthalts in Karlsruhe im September erhalten haben könnte. Von ihrem Bruder ist belegt, dass er die Schau nicht gesehen hat.⁵²⁰

Heirat mit Ludwig Wilhelm Grossmann 1922

Aus den 1920er-Jahren sind nicht viele Dokumente zu Leben und Wirken von Johanna Kanoldt überliefert. Ein einschneidendes biografisches Ereignis lässt sich jedoch ausmachen: am 19. April 1922 heiratete sie den Schwabinger Maler Ludwig Wilhelm Grossmann (1894–1960), von seinen Freunden „Ré“ genannt, der seit Oktober 1921 bei ihr zur Untermiete wohnte.⁵²¹ Trauzeugen waren der Maler Erich Glette, mit dem Johanna Kanoldt 1919 intensiv in Oberstaufen zusammen gearbeitet hatte, und dessen Frau Irmingard Glette.⁵²² Zum Zeitpunkt der Heirat war Johanna Kanoldt hochschwanger. Am 30. Mai 1922 brachte sie in der Münchner Anstalt Lindwurmstraße 2a – heute Klinikum der Ludwig-Maximilians-Universität – die gemeinsame Tochter Lotte Barbara zur Welt.⁵²³ Das Kind wurde nur zwei Tage alt. Schon am 1. Juni 1922 verstarb es im Krankenhaus links der Isar „nachmittags um sieben Uhr“⁵²⁴ (Abb. 55).

520 Vgl. dem Brief von Alexander Kanoldt an Willy F. Storck, 15.10.1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 938, in dem er schrieb, dass er „seit August“ nichts mehr von Storck gehört habe und nur „indirekt durch meine Schwester“ Nachrichten aus Karlsruhe erhalten habe.

521 Vgl. PMB Ludwig Wilhelm Grossmann vom 13.10.1920 und 27.09.1928, StA München. Der Name wird wechselnd ‚Großmann‘ und ‚Grossmann‘ geschrieben. Im Trauungsbuch unterschrieb Ludwig Wilhelm Grossmann zunächst mit „Wilhelm Großmann“, strich dann aber den Nachnamen durch und signierte erneut mit „Grossmann“. Vgl. Eintrag Nr. 549 im Trauungsbuch des Standesamtes München I aus dem Jahr 1922, StA München (freundlicher Hinweis von Anton Löffelmeier).

522 Vgl. Eintrag Nr. 549 im Trauungsbuch des Standesamtes München I aus dem Jahr 1922, StA München. Der seit dem 30.06.1921 verheiratete Erich Glette (vgl. Personalbogen Erich Glette vom 19.01.1954, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München) war offenbar nach seiner Hochzeit von der Blütenstraße 17/2 in die Franz-Joseph-Straße 36/4 umgezogen, wo sich zehn Jahre zuvor das Vereinslokal der NKVM befand und zwischen 1911 und 1921 – ebenfalls im vierten Stock – Alexander Kanoldt gewohnt hatte. Vgl. Adressbücher der Stadt München 1921, 1922. Möglicherweise übernahmen die Glettes also sogar die zuvor von Alexander Kanoldt bewohnte Wohnung.

523 Vgl. Geburtsurkunde für Lotte Barbara Grossmann, Nr. 2158/1922, ausgestellt am 02.06.1922, Standesamt München III. Der zweite Vorname des Kindes war der Name der Mutter Grossmanns, die laut PMB von Ludwig Wilhelm Grossmann vom 21.12.1910 und 13.10.1920, StA München, Barbara Griesbach hieß.

524 Vgl. Sterberegister Lotte Barbara Großmann, Standesamt München III, 1922, Nr. 1420 vom 03.06.1922, StA München.

Versuche als Malerin 1912 bis 1931

Zurksammeln der Geburtsurkunden der Familien
Karlruhe (Karlruhe) Karlruhe
n. 22. 3. 22 in 49.

Angelegt auf Grund allgemeiner Personalbestandsaufnahme vom 22. Mai 1919.

Bereweise auf Mten: 2248/5

Familienname: Kanoldt Glaubensbekenntnis: evangel.
 Vorname: Johanna

Beruf: Malerin und Schriftstellerin

Familienstand: Ledig * verheiratet * verwitwet * geschieden * ^{*) Nichtzutreffendes durchstreichen.}

geb. 20. IX. 1880 ^{21. 9. 80} 18. 10. 4. Geburtszeit 20. IX. 1880 Ort Karlruhe Gemeinde Karlruhe Bezirk Baden Land Baden
 (Tag, Monat, Jahr)

Staatsangehörigkeit: bairisch f. d. h. d. R.

Der Eltern und des etwa bestellten Vormundes:
 Namen: Edmund Kanoldt geboren: Joseph Hellwig (Mädchenname der Mutter)
 Beruf: Kunstmalerei u. Professor
 Aufenthalt: beide vorwiegend in Karlsruhe, München in München

Die hier unrauschten Zeile sind nicht auszufüllen!

1 Ehe geschlossen am 19. 4. 1922 zu München vor dem Standesamt II/579
 mit Grossmann Ludwig Wilhelm, Ing. (Familien- und Vorname - bei Frauen auch Nachnamen - des Ehegatten) gott.
 aus Jessinghaus Beruf Kunstmalerei
 geboren am 25. Mai 1894 zu Strasbourg als Sohn
 des Tochter (Familien- und Vorname, sowie Mädchenname der Mutter)
 wohnhaft in _____

Ehe geschlossen für nichtig erklärt durch Urteil des _____ Landgerichts vom _____

Abb. 55 Polizeilicher Meldebogen von Johanna Kanoldt (Vorderseite, Ausschnitt) mit Eintrag der Eheschließung, Stadtarchiv München

Der fast 14 Jahre jüngere Grossmann war gebürtiger Straßburger (geb. 25. Mai 1894), hatte Malerei in Paris studiert und war danach in Berlin, München und Düsseldorf tätig.⁵²⁵ Im Ersten Weltkrieg diente er als deutscher Soldat und war nach Kriegsende wohl bis Anfang 1920 als Kriegsgefangener in Frankreich interniert. Folgt man den Ausführungen von Grossmanns langjährigem Freund, dem Schriftsteller Walter Steffens, war der Maler

525 Laut PMB vom 21.12.1910 (StA München) hielt er sich zwischen 19.08.1910 und 08.02.1911 in München zum „Besuch der Malschule“ auf. Zu Grossman vgl. Netzer 1968; Ludwig 1999. Sein Bruder Rudi Grossmann (28.03.1906 – 03.07.1974) war Hinterglasmaler und lebte im Elsass. Vgl. Lotz 1987.



Abb. 56 Porträtfotografie von Ludwig Wilhelm Grossmann, 1950er-Jahre

durch dessen Vermittlung im Herbst 1920 wieder nach München gekommen.⁵²⁶ Durch Steffens soll Grossmann dann auch Johanna Kanoldt kennengelernt haben. In seiner am Grab von Grossmann im Februar 1960 gehaltenen Rede heißt es: „Ich konnte ihm nicht nur durch eine Verkettung seltsamer Umstände diese Stadt schmackhaft machen, sondern hatte zugleich für den Nichtsahnenden seine spätere, von uns alle unvergessene Frau, Johanna Kanold[t], im Hinterhalt!“⁵²⁷ (Abb. 56).

Einschlägige Klagen in Briefen zu Ereignissen oder Verhältnissen aus den 1930er-Jahren deuten darauf hin, dass sich durch die Eheschließung die finanziellen Probleme von Johanna Kanoldt – nach der Heirat firmierte sie Kanoldt-Grossmann, Grossmann-Kanoldt oder nur Grossmann – keineswegs gelöst hatten oder zumindest kleiner wurden. Im Gegenteil: es scheint, dass wieder sie es war, die – wie bereits nach dem Tod

526 Laut PMB Ludwig Wilhelm Grossmann vom 27.09.1928, StA München, meldete er sich am 04.10.1920 im badischen Bühlertal ab und am 24.09.1920 in München an. Ab Herbst 1921 ist er bei Kanoldt am Nikolaiplatz 1 wohnhaft gemeldet.

527 Vgl. Walter Steffens: Am Grabe von Ludwig Wilhelm Grossmann (München, den 2. Februar 1960, Nordfriedhof 14.30 Uhr), Typoskript, StA München, Signatur: FAM-390. Steffens erwähnt in dieser Rede (S. 1) auch Hugo Troendle als „Mentor meiner späteren Jahre“. – Im Gegensatz zu den Gräbern der Familie Kanoldt auf dem Münchner Nordfriedhof, die allesamt aufgehoben wurden, ist die Grabstätte von L. W. Grossmann und seiner späteren Partnerin Sascha Maria Johanna von Wannowska (20.08.1896, Berlin – 30.07.1966, München) heute noch dort erhalten (Grabstätte 25-1-0014).

des Vaters – die Verantwortung für die neugegründete Familie übernommen hatte und ihrem Mann ein Leben als Künstler, in freilich eher ärmlichen Verhältnissen, ermöglichte.⁵²⁸ Das Malen praktizierte Johanna Kanoldt auch nach der Heirat wahrscheinlich weiter, denn als offizielle Berufsbezeichnung gab sie bis Mitte der 1930er-Jahre stets „Kunstmalerin“ an.⁵²⁹ Zudem war sie Mitglied im von 1927 bis zu seiner Auflösung 1933 existierenden Berufsverband „Reichsverband bildender Künstler Deutschlands“.⁵³⁰

In Alexander Kanoldts Privatleben war durch seine Heirat mit der Malerin und Kinderbuchillustratorin Editha von Mayer im November 1919, seiner dritten und letzten Ehe, Stabilität eingekehrt. Die Familie zog im Spätsommer 1921 – am 20. Mai 1920 war die Tochter Maria Alexandra geboren, am 25. August 1921 folgte Sophie Angelina – in die Otilostraße 11b nach Pasing.⁵³¹ Mittlerweile hatte sich der Maler vor allem mit seinen Stillleben einen Namen gemacht. Im Frühjahr 1925 nahm er ohne große Begeisterung vor allen Dingen aus finanziellen Gründen die Berufung auf eine Professur an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau an.⁵³² Im Sommer des Jahres war er mit 15 Gemälden auf der von Gustav Friedrich Hartlaub organisierten berühmt gewordenen Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Mannheimer Kunsthalle (14. Juni bis 13. September 1925) prominent vertreten. Das vorher sehr enge Verhältnis zwischen Johanna und Alexander Kanoldt scheint sich im Laufe der 1920er-Jahre etwas gelockert zu haben. Bekannt ist nur, dass Johanna Kanoldt die Familie ihres Bruders im Sommer 1926 in deren Urlaubsdomizil in Kloster auf der Insel Hiddensee besuchte und bei dieser Gelegenheit das Neueste aus der Münchner Kunstszene berichtete.⁵³³

528 Vgl. Kap. 8.

529 Im Adressbuch der Stadt München wird Johanna Kanoldts Beruf zwischen 1922 und 1935 stets als „Kunstmalerin“ angegeben. Am Rand des Sterberegisters für die Tochter Lotte Barbara findet sich auch der handschriftliche Eintrag: „30.V.22 Ludwig u. Johanna Kunstmaler“, Sterberegister Lotte Barbara Großmann, 1922, Nr. 1420/1922 vom 03.06.1922, StA München III.

530 Vgl. Dresslers Kunsthandbuch 1930, Bd. 2, S. 490: „Kanoldt-Großmann, Johanna, M[alerin]. [...] RVbK [Reichsverband bildender Künstler Deutschlands, Berlin]“. Eine Mitgliedschaft in der im September 1933 eingerichteten Reichskammer der bildenden Künste, die zwingende Voraussetzung für eine künstlerische Berufsausübung war, ist für Johanna Kanoldt nicht nachweisbar, da die Akten der Kammer selbst verloren sind. Nur aus Akten des übergeordneten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und der untergeordneten Landesleitungen lassen sich Mitgliedschaften rekonstruieren, z. B. die Mitgliedschaft von L. W. Grossmann.

531 Vgl. Koch 2018, S. 207f.

532 Vgl. Koch 2018, S. 208, und die Breslauer Personalakte von Alexander Kanoldt, heute im Archiv AdK Berlin, Sign.: PrAdK I.0059, Digitalisat: <https://archiv.adk.de/objekt/2307492>.

533 Vgl. den Brief von Alexander Kanoldt an Franz Roh, Hiddensee, 14.08.1926, Getty Research Institute: Franz Roh Papers, Box 3, ID-Nr. 850120, Location 3MS: „Meine Schwester ist auch seit gestern hier – Sie hat viel von den Münchener Geschehnissen erzählt – Dinge, welche einem die Rückkehr nach München von neuem als sehr zu erwägen darstellen – im negativen Sinn.“

Teilnahme an zwei Ausstellungen im Münchner Glaspalast 1930 und 1931

Nach der Ausstellungsbeteiligung im Herbst 1920 in Karlsruhe vergingen zehn Jahre, bis Johanna Kanoldt erneut die Gelegenheit ergriff, eigene Werke einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Erst 1930 und 1931 war sie mit jeweils einem Gemälde an Ausstellungen im Münchner Glaspalast beteiligt. In der zwischen 30. Mai und Anfang Oktober 1930 laufenden „Deutschen Kunstausstellung München“ stellte sie als Johanna Kanoldt-Großmann im Saal 66 im Ostflügel des Glaspalastes das bislang nicht lokalisierte Ölgemälde „Blick in meinen Garten“ aus.⁵³⁴ Veranstalter der Ausstellung waren die Münchener Künstler-Genossenschaft, der Verein Bildender Künstler Münchens, die Secession e. V. sowie die Münchener Neue Secession e. V. Ihr Bruder Alexander Kanoldt war mit drei Landschaften, ihr Lehrer Martin Lauterburg mit einem Altarbild, einem Bildnis und drei Blumenstillleben und der Freund Hugo Troendle mit zwei Landschafts- und drei Genremotiven in der Abteilung „N. Sec.“ vertreten.⁵³⁵ Als Mitglied der Münchener Secession war auch ihr Mann Ludwig Wilhelm Grossmann mit drei Gemälden – zwei Landschaften und einem Blumenmotiv – dabei.⁵³⁶ Johanna Kanoldts „Blick in meinen Garten“ war eines der insgesamt 40 im Raum 66 gezeigten Werke von 18 Künstlern.⁵³⁷ Möglicherweise verdankte sie ihre Ausstellungspräsenz in den Räumen der Münchener Neuen Secession der Fürsprache ihres Bruders, der Gründungsmitglied war, oder Angelo Jank, ihrem ehemaligen Lehrer an der Damen-Akademie, der als einer der drei Vorsitzenden der Vereinigung der Ausstellungsleitung angehörte (Abb. 57).

Ein Jahr später war Johanna Kanoldt in einem anderen Kontext mit dem ebenfalls heute nicht mehr lokalisierbaren Gemälde „Bayrischer Garten“ an der Frühjahrsausstellung der Münchener Neuen Secession, die zwischen dem 15. Mai und 14. Juni 1931 im Westflügel des Glaspalastes stattfand, beteiligt.⁵³⁸ Diese Verkaufsausstellung wurde

Aber trotzdem – wenn man Breslau so kennt wie wir, dann gibt es nicht viel zu überlegen, was man wählen soll.“

534 Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930, Kat.-Nr. 1200, S. 37, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002398-6>. – Keine Erwähnung von Johanna Kanoldt findet sich in der Ausstellungsrezension von Georg Jacob Wolf: Deutsche Kunstausstellung in München. – In: Die Kunst für Alle, H. 11 (August 1930), S. 329–338.

535 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930, S. 37, S. 45 und S. 79.

536 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930, S. 26.

537 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930, S. 50. Trotzdem sie nicht Mitglied bei der Münchner Neuen Secession war, steht hinter ihren Namen „(N. Sec.)“.

538 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1931, Kat.-Nr. 230, S. 16, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000473>.

zwar von der Münchener Neuen Secession veranstaltet, diesmal war allerdings keines der Mitglieder dieser Künstlervereinigung mit Werken vertreten. Gezeigt wurden Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitte in drei Sektionen: in einer ersten Abteilung 46 Werke des Schweizer Malers Cuno Amiet (1868–1961), sodann 118 Werke in der „Sammelausstellung Stuttgarter Secession“ und schließlich 338 Werke in der „Freie[n] Ausstellung Junge Münchener Kunst“.

Über die Sektion „Freie Ausstellung Junge Münchener Kunst“, in der Johanna Kanoldt – damals immerhin schon 41 Jahre alt – mit ihrem Bild präsent war, heißt es im Vorwort des Katalogs: „Die Auswahl der Werke wurde von Mitgliedern der Münchener Neuen Secession gemeinsam mit solchen jüngeren Künstlern getroffen, die nicht der Vereinigung angehören und zwar so, daß die Stimmen dieser zweiten Gruppe überwogen, bei ihr lag die Entscheidung. Nichts anderes bezweckt diese Ausstellung, als dem künstlerischen Nachwuchs Gelegenheit zu geben, seine Arbeiten zu zeigen, die, wie wir wissen, meist unter schwierigsten Umständen entstanden, für sie wollen wir das Interesse und die Teilnahme des Publikums wecken.“⁵³⁹ Damit wird deutlich, dass die Münchener Neue Secession sich der „Jungen Münchner Kunst“ zwar als Plattform angeboten, jedoch nicht auch die Verantwortung für die Auswahl der präsentierten Werke übernommen hatte. Zur Jury gehörten aus dem Vorstand der Münchener Neuen Secession Hans R. Lichtenberger, Georg Schrimpf, Max Unold, Josef Achmann und „Koelle Ersatzmann für Bildhauer“ sowie fünf Nichtmitglieder Kurt Aschauer, Albert Burkart, Eugen Croissant, Franz Doll und Karl Zerbe, die letzteren alle mit Werken in der Schau vertreten. Unter den heute noch bekannteren Künstlern, die in der Sektion Junge Münchener Kunst ausgestellt hatten, war beispielsweise der Maler Edgar Ende (1901–1956, Abb. 58).

Noch während der Laufzeit der Frühjahrsausstellung der Münchener Neuen Secession wurde am 1. Juni 1931 die „Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1931“ mit zahlreichen Sektionen eröffnet. Veranstalter waren die Münchener Künstlergenossenschaft und der Verein Bildender Künstler Münchens ‚Secession‘ e. V., in deren Abteilung Ludwig Wilhelm Grossmann mit vier Gemälden vertreten war.⁵⁴⁰ Anders als im Vorjahr, war die Münchener Neue Secession diesmal nicht beteiligt. Als der Glaspalast einige Tage später, am 6. Juni 1931 vollständig abbrannte, befanden sich unter den über 3.000 Werken der laufenden Ausstellungen, die dem Brand zum Opfer fielen, wahrscheinlich

539 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1931. Der Katalog enthält auch sechs Abbildungen von Werken aus der Sektion ‚Junge Münchener Kunst‘, Johanna Kanoldts ‚Bayrischer Garten‘ ist jedoch nicht darunter.

540 Vgl. Ausst. Kat. München, Glaspalast 1931, S. 62 (Saal 56). Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002399-6>.

Teilnahme an zwei Ausstellungen im Münchner Glaspalast 1930 und 1931

Lauf. Nr.	Saal-Nr.
1181a Barmherziger Samariter (Radierung)	31
1181b Wegbiegung (Radierung)	31
1182 Landschaft „Das Altmühltal“ (Öl)	43
1183 ☉Damen-Bildnis (Öl)	43
1184 Christus und Johannes (Öl)	43
Kahl, Carl, München (M.K.G.)	
1185 Die Reinheit (Terrakotta)	26
Kahn, Leo, Ulm a. D. (Sec.)	
1186 Stilleben (Öl)	47
1187 Modistinnen bei der Arbeit (Öl)	47
Kaiser, Richard, München (Sec.)	
1187a Passau (Öl)	38
1188 Aus Oberbayern (Öl)	38
Kalb, Friedrich Wilhelm, München (M.K.G.)	
1189 Winterlandschaft (Öl)	16
1190 Herakles (Zeichnung)	27
Kallert, August, Dachau (N.Sec.)	
1191 Stilleben mit Masken (Öl)	59
1192 Winter in Dachau (Öl)	59
Kálmán, Peter, München (M.K.G.)	
1193 Pieta (Öl)	11
1194 In guter Stimmung (Öl)	26
Kampf, Ari Walter, Düsseldorf (Sec.)	
1195 Tropische Früchte (Tempera)	69
1196 Die Kugelspieler (Tempera)	69
Kanold, Alexander, Breslau (N.Sec.)	
1197 ☉Nordwände (Öl)	54
1198 Die Schneerinne (Öl)	54
1199 Die Alptritze (Öl)	54
Kanoldt-Großmann, Johanna, München (N.Sec.)	
1200 Blick in meinen Garten (Öl)	66
Kapfhamer, Adolf, München (M.K.G.)	
1201 Einsamkeit (Öl)	19a
1202 Schneeschmelze (Öl)	14
Kasper, Ludwig, Berlin (Sec.)	
1204 Weiblicher Kopf (Bronze)	49
1205 Kinderkopf (Bronze)	49
Kattner, Rudolf, München (N.Sec.)	
1206 Märzschnee (Öl)	52
Kaufmann, Arthur, Düsseldorf-Oberkassel (Sec.)	
1207 ☉Bildnis des Cellisten Misha Schneider (Öl)	69
1208 Stilleben mit Silberfasan (Öl)	69
4	37

Abb. 57 Eintrag für Johanna Kanoldt-Großmann im Katalog Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast, 30. Mai bis Anfang Oktober 1930

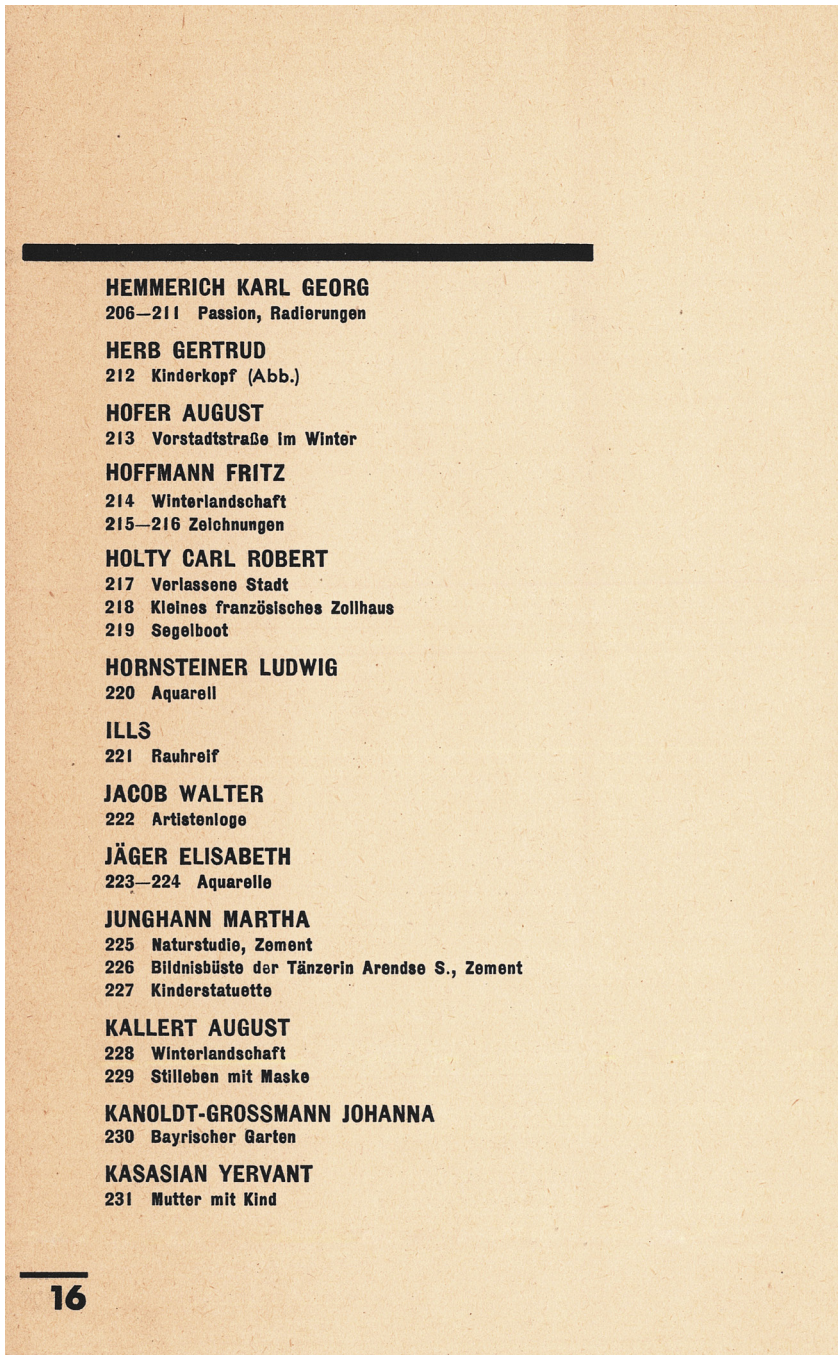


Abb. 58 Eintrag für Johanna Kanoldt-Grossmann im Katalog Münchener Neue Secession 1931. Frühjahrs-Ausstellung

auch die Gemälde von Johanna Kanoldt und Ludwig Wilhelm Grossmann.⁵⁴¹ Die Glaspalast-Schau von 1931 ist nicht nur die letzte dokumentierte Werk-Präsenz von Johanna Kanoldt in einer Ausstellung, sondern auch der letzte bislang bekannte Beleg für ihre Tätigkeit als Malerin. Spätestens ab Mitte der 1930er-Jahre scheint sie sich auf Kunsthandelsaktivitäten konzentriert zu haben.

541 Mit Abbildungen dokumentiert ist lediglich der Verlust der in der gleichzeitig stattfindenden Ausstellung „Werke deutscher Romantiker von Caspar David Friedrich bis Moritz von Schwind“ gezeigten 110 Bilder durch Wolf 1931 (bis 1932 in vier Auflagen erschienen). Vgl. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=211908016>.

Aktivitäten im Kunsthandel

Über ihre Tätigkeit als Kunsthändlerin bemerkte Johanna Kanoldt in einem Brief an den Rechtsanwalt Robert Stegner vom 14. April 1935: „Als mein Vater starb, war ich 23 Jahre alt u. habe seit der Zeit ganz selbstständig unsere Existenz verdient. Wir hatten alles verloren, ich habe in 10 Jahren von 1904–[19]14 den Nachlaß meines sel. Vaters 280 Bilder, ohne jede Hülfe, allein verkauft [...]. Heute nun, bin ich sowohl mit der Produktion meines Mannes, mit den letzten Bildern meines Vaters, sowohl, als mit ersten alten Meistern kunsthändlerisch tätig.“⁵⁴² Sie strich damit ihre langjährige Erfahrung im Bereich des Kunsthandels heraus, der ab den späten 1920er-Jahren schließlich zu ihrer Hauptbetätigung wurde.

Nach dem Tod Edmund Kanoldts, war das Interesse der Familie groß gewesen, den Ruhm des Verstorbenen durch Verkäufe an Museen zu erhalten und weiter zu verbreiten. Gleichzeitig war sie aus finanzieller Not heraus gezwungen, immer wieder Werke aus dem Nachlass zu veräußern. Edmund Kanoldt war bereits zu Lebzeiten in mehreren bedeutenden Museen, wie der Berliner Nationalgalerie, der Neuen Pinakothek in München, der Sammlung Gemäldegalerie Neuer Meister in Dresden oder den Kunstsammlungen in Weimar mit Werken vertreten. Durch gute Kontakte zu den damaligen Sammlungsleitern in Mannheim, Karlsruhe, Erfurt und München gelang es der Familie im Laufe der Jahre, weitere seiner Gemälden und Zeichnungen an deutsche Museen zu verkaufen.

Zunächst hatte sich die Witwe um die Verkäufe gekümmert und bereits im Herbst 1904 drei Gemälde an die Karlsruher Kunsthalle und zwei Zeichnungen an die heutige Staatliche Graphische Sammlung München veräußert.⁵⁴³ Johanna Kanoldt verkaufte 1905 noch während ihrer Karlsruher Zeit dieses Jahres das Ölgemälde „Aus der Villa Farnese in Caprarola“ an das damalige Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale, das ein Jahr zuvor in den Südflügel der Moritzburg eingezogen

542 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 14.04.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

543 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 185, Nr. 20, „Aus der Serpentara bei Olevano“, 1869, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 1016; S. 186, Nr. 23, „Felschlag mit Bäumen bei Olevano“, um 1869, ebd., Inv.-Nr. 1162; S. 257, Nr. 204, „Sta. Maria della Pace in Nobiallo“, 1889, ebd., Inv.-Nr. 1014; S. 319, Nr. 393, „Fichte im Garten des Künstlers stehend“, um 1866, München Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 38 966, und S. 343, Nr. 468, „Terra di Martella“, um 1874, ebd., Inv.-Nr. 38 964.

war.⁵⁴⁴ An der Vorbereitung der Auktion bei Helbing 1907 waren dann sowohl Sophie als auch Johanna Kanoldt maßgeblich beteiligt gewesen. Nachdem die Versteigerung nicht den gewünschten großen Erfolg hatte, vergingen allerdings Jahre, ehe die Kanoldts 1914 erneut versuchten, durch Verkäufe von Werken Edmund Kanoldts finanzielle Engpässe zu überbrücken. Gleichzeitig gab es Initiativen von Seiten Alexander Kanoldts, im Namen der Familie, mit Ausstellungen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf den Künstler zu lenken. In den 1910er-Jahren, als sich der Gesundheitszustand von Sophie Kanoldt zunehmend verschlechterte, kümmerten sich dann ausschließlich Johanna und Alexander Kanoldt um Verkäufe der Werke des Vaters.

1914 gelang es Alexander Kanoldt zwei Ölbilder von Edmund Kanoldt an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu veräußern.⁵⁴⁵ Im gleichen Jahr wandte er sich an Walter Riezler, damals Direktor des Städtischen Museums Stettin, und teilte diesem mit, dass seine Mutter Sophie Kanoldt bereit sei, sich von Bildern aus der Familiensammlung zu trennen: sie sei „schwer leidend und hat sehr kostspielige Kuren gebrauchen müssen, worunter ihre finanzielle Lage sehr notleidet.“⁵⁴⁶ Ferner schlug er eine Ausstellung von Werken von Edmund Kanoldt in Stettin vor, wahrscheinlich auch in der Hoffnung, auf diesem Weg weitere Verkäufe realisieren zu können.⁵⁴⁷

Ebenfalls um Ausstellungen von Gemälden des Vaters geht es in einem Schreiben an Beringer aus dem April des gleichen Jahres 1914. Alexander Kanoldt berichtete dem badischen Lehrer und Kunsthistoriker, dass er in der Münchner Galerie Caspari eine Ausstellung von Werken von Emil Lugo (1840–1902), ein Karlsruher Landschaftsmaler der Generation vor Edmund Kanoldt, „mit viel Interesse“ gesehen habe, die ihn auf die Idee gebracht habe, dem Galeristen eine Schau von Werken seines Vaters vorzuschlagen. Nach anfänglichem Zögern sagte Caspari eine solche Präsentation zu. Beringer hatte für den Katalog der Lugo-Ausstellung ein Geleitwort geschrieben, das Alexander Kanoldt „mit viel Freude“ gelesen hatte, wie er dem Verfasser mitteilte.⁵⁴⁸ Des Weiteren fragte er

544 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 278, Nr. 256, „Aus der Villa Farnese in Caprarola“, 1896, Kunstmuseum Moritzburg, Halle, Inv.-Nr. I/101, und Kat. Halle 1996, S. 94, Nr. 65 („Erw. 1905 von Johanna Kanoldt, Karlsruhe“).

545 Vgl. Kat. München, Neue Pinakothek 2003, Teilband 2, S. 19 und S. 28, und Müller-Scherf 1992, S. 199, Nr. 60, „Wiesenabhang bei Karlsbad“, 1877, und S. 237, Nr. 141, „Rhönlandschaft“, 1884.

546 Brief von Alexander Kanoldt an Walter Riezler, 25.01.1914, zit. nach Wille 1994, S. 54–93, hier S. 68 f.

547 Es ist nicht belegt, inwieweit es tatsächlich zu Ankäufen von Gemälden kam. Eine Ausstellung der Werke Edmund Kanoldts in Stettin kam jedenfalls nicht zustande. Im Werkverzeichnis Müller-Scherf 1992 werden keine Gemälde Edmund Kanoldts im Bestand von Stettiner Museen erwähnt.

548 Vgl. Brief Alexander Kanoldt an Beringer, 20.04.1914, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215. Beringer war Verfasser einer Monographie über Lugo. Beringer 1912. Zur Ausstellung Emil Lugo in der Galerie Caspari in München vgl. Cicerone 1914, S. 180.

bei Beringer an, ob dieser bereit sei, ihn bei dem Vorhaben zu unterstützen, Gemälde von Edmund Kanoldt auf der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung 1915 zeigen zu lassen. Zur Illustration legte er dem Brief acht Fotos von dafür in Frage kommenden Werken bei.⁵⁴⁹ Beringer scheint auf das Anliegen in einem nicht überlieferten Schreiben positiv reagiert und zudem Interesse geäußert zu haben, eine Monographie über Edmund Kanoldt zu verfassen.⁵⁵⁰ Die von Alexander Kanoldt angeregte Ausstellung von Werken des Vaters in der Galerie Caspari fand im Frühsommer 1914 tatsächlich statt.⁵⁵¹ In der Schau wurde Edmund Kanoldt nicht – wie bis zu diesem Zeitpunkt üblich – als Maler heroischer Landschaften präsentiert, sondern, wie Wilhelm Hausenstein in seiner Besprechung hervorhebt, als Maler der „intime[n] Landschaftsdarstellung“, was den Vorstellungen der Familie entgegenkam.⁵⁵² Zu einer Ausstellung von Gemälden Edmund Kanoldts in Düsseldorf ein Jahr später sollte es allerdings nicht kommen, da der Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Durchführung der geplanten Großen Kunstausstellung 1915 verhinderte.⁵⁵³

Intensiver und erfolgreicher als ihr Bruder befasste sich Johanna Kanoldt damals mit Verkäufen von Werken ihres Vaters und von Bildern aus dessen Sammlung. Gut dokumentiert ist dies in ihren Briefen an Hugo Troendle, mit dem sie sich auch in diesen Dingen beriet.⁵⁵⁴ 1916 gelang es ihr, zwei Gemälde ihres Vaters an die Städtische

549 Laut Alexander Kanoldt hatte der Kunsthistoriker und Konservator des Barmer Kunstvereins Richard Reiche (1876–1943) während eines Aufenthaltes in München Werke von Edmund Kanoldt im Besitz der Familie gesehen und empfohlen, davon etwas „nächstes Jahr“ auf der „große[n] Düsseldorfer Ausstellung“ zu zeigen. Reiche nannte dabei Beringer als Kontaktperson, den Alexander Kanoldt nun bittet, „einige Bilder – vielleicht sechs – acht – sie sind alle kleinen Formates –“ für die Ausstellung anmelden zu dürfen. Vgl. Brief von Alexander Kanoldt an Beringer, 20.04.1914, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

550 Das Projekt wurde nicht realisiert. Im Antwortschreiben Alexander Kanoldts aus Paris heißt es, dass die Familie auch schon an eine Monographie gedacht habe, er würde sich, da er gerade sehr beschäftigt sei, wenn er nach München zurückgekehrt sei, wegen der Sache ausführlicher melden, was dann allerdings wohl unterblieb. Vgl. Karte von Alexander Kanoldt an Beringer vom 24.04.1914, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215. Mit dieser Karte bricht die nur einseitig überlieferte Korrespondenz zwischen Beringer und Alexander Kanoldt ab.

551 Vgl. die Besprechung von Wilhelm Hausenstein: Hausenstein 1914, Sp. 573, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.6191#0296>.

552 Hausenstein 1914, Sp. 573: „Das, was Kanoldt wollte, läßt sich kurz etwa so bezeichnen: er erstrebte das, was Corot vollendet gegeben hat – nicht der Corot der Nymphenbilder, sondern der sozusagen intim naturalistische Corot, bei dem die landschaftlichen Wirklichkeiten in einer wundervoll leichten Übersetzung erscheinen.“

553 Vgl. <http://schaffendesvolk1937.de/die-ausstellungen-von-1811-bis-1937/ausstellung-1915/>.

554 Johanna Kanoldt war zudem bemüht, Werke von Troendle zu verkaufen, wobei nicht bekannt ist, inwieweit sie damit erfolgreich war. Sie hatte jedenfalls Zugang zu Troendles Münchner Atelier, führte Interessenten dorthin und versuchte ihr Bestes, um Abschlüsse zu erzielen. Gelegentlich erbat sie brieflich von Troendle Preisangaben für seine Aquarelle und brachte einmal

Kunsthalle Mannheim zu veräußern.⁵⁵⁵ Ein Jahr später, als Edwin Redslob, damals Direktor des Erfurter Angermuseums, anlässlich eines Besuches bei Familie Kanoldt in München Interesse an zwei Ölbildern von Edmund Kanoldt äußerte,⁵⁵⁶ kam es zu weiteren Verkäufen: Redslob erwarb die um 1869 datierte „Serpentara“, die laut Johanna Kanoldt an Delacroix erinnerte, und die um 1874 entstandene „Römische Campagnalandschaft“ für das Erfurter Museum zum Gesamtpreis von 2.500 Mark.⁵⁵⁷ Sie berichtete Troendle begeistert von diesem Verkaufserfolg und schrieb ferner, dass sie für Erfurt „8 Thüringer Zeichnungen so herrichten lassen [habe] wie, Sie [Troendle] es mir rieten.“ Weiter heißt es, Redslob plane „später eine große Ausstellung einmal (in Weimar vielleicht) mit ausführlichem Katalog“; zudem habe er Aussichten darauf eröffnet, dass die Berliner Nationalgalerie auch etwas von Edmund Kanoldt kaufen müsse und er wolle mit dem Verlag Seemann sprechen, damit dieser „eines von Papas

auch eine Provision von 5 % für sich selbst als Vermittlerin ins Spiel. Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 19.12.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Ausserdem mache ich also jetzt Ernst und bitte Sie mir, wie Sie ja immer wollten, eine kleine Provision in Anrechnung zu bringen. Mamas Krankheiten verschlingen ein Vermögen, so dass ich außer der Sorge um ihr Leben in den größten pekuniären Schwierigkeiten stecke. Sollten Sie also mich mit 5 % für meine Bemühung belohnen wollen, so wäre ich Ihnen herzlich dankbar.“ Um Ihre Aufgabe zu erleichtern, wollte sie beim nächsten Treffen mit Troendle mit diesem 20 seiner Bilder aussuchen und Preise dafür festlegen, damit sie ein Portfolio zur Verfügung hätte, aus dem sie Interessenten direkt versorgen könnte. Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 18.02.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Wenn Sie im Mai kommen, dann müssen wir Ausstellungsmaterial herrichten, ca. 20 Bilder, die ich dann herumschicken kann, wenn ich einmal von Ihnen genau weiß, was Sie hergeben wollen und für welche Preise.“

- 555 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 194, Nr. 50, „Ponte Nomentano“, 1873, Städtische Kunsthalle Mannheim, Inv.-Nr. 412, und S. 198, Nr. 59, „Dohnitz bei Karlsbad“, 1877, ebd., Inv.-Nr. 411.
- 556 Vgl. den Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 06.03.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung.
- 557 Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Troendle hatte auf Johanna Kanoldts Bitte um Rat bei der Preisfestlegung eine Gesamtsumme von 2.700 Mark vorgeschlagen, so dass sie sich in ihrem Brief an ihn rechtfertigen musste, dass die niedrigere erzielte Summe „ein anständiger Preis“ sei. – Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 184, Nr. 19, „Die Serpentara“, um 1869, Angermuseum Erfurt, Inv.-Nr. 6442; S. 196, Nr. 55, „Römische Campagnalandschaft“, Kunstmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. 4259. Vgl. Kat. Düsseldorf 1981, S.116: „Erworben 1919 über das städtische Museum Erfurt.“ Bereits 1919 trennte man sich in Erfurt von der „Römischen Campagnalandschaft“ und tauschte sie mit dem Düsseldorfer Kunstmuseum gegen Edmund Kanoldts Ölbild „Buchen bei Milseburg“. Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 238, Nr. 142, „Buchen bei Milseburg“, 1884, Angermuseum Erfurt, Inv.-Nr. 6443. Offenbar ließ man sich in Erfurt sicherheitshalber die Echtheit des Bildes durch Johanna Kanoldt bestätigen. Vgl. den Eintrag im Bildindex zur Kunst & Architektur: „Echtheit bestätigt durch seine Tochter Johanna Kanoldt, München“, <https://www.bildindex.de/document/obj13603598>.

Bildern in den Meister der Farbe bringt.“⁵⁵⁸ Im März 1918 trat Johanna Kanoldt erneut in Kontakt mit Redslob, diesmal ging es um Verkaufsverhandlungen zu Bildern ihres Bruders, der zu dieser Zeit als Soldat im Krieg eingesetzt war.⁵⁵⁹

Redslob würdigte Edmund Kanoldt in einem 1919 in der Zeitschrift für Bildende Kunst unter dem Titel „Beiträge zur Weimarer Landschaftsmalerei I. Edmund Kanoldt“ erschienenen Aufsatz.⁵⁶⁰ Auch für dieses Projekt lieferte die Familie Material. Johanna Kanoldt versorgte den Kunsthistoriker, als den „Mann, der Papa entdecken wird“, bei seinem Besuch bei der Familie in München im März 1917 mit einem „Stoß Kritiken“ über ihren Vater. Alexander Kanoldt schickte ihm am 24. Oktober 1918 Abzüge von den fotografischen Platten nach Bildern seines Vaters und betonte, wie glücklich er sei, dass dieser in Redslob einen „Sachverwalter“ gefunden habe.⁵⁶¹ Wie in der Ausstellung in der Galerie Caspari im Frühsommer 1914 legte auch Redslob in seinem Beitrag den Schwerpunkt nicht auf Edmund Kanoldts heroischen Landschaften mit mythologischer Staffage, sondern auf dessen kleinformatige Ölstudien mit stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen.

Es war vor allem Johanna Kanoldt, die sich als Unterstützerin von Publikationen über Edmund Kanoldt engagierte. 1907 hatte sie Reinhold Freiherrn von Lichtenberg für die drei Seiten umfassende Einführung zum Helbing-Auktionskatalog und für den im gleichen Jahr erschienenen Band von Lichtenberg und Jaffé, „Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei“ Informationen über Edmund Kanoldt zur Verfügung gestellt. Fünf Jahre später ließ sie Joseph August Beringer, den die Familie möglicherweise noch aus gemeinsamen Karlsruher Tagen kannten, umfangreiches Material über ihren Vater für dessen Buchprojekt über die Badische Malerei zwischen 1770 und 1920 zukommen.⁵⁶² In ihren Briefen vom 25. Juni 1912 und vom 7. Juli 1912 gab sie diesem

558 Brief von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 18.05.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Johanna Kanoldt bezog sich hier allerdings nicht auf die Reihe „Meister der Farbe“, sondern auf die ebenfalls im Leipziger Verlag E. A. Seemann ab 1910 erschienene Reihe „E. A. Seemanns Künstlermappen“, die ab 1910 erschien. So enthielt Heft Nr. 1 (1910) die Farb reproduktionen von acht Gemälden von Fritz von Uhde, Heft Nr. 2 (1910) die Farb reproduktionen von zehn Gemälden von Hans Thoma.

559 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Edwin Redslob, 14.03.1918, DKA Nürnberg, Sign.: Redslob, Edwin, 69: „Außerdem bin ich sicher, dass mein Bruder sich erfreuen wird, wieder in einer Sammlung mit unseres Vaters Werken vertreten zu sein, dass er von seiner Seite tun wird, was er kann, um den Ankauf zu ermöglichen.“

560 Vgl. Redslob 1919, S. 206–212. In einem Folgebeitrag thematisierte Redslob das Werk von Christian Rohlf. Vgl. Redslob 1920, S. 77–82.

561 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Troendle, 06.03.1917, München, Hugo-Troendle-Stiftung, und Brief von Alexander Kanoldt an Redslob, 24.10.1918, DKA Nürnberg, Sign.: Redslob, Edwin, 69.

562 Adolf Erbslöh hatte Beringer im Auftrag von Alexander Kanoldt im Februar 1912 kontaktiert, um Genaueres über das Buchprojekt, von dem Alexander Kanoldt gehört hatte, zu erfahren

Hinweise über den künstlerischen Werdegang des Vaters, über seine drei unterschiedlichen Schaffensphasen und zur Sekundärliteratur.⁵⁶³ Beringer hatte ihr gegenüber offenbar die Absicht geäußert, in seinem Buch gerade solche Künstler besonders zu würdigen, die „weniger populär“ seien, was Johanna Kanoldt als einen „schönen und richtigen“ Gedanken schätzte. Allerdings war es ihr wichtig, zu erklären, warum ihr Vater wohl zu diesen „weniger populär[en]“ Künstlern zählte: Einerseits sei er vorrangig als Auftragsmaler tätig und deshalb mit seinen Gemälden kaum auf Ausstellungen präsent gewesen, andererseits habe ihn seine Bescheidenheit daran gehindert, sich am Hof der badischen Großherzöge als öffentliche Person zu inszenieren.⁵⁶⁴

Beringer scheint der Familie Kanoldt sein Buch noch im Jahr des Erscheinens 1913 zugesandt zu haben.⁵⁶⁵ Im Dankesbrief von Johanna Kanoldt vom 22. Januar 1914 schrieb sie, dass sie sich über die „schöne Badische Kunst“ sehr gefreut hätten und gleichzeitig entschuldigte sie ihre verspätete Antwort mit ihrer Überlastung aufgrund der Krankheiten der fast das ganze Jahr 1913 über bettlägerigen Mutter. Sie bemerkte, dass sie alle „mit großem Interesse“ das „feine Buch“ gelesen und dies auch mehrfach

und Unterstützung in dieser Sache seitens der Familie Kanoldt anzubieten. Vgl. Brief von Adolf Erbslöh an Beringer, 10.02.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215. Daraufhin schrieb Beringer an Alexander Kanoldt, der sich in seinem Antwortbrief vom 6. Juni 1912 (Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215) erfreut zeigte, dass über Edmund Kanoldt „noch einmal ein Wort gesprochen werde“, für weitere Nachfragen dann aber an seine Schwester verwies, die im weiteren Verlauf der Korrespondenz Beringer bereitwillig und umfangreich über ihren Vater und dessen Werk Auskunft gab. Vgl. die Briefe aus den Jahren 1912 bis 1914 zwischen Beringer und den Geschwistern Kanoldt, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

563 Ferner wies sie Beringer auf Jean Baptiste Tuttiné, Ernst Schurth sowie Wilhelm Klose als erwähnenswerte badische Maler hin. Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Beringer, 07.07.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

564 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Beringer, 07.07.1912, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215: „Bei meinem Vater lag viel daran, dass er sein ganzes Leben lang nur auf Bestellung zu malen hatte; denken Sie sich was für eine Seltenheit! Dadurch kamen die meisten Bilder gleich an den bestimmten Platz und fuhren nicht jahrelang auf Ausstellungen herum.“ Offenbar war die Zurückhaltung Edmund Kanoldts gegenüber dem Badischen Hof aber nicht nur in seiner „Bescheidenheit“ begründet, sondern hing auch damit zusammen, dass er immer wieder Offerten seines ehemaligen Landesherrn Großherzog Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach erhielt, der ihn mit dem Angebot eines freien Ateliers und einer Stelle an der Weimarer Kunstschule dorthin zurück holen wollte und ihm schließlich den Professorentitel honoris causa verlieh, wie Johanna Kanoldt ausführte. Gleichwohl sei Prinzessin Mary von Baden Edmund Kanoldts Schülerin gewesen, ihm sei zudem der Orden Albrecht d. Bären I. Klasse verliehen worden und beim Verlobungsdiner der Prinzessin habe Edmund Kanoldt an deren rechter Seite gegessen.

565 Vgl. Joseph August Beringer: *Badische Malerei im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1913, 198 S. Im Jahr 1922 erschien bei Müller in Karlsruhe eine 231-seitige „2., im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte“ Auflage unter dem Titel „Badische Malerei 1770–1920“. Die rund 37 Zeilen langen Absätze über Edmund und Alexander Kanoldt wurden in der zweiten Auflage unverändert übernommen.

verschenkt hätten. Sie alle seien Beringer „zu besonderem großen Dank verpflichtet“ für die „feinsinnige geistvolle Beurteilung der Werke“ des Vaters und des Bruders, er habe ein Meisterwerk geleistet, indem er „so tief in die Eigenart dieser zwei Künstler“ eingedrungen sei und „bei äußerlicher Verschiedenheit doch die innere Verwandtschaft“ entdeckt habe.⁵⁶⁶ An keiner Stelle kommt eine Enttäuschung über die Kürze der Absätze, mit denen der Autor die beiden Kanoldts behandelte, durch. Auch dass Beringer Edmund Kanoldt nicht – wie Alexander Kanoldt vorgeschlagen hatte – als Maler intimer Landschaften, sondern zunächst als „Retter der Serpentara“ präsentierte, um anschließend den deutsch-nationalen Aspekt in seinem Werk zu betonen, wurde nicht thematisiert.⁵⁶⁷

Im Jahr 1917 bot Johanna Kanoldt Willy F. Storck, damals noch Assistent an der Städtischen Kunsthalle Mannheim, ein Konvolut von Zeichnungen und Aquarellen ihres Vaters an, von denen dieser im September 1918 schließlich drei Bleistiftzeichnungen für das Museum ankaupte.⁵⁶⁸ Mit Storck, inzwischen Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, stand sie 1920 wegen des Verkaufs von Werken des österreichischen Malers Hans Canon (1829–1885) aus der väterlichen Sammlung erneut in Kontakt, allerdings kam es diesmal nicht zu einem Abschluss.⁵⁶⁹ 1919 gelang es ihr, noch zwei Ölbilder und eine Zeichnung von der Hand Edmund Kanoldts an das Kunstmuseum Düsseldorf zu veräußern.⁵⁷⁰ Der

566 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Beringer vom 22.01.1914, Karlsruhe, GLA, Sign.: N Beringer 215.

567 Laut Beringer dürfe Edmund Kanoldt mit seinen italienischen Landschaften nicht nur als „Klassizist“ gesehen werden, sondern als einer, der eine „romantisch-idyllische Kunst [geschaffen habe], die als duftende Blume dem deutschen Waldboden neben der glänzenden Pracht seiner italienischen Motive entsprang“, die zudem in einem „trauliche[n] Verhältnis zur Heimatnatur“ stehe. Vgl. Beringer, 1913, S. 92–94.

568 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 355 f., Nr. 500, „Das Poussintal“, um 1875, Städtische Kunsthalle Mannheim, Inv.-Nr. 1145; S. 318, Nr. 389, „Posthof bei Karlsbad“, 1866, ebd., Inv.-Nr. 1145; S. 329, Nr. 427, „Arco scuro vor Porta del Popolo“, 1869, ebd., Inv.-Nr. 1204. Zu den letzten beiden Zeichnungen vgl. Kat. Mannheim 1988, S. 68. Johanna Kanoldt hatte Troendle bei der Auswahl der Storck angebotenen Zeichnungen konsultiert. Der Verkauf eines ebenfalls gemeinsam ausgesuchten Aquarells von Edmund Kanoldt an Storck kam dagegen nicht zustande. Vgl. Karte von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, 18.07.1918, München, Hugo-Troendle-Stiftung: „Leider hat er [Storck] das große Aquarell von Papa nicht gekauft, sehr unangenehm.“

569 Vgl. Brief von Willy F. Storck an Alexander Kanoldt, 28.04.1920, Generallandesarchiv Karlsruhe, Sign.: 441-3 Nr. 937: „Ich frug schon bei Ihrer Frau Schwester an, ob Sie nicht das eine oder andere der Canons verkaufen würden.“ Im Versteigerungskatalog Helbing 1907, S. 20, Nr. 179–183, sind fünf Bilder von Hans Canon aufgeführt, von denen sich 1920 offenbar noch einige im Familienbesitz befanden. Storck plante eine Canon-Ausstellung in der Kunsthalle Karlsruhe für 1922, die jedoch nicht zustande kam. Vgl. Angermeyer-Deubner 1997, S. 81.

570 Müller-Scherf 1992, S. 230, Nr. 127, „Olivenhain bei Torbole“, um 1883, Kunstmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. 4258; S. 237, Nr. 140, „Milseburg“, 1884, ebd., Inv.-Nr. 4257; S. 331, Nr. 430, Zeichnung „In den Felsen des Apennin bei Civitella“, 1869, ebd., Inv. 19/1157.

letzte dokumentierte Verkauf eines Werkes ihres Vaters durch sie ist der einer Zeichnung an die Kunsthalle Karlsruhe im Jahre 1930.⁵⁷¹

Ab den späten 1920er-Jahren wurde der Handel mit Kunst – nicht nur aus familiärer Produktion – zum Hauptbetätigungsfeld von Johanna Kanoldt, auf dem sie versuchte, ein ausreichendes Einkommen für sich und ihren Mann zu erzielen. Bis dahin hatte sie durch ihre beschriebenen Verkaufsaktivitäten umfassend die Mechanismen des Kunstmarkts kennen gelernt, wobei ihr auch ihre breiten kunsthistorischen Kenntnisse zugutekamen. Zwischen 1909 und 1912 hatte sie als Kassiererin bei der NKVM die Möglichkeit, weitere Erfahrungen im Ausstellungswesen und auf dem Kunstmarkt zu sammeln. Affinität zu Handelsaktivitäten hatte sie in den 1910er-Jahren auch auf einem anderen Gebiet gezeigt, als sie gemeinsam mit Gustav Meyrink mit dem An- und Verkauf von Edelsteinen beschäftigt war.⁵⁷² Welche Möglichkeiten Johanna Kanoldt im Detail ausschöpfte, um Gemälde anzukaufen und weiterzuverkaufen, ist aufgrund der spärlichen Quellenlage kaum zu rekonstruieren. Von Vorteil war zunächst sicherlich, dass sie in München gut vernetzt war und Kontakte zu begüßterten Familien hatte. Ein Beispiel für ihre aktive Vorgehensweise ist in einem Brief an Karl Wolfskehl aus dem Jahre 1934 dokumentiert, in dem sie anfragte, ob Wolfskehl Sammler kenne, „die gute altdeutsche Bilder kaufen würden? Oder Menschen, die gute Bilder verkaufen aus alten Familien?“⁵⁷³

571 Müller-Scherf 1992, S. 328, Nr. 422, „Landschaftsskizze mit Figurenstaffage bei Olevano“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VIII 1757. Vgl. auch: Kat. Karlsruhe 1978, S. 291, Nr. 1769; „Erworben 1930 von Frau Johanna Grossmann, München; stammt aus dem Nachlaß des Künstlers“. 1938 und 1943 sollten dann Alexander bzw. Editha Kanoldt letztmalig sechs Zeichnungen und ein Ölbild aus dem Nachlass von Edmund Kanoldt an die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und die Städtische Kunsthalle Mannheim veräußern. Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 352, Nr. 492, „Bei den Cervaragrotten“, 1875, Bleistift auf Papier, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 1938-13; S. 376, Nr. 556, „Blick von Nordwesten über den Traunsee auf Traunkirchen“, 1879, Bleistift auf Papier, ebd., Inv.-Nr. 1938-14 (beide Zeichnungen 1938 erworben von Editha Kanoldt), und Müller-Scherf 1992, S. 341, Nr. 462, „Celano am Fucinersee“, 1874, Bleistift auf Papier, Städtische Kunsthalle Mannheim, Inv.-Nr. 3044; S. 371, Nr. 542, „Pinienstudie“, um 1878, Bleistift auf Papier, ebd., Inv.-Nr. 3046; S. 392, Nr. 599, „Vordergrundstudie. Schauenburg“, 1886, Bleistift auf Papier, ebd., Inv.-Nr. 3045; S. 406, Nr. 640, „St. Cosimato“, 1897, Bleistift auf Papier, ebd., Inv.-Nr. 3047 (alle vier Zeichnungen 1938 erworben von Alexander Kanoldt), und Müller-Scherf 1992, S. 258, Nr. 205, „Studie aus dem Park der Villa Carlotta in Tremezzo, 1889“, Öl auf Holz, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 2110 (erworben 1943 von Editha Kanoldt).

572 Vgl. Kap. 3.

573 Brief von Johanna Kanoldt an Karl Wolfskehl, 21.01.1931, DLA Marbach, Signatur: D:Wolfskehl, Karl (HS.NZ71.0001). Im gleichen Brief formulierte sie auch ihr Anliegen an Wolfskehl, dass er „gelegentlich einmal“ über das Werk ihres Mannes Ludwig Wilhelm Grossmann etwas schreiben möge, wenn ihm denn die Bilder gefielen. Zudem erwähnte sie, dass sie ein „handschriftliches Gedicht von Herder“ besäße, das sie „gerne verkaufen möchte“. Das Herder-Autograph dürfte

Äußerungen Johanna Kanoldts über ihre Tätigkeit im Kunsthandel sind in ihren Briefen an Robert H. Steger aus den Jahren 1934/1935 im Rahmen der Verhandlungen über ein ihr zustehende Vermächtnis von Sophie Cohen überliefert. Ihrer eingangs bereits zitierten Aussage, dass sie seit dem Tod des Vaters „ganz selbständig unsere Existenz verdient“ habe und sie zwischen 1904 und 1914 den Nachlass „ohne jede Hilfe allein verkauft“ habe,⁵⁷⁴ folgt im weiteren Verlauf der Korrespondenz die Klage, dass ihre „Verhältnisse trostlos sind, und keine Bilder gekauft wurden u. gar kein Verdienst möglich ist.“⁵⁷⁵ Im April 1935 rechnete sie Steger vor, wie sie – wenn sie zu dieser Zeit über ein gewisses Grundkapital verfügt hätte – im Kunsthandel mit Hilfe einer Bankgarantie ein Bild von Hans von Marées sowie eines aus der Familie Brueghel für zusammen 15.000 Mark erwerben und beim Wiederverkauf „wenig gerechnet 2.500 Mk.“ hätte verdienen können.⁵⁷⁶

Lediglich einige wenige Nachweise von Johanna Kanoldts Aktivitäten auf dem Gebiet des Kunsthandels haben sich bis heute erhalten. So soll sich Ende 1928 ein Gemälde „Jüngstes Gericht“ von Lucas Cranach d. Ä., das am 8. Mai 1928 bei Frederik Muller et Cie in Amsterdam versteigert worden war,⁵⁷⁷ in ihrem Besitz befunden haben. Wo sie das Werk erworben und an wen sie es wann schließlich verkauft hat, ist nicht zu ermitteln. Ebenfalls nicht rekonstruiert werden konnte der Weg, auf dem das Gemälde Jahre später in die Berliner Galerie Gottschewski / Schäffer kam, in der es 1932 nachweisbar ist.⁵⁷⁸ Überliefert ist lediglich, dass Johanna Kanoldt sich von dem Kunsthistoriker Ludwig Burchard⁵⁷⁹ beraten ließ, der ihr am 22. November 1928

noch aus der Kollektion von Edmund Kanoldt gestammt haben, der eine Sammlung von Autographen besaß. Vgl. Brief von Edmund Kanoldt an Käthe Glück, Berlin, 17.09.1903, StA Karlsruhe, Signatur: 8/Autographen Kanoldt, Edmund, Br. Nr. 11.

- 574 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 14.04.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.
- 575 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 17.04.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.
- 576 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 14.04.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.
- 577 Vgl. 300 Sculptures et Tableaux, X^e-XVI^e siècles, Objets de vitrine – Art Textile, etc., Frederik Muller et Cie. Amsterdam, May 8, 1928, lot 379.
- 578 Vgl. Schaeffer Galleries 1961, Nr. 13. Die Provenienzzgeschichte des Bildes ist auf der Homepage des heutigen Besitzers, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, aufgeführt: <https://art.nelson-atkins.org/objects/23573/the-last-judgment>.
- 579 Ludwig Burchard (1886, Mainz – 1960, London), hatte sein Abitur 1904 am Großherzoglichen Gymnasium Karlsruhe abgelegt. Möglicherweise kannten ihn die Geschwister Kanoldt also schon aus Jugendzeiten. In Burchards Bibliothek – heute in der Bibliothek des Rubeniarum,

eine Expertise zuschickte, in der er die Echtheit und den guten Erhaltungszustand des Bildes versicherte⁵⁸⁰ (Abb. 59).

Ein weiterer Verkauf eines Kunstwerks durch Johanna Kanoldt ist im Jahre 1931 dokumentiert, diesmal an das Historische Museum Dresden: es handelt sich um Traugott Leberecht Pochmanns heute verschollene Kopie des „Bildnis Friedrich Christian, Kurprinz von Sachsen“ von Anton Raphael Mengs (vor 1784).⁵⁸¹ Schließlich geht aus den Karteien der Münchner Galerie Heinemann hervor, dass sie im November 1934 von dort drei Gemälde von Francesco da Castello („Santa Conversazione“, 15. Jh., Angebotspreis: 1.800 M), von Giovanni Antonio Guardi („Madonna“, Angebotspreis: 2.200 M) und von Carl Spitzweg („Badende Mädchen“, Angebotspreis: 7.500 M) zum Kauf offeriert bekommen hatte, von denen sie jedoch keines erwarb.⁵⁸²

Der letzte bislang nachweisbare Versuch Johanna Kanoldts, ein Gemälde zu verkaufen, fand 1937 statt. Im Dezember bot sie dem mit der Familie befreundeten Kurt Martin (1899–1975, Abb. 60), damals Leiter der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, für sein Museum eine Eugène Delacroix zugeschriebene, nicht-signierte Ölskizze mit dem Titel „Choc de cavalerie“ an.⁵⁸³ Ihrem Brief legte sie ein Schwarzweißfoto des Werkes

Antwerpen – befand sich ein Exemplar von Johanna Kanoldts „Guide“, in dem sich jedoch keine Hinweise auf eine Dedikation der Autorin an den Kunsthistoriker finden (freundlicher Hinweis von Martine Van de Poel, Rubeniarum, Antwerpen).

580 Brief von Ludwig Burchard an Johanna Kanoldt, 22.II.1928, Getty Research Institute, Schaeffer Galleries Records 1907–1988 Bulk 1925–1980, Series III. A., box 59, folder 3–14: „Liebe Freundin, Wegen des Cranach, Jüngstes Gericht, können Sie völlig beruhigt sein. Das Bild ist echt und ganz besonders gut erhalten. Ich erinnere mich genau, es in den Jahren um 1910 mehrfach im Ryksmuseum in Amsterdam gesehen zu haben, wo es zusammen mit der Sammlung Hoogendyk ausgestellt war. Damals steckte das Bild unter einem dicken trüben Firnis, der den Eindruck des Bildes stark beeinträchtigte. Jetzt hat man den Firnis abgenommen und das Bild strahlt wieder in seiner ganzen Frische wie damals als es gemalt wurde. [...] Ein weiterer Vorzug des Bildes ist der, dass das Bild nicht in vielen Exemplaren vorkommt wie sonst gewöhnlich bei Cranach; mir ist kein zweites Exemplar bekannt geworden. Auch stammt das Bild nicht aus der späteren Zeit Cranachs, wo er routiniert und oft sehr oberflächlich malt. Es ist m. E. früh, zwischen 1510 und 1520 entstanden. Sie wissen doch, dass das Paris-Urteil der Versteigerung Nemes, das ziemlich teuer bezahlt wurde, ein sehr beschädigtes Bild ist. Also, Sie können über diesen Cranach in jeder Hinsicht beruhigt sein. Beste Grüße Ihres erg. Burchard.“

581 Vgl. Roettgen 1999, S. 226; Schaal 1989, S. 46, Nr. 112: „Inventar 280 Zugangsverzeichnis, Nr. 704/II v. 5. Februar 1931 aus dem Besitz von Frau Johanna Großmann, München, erworben“.

582 Die drei Bilder fanden schließlich andere Käufer. Weitere Erwähnungen von Johanna Kanoldt (als „Frau Grossmann, Mchn.“) sind in den Heinemann-Karteien nicht zu finden. Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-1888.htm> (Francesco da Castello); <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-3981.htm> (Giovanni Antonio Guardi); <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-10715.htm> (Carl Spitzweg).

583 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 11.I2.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669: „Mein Mann hat mir erzählt, dass Sie sich für meinen Eugène Delacroix interessieren [...]. Das



Abb. 59 Lucas Cranach: Jüngstes Gericht, 1525–1530, Öl auf Holz, 73,3 × 99,8 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO

und in Abschrift eine knappe Expertise des Kunsthistorikers und Romanisten Otto Grautoff (1876–1937) aus dem Jahre 1928 bei, in der dieser das Werk Delacroix zusprach.⁵⁸⁴ Zudem berief sie sich auf das positive mündliche Urteil des schweizerischen Kunstsammlers und Kenners französischer Malerei Otto Ackermann (1871–1963), den sie als „langjährige[n] Berater von Geh. Rat [Hugo v.] Tschudi“ bezeichnete, und der auch beim Aufbau der Kunstsammlung „Dr. Oscar Reinhardt, Winterthur“ großen

Bild ist auf Leinwand gemalt, (32½ x 41) nicht signiert, stellt eine arabische Kampfszene dar, ist von bester Erhaltung mit Expertise von Dr. Grautoff.“

584 Johanna Kanoldts Abschrift einer Expertise von Otto Grautoff als Beilage zum Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 11.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669: „Die mir vorgelegte Arbeit: Choc de cavalerie (32½ x 41) halte ich für eine Skizze von Delacroix und zwar glaube ich, dass sie aus der Zeit stammt, während der Delacroix das Palais Bourbon ausgemalt hat. (1844)“ Weiter führte Grautoff laut Abschrift aus, dass Komposition und Farbbehandlung „einwandfrei die Hand des großen französischen Romantikers erkennen [lassen]. Auch die Leinwand stammt aus der Zeit. Berlin, den 11. VI. 1928“.



Abb. 60 Porträtfotografie von Kurt Martin, 1930er-Jahre. Deutsches Kunstarchiv – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Einfluss gehabt habe.⁵⁸⁵ Ferner schrieb sie, Hugo Troendle habe als Delacroix-Kenner das Bild „eingehend besichtigt“ und sei sich mit Otto Ackermann einig, „dass es sich um eine absolut ächte [sic!], kühne unmittelbar hingeschriebene Originalarbeit des Meisters handelt“.⁵⁸⁶ Als Verkaufspreis gab sie 4.000 Mark an, was – wie sie schrieb – im Vergleich zu einer kürzlich im Auktionshaus Adolf Weinmüller in München für

585 Otto Ackermann lebte seit 1889 in Paris und gilt als wichtiger Vermittler französischer Kunst nach Deutschland und in die Schweiz. Er verfügte über eine hochkarätige Sammlung von Bildern von Géricault bis Picasso, veranstaltete Ausstellungen und handelte gelegentlich mit Kunst. Hugo von Tschudi unternahm 1905 eine Erwerbungsreise zu einer Ausstellung von Werken aus der Sammlung von Otto Ackermann (u. a. Courbet, Géricault, Corot, Millet, Manet und Goya), die Karl Ernst Osthaus in Hagen veranstaltet hatte. Vgl. Wolff-Thomsen 2012, S. 156. Zu Otto Ackermann vgl. auch Lüthy 2000.

586 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 11.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 44I-3 Nr. 669.

3.500 Mark versteigerten Skizze von Jean-Baptiste Camille Corot (18 × 21 cm), „wirklich billig“ sei.⁵⁸⁷ Martin antwortete eine knappe Woche später am 17. Dezember 1937 zurückhaltend: er wolle im neuen Jahr einen „guten Kenner Delacroix'scher Kunst“ in der Schweiz treffen, dem er die Fotografie der Ölskizze zeigen werde, zudem wäre alles einfacher, wenn es eine Erwähnung des Bildes „in der seriösen Literatur an irgend einer Stelle“ gäbe. Da er, so Martin weiter, „ziemlich viel Delacroix'scher Fälschungen gesehen habe“, sei er skeptisch, zumal ihn die Expertise von Otto Grautoff „nicht völlig“ überzeuge. Er wolle jedoch, bei bestätigter Eigenhändigkeit und Echtheit, „gerne einige Bekannte darauf hinweisen, daß die Möglichkeit einer Erwerbung des Bildes besteht.“⁵⁸⁸ Eine Erwerbung durch die Kunsthalle Karlsruhe erwähnte Martin in diesem Kontext gar nicht erst. Johanna Kanoldt antwortete zunächst am 26. Dezember 1937, dass sie soeben „eine ganz ausführliche Expertise des berühmten Kunstexperten L[ouis] Soullié erhalten habe, in der er 2 x erklärt, dass es ein absolut ächtes [sic!] Werk des Meisters [Delacroix] sei.“ Sie übersende gerne eine Abschrift an Martin, damit er diese „erstklassige Expertise [...] mit gutem Gewissen [...] Interessenten empfehlen“ könne.⁵⁸⁹ Zwei Tage später schickte sie dann unaufgefordert eine Abschrift der Expertise von Soullié an Martin, führte weitere Argumente auf, die für die Echtheit des Bildes sprächen, und schlug ihm vor, sollte er denn tatsächlich in der Schweiz Rat in dieser Sache einholen wollen, bei dieser Gelegenheit in Zürich Kontakt zum von ihr bereits zu Beginn der Korrespondenz als Sachverständigen angeführten Kunstsammler Otto Ackermann in Zürich aufzunehmen, dessen Adresse sie mitteilte.⁵⁹⁰ Erst am 4. Februar 1938 antwortete Martin und bemerkte, dass die französische Expertise nicht weiterhelfe, „da L. Soullié bis jetzt niemandem bekannt war, den ich über seinen Namen befragt habe.“ Zudem kenne Soullié auch nur die Fotografie und berufe sich darüber hinaus auf das Urteil von Otto Ackermann. Die französische Expertise bestärkte Martin eher in seiner Skepsis, zumal sein schweizerischer Gewährsmann sich „wenig interessiert“

587 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 11.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669.

588 Brief von Kurt Martin an Johanna Kanoldt, 17.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669.

589 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 26.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669. Johanna Kanoldt schrieb darin über den französischen Buch- und Kunsthändler Louis Soullié (1860–1940), der sich auf Auktionskataloge spezialisiert hatte, dieser sei „Direktor und Stifter der großen Kunstkatalogsammlung, die er in der Anzahl von 20.000 Exemplaren [...] der Stadt Paris gestiftet hat. Er wird von den bedeutenden Sammlern und Kunsthändlern ständig konsultiert und ist unter den älteren Experten in Paris wohl die angesehenste Persönlichkeit.“ Mit der Stiftung dürfte Soulliés Mitarbeit am Aufbau der Bibliothek des Sammlers und Mäzens Jacques Doucet gemeint sein, die dieser 1918 der Universität Paris übereignete und die den Grundstock für die Bibliothek des heutigen Institut national d'histoire de l'art (INHA) bildet.

590 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 28.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669. Die Expertise Soulliés, die dem Brief in einer Abschrift Johanna Kanoldts beiliegt, ist auf den 17.12.1937 datiert.



Abb. 61 Eintrag für „Johanna Großmann, Vertretg.“, Adressbuch der Stadt München, 1941

gezeigt habe, „das Original kennen zu lernen.“ Abschließend teilte er Johanna Kanoldt mit, dass er in dieser Sache nichts für sie tun könne.⁵⁹¹ Über das weitere Schicksal der Ölskizze ist nichts bekannt. Dass Johanna Kanoldt zu dieser Zeit über Kunstwerke verfügte, mit denen sie handelte, geht aus ihrem leisen Vorwurf im ersten Brief an Martin hervor, demzufolge er es leider versäumt habe, sie auf der Rückreise von Wien nach Karlsruhe in München zu besuchen, denn sie hätte sich „schon gefreut, Ihnen meine Schätze zu zeigen.“⁵⁹²

Es deutet vieles darauf hin, dass Johanna Kanoldt intensiver auf dem Kunstmarkt aktiv war, als sich aus der geringen Anzahl der heute noch nachweisbaren Verkäufe schließen lässt. Wie aus den ständigen Klagen über Geldnot in ihrer Korrespondenz dieser Zeit hervorgeht, war der finanzielle Erfolg jedoch bescheiden. Gleichwohl und ungeachtet ihrer schwierigen Position als Einzelkämpferin ohne Kapital verstand sie sich ab Mitte der 1930er-Jahre vorwiegend als Kunsthändlerin und nicht mehr so sehr als Künstlerin, denn sie ist im Münchner Adressbuch ab 1936 nicht mehr, wie bislang, mit der Berufsbezeichnung „Kunstmalerin“ aufgeführt, sondern hinter ihrem Namen steht nun stets das Kürzel „Vertretg.“⁵⁹³ (Abb. 61).

591 Brief von Kurt Martin an Johanna Kanoldt, 04.02.1938, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669.

592 Brief von Johanna Kanoldt an Kurt Martin, 11.12.1937, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 669.

593 Wie das Kürzel „Vertretg.“ tatsächlich aufzulösen ist, bleibt unklar.

Das letzte Lebensjahrzehnt 1930 bis 1940

Über Johanna Kanoldts Leben in den 1930er-Jahren, als Deutschland mit der 1933 erfolgten Machtübernahme der Nationalsozialisten auf eine politische Katastrophe zusteuerte, ist wenig bekannt. Ihre politische Einstellung kann anhand der wenigen überlieferten Dokumenten nicht geklärt werden. Äußerungen, mit denen sie den bereits am 1. Mai 1932 erfolgten Eintritt Alexander Kanoldts in die NSDAP kommentiert hätte, sind nicht überliefert.⁵⁹⁴ Allerdings fällt auf, dass sie, im Gegensatz zu ihrem Bruder und ihrer Schwägerin Editha Kanoldt, keinen ihrer Briefe mit der Grußformel „Heil Hitler“ unterzeichnet, auch nicht solche, die mit Korrespondenzpartnern gewechselt werden, die diese Formel verwenden, wie jenen an Kurt Martin von Dezember 1937.⁵⁹⁵

Für 1930 ist dokumentiert, dass Johanna Kanoldt dem *Reichsverband bildender Künstler Deutschlands* angehörte.⁵⁹⁶ Der Verband wurde 1933 aufgelöst bzw. in die *Reichskammer der bildenden Künste* überführt. Ob ihre Mitgliedschaft in dieser neuen gleichgeschalteten Organisation beibehalten oder revidiert wurde, kann nicht nachgewiesen werden.⁵⁹⁷ Ohne in der Reichskammer Mitglied zu sein, war es freilich nicht möglich, sich an Ausstellungen zu beteiligen oder sich auf offiziellen Wegen Malmaterialien zu beschaffen.⁵⁹⁸ Für ihren Mann Ludwig Wilhelm Grossmann ist hingegen ein erfolgreiches Aufnahmeverfahren für die *Reichskammer* dokumentiert, das sich von Oktober 1938 bis Januar 1939 hinzog.⁵⁹⁹

594 Vgl. Koch 2018, S. 209. Alexander Kanoldt erhielt die NSDAP-Mitgliedsnummer III17863. Ausführlich zu Alexander Kanoldts Verhältnis zum Nationalsozialismus: Koch 1987, S. 47–72.

595 In ihrer Korrespondenz mit Kurt Martin bleibt sie noch 1937 bei der Formel „Mit herzlichen Grüßen“, während Martin mit „Heil Hitler!“ erwidert.

596 Vgl. den Eintrag in Dresslers Kunsthandbuch 1930: „Kanoldt-Grossmann, Johanna, M[alerin]. [...] RVbK [Reichsverband bildender Künstler Deutschlands, Berlin]“.

597 Die Akten der *Reichskammer der bildenden Künste* sind verloren, so dass sich Mitgliedschaften nur aus Akten des übergeordneten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und der untergeordneten Landesleitungen rekonstruieren lassen. Hier sind für Johanna Kanoldt keine Einträge überliefert.

598 Vgl. Kubowitsch 2016, S. 69–81.

599 Vgl. die Akte im Bundesarchiv Berlin, BArch R9361V/100385, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (RKK), Grossmann, Ludwig, geb. 25.05.1894, 4 Bl. Grossmann war nicht Mitglied in der NSDAP. Im Beurteilungsbogen vom 05.01.1939 heißt es über ihn: „Der Genannte ist Kunstmaler, Frontkämpfer, lange Zeit in Kriegsgefangenschaft. Er lebt in finanziell schlechter Lage. Er steht der Partei nicht ablehnend gegenüber. Er opfert seinen Einkommensverhältnissen entsprechend. Anständiger Charakter. Nachteiliges ist nicht bekannt über ihn.“

Im Jahr der Aufnahme reichte er auch zwei Gemälde für die ‚Große Deutsche Kunstausstellung 1939‘ (GDK) ein, die allerdings abgelehnt wurden.⁶⁰⁰

Im September des politisch verhängnisvollen Jahres 1933 gab es – allerdings als Folge eines tragischen Ereignisses – überraschend eine Nachricht für Johanna Kanoldt, die auf eine Verbesserung ihrer finanziellen Notlage hoffen ließ. Ihre ein halbes Jahr jüngere Frankfurter Freundin Sophie Cohen (1881–1933) hatte ihr testamentarisch eine jährliche Rente vermacht, die aus einem Kapital von etwas über 25.000 Reichsmark finanziert werden sollte.⁶⁰¹ Sophie Cohen war die Tochter des Malers Eduard Cohen (1838–1910), der, wie auch der mit ihm befreundete Edmund Kanoldt, in Weimar bei Friedrich Preller d. Ä. studiert und es durch Heirat mit der Bankierstochter Ida Kuhn (1854–1930) zu Wohlstand gebracht hatte.⁶⁰² Sophie Cohen beging angesichts der für sie als Jüdin im NS-Deutschland sich abzeichnenden aussichtslosen Lage am 13. Mai 1933 Selbstmord.⁶⁰³ Aus ihrem mehrere Millionen Reichsmark umfassenden Vermögen hatte sie unter anderem weniger bemittelte mit ihr befreundete Personen, zu denen auch Johanna Kanoldt zählte, testamentarisch mit Zuwendungen bedacht.

Im Herbst 1933 nahm dann der Frankfurter Bankier Robert H. Steger als Testamentsvolltrecker von Sophie Cohen Kontakt mit Johanna Kanoldt auf.⁶⁰⁴ Die Verhandlungen über die Modalitäten der Auszahlung der Rente, die schließlich in einer

– Zu Johanna Kanoldt gibt es im Bundesarchiv keine Unterlagen aus dem ehemaligen Berlin Document Center (Stand: November 2017).

600 Vgl. die Karteikarte, die im Historischen Archiv des Haus der Kunst aufbewahrt wird. Die Gemälde sind nur mit Nummern (3290 und 4777) und nicht mit Titeln aufgeführt. Da sie durchgestrichen wurden, wurden die Bilder nicht angenommen. Freundliche Auskunft von Sabine Brantl, Haus der Kunst, Historisches Archiv, München. Weder Grossmann noch Johanna Kanoldt waren mit Werken auf den GDK 1937 bis 1944 vertreten. Vgl. die Datenbank GDK Research: <http://www.gdk-research.de>.

601 Vgl. Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 05.10.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, B. 3/40.

602 Vgl. Müller-Scherf 1992, S. 22 f., Redslob 1919, S. 210, und Lichtenberg/Jaffé 1907, S. 173 f. – Eduard Cohen schrieb Edmund Kanoldt am 04.10.1873 in der Sache ‚Rettung der Serpentara‘ und beteiligte sich wie viele andere Künstler finanziell an deren Erwerb für das Deutsche Reich. Vgl. Brief in der Akte der Preußischen Akademie der Künste, Archiv AdK Berlin, Bd. I/294 (Villa Serpentara in Olevano), S. 97, online: <https://archiv.adk.de/objekt/2307072>. – Der umfangreiche Briefwechsel in der Sache Serpentara aus dem Besitz von Edmund Kanoldt ging nach dessen Tod wohl an Johanna Kanoldt über und nach deren Tod an L.W. Grossmann. Grossmanns spätere Lebenspartnerin Sascha v. Wannowska versuchte nach dessen Tod diese Unterlagen zu veräußern. Vgl. ebd. S. 126.

603 Vgl. Kasper-Holtkotte 2017, S. 335 f.

604 Robert H. Steger war Mitinhaber der Firma Moriz Stiebel Söhne in Frankfurt a. M., Bankier und einer der Testamentsvolltrecker von Sophie Cohen. Vgl. <https://zentralarchiv-juden.de/bestaende/personen/andere/sophie-cohen/personen/>.

Höhe von 1.720 Reichsmark pro Jahr ausgeworfen werden sollte, waren langwierig und zogen sich bis zum Ende des Jahres 1935 hin. Zwischen Oktober 1933 und Dezember 1935 gingen zahlreiche Briefe zwischen Johanna Kanoldt und Steger hin und her, in denen immer wieder neue Überlegungen angestellt wurden, wie, in welchem Umfang und über welche Institute die Zahlungen möglich sein könnten. In diesen Schreiben betonte Johanna Kanoldt, dass sie versuche, „mit allen Mitteln Geld zu verdienen, aber es ist fast unmöglich, das Notwendige zu verdienen, da die Geldknappheit immer mehr um sich greift“, so dass das Vermächtnis der Freundin „das einzige wirkliche Einkommen [ist], was wir haben“.⁶⁰⁵ Sie beriet sich in dieser diffizilen Angelegenheit zudem mit dem alten Freund Troendle und der mit ihr befreundeten Elisabeth Mittelsten Scheidt aus Barmen, wie sie Steger gegenüber erwähnte.⁶⁰⁶ Im Februar 1935 reiste Johanna Kanoldt sogar zu einem persönlichen Gespräch mit Steger und Sigmund Oppler, einem weiteren Testamentsvollstrecker von Sophie Cohen, nach Frankfurt, um die Sache voranzubringen.⁶⁰⁷ Am 1. März 1936 erfolgte schließlich die erste vierteljährliche Auszahlung.

Bestimmt von finanzieller Misere, scheint das Leben Johanna Kanoldts mit Ludwig Wilhelm Grossmann in den 1930er-Jahren nicht einfach gewesen zu sein. Der Maler trug durch Bilderverkäufe nur ausnahmsweise etwas zum Familieneinkommen bei,⁶⁰⁸ und mit ihren Bemühungen, das Werk ihres Mannes bekannter zu machen und damit seine Marktchancen zu erhöhen, hatte Johanna Kanoldt wenig Erfolg. Auch darüber erfährt man einiges in den Briefen an den Rechtsanwalt Steger. Im Februar 1934 heißt es: „Zum Glück hatte mein Mann ein Bild, d. h. das einzige des Jahres!! an die Stadt verkauft, so dass wir danach Geld hatten.“⁶⁰⁹ Zwei Monate später betonte sie, „unsere Verhältnisse sind trostlos, weil keine Bilder verkauft wurden u. gar kein Verdienst möglich

605 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 25.07.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

606 Vgl. den Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 14.04.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, B. 3/40.

607 Vgl. die Postkarte von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 06.02.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

608 Brief von Johanna Kanoldt an Karl Wolfskehl, 21.01.1931, DLA Marbach a. N., Signatur: D: Wolfskehl, Karl, (HS.NZ71.0001). Johanna Kanoldt versuchte Karl Wolfskehl dazu zu bringen, sich einmal die „Produktion“ ihres Mannes vorführen zu lassen, weil „sein größter Wunsch wäre, dass Sie gelegentlich einmal über ihn schreiben würden – vorausgesetzt, dass seine Sachen Ihnen gefallen!“

609 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 13.02.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40. – Vorkriegsankäufe von Grossmann-Bildern durch die Stadt München für ihre Galerie sind heute allerdings nur für die Jahre 1926 („Toulon“, Inv.-Nr. G 192 erworben auf der Glaspalast-Ausstellung, 22.06.1926, heute abgängig) und 1932 („Feldblumen“, Inv.-Nr. G 2758,



Abb. 62 Ludwig Wilhelm Grossmann: Vouvray (Touraine), vor 1928, Öl auf Pappe, 40,6 × 29,8 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

ist“.⁶¹⁰ Besorgt über die zu erwartende katastrophale finanzielle Lage ihres vierzehn Jahre jüngeren Mannes nach ihrem befürchteten Ableben, bemerkte sie in einem Schreiben vom Dezember 1934, Grossmann sei „als Künstler ein Kind und ganz geschäftlich unbrauchbar, so dass er nach meinem Tode vollkommen hilflos ist“. Im gleichen Brief ist zudem von einer gewaltigen finanziellen Forderung in einem bislang ungeklärten Zusammenhang, die in Paris gegen Grossmann erhoben worden war, die Rede⁶¹¹ (Abb. 62).

erworben auf der Nürnberger Ausstellung Münchner Künstlerpersönlichkeiten, 1932) nachweisbar, freundliche Auskunft von Karin Althaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus, am 02.12.2016.

610 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 17.04.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

611 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 19.12.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40: „Ich war die ganze Woche furchtbar in Anspruch genommen durch einen schrecklichen

Grossmanns Biograf, der eine Generation jüngere Maler Remigius Netzer, beschreibt ihn als „großen, mächtigen“, nach der Mode gekleideten Mann mit „heroischem Gesicht und hoher Glatze“. ⁶¹² Er scheint eine Frohnatur gewesen zu sein, der es – anders als Johanna Kanoldt – gelang, sich von den Alltags- oder Zukunftssorgen kaum beeinträchtigen zu lassen. Trotz finanzieller Nöte verzichtete er nicht auf gelegentliche, mitunter längere Aufenthalte in Paris. ⁶¹³ Zudem war er sehr gesellig und eine Größe in den Schwabinger Künstlerkreisen. Bei den legendären Schwabinger Künstlerfesten und am Künstler-Stammtisch der „Brennessel“ beim Loiblwirt an der Ecke Nikolai-/Leopoldstraße galt er als „glänzende[r] Unterhalter“. ⁶¹⁴ Dort verkehrten auch Hugo Troendle und Erich Glette, während Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh nicht zu diesem Kreis gehörten. ⁶¹⁵ Über Johanna Kanoldt heißt es bei Netzer, dass sie als „künstlerisch-geistreiche, lebenstüchtige, energische, doch duldsame“ Frau, ihrem Ehemann zwar „das Kokainschnupfen, aber nicht den Alkohol abgewöhnen konnte.“ ⁶¹⁶

Abgesehen von Geldsorgen beeinträchtigte auch die angegriffene Gesundheit Johanna Kanoldts das Leben des Paares in den 1930er-Jahren. Aus ihren Briefen an den Rechtsanwalt Steger ergibt sich das Bild einer Frau in ihrem fünften Lebensjahrzehnt, die mit Diabetes, einer Herzerkrankung, Hypertonie und Gallensteinen zu kämpfen hatte, anfällig für Infekte war und zudem ständig von Schmerzen geplagt war. Am 13. Februar 1934 berichtete sie: „Ich hatte selbst Grippe, mein Mädchen Rippenfellentzündung, kam ins Krankenhaus, daher 4 Mieter in der Wohnung, die sich so beispiellos benahmen, dass ich 2 kündigen mußte!!! Durch meine Zuckerkrankheit bin ich doppelt empfindlich und auch viel weniger leistungsfähig, als früher, so dass mir manchmal die wichtigsten Dinge ganz in Vergessenheit geraten.“ ⁶¹⁷ Im Juli schrieb sie, dass ihr „Leiden Diabetes u. Herz fortwährend ärztlichen Rat und Hilfe“ erfordere. ⁶¹⁸ Drei Monate später heißt

Prozess, den wir in Paris führen müssen, mein Mann ist durch eine Forderung an seinen verstorbenen Vater verklagt 40,000 Mk. zu zahlen. An sich natürlich ganz unmöglich, aber wir müssen uns wehren.“

612 Netzer 1968, S. 8.

613 Vgl. z. B. den Brief von Johanna Kanoldt an Karl Wolfskehl, 21.01.1931, DLA Marbach a. N., Signatur: D: Wolfskehl, Karl (HS.NZ71.0001), in dem sie erwähnt, dass sich ihr Mann anderthalb Jahre in Frankreich aufgehalten habe.

614 Netzer 1968, S. 11–13. Vgl. auch Kakuwo, S. 79–84.

615 Netzer 1968, S. 10–12 und S. 17.

616 Netzer 1968, S. 12.

617 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 13.02.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

618 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 25.07.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

es: „Ich war gerade vor meiner Abreise sehr krank, hatte 220 Blutdruck.“⁶¹⁹ Und kurz vor Weihnachten klagte sie erneut: „Wenn Sie wüßten, wie verzweifelt ich für unsere Existenz kämpfen mit einem so elenden Körper und schwachen Herzen, würden Sie meine große Beunruhigung verstehen. [...] Vergeben Sie die schlechte Schrift, ich bin mit den Nerven vollkommen herunter.“⁶²⁰ Im gleichen Brief ist auch von einer Nervenkrankheit von Grossmann die Rede: „Mein Mann ist aus einer sehr kurzlebigen Familie, ist schwer nervenleidend, Vater starb mit 58, Mutter mit 56 Jahren.“ Im Juni 1935 berichtete Johanna Kanoldt über „rasende Schmerzen, es ist eine Art Sepsis entstanden, ich hatte hohes Fieber und bin noch immer recht krank und zu allem ungeeignet.“⁶²¹ Um die testamentarisch zugesprochene Rente ausgezahlt zu bekommen, war sie gezwungen, sich von einem Vertrauensarzt der Allianz-Versicherung, über die die Zahlungen laufen sollten, untersuchen lassen. Über das Ergebnis hieß es im September 1935: „Ich habe nach neuesten Untersuchungen die ganze Gallenblase voll Steinen, die unbedingt operiert werden müßte, wenn es der Zucker (7%) zuließe, so sitze ich zwischen zwei Feinden, was für das eine Leiden gut wäre, ist schlecht für das andere! [...] Ich hätte Ihnen schon geschrieben, lag aber mehrere Wochen mit Gallenentzündung.“⁶²²

In den 1930er-Jahren war der Kontakt zwischen Johanna und Alexander Kanoldt offenbar weniger intensiv als in den Jahrzehnten davor. 1931 hatte der Bruder seine Professur in Breslau gekündigt und war nach Oberbayern zurückgekehrt, wo er sich schon in den Jahren davor, wenn sich eine Gelegenheit ergab, wieder regelmäßig aufgehalten hatte.⁶²³ Im Sommer 1932 gründete er eine private Malschule in

619 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 17.10.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

620 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 19.12.1934, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

621 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 18.06.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40.

622 Brief von Johanna Kanoldt an Robert H. Steger, 07.09.1935, Nachlass von Sophie Cohen im Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland, Heidelberg, Bestand B. 3/40. Von einer Gallenblasenentzündung ist bereits 16 Jahre früher in ihrem Brief an Hugo Troendle, 26.07.1919, München, Hugo-Troendle-Stiftung, die Rede.

623 Vgl. Koch 2018, S. 208f.: von Oktober 1927 bis März 1928 wohnte Alexander Kanoldt „mit seiner Familie im Ferienhaus des Malers Alexander Peltzer in Brannenburg am Inn, nachdem ihm seine Breslauer Wohnung gekündigt wurde“. Den Sommer 1929 verbrachte er mit Familie in Murnau, wo sie ausweislich ihrer Kalendereinträge regelmäßig Besuch von Gabriele Münter erhielten (freundlicher Hinweis von Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München). 1931 zog Kanoldt dann nach Garmisch-Partenkirchen. Auch hier gab es zwei Mal ein Treffen mit Münter (01.04.1931 in Murnau, 02.10.1931 in Garmisch-Partenkirchen).

Garmisch-Partenkirchen, zog ein Jahr später allerdings nach Berlin um, nachdem er im Juni 1933 zum Direktor der Staatlichen Kunstschule Berlin-Schöneberg und im Oktober zusätzlich zum Senator der Preußischen Akademie der Künste ernannt worden war.⁶²⁴ Die Entfremdung der Geschwister in dieser Zeit ist durch mehrere Schreiben belegt. In einem Brief von Alexander Kanoldt aus Berlin an den Kunsthistoriker Otto Fischer in Basel vom 24. April 1934 heißt es: „Auf Umwegen hörte ich, daß Sie in München waren – Sie haben scheinbar auch meine Schwester gesehen, von der wir nie etwas hörten. Wir wissen nicht, wie es dort steht – aber ich sehe keinen Anlass zur Initiative. Unser Weihnachtspaket blieb ohne Empfangsbestätigung. Na ja.“⁶²⁵ Einen Monat später scheint es immerhin ein Lebenszeichen von Johanna Kanoldt an ihren Bruder gegeben haben, wie man einem wenig empathischen Schreiben von Editha Kanoldt an die Frau von Otto Fischer vom 30. Mai 1934 entnehmen kann: „Von Hanni hörten wir inzwischen auch wieder, daß sie total fertig sei. Wieviel Schulden da sind, weiß man nicht mal. Es rief uns heute irgend eine geheimnisvolle Dame an, eine Bekannte von Ihr und wollte uns Mitteilung über die Kathastrofe [sic!] dort machen. Da Hanni aber letztthin wieder mal selbst an uns schrieb, sind wir ohnehin genugsam orientiert. Es ist schlimm.“⁶²⁶

Die nächste und letzte bekannte Äußerung von Alexander Kanoldt über seine Schwester ist in einem Brief an Hugo Troendle vom 9. Dezember 1937 zu lesen: „Von meiner Schwester hören wir garnichts – wie soll man’s nehmen? Ein gutes Zeichen wird’s wohl nicht sein. Das ist recht jämmerlich. Jetzt in der kalten Jahreszeit gehts ja den wenigsten besser als in der warmen. So fürchte ich, daß es ihr wirklich nicht gut geht – alle sommerliche Erholung beim Teufel.“⁶²⁷ Nicht nur die räumliche Entfernung,

624 Vgl. die Personalakte Prof. Alexander Kanoldt, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sign.: PrAdK I.0028, online: <https://archiv.adk.de/objekt/2307490>. Zum 31.10.1936 trat Alexander Kanoldt auf eigenen Wunsch, wohl aus gesundheitlichen Gründen, von seinem Lehramt zurück und übernahm ein Meisteratelier an der Preußischen Akademie der Künste. Vgl. Koch 2018, S. 211. Im Frühjahr 1938 zog die Familie wieder nach München zurück (Akademiestraße 5), Alexander Kanoldt behielt aber eine Wohnung in Berlin bei. Vgl. den Brief von Editha Kanoldt an die Abwicklungsstelle der Akademie der Künste Berlin, 08.08.1948, Personalakte Prof. Alexander Kanoldt, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sign.: PrAdK I.0059, Bl. 9v, online: <https://archiv.adk.de/objekt/2307492>.

625 Brief von Alexander Kanoldt an Otto Fischer, 24.04.1934, Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Sign.: Fasc.germ.97.

626 Brief von Editha Kanoldt an Frau Fischer, 30.05.1934, Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Sign.: Fasc.germ.97.

627 Brief von Alexander Kanoldt an Hugo Troendle, 09.12.1937, München, Hugo-Troendle-Stiftung. Mit der „sommerliche[n] Erholung“ könnte Johanna Kanoldts Aufenthalt in Icking gemeint sein, von dem Alexander Kanoldt am 15.08.1937 an Hanna Kronberger-Frenzen schreibt. Im Ickinger Ortsteil Irschenhausen wohnten seit 1933 Adeline und Adolf Erbslöhs (freundliche Mitteilung von Michael Koch).

sondern auch die unheilbringenden politischen Entwicklungen mögen eine größere Distanzierung zwischen den Geschwistern in den 1930er-Jahren veranlasst haben. Alexander Kanoldt bezeichnete sich bereits 1933 als „fanatischer Nationalsozialist“⁶²⁸ und setzte zunächst große Hoffnungen in die neuen Machthaber. Ab Mitte des Jahrzehnts verwandelten sich diese jedoch mehr und mehr in Irritationen, nicht zuletzt, weil seine anfangs so erfolgreich erscheinende Karriere in Berlin zunehmend von den konkurrierenden Strömungen innerhalb des nationalsozialistischen Systems beeinträchtigt wurde und im Rahmen der repressiven NS-Kunstpolitik auch seine Werke zumindest teilweise konfisziert wurden – während er gleichzeitig von staatlichen Aufträgen und Ankäufen berichten konnte.⁶²⁹ Dagegen sind von Johanna Kanoldt keine Äußerungen überliefert, die irgendeine Nähe zum Nationalsozialismus erkennen ließen.

Am 24. Januar 1939 starb Alexander Kanoldt im Alter von 57 Jahren an einer Herzkrankung in Berlin⁶³⁰ (Abb. 63). Der Verlust des Bruders wird für Johanna Kanoldt ein schwerer Schlag gewesen sein. Ob sie bei der Aussegnungsfeier in Berlin, bei der der Freund Adolf Erbslöh die Trauerrede hielt, anwesend war, ist nicht überliefert.⁶³¹ Nur ein Jahr später, am 6. April 1940, verstarb auch Johanna Kanoldt 59-jährig. In der von Ludwig Wilhelm Grossmann und Editha Kanoldt unterzeichneten Todesanzeige in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 11. April ist lediglich von „schwerer Krankheit“ die Rede⁶³² (Abb. 64).

Ludwig Wilhelm Grossmann der gleich 1939 als Offizier zum Kriegsdienst eingezogen worden war, war zeitweise in Brüssel stationiert, später dann an der Ostfront im polnischen Białystok.⁶³³ In den Münchner Adressbüchern 1942 und 1943 ist er zwar nicht mehr aufgeführt, hatte jedoch die Wohnung am Nikolaiplatz nicht aufgegeben, denn in der ersten Nachkriegsausgabe von 1947 wird er wieder mit der Adresse Nikolaiplatz 1 gelistet.⁶³⁴ Offenbar hatte auch die nach wie vor in München ansässige Editha Kanoldt gegen Ende des Krieges den Kontakt zu ihm verloren, denn sie fragte im Oktober 1944

628 So in einem Brief an die von Kanoldt geschätzte Mitarbeiterin der Mannheimer Kunsthalle Hanna Kronberger-Frentzen am 19.06.1933, zit. Koch 1987, S. 47–72, hier S. 50.

629 Vgl. zu diesen widersprüchlichen aber durchaus typischen Auswirkungen des nationalsozialistischen Systems, hier im Fall von Alexander Kanoldt: Koch 1987, S. 47–72, hier S. 66–69.

630 Todesanzeige in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 31.01.1939. Die Beisetzung der Urne erfolgte am 30.01.1939 auf dem Münchner Nordfriedhof, die Grabstätte 109-3-0009/0010 wurde 1970 aufgehoben.

631 Vgl. Michael Koch 2018, S. 54, und Nadolny 1967, a.

632 Vgl. Todesanzeige in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 11.04.1940. Die Beerdigung erfolgte auf dem Münchner Nordfriedhof, die Grabstätte 113-2-001 ist aufgelöst.

633 Netzer 1968, S. 30 und S. 37 f.

634 1941, 1944, 1945 und 1946 erschienen keine Ausgaben des Münchner Adressbuches.

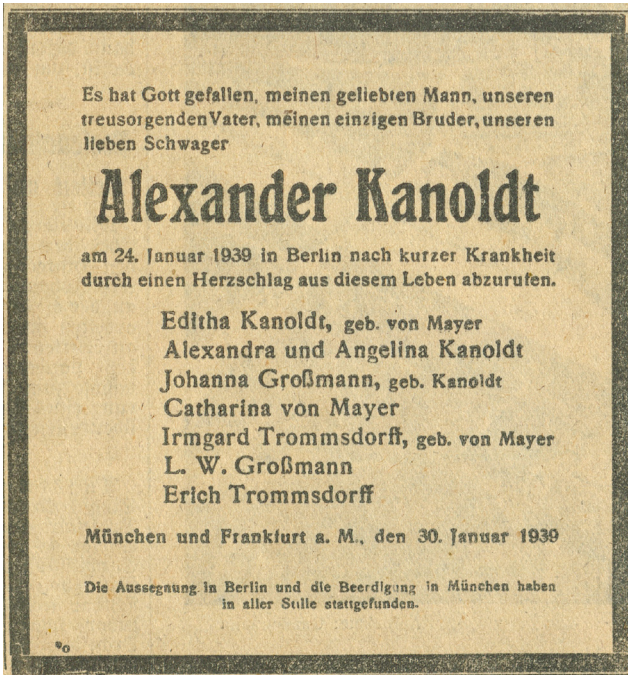


Abb. 63 Todesanzeige
Alexander Kanoldt, Münchner
Neueste Nachrichten vom
31. Januar 1939

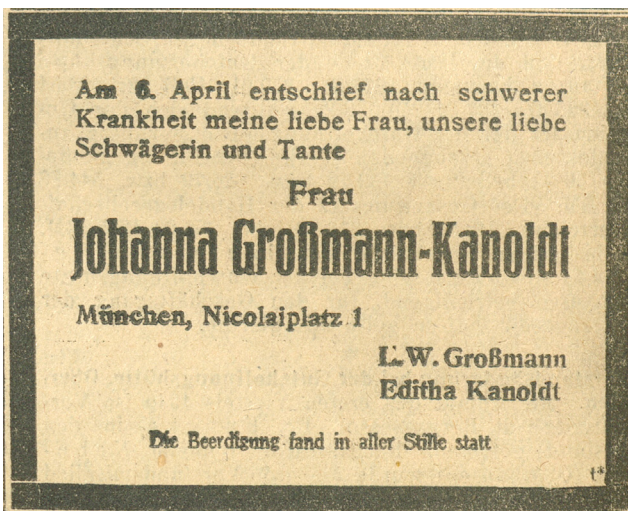


Abb. 64 Todesanzeige
Johanna Kanoldt, Münchner
Neueste Nachrichten vom
11. April 1940

bei Hugo Troendle in einem Brief an: „Wo ist eigentlich Ré [Grossmann]? Seine Wohnung gehört ja zu den wenigen bis jetzt erhaltenen.“⁶³⁵

Nach dem Krieg führte Grossmann sein geselliges Leben im Kreise der Schwabinger Künstler fort. Sein Biograf Remigius Netzer berichtete, dass der großartige Erzähler, mit seiner einmaligen Begabung, seine Berichte „mit Phantasie und Grotteske zu durchsetzen“,⁶³⁶ seine „schöne Wohnung“ am Nikolaiplatz 1 zu einem „heimlichen Zentrum der Boheme“ gemacht habe.⁶³⁷ Als Maler konnte der thematisch breit orientierte Grossmann – sein Œuvre umfasst Frauenporträts, Stadtlandschaften, weiträumige Landschaften, Gärten und Blumenstillleben, alle „malerisch“ und „rasch komponiert und mit tupfendem Strich gemalt“⁶³⁸ – offenbar auch einige Erfolge verzeichnen. 1948 war er beispielsweise mit einem Werk auf der 24. Biennale in Venedig in der von Eberhard Hanfstaengl kuratierten Deutschen Abteilung vertreten.⁶³⁹ Zwischen 1949 und seinem Tod 1960 beteiligte er sich fast jährlich an der ‚Großen Kunstausstellung München‘. Im Herbst 1951 zog die ursprünglich aus Berlin stammende und seit Sommer 1945 in München gemeldete (Sascha) Maria Johanna von Wannowska, geb. Niewiak (20.08.1896–30.07.1966) bei Grossmann am Nikolaiplatz ein und wurde ab einen nicht bekannten Zeitpunkt seine neue Partnerin.⁶⁴⁰ Netzer charakterisierte „die ‚Baronin Sascha‘“ als „optimistisch-managende, resolute und auch besorgte, füllige Gefährtin seiner fünfziger und sechziger Jahre [...] die nach seinem Tod [...] herzlich-beredt die Erinnerungen an seine Taten und Bilder propagierte.“⁶⁴¹ Grossmann starb in München am 30. Januar 1960 nach einem Sturz auf Glatteis im Englischen Garten und wurde am Münchner Nordfriedhof beerdigt.⁶⁴² In der im Namen der „Angehörigen“ aufgesetzten

635 Brief von Editha Kanoldt an Hugo Troendle, 16.10.1944, München, Hugo-Troendle-Stiftung.

636 Netzer 1968, S. 8.

637 Netzer 1968, S. 5.

638 Netzer 1968, S. 17.

639 Vgl. XXIV Biennale di Venezia, catalogo. – Venezia, 1948, S. 191, Nr. 11 (Ludwig Grossmann: „Domenica“, 1947). Eberhard Hanfstaengl war zwischen 1945 und 1953 Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

640 Vgl. PMB Maria Johanna Wannowska, StA München. Wannowskas Beruf wird mit „Kunsthändlerin“ angegeben, im Münchner Adressbuch steht 1952 und 1953 als Berufsbezeichnung „Immobilien“ hinter ihrem Namen, zwischen 1956 und 1961 dann „Finanzierg.“. Wannowskas Eltern stammten aus dem polnischen Szamocin (Posen). Sie heiratete am 23.03.1916 in Berlin-Charlottenburg den „Kriminalkommissar und Hauptmann außer Dienst“ Max Leo von Wannowski (20.01.1870 – 03.01.1926). In späterer Zeit malte sie offenbar auch. Jedenfalls war sie mit „Farbgedichte[n]“ auf der Ausstellung „Sonntagmaler“ im Kunstverein München (04.07. – 11.08.1963) vertreten. Vgl. Petzet 1963.

641 Vgl. Netzer 1968, S. 12

642 Seine Grabstätte (Nr. 25-I-0014) auf dem Münchner Nordfriedhof, in der sechs Jahre später auch Sascha von Wannowska bestattet wurde, ist noch erhalten. Acht Gemälde von Grossmann

Todesanzeige wird er als „Maler, Offizier in beiden Weltkriegen sowie als Mitbegründer des Berufsverbandes der bildenden Künstler und der Neuen Gruppe“ bezeichnet⁶⁴³ (Abb. 65 und 66).

Ein Nachlass von Johanna Kanoldt hat sich nicht erhalten. In den späten 1950er- oder frühen 1960er-Jahren gaben Grossmann und Wannowska das aus dem Besitz von Johanna Kanoldt stammende Konvolut von Briefen und anderen Dokumenten ihres Vaters rund um die ‚Rettung der Serpentara‘, für die sich Edmund Kanoldt 1873 und noch einmal 1897/1898 intensiv engagiert hatte, an die Akademie der Künste in Berlin.⁶⁴⁴ Auf nicht mehr rekonstruierbarem Weg gelangte das von Johanna Kanoldt in ihrer Jugend angelegte, Gedichte und Aquarelle enthaltende Heft „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“ zusammen mit den Korrekturbögen ihres Gedichtbändchens von 1903 und Nachrufen auf Ludwig Wilhelm Grossmann in das Stadtarchiv München.⁶⁴⁵ Was nach dem Tod von Sascha von Wannowska im Jahre 1966 mit eventuell noch im Haushalt Nikolaiplatz 1 vorhandenen Hinterlassenschaften von Johanna Kanoldt passiert sein mag, ist nicht bekannt.⁶⁴⁶ Ein Nachlass Ludwig Wilhelm Grossmanns existiert nicht. Einen schriftlichen Nachlass von Alexander und Editha Kanoldt scheint es auch nicht zu geben.⁶⁴⁷ Den künstlerischen Nachlass von Alexander

befinden sich im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Einige wurden durch Ankauf bei Ausstellungen oder direkt vom Künstler, vier 1967 aus dem Nachlass von Sascha Wannowska erworben. Vgl. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/qZMLJg2GJv/ludwig-w-grossmann>.

643 Vgl. die Todesanzeige in der Süddeutschen Zeitung vom 01.02.1960.

644 Die 81 Blatt umfassende Akte befindet sich heute im Archiv der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, Signatur: PrAdK I. 0294, online: <https://archiv.adk.de/objekt/2307072>, Bl. 76a: Karte von L. W. Grossmann an Friedrich Ahlers-Hestermann (1956–1973 Abteilungsdirektor an der AdK Berlin): „Haben Sie für die Briefe von Olevano Verwendung gefunden und wohin sind sie gegangen? [...] Sollten Sie nämlich keine Verwendung dafür haben, wäre ich um eine Rückgabe sehr dankbar, da wir einen Interessenten dafür hätten.“

645 Stadtarchiv München, Signatur: DE-1992-FAM-0390.

646 Dokumentiert ist hingegen, dass aus dem Nachlass von Sascha von Wannowska ein Gemälde von Ludwig Wilhelm Grossmann an das Saarlandmuseum Saarbrücken kam („Südhang“, undatiert. Vgl. Saarlandmuseum, S. 321). Ferner gingen an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vier Bilder von Grossmanns Hand (vgl. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 19 [1968], S. 247: „Frau M. J. von Wannowska vermachte dankenswerter Weise vier Gemälde des Malers Wilhelm Grossmann [1894–1960] [Inv.-Nrn. 1387–1390]“).

647 Die beiden Töchter von Editha und Alexander Kanoldt waren bereits in jungen Jahren 1950 bzw. 1951 verstorben, Editha Kanoldt starb 1955. Maria-Alexandra Kanoldt (20.05.1920 – 17.09.1951) wurde 1950 im Fach Historische Hilfswissenschaften an Universität Würzburg promoviert, Sophie-Angelina Kanoldt (25.08.1921 – 29.07.1950) wurde von Editha Kanoldt 1948 in einem Brief als „Graphikerin“ bezeichnet. Vgl. Brief von Editha Kanoldt an die Abwicklungsstelle der Akademie der Künste Berlin, 08.08.1948, Archiv AdK Berlin, Sign.: PrAdK I.0059, online: <https://archiv.adk.de/objekt/2307492>, Bl. 9v, und Postkarte von Paul Kanoldt an Margot

Das letzte Lebensjahrzehnt 1930 bis 1940

Allen Freunden und Bekannten die schmerzliche Nachricht, daß unser geliebter Rê

Ludwig Wilhelm Grossmann
Maler
Offizier in beiden Weltkriegen
Mitbegründer des Berufsverbandes bildender Künstler und
der neuen Gruppe, München

uns verlassen hat.

München 23, den 30. Januar 1960
Nikolaiplatz 1

In tiefer Trauer:
Die Angehörigen

Beerdigung: Dienstag, den 2. Februar 1960, um 14.30 Uhr im Nordfriedhof.
Requiem: Mittwoch, den 3. Februar 1960, um 9 Uhr in St. Sylvester.

Abb. 65 Todesanzeige Ludwig Wilhelm Grossmann, Süddeutsche Zeitung vom 1. Februar 1960



Abb. 66 Grab von Ludwig Wilhelm Grossmann und Sascha von Wannowska auf dem Münchner Nordfriedhof (Aufnahme September 2016)

Kanoldt und den von Edmund Kanoldts Werk noch im Familienbesitz befindlichen Teil hatte Editha Kanoldt kurz vor ihrem Tod 1955 zwischen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Staatlichen Graphischen Sammlung und der Staatsgemäldesammlung München aufgeteilt.⁶⁴⁸

van Dawen, 07.03.1946, Privatsammlung: „die jüngere [Tochter] ist in graphischen Arbeiten, Schriften tätig.“

648 Editha Kanoldt hatte Kurt Martin (1899–1975), der 1957 von Karlsruhe nach München wechselte, mit der Organisation des Nachlasses betraut. Vgl. Zeitler 2008, S. 88, 318, 392. Vgl. auch Kat. Karlsruhe 1978, Nummern 1764, 1768, 1770, 1779, 1787 „erworben 1955 aus dem Vermächtnis von Frau Editha Kanoldt, München, Schwiegertochter des Künstlers“.

Dank

Wir danken Michael Koch (München), der uns mit größter Selbstverständlichkeit in zahlreichen anregenden Gesprächen an seinem umfassenden Wissen über Alexander Kanoldt und seinen Kreis teilhaben ließ und uns bereitwillig für unsere Forschungen wichtige Materialien zur Verfügung gestellt hat. Für Berichtigungen und Hinweise danken wir Thomas Lersch (München) herzlich, der den gesamten Text kritisch gelesen hat. Für die Möglichkeit, unsere Studie bei arthistoricum.net – ART-Books (UB Heidelberg) publizieren zu können und für die gute Zusammenarbeit und Unterstützung, danken wir Maria Effinger, Daniela Jakob, Frank Krabbes, Bettina Müller und Katharina Stumpf.

Folgenden Personen und Institutionen danken wir für ihren Rat und ihre Unterstützung:

Danièle Appel (München), Jutta Assel † (München), Felix Billeter (Hans Purrmann Archiv, München), Heinz Dehmel † (München), Charlotte Diehl (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Familie Erbslöh (Hamburg), Manfred Fink (Gemeindearchiv, Oberstaußen), Christian Fuhrmeister (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Susanne Glasl (Münchner Stadtmuseum), Angelika Hauber (Ordnungsamt, Oberstaußen), Dirk Heißerer (München), Elisabeth Hipp (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München), Titia Hoffmeister (Stuttgart), Meike Hopp (Technische Universität, Berlin), Brigitte Huber (Stadtarchiv, München), Holger Jacob-Friesen (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), Isabelle Jansen (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München), Angelica Jawlensky-Bianconi (Alexej von Jawlensky-Archiv S. A., Muralto), Birgit Jooss (Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München), Johanna Kaus (Heidelberg), Ursula Keltz (Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Bibliothek), Julie Kennedy (Hans Purrmann Archiv, München), Familie Kundruweit (Oberstaußen), Hans Lange (München), Angelika Müller-Scherf (Biebertal), Stephan Priddy (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bibliothek), Thomas Raff † (München), Ariane Rahm (Stadtarchiv, Karlsruhe), Ingvild Richardsen (Universität Augsburg), Brigitte Roßbeck (Iffeldorf), Brigitte Salmen (Murnau), Martin Schawe (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München), Theresa Sepp (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Andreas Strobl (Staatliche Graphische Sammlung, München), Elisabeth Stürmer (Münchner Stadtmuseum), Robert B. Todd (University of British Columbia), Sandra Uhrig (Schloßmuseum, Murnau), Antonia Voit (Münchner Stadtmuseum), Stephan Wolff (Garmisch-Partenkirchen)

Dank

Berlin, Archiv der Akademie der Künste
Berlin, Bundesarchiv
Berlin, Landesarchiv
Heidelberg, Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland
Jena, Ernst-Haeckel-Archiv
Jerusalem, The JTS-Schocken Institute for Jewish Research
Karlsruhe, Generallandesarchiv
Karlsruhe, Stadtarchiv
Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek
Leipzig, Universitätsbibliothek
Locarno, Biblioteca cantonale di Locarno
London, Tate Archive
Los Angeles, Getty Research Institute
Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv
München, Akademie der bildenden Künste, Archiv
München, Amtsgericht – Registergericht
München, Bayerische Staatsbibliothek
München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung
München, Haus der Kunst, Historisches Archiv
München, Hauptstaatsarchiv
München, Hugo-Troendle-Stiftung
München, Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München
München, Stadtarchiv
München, Münchner Stadtmuseum
Otterndorf, Archiv des Landkreises Cuxhaven
Wien, Wienbibliothek im Rathaus

Literaturverzeichnis

Alle Online-Ressourcen wurden zuletzt
am 23. Januar 2023 geprüft.

Archivalien

Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Preußische Akademie der Künste

Akten zur Villa Serpentara in Olevano, Sign.:
PrAdK I.0294, Digitalisat: <https://archiv.adk.de/objekt/2307072>

Breslauer Personalakten von Alexander
Kanoldt, Sign.: PrAdK I.0028, Digitalisat:
<https://archiv.adk.de/objekt/2307490>
und Sign.: PrAdK I.0059, Digitalisat:
<https://archiv.adk.de/objekt/2307492>

Berlin, Bundesarchiv

Personenbezogene Unterlagen der Reichs-
kulturkammer (RKK), Akte zu Ludwig
Wilhelm Grossmann, Sign.: BArch
R9361V/100385

Brighton, University of Sussex Library (The Keep, Brighton)

Letters of Adrian Stephen to Saxon Sydney-
Turner, 1906–1914, Monks House Papers,
Sign.: SxMs-18/4/1/1

Letters of Adrian Stephen to Virginia Woolf,
1908–1914, Monks House Papers, Sign.:
SxMs-18/1/D/161

Heidelberg, Zentralarchiv zur Erforschung der Juden in Deutschland

Nachlass Sophie Cohen, Sign.: B. 3/40,
Nr. 23 und 33, Nachlassverzeichnis:
[https://zentralarchiv-juden.de/bestaende/
personen/andere/sophie-cohen/verzeichnis](https://zentralarchiv-juden.de/bestaende/personen/andere/sophie-cohen/verzeichnis)

Jena, Ernst-Haeckel-Archiv

Brief Edmund Kanoldt an Ernst Haeckel,
Karlsruhe, 03.10.1889, Sign.: A 29649,
Online: [https://haeckel-briefwechsel-
projekt.uni-jena.de/en/document/b_29649](https://haeckel-briefwechsel-projekt.uni-jena.de/en/document/b_29649)

Jerusalem, The JTS-Schocken Institute for Jewish Research

Karte und Visitenkarte von Johanna Kanoldt
für Karl Wolfskehl, Sign.: Sch. Wolf./
I/4/f.30;15

Karlsruhe, Generallandesarchiv

Briefe von Alexander und Johanna Kanoldt
an Joseph August Beringer, Sign.:
N Beringer 215

Briefwechsel Johanna Kanoldt / Kurt Martin,
Dezember 1937 bis Februar 1938, Sign.:
Abt. 441-3 Nr. 669

Dokumente zur Badischen Woche Karlsruhe,
18.–26. September 1920, Sign.: Abt. 441-3
Nr. 1114

Dokumente zur Planung der „Ausstellung von
Werken badischer Künstler“, Badische
Woche 18.–26. September 1920, Sign.:
Abt. 441-3 Nr. 1049

Zeitungsausschnittsammlung zur Badischen
Woche 1920, Sign.: Abt. 441-3 Nr. 1118

Karlsruhe, Stadtarchiv

Jahresberichte der Victoria-Schule 1880–1899,
Sign.: 4 D922 Jah

Literaturverzeichnis

Briefe von Edmund Kanoldt an Käthe Glück,
Nr. 1–12, Sign.: 8/Autographen Kanoldt,
Edmund
Nachlass Zollner, Sign.: 7/Nl Zollner, 152, 748
und 755

Leipzig, Universitätsbibliothek

Brief von Edmund Kanoldt, Moskau, an
Herrn Lehser, in Eisenach 07.04.1876,
Sign.: Slg. Nebauer/K/F-Ko/K260

Locarno, Biblioteca cantonale

Schreiben von Johanna Kanoldt an
Ruggero Leoncavallo auf der Rückseite
eines Theaterzettels, 15.09.1901, Fondo
Leonvacallo, Sign.: D/M43, Mikrofilm:
A/12

London, Tate Archive:

Brief von Adrian Stephen an Duncan Grant,
München, Sign.: TGA 20078/1/539/2

Los Angeles, Getty Research Institute

Briefe von Alexander Kanoldt an Franz Roh,
Sign.: Franz Roh Papers, Box 3, ID-
Nr. 850120, Location 3MS

Brief von Ludwig Burchard an Johanna
Kanoldt, 22.11.1928, Sign.: Schaeffer
Galleries Records 1907–1988 Bulk 1925–
1980, Series III.A., box 59, folder 3–14

Mannheim, MARCHIVIUM

Brief von Alexander Kanoldt an Gustav
Friedrich Hartlaub, 09.06.1928, in der
Korrespondenz von Hartlaub mit den
für eine geplante Ausstellung vorge-
sehenen Künstlern (1928/1929), Sign.:
2/2012_00106, online: [https://scope.
mannheim.de/detail.aspx?id=926460](https://scope.mannheim.de/detail.aspx?id=926460)

Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv

Briefe von Johanna Kanoldt an Hanna und
Karl Wolfskehl, Sign.: HS.1995.0054.
02370, 1–2; HS.NZ71.0001

München, Amtsgericht, Registergericht
Vereins-Register des K. Amtsgerichts,
München I, Bd. VII, S. 106 f. (Einträge
zur NKVM)

**München, Archiv der Akademie
der Bildenden Künste**
Personalakte Erich Glette

**München, Archiv der Gabriele Münter-
und Johannes Eichner-Stiftung**
,Gründungsurkunde‘ der NKVM
Brief von Sophie Kanoldt an Gabriele Münter
vom 28.11.1910, NKVM, Mappe Alexander
Kanoldt

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv
Personalakte Heinz Braune, Sign.: MK 36356 II
Plan Alte Pinakothek 1907 (ergänzt 1910),
Sign.: MK 14372

**München, Bayerische Staatsbibliothek,
Handschriftenabteilung**
Briefe an Otto Fischer und seine Frau, Sign.:
Fasc.germ.97

München, Haus der Kunst, Historisches Archiv
Kartei zur ‚Großen Deutschen Kunstausstel-
lung‘ 1937–1944

München, Hugo-Troendle-Stiftung
Briefe von Johanna Kanoldt an Hugo Troendle

München, Monacensia
Nachlass Meyrink, Sign.: Meyrink, Gustav
A III / Konv. 1

München, Stadtarchiv
Polizeiliche Meldebögen (PMB): Alexander,
Johanna, Sophie Kanoldt; Ludwig
Wilhelm Grossmann; Klara Sophie
Hellwig; Sascha v. Wannowska
Trauungsbuch des Standesamtes München I
aus dem Jahr 1922, Eintrag Nr. 549
(Johanna Kanoldt, Ludwig Wilhelm
Grossmann)

„Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“, Walter Steffens: Am Grabe von Ludwig Wilhelm Grossmann (München, den 2. Februar 1960, Nordfriedhof 14.30 Uhr), Typoskript, Sign.: FAM-390

Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv

Brief von Adolf Erbslöh an Franz Marc, 12.10.1911, Sign.: Marc, Franz, I, C-15
Brief von Johanna Kanoldt an Edwin Redslob, 14.03.1918, Sign.: Redslob, Edwin, 69

Otterndorf, Archiv des Landkreises Cuxhaven
Nachlass Herrmann Allmers, Depositum der Herrmann-Allmers-Gesellschaft, Postkarte von Johanna Kanoldt, Jena, an Herrmann Allmers, 02.09.1899, Sign.: NHA 2100 Kanoldt

Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Wien

Teilnachlass Alexander Roda Roda, Sign.: ZPH 1262, Archivbox 4, 2.1.26

Privatbesitz:

Tagebücher von Adeline Erbslöh

Texte von Johanna Kanoldt

An der Saale. In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 22 (16.11.1899), S. 278

Deutsche illustrierte Märchenbücher. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Jg. 1906 (18.12.1906), Nr. 293, S. 532–535

Es war ..., Requiem, Karneval. In: Stimmen der Gegenwart. Monatsschrift für moderne Litteratur und Kritik, Nr. 1 (1900), S. 26 und S. 87

Es war ... In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 22 (1901), Nr. 7, S. 88

Es war ... In: Deutsche Roman-Zeitung, Beiblatt, 20 (1902), Sp. 501

Fedor Schaleapin. In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 26 (1905), Nr. 16 (25.05.1905), S. 360–361

Gedichte. Karlsruhe [1903]

Guide through the Old Pinakothek of Munich. Compiled by Johanna Kanoldt. Translated from the German by Clara Hellwig. Munich 1910, Digitalisar: <https://archive.org/details/guidethrougholdpookano>

Im Zwielficht. In: Unsere Kunst. Neues aus den Werkstätten der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler. Mit Beiträgen deutscher Dichter, 2. Folge, 3. Aufl. Düsseldorf 1903, S. 54

Im Park. In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Nr. 13 (1908), S. 1086

Mondnacht. In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 18 (1897), Nr. 11, S. 138

Madeleine / Rokoko. In: Badische Kunst 1905, drittes Jahrbuch der Vereinigung ‚Heimatliche Kunstpflege‘ Karlsruhe. Hrsg. von Albert Geiger. Karlsruhe 1905, S. 74

Nachtstück. In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 23, S. 193

Noch einmal. In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 22 (1901), Nr. 19, S. 250

Rokoko. In: Südwestdeutsche Rundschau. Halbmonatsschrift für deutsche Art und Kunst, 2 (1902), S. 149

Russischer Schwank. Das Urteil des Schemjaka. In: Welthumor in fünf Bänden. Hrsg. von Roda Roda und Theodor Etzel. Bd. 3: Der

Literaturverzeichnis

- Witz des Auslandes. Berlin, Leipzig 1911, S. 290–292, übersetzt von Johanna Kanoldt
- Sehnsucht.** In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 1, S. 3
- Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volks-Märchen.** In: Kind und Kunst. Monatschrift zur Förderung der Bestrebungen für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, 1. Jg., Heft 1, Oktober 1904, S. 55–60
- Souper um Mitternacht.** In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, Nr. 33 (1909), S. [4]
- Thränen, Morgendämmerung, Frühlingsahnung.** In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 7, S. 86
- Thränen.** In: Neuer Parnass. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Bühne. Organ des Verbandes zur Förderung des Interesses am deutschen Schrifttum, 2 (1899), H. 10 (Mai II), Sp. 156
- Weihnachten im Walde.** In: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 19 (1898), Nr. 22, S. 267
- Weihnachten im Walde.** Gedicht aus der „Neuen Musikzeitung“ von Johanna Kanoldt (Karlsruhe). Für eine Baryton- oder Mezzo-Sopran-Stimme komponiert von Franz Decker. Karlsruhe: Fritz Müller, Musikalienhandlung [o. J., nach 1898]

Sekundärliteratur

Adressbuch Karlsruhe 1873–1919

Adressbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe, 1.1873–46.1919, Digitalisate: <http://digital.blb-karlsruhe.de/periodical/structure/394022>

Angermeyer-Deubner 1997

Angermeyer-Deubner, Marlene: Die Kunsthalle Karlsruhe. Der Beginn einer modernen Sammlung. Willy F. Storck (1920–1927) und Lilli Fischel (1927–1933), Teil 1. – In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 34 (1997), S. 51–103

Ansell / Fraprie 1910

Ansell, Florence Jean & Fraprie, Frank Roy: The Art of the Munich galleries. Being a history of the progress of the art of painting, illuminated and demonstrated by critical descriptions of the great paintings in the Old Pinakothek, the New Pinakothek, and the Schack Gallery in Munich. Boston 1910 [Nachdrucke: London 1911, Boston 1912]

Ausst. Kat. Freiburg 1987

Alexander Kanoldt, 1881–1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Hrsg.: Michael Koch. Freiburg im Breisgau 1987, Ausst.: Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau, 14.03.–26.04.1987; Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, 17.05.–05.07.1987

Ausst. Kat. Karlsruhe 1981

Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1981, Ausst.: Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 24.05.–19.07.1981

Ausst. Kat. Karlsruhe 1994

Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht. Redaktion: Ursula Merkel, Erika Rödiger-Diruf. Karlsruhe 1994, Ausst.: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, 10.12.1994–19.02.1995

Ausst. Kat. Klausen 2000

Künstlerkolonie Klausen 1874–1914. Bearb. von Christoph Gasser. Klausen 2000,

- Ausst.: Stadtmuseum Klausen, 31.07.–28.10.2000
- Ausst. Kat. München, Alte Pinakothek 2011**
Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien. Kuratoren der Ausstellung: Elisabeth Hipp und Martin Schawe.
Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2011, Ausst.: Alte Pinakothek, München, 28.07.–18.09.2011
- Ausst. Kat. München, Glaspalast 1920**
Münchener Neue Secession. VI. Ausstellung. München 1920, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000352>
- Ausst. Kat. München, Glaspalast 1930**
Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast, 30. Mai bis Anfang Oktober 1930. München 1930, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002398-6>
- Ausst. Kat. München, Glaspalast 1931**
Münchener Neue Secession 1931. Frühjahrs-Ausstellung. Sammelausstellung Cuno Amiet, Sammelausstellung Stuttgarter Secession, Freie Ausstellung junger Münchener Kunst. München 1931, Digitalisat: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000473>
- Ausst. Kat. München, Lenbachhaus 1999**
Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München 1999, Ausst.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 02.07.–03.10.1999
- Badischer Beobachter 1920**
M., H. L.: Badische Woche. Ausstellung badischer Künstler (Kunstverein). – In: Badischer Beobachter, Nr. 220, 24.09.1920
- Bäthe 1965**
Bäthe, Kristian: Wer wohnte wo in Schwabing? München 1965
- Bassermann-Jordan 2021**
Bassermann-Jordan, Gabriele von: Die „Jours“ im Haus von Karl und Hanna Wolfskehl – die „Münchener Ausstrahlung des George’schen Glanzkreises“. – In: Waldemar Fromm (Hrsg.): Münchner Salons. Literarische Geselligkeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Regensburg 2021, S. 98–121
- Becker 2013**
Becker, Rainald: „A deep and sincere love for art“. Gertrude Norman und das angloamerikanische Wittelsbacherbild um 1900. – In: Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Alois Schmid und Hermann Rumschöttel. München 2013, S. 913–928
- Beringer 1912**
Beringer, Joseph August: Emil Lugo. Mannheim 1912
- Beringer 1913**
Beringer, Joseph August: Badische Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig 1913 [2., im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte Aufl., Karlsruhe 1922]
- Billeter 2010**
Billeter, Felix: Hugo Troendle, 1882–1955. Ein moderner Romantiker in München. Berlin 2010
- Billeter 2016**
Billeter, Felix: Adolf Erbslöh in den Jahren 1917 bis 1947. – In: Salmen, Brigitte & Billeter, Felix: Adolf Erbslöh 1881–1947. Werkverzeichnis der Gemälde. München 2016, S. 32–41
- Binder 2009**
Binder, Hartmut: Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie. Prag 2009
- Blaue Reiter 1912/2002**
Der Blaue Reiter [1912]. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 9. Aufl., München, Zürich 2002
- Blaue Reiter 2011**
Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. Hrsg. von Andreas Hüneke. Stuttgart 2011
- Briefwechsel Macke/Marc 1964**
Briefwechsel, August Macke – Franz Marc,

Literaturverzeichnis

- Lisbeth Macke – Maria Marc, 1910 bis 1914, Franz Marc – Lisbeth Macke, 3.8.1914 bis 5.2.1916, Lisbeth Macke – Maria Marc, 6.8.1914 bis 14.3.1916. Hrsg.: Wolfgang Macke. Köln 1964
- Brooke / Olivier 1991**
Song of Love. The letters of Rupert Brooke and Noel Olivier, 1909–1915. Edited by Pippa Harris. New York 1991
- Butz 1920**
Butz, Th.: Zur Kritik der Ausstellung im Kunstverein. – In: Karlsruher Tagblatt, 30.09.1920, Nr. 267, erstes Blatt, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-148797/fragment/page=2525398>
- Cicerone 1914**
F., A.: Ausstellungen München. – In: Der Cicerone, 6 (1914), Nr. 5 (04.03.1914), S. 180, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/digit.26375#0206>
- Danielczyk 2005**
Danielczyk, Julia: Emil Mamelok. – In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 2. Zürich 2005, S. 1165, online: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Emil_Mamelok
- Deseyve 2005**
Deseyve, Yvette: Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. München 2005, (Kunstwissenschaften, Bd. 12)
- Deutsches Geschlechterbuch 2002**
Deutsches Geschlechterbuch. Limburg an der Lahn, Bd. 58 (2002)
- Dickey 2021**
Dickey, Tina: Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst. – In: Historisches Lexikon Bayerns, <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/index.php?oldid=33942772>, Version vom 23.09.2021
- Dresch 2003**
Dresch, Jutta: Friedrich Fehr. – In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 37. München, Berlin 2003, S. 491
- Dresslers Kunstjahrbuch 1909**
Dresslers Kunstjahrbuch. Bd. 4: Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Rostock 1909
- Dresslers Kunstjahrbuch 1910/1911**
Dresslers Kunstjahrbuch. Bd. 6: Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Rostock 1910/1911
- Dresslers Kunstjahrbuch 1930**
Dresslers Kunsthandbuch. Bd. 2: Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altersuntersucher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Berlin 1930
- Eastlake 1884 Eastlake, Charles L.: Notes on the principal pictures in the Old Pinakothek at Munich.** London 1884, (The Continental Picture Galleries), Digitalisat: <https://archive.org/details/notesonprincipao3eastgoog/>
- Fähke 2001**
Fähke, Bernd: Marianne von Werefkin. München 2001
- Fischer 1912**
Fischer, Otto: Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München. München 1912
- Föhl / Wolff 2018**
Föhl, Thomas & Wolff, Stephan: Alfred Wolff und Henry van de Velde. Sammel Leidenschaft und Stil. Berlin 2018
- Gaudart d’Aillaines 1957**
Gaudart d’Aillaines, F. de: Jean-Louis Roux-Berger. Notice nécrologique. – In: Bulletin de l’Académie Nationale de Médecine, séance du 12. novembre 1957, S. 611–618, Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62344375/f4.item>
- Goldberg 1996**
Goldberg, Gisela: Hugo von Tschudi und die Modernisierung der Pinakotheken. – In: Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Herausgegeben von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus

- Schuster. München [u. a.] 1996, Ausst.: Nationalgalerie Berlin, 20.9.1996–06.01.1997; Neue Pinakothek München, 24.01.–11.05.1997, S. 413–418
- Goldberg 1997**
Goldberg, Gisela: Hugo von Tschudi und die Alte Pinakothek. – In: Jahresbericht 1996, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1997, S. 9–29
- Goldberg 1998**
Goldberg, Gisela: Über die „eingeheimste gute Ernte an Kunstwerken“. Miscellaneen zum Schicksal des Wertenhausener Hochaltars in den bayerischen Sammlungen. – In: Skulptur in Süddeutschland, 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler. Hrsg. von Rainer Kahsnitz und Peter Volk. München, Berlin 1998, (Forschungshefte. Bayerisches Nationalmuseum München, Bd. 15), S. 197–215
- Grammbitter 1981**
Grammbitter, Ulrike: „Die Malweiber“ Oder: wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selbst küßt? – In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1981, Ausst.: Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 24.05.–19.07.1981, S. 27f.
- Grautoff 1907**
Grautoff, Otto: Die Gemäldesammlungen Münchens. Ein kunstgeschichtlicher Führer durch die königliche Ältere Pinakothek, das königliche Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die königliche Neuere Pinakothek. Leipzig 1907
- Gudzy 1949**
Gudzy, N. K.: History of early Russian literature. New York 1949
- Haugg 2011**
Haugg, Christine & Lucius, Wulf D. von: Verlagsbeziehungen und Publikationssteuerung. – In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Hrsg. von Achim Aurnhammer [u. a.]. Bd. 1. München, Boston 2011, S. 424–426
- Hausenstein 1914**
Hausenstein, Wilhelm: Von Münchner Ausstellungen. – In: Kunstchronik, N. F. 25 (1913/1914), Heft 39 (03.07.1914), Sp. 571–575, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.6191#0296>
- Heißerer 2008**
Heißerer, Dirk: Wo die Geister wandern. Literarische Spaziergänge durch Schwabing. München 2008
- Hellwig 2016**
Hellwig, Karin: Zwei Deutschrömer. Edmund und Alexander Kanoldt. – In: Väter & Söhne. Konfrontation und Gleichklang. Marc, Kanoldt, Jawlensky, Feininger, Geiger. Murnau 2016, Ausst.: Schloßmuseum Murnau, 21.07.–06.11.2016, S. 46–59
- Hipp 2012**
Hipp, Elisabeth: El Greco in München 1909–1911. – In: El Greco und die Moderne. Hrsg. von Beat Wismer, Michael Scholz-Hänsel. Ostfildern 2012, Ausst.: Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 28.04.–12.08.2012, S. 342–353
- Hoberg 1994**
Hoberg, Annegret: Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914. Briefe und Erinnerungen. München 1994
- Hoberg 1999**
Hoberg, Annegret: ‚Neue Künstlervereinigung München‘ und ‚Blauer Reiter‘. – In: Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München 1999, Ausst.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 02.07.–03.10.1999, S. 13–26
- Hoberg 2013**
Hoberg, Annegret: Der ‚Blaue Reiter‘ – Geschichte und Ideen. – In: Friedel, Helmut & Hoberg, Annegret: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 2013, S. 20–73

Literaturverzeichnis

Hoffmeister 1999

Hoffmeister, Titia: Die Ausstellungen der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘. Zu den Aktivitäten und Kontakten ihrer Mitglieder. – In: Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München 1999, Ausst.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 02.07.–03.10.1999, S. 259–275

Hofmannsthal 1893

Hofmannsthal, Hugo von: Prolog zu dem Buch „Anatol“. – In: Arthur Schnitzler: Anatol. Berlin 1893

Hofmannsthal 1979

Hofmannsthal, Hugo von: Die beiden. – In: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte, Dramen I, 1891–1898. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), S. 27

Hopp 2008

Hopp, Meike: „Mehr rezeptiv als produktiv“? Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München von 1813–1945. – In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. Hrsg. von Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner. München 2008, S. 66–75

Ickerott-Bilgiç 2017

Ickerott-Bilgiç, Christine: Adolf Erbslöh (1881–1947). Eine Biografie. – In: Adolf Erbslöh. Maler, Freund und Förderer. Ausstellung und Katalog: Sandra Uhrig in Zusammenarbeit mit Christine Ickerott-Bilgiç. Murnau 2017, Ausst.: Schloßmuseum Murnau, 30.03.–02.07.2017, S. 22–35

Ida 1912

Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900. Hrsg.: Susanne Conzen. München 2012, Ausst.: Städtische Galerie Lüdenscheid, 24.03.–15.07.2012

Inselgalerie 2017

Inselgalerie Gailer: Noble Gäste III. Flintsbach am Inn 2017

Irw 1905

Irw, Bernhard: Gedächtnis-Ausstellung Professor Edmund Kanoldt, Karlsruhe. – In: Die Christliche Kunst, 1 (1905), H. 12 (01.09.1905), Beilage, S. I–II

Jahresbericht Damen-Akademie 1905

Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1904/1905 und Mitglieder-Verzeichnis 1905/1906. München 1905

Jahresbericht Malerinnenschule Karlsruhe 1903–1911

Jahresbericht. Malerinnenschule Karlsruhe, 1902/1903–1910/1911, Karlsruhe 1903–1911

Jawlensky / Werefkin 2005

Pisma Alekseia Iavlenskogo Marianne Verevkinoi [= Briefe Alexej Jawlensky an Marianne Werefkin]. Hrsg. und kommentiert von Laima Laučkaite. – In: Baltijskij archiv. Russkaia kultura v Pribaltike IX, Tallin 2005

Jessen 2018

Jessen, Caroline: Der Sammler Karl Wolfskehl. Berlin 2018

Joachimides 2001

Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden 2001

Kakuwo 1969

Kakuwo [d. i. Karl Wolter]: Die Pappeln hinterm Siegestor. Pfaffenhofen 1969, S. 79–84

Kandinsky 1912

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. München 1912

Kandinsky / Marc 1983

Kandinsky, Wassily & Marc, Franz: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit. München 1983

Kaschl (o. J.)

Kaschl, Helga: „Ein Zimmer für sich allein“ – Frauen in Virginia Woolfs Hogarth Press 1917–1941, online: <https://www.schreibfrauen.at/startseite/marjorie-gumbo-strachey/>

Kasper-Holtkotte 2017

Kasper-Holtkotte, Cilli: Deutschland in Ägypten. Orientalistische Netzwerke, Judenverfolgung und das Leben der Frankfurter Jüdin Mimi Borchardt. Berlin, Boston 2017

Kasten 2013

Kasten, Eberhard: Angelo Jank. – In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 77. München, Berlin 2013, S. 293

Kat. Aukt. Helbing 1907

Nachlass des verstorbenen Herrn Professor Edmund Kanoldt, Karlsruhe. Eigene Arbeiten (Ölgemälde und Handzeichnungen) sowie einige Ölgemälde älterer und neuerer Meister. Auktion in München in der Galerie Helbing, 4. November 1907. Einführung: Reinhold Freiherr von Lichtenberg. München 1907, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.49088>

Kat. Düsseldorf 1981

Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule. Kunstmuseum, Düsseldorf, bearb. von Rolf Andree, 2. erg. Aufl. Mainz 1981

Kat. Halle 1996

Malerei des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt. Hrsg. von Karin Volland. Dresden 1996

Kat. Karlsruhe 1978

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Textband bearb. von Rudolf Theilmann und Edith Ammann. Karlsruhe 1978

Kat. Mannheim 1988

Ideal und Idyll. Zeichnungen und Aquarelle 1850–1890. Bearb. von Walter Stephan

Laux. Weinheim 1988, (Städtische Kunsthalle Mannheim: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. 5), Ausst.: Kunsthalle Mannheim, 03.12.1988–05.02.1989

Kat. München, Alte Pinakothek 1884

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Amtliche Ausgabe. Einleitung: Franz von Reber. München 1884

Kat. München, Alte Pinakothek 1890

Catalogue of the paintings in the Old Pinakothek Munich. With a historical introduction Franz von Reber. Translated by Joseph Thacher Clarke. Unabridged official edition. Munich 1890 [1. Ausg.: 1884]

Kat. München, Alte Pinakothek 1908

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Amtliche Ausgabe. Einleitung: Franz von Reber, 10. Aufl. München 1908

Kat. München, Alte Pinakothek 1911

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Amtliche Ausgabe. Einleitung: Franz von Reber, Vorwort: Hugo von Tschudi, 11. Aufl. München 1911

Kat. München, Alte Pinakothek 1936

Ältere Pinakothek München. Amtlicher Katalog. Vorwort und Einleitung: Ernst Buchner. 18. Aufl. München 1936

Kat. München, Neue Pinakothek 2003

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München: Gemäldekataloge. Bd. VIII, Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt. München 2003

Kat. Muller 1928

Musée Van Stolk, fondé à La Haye en 1902. 300 sculptures et tableaux, X^e-XVI^e siècles, objets de vitrine, art textile, etc. Vente [...] à Amsterdam dans la grande salle de ventes de Frederik Muller & Cie 8 et 9 mai 1928. Sous la direction de Ant. W.M. Mensing (Frederik Muller & Cie). Amsterdam, 1928

Literaturverzeichnis

Klaputh 2012

Klaputh, Eva: Der Künstlerinnen-Verein in München. Die Damen-Akademie und ihre polnischen Schülerinnen. – In: Ptaszynska, Eliza (Hg.), *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*. Bd. 2. Suwałki 2012, S. 57–82 (CD-ROM)

Kleine 1990

Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares. Frankfurt am Main 1990

Koch 1987

Koch, Michael: Der ‚entartete‘ Parteinosse Alexander Kanoldt im Dritten Reich. – In: Alexander Kanoldt, 1881–1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Hrsg.: Michael Koch. Freiburg im Breisgau 1987, Ausst.: Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau: 14.03.–26.04.1987; Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal: 17.05.–05.07.1987, S. 47–72

Koch 1998

Koch, Michael: Alexander Kanoldt, Schwabing und die ‚Neue Künstler-Vereinigung München‘. – In: Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (Hrsg.). Bd. 1: Essays. München 1998, Ausst.: Münchner Stadtmuseum, 21.05.–27.09.1998, S. 257–267

Koch 2018

Koch, Michael: Alexander Kanoldt, 1881–1939. Werkverzeichnis der Gemälde. Herausgegeben von Karl & Faber. München 2018

Kubowitsch 2016

Kubowitsch, Nina: Nicht freiwilliger Entschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste. – In: Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus. Hrsg. von Anja Tiedemann. Berlin 2016, S. 69–81

Kürschner 1901–1917

Kürschners deutscher Literatur-Kalender. Leipzig, Jg. 1901–1917

Kunstchronik 1909

Cr., A.: Münchner Brief. – In: Kunstchronik, N. F. 21 (1909–1910), Heft 10 und 11 (24.12.1909), Sp. 155–160, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5952.125>

Kunstchronik 1910

Cr., A.: Die Neuordnung der Alten Pinakothek in München. – In: Kunstchronik, N. F. 21 (1909–1910), Heft 12 (07.01.1910), Sp. 182–188, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5952.130>

Kunstchronik 1911,a

Kunstchronik, N. F. 22 (1911), Heft 29 (09.06.1911), Sp. 462, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0243>

Kunstchronik 1911,b

B.: Neues aus der Alten Pinakothek in München. – In: Kunstchronik, N. F. 22 (1911), Heft 34 (04.08.1911), Sp. 529–534, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0277>

Kürschner 1901

Deutscher Litteratur-Kalender auf das Jahr 1901, 23. Jahrgang. Hrsg. von Joseph Kürschner. Leipzig 1901

Lafenestre 1897

Lafenestre, Georges & Richtenberger, Eugène: *Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les Musées, collections, édifices civils et religieux*, 7 Bde., Paris 1897 ff.

Lichtenberg / Jaffé 1907

Lichtenberg, Reinhold Freiherr von & Jaffé, Ernst: *Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei*. 2 Bde. Berlin 1907

Lotz 1987

Lotz, François: Rudi Grossmann. – In: *Artistes, peintres alsaciens de jadis et de naguère (1880–1982)*. Kaysersberg 1987, S. 133

Lube 1980

Lube, Manfred: *Gustav Meyrink. Beiträge zur Biographie und Studien zu seiner Kunsttheorie*. Graz 1980

Ludwig 1999

L[udwig], H[orst]: Grossmann, Ludwig Wilhelm. – In: Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert. Bd. 5. München 1999, S. 324–326

Lüthy 2000

Lüthy, Hans A.: Otto Ackermann, Schweizer „amateur-marchant“ und Géricaults ‚Fou au commandement militaire‘. – In: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag. Bd. 2: Kunst der Nationen. Hrsg. von Uwe Fleckner [u. a.]. Köln 2000, S. 481–487

Marcadé 1971

Marcadé, Valentine: Le renouveau de l'art pictural Russe, 1863–1914. Lausanne 1971

Meyrink 1973

Meyrink, Gustav: Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes. Hrsg. von Eduard Frank. München, Wien 1973

Müller 2005

Müller, Leonhard: Eine Denkschrift der Großherzogin Luise: „Zur Reform der Töchtererziehung“. – In: Blick in die Geschichte. Karlsruher stadthistorische Beiträge, Nr. 67 (24.06.2005)

Müller-Scherf 1987

Müller-Scherf, Angelika: Klassizismus und Realismus im Werk von Edmund und Alexander Kanoldt. – In: Alexander Kanoldt, 1881–1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Hrsg.: Michael Koch. Freiburg im Breisgau 1987, Ausst.: Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau, 14.03.–26.04.1987; Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal. 17.05.–05.07.1987, S. 11–27

Müller-Scherf 1992

Müller-Scherf, Angelika: Edmund Kanoldt – Leben und Werk. Pfaffenweiler 1992, (Kunstgeschichte, Bd. 1)

Muther 1907

Muther, Richard: Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek. 6. Aufl., München, Leipzig 1907 [1. Ausg.: 1888, 5. Aufl.: 1898]

Nadolny 1967,a

Nadolny, Isabella: Editha. – In: dies.: Allerlei Leute, auch zwei Königinnen. München 1967, S. 12–15

Nadolny 1967,b

Nadolny, Isabella: Erbslöh. – In: dies.: Allerlei Leute, auch zwei Königinnen. München 1967, S. 163–169

Nadolny 2016

Nadolny, Sten: Adolf Erbslöh. Der Maler als Freund. – In: Salmen, Brigitte & Billeter, Felix: Adolf Erbslöh 1881–1947. Werkverzeichnis der Gemälde. München 2016, S. 9

Netzer 1968

Netzer, Remigius: L. W. Grossmann, ein Schwabinger Maler. München 1968

Netzer 1981

Netzer, Remigius: Der Maler Erich Glette. – In: Der Maler Erich Glette, 1896–1980. München 1981, Ausst.: Bayerische Akademie der Schönen Künste, München, 17.II.1981–14.02.1982, S. 11

Norman 1910

Norman, Gertrude: A Brief History of Bavaria. München 1910 [1. Ausg. 1906]

ÖBL 1972

Lichtenberg, Reinhold Frh. von. – In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 5. Wien 1972, S. 185, online: <https://doi.org/10.1553/oxo00282e7d>

Ostini 1912

Ostini, Fritz von: Angelo Jank. Bielefeld 1912

Paul 1993

Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. Mainz 1993, (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4)

Literaturverzeichnis

Petzet 1963

Petzet, Wolfgang: Die Enkel der Grandma Moses zeigen: das können wir auch. – In: Münchner Merkur, 11.09.1963

Piper 2015

Piper, Ernst: Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe. München 2015

Pophanken 1997

Pophanken, Andrea: Privatsammler der französischen Moderne in München. – In: Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Herausgegeben von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. München [u. a.] 1996, Ausst.: Nationalgalerie Berlin, 20.9.1996–06.01.1997; Neue Pinakothek München, 24.01.–11.05.1997, S. 424–431

Präger 2021

Präger, Christmut: Baptist Tuttiné. – In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. III. München, Berlin 2021, S. 59

Redslob 1919

Redslob, Edwin: Beiträge zur Weimarer Landschaftsmalerei I: Edmund Kanoldt. – In: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 54, N. F. 30 (1919), S. 206–212, Digitalisat: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523137710_0054

Redslob 1920

Redslob, Edwin: Beiträge zur Weimarer Landschaftsmalerei II. Die Weimarer Zeit von Christian Rohlf's. – In: Zeitschrift für bildende Kunst, 55, N. F. 31 (1920), S. 77–82, Digitalisat: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523137710_0055

Rezension Ansell 1911

H., G. F.: Rezension von: Ansell, Florence Jean & Fraprie, Frank Roy: The Art of the Munich galleries. Being a history of the progress of the art of painting, illuminated and demonstrated by critical descriptions of the great paintings in the Old Pinakothek, the New Pinakothek, and the Schack Gallery in Munich. Boston

1910. – In: Burlington Magazine, 20 (1911), No. 103, S. 56

Rezension Guide 1911

B., S.: [Rezension von] Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. Munich 1910. – In: Burlington Magazine, 20 (1911), No. 103, S. 53

Roda Roda 1906

Roda Roda: Der gute Kadi. Ein Schwank aus der Herzegowina, nacherzählt von Roda Roda. – In: Hannoverscher Courier, Nr. 26493, 53 Jg., 26.10.1906, S. 1–2

Roetehl 1970

Roethel, Hans Konrad: Kandinsky, das graphische Werk. Vollständiger Œuvre-Katalog. Köln 1970

Roettgen 1999

Roettgen, Steffi: Anton Raphael Mengs, 1728–1779. Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999

Rohrschneider 2014

Rohrschneider, Christine: Martin Lauterburg. – In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 83. München, Berlin 2014, S. 309

Roßbeck 2010

Roßbeck, Brigitte: Marianne von Werefkin. Die Russin aus dem Kreis des Blauen Reiters. München 2010

Rudolph 1920

Rudolph, A.: Ausstellung von Werken Badischer Künstler. – In: Badische Woche 1920. Sonderbeilage der Badischen Presse, Abendausgabe, 21.09.1920, S. 1, Digitalisat: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:31-149648/fragment/page=2030516>

Russische Märchen 1937

Russische Märchen. Nach den Einzelausgaben der Kaiserlichen Druckerei in St. Petersburg aus den Jahren 1901–1903. Mit Zeichnungen von Iwan J. Bilibin. Hrsg. von Dr. Martin Löpeltmann. Berlin 1937

Saarlandmuseum 2004

Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums. Hrsg. von Ralph Melcher, Christof Trepesch, Eva Wolf. Blieskastel 2004

Salmen 2016

Salmen, Brigitte: Adolf Erbslöh – Leben und Schaffen bis 1916. – In: Salmen, Brigitte & Billeter, Felix: Adolf Erbslöh 1881–1947. Werkverzeichnis der Gemälde. München 2016, S. 10–31

Salmen/Billeter 2016

Salmen, Brigitte & Billeter, Felix: Adolf Erbslöh 1881–1947. Werkverzeichnis der Gemälde. München 2016

Sarazin 2008

Sarazin, Maurice: Un Apôtre du Transsaharien: Pierre Roux-Berger (Lyon 1885 – Lusigny 1942), conseiller général de l'Allier ... de l'ambition pour la France. – In: Les Cahier Bourbonnais, 203 (2008), S. 53–63

Schaal 1989

Schaal, Dieter: Vermisste Kunstwerke des Historischen Museums Dresden. Dresden 1989

Schäfer 1901

Schäfer, Wilhelm: Die Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler. – In: Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Bd. 3 (1901), Oktober, S. 5 f.

Schaeffer Galleries 1961

Schaeffer Galleries. Twenty-fifth anniversary, 1936–1961. New York 1961

Schaljapin 1972

Schaljapin, Fjodor I.: Aus meine Leben. Leipzig 1972

Schawe 2015

Schawe, Martin: Bestandskataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. – In: Corpus – Inventar – Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste. Hrsg. von Wolfgang Augustyn. München 2015, (Veröffentlichungen

des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 35), (Schriften der Forschungsstelle Realienkunde, Bd. 2), S. 131–148

Schmidt 1997

Schmidt, Barbara U.: Erma Bossi, Zwischen Paris und Murnau. – In: Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900–1914. Hrsg. von Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser. Hannover, Berlin 1996, Ausst.: Sprengel-Museum Hannover, 17.11.1996–09.02.1997, S. 241–247

Schoene 1997

Schoene, Anja Elisabeth: „Ach, wäre fern, was ich liebe“. Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg 1997

Schönemann 2004

Schönemann, Martin: Rokoko um 1900. Beispiele von Historisierung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst. Bremen 2004

Schwabach-Albrecht 2001

Schwabach-Albrecht, Susanne: Die Deutsche Schillerstiftung 1909–1945. – In: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 55 (2001), S. 1–156

Tümmers 1979

Tümmers, Horst-Johs: Kataloge und Führer der Münchner Museen. Mit Vorarbeiten von Ingrid Franzl. Berlin 1979, (Verzeichnis der Kataloge und Führer kunst- und kulturgeschichtlicher Museen in der Bundesrepublik Deutschland und in Berlin [West], Bd. 2)

Uhde-Bernays 1910

Uhde-Bernays, Hermann: Die Neuordnung und die Neuerwerbungen der Alten Pinakothek in München. – In: Der Cicerone, 2 (1910), Heft 1 (Januar 1910), S. 1–4, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/diglit.24116.7>

Uhlig 1999

Uhlig, Franziska: Die ‚Neue Künstlervereinigung München‘ im Spannungsverhältnis

Literaturverzeichnis

- zwischen Ost und West. – In: Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München 1999, Ausst.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 02.07.–03.10.1999, S. 292–299
- Uhrig 2017**
Uhrig, Sandra: „Vielerlei Grün und violette Schatten“. Adolf Erbslöh – Maler, Freund und Förderer. – In: Adolf Erbslöh. Maler, Freund und Förderer. Ausstellung und Katalog: Sandra Uhrig in Zusammenarbeit mit Christine Ickerott-Bilgiç. Murnau 2017, Ausst: Schloßmuseum Murnau, 30.03.–02.07.2017, S. 7–21
- Unger 1920**
Unger: Theater, Kunst und Wissenschaft. Die Ausstellung im Kunstverein. – In: Volksfreund, Nr. 221, 23.09.1920
- Voit 2014**
Voit, Antonia: Die Damen-Akademie ebnet den Weg in die Professionalität. – In: Ab nach München. Künstlerinnen um 1900. Gesamtleitung und Ausstellungskonzeption: Antonia Voit. München 2014, Ausst.: Münchner Stadtmuseum, 12.09.2014–08.02.2015, S. 24–31
- Voit 2016**
Voit, Antonia: „Ab nach München!“ Zur gesellschaftlichen Stellung und Ausbildungssituation von Künstlerinnen um 1900. – In: Handwerk – Denkschule der Evolution. Quo vadis, Kunsthandwerk im digitalen Zeitalter? Ein Symposium des Bayerischen Kunstgewerbevereins in Zusammenarbeit mit dem Stadtmuseum München und der Benno und Therese Danner'schen Kunstgewerbebestiftung München. Redaktion: Thomas Raff [u. a.]. München 2016, S. 68–77
- Voll 1908**
Voll, Karl: Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908
- Voll 1910**
Voll, Karl: Die Neuordnung der Alten Pinakothek. – In: Kunst und Künstler, Bd. 8 (1910), Heft 8, S. 422–424, Digitalisat: <https://doi.org/10.11588/digitl.3548.69>
- Wadleigh 1910**
Wadleigh, Henry Rawle: Munich, History, Monuments, and Art. London, Leipsic 1910
- Wahl 2007**
Wahl, Volker: Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie, 1902 bis 1915. Köln 2007
- Walravens 2008**
Walravens, Hartmut: Ivan Bilibin. Meister der russischen Märchenillustration. – In: Aus dem Antiquariat, N. F. 6 (2008), H. 2, S. 93–97
- Wenzel 2006**
Wenzel, Matthias: 175 Jahre Stadt-Apotheke Gotha. Festschrift. Gotha 2006, online: <https://www.stadt-apotheke-gotha.de/fileadmin/Mediathek/Startseite/Festschrift.pdf>
- Wille 1967**
Wille, Hans: Adolf Erbslöh, 1881–1947. Mit einem Katalog der Gemälde. Wuppertal 1967
- Wille 1986**
Wille, Hans: Adolf Erbslöh's Studie „Kloster Säben“ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. – In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 23 (1986), S. 120–127
- Wille 1994**
Wille, Hans: Die Neue Künstlervereinigung München – der Blaue Reiter – das Neue Bild. Gedanken zur Münchner Moderne im Spiegel neu gefundener Briefe von Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Franz Marc und Alexander Mogilewsky. – In: Bilder für eine Sammlung. Museum Folkwang Essen. Köln 1994, S. 54–93

Wille 1999

Wille, Hans: ‚Das Neue Bild‘ von Otto Fischer. – In: Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München 1999, Ausst.: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 02.07.–03.10.1999, S. 321–328

Wittmann 1993

Wittmann, Reinhard: Hundert Jahre Buchkultur in München. München 1993

Wolf 1931

Wolf, Georg Jacob: Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei. München 1931

Wolff-Thomsen 2012

Wolff-Thomsen, Ulrike: „[...] der Kreis, in dem ich augenblicklich verkehre, [ist] außergewöhnlich intelligent und begabt.“ Ida Gerhardis Freundschaft zu Maria Slavona, Otto Ackerman und Künstlerinnen/Künstlern im Café du Dôme. – In: Ida Gerhards. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900. Hrsg.: Susanne Conzen. München 2012, Ausst.: Städtische Galerie Lüdenscheid, 24.03.–15.07.2012, S. 147–165

Zeitler 2008

Zeitler, Kurt: Edmund und Alexander Kanoldt. – In: Künstler zeichnen, Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München. Hrsg. von Michael Sempff und Kurt Zeitler. Bd. 3. Ostfildern 2008

Zell 1994

Zell, Andrea: Hugo von Tschudi. Ein Wegbereiter der Museumsarbeit des 20. Jahrhunderts. – In: Oberbayerisches Archiv, 117/118 (1993/1994), S. 7–83

Zenker 2004

Zenker, Andreas: Geschäftiges Russland. Erinnerungen eines Bankiers. St. Petersburg 2004

Zweite 1991

Zur Geschichte des ‚Blauen Reiters‘. – In: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Hrsg. und mit einer Einf. von Armin Zweite sowie Bildkommentaren von Annegret Hoberg. München 1991, S. 11–57

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Porträtfotografie von Edmund Kanoldt, um 1900. Aus: Reinhold von Lichtenberg & Ernst Jaffé: Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei. Berlin: Oesterheld 1907, Frontispiz

Abb. 2 Seite aus dem Album „Reiseerinnerungen von Johanna Kanoldt, 20. Februar 1894“, Stadtarchiv München, Sign.: DE-1992-FAM-0390

Abb. 3 Porträtfotografie von Johanna Kanoldt, 1899. Aus: Neue Musik-Zeitung. Stuttgart, Leipzig, 20 (1899), Nr. 7, S. 86

Abb. 4 Porträtfotografie von Alexander Kanoldt, um 1901, Privatbesitz

Abb. 5 Signet der Malerinnenschule Karlsruhe, 1904. Aus: Malerinnenschule Karlsruhe: XIX. Jahresbericht 1903/1904, Lehrplan für 1904/1905. Karlsruhe [1904]

Abb. 6 Postkarte von Johanna Kanoldt (und anderen) an Herrmann Allmers, Jena, 2. September 1899, Nachlass Herrmann Allmers, Depositum der Herrmann-Allmers-Gesellschaft im Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, Sign.: NHA 2100 Kanoldt

Abb. 7 Schreiben an Ruggero Leoncavallo mit den Unterschriften von Alexander und Johanna Kanoldt, Emil Mamelok und Pierre Roux-Berger auf der Rückseite des Theaterzettels der Aufführung des „Bajazzo“ im Großherzoglichen Hoftheater Karlsruhe am 15. September 1901, Fondo Leoncavallo, Biblioteca cantonale, Locarno, Sign.: D/M43, Mikrofilm: A/12

Abb. 8 Ausflug nach Berghausen bei Karlsruhe, Fotografie, 1903. Johanna Kanoldt (Vierte von rechts), Alexander Kanoldt (Dritter von links), Adolf Erbslöh (Zweiter von rechts, sitzend), Ernst Schurth (Erster von links), Nachlass Adolf Erbslöh, Irschenhausen

Abb. 9 Tischgesellschaft in der Lessingstraße 78 in Karlsruhe, Fotografie, 1903. Johanna Kanoldt (Erste von rechts), Alexander Kanoldt (Dritter von links), Adolf Erbslöh (Dritter von rechts), Nachlass Adolf Erbslöh, Irschenhausen

Abb. 10 Titelblatt Neue Musik-Zeitung, 18 (1897)

Abb. 11 Umschlag der Noten der Vertonung von Johanna Kanoldts Gedicht „Weihnachten im Walde“ durch Franz Decker, Karlsruhe: Fritz Müller, Musikalienhandlung [nach 1898]

Abb. 12 Johanna Kanoldt: „Im Zwielicht“, illustriert von Fritz von Wille. Aus: Unsere Kunst. Neues aus den Werkstätten der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler, 2. Folge, 3. Aufl. Düsseldorf [1903], S. 54

Abb. 13 Widmung von Johanna Kanoldt an Johannes Fastenrath in dem für ihn bestimmten Exemplar ihrer Gedichtsammlung, Privatdruck 1903, USB Köln, Signatur: B854

Abb. 14 Ausschnitt des Titelblattes von Johanna Kanoldts Aufsatz „Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volks-Märchen“, Kind und Kunst, 1. Jg., Heft 1, Oktober 1904, S. 55

Abb. 15 Einband der Sammlung „Welthumor in fünf Bänden“ von Roda Roda und Theodor Etzel, in der Johanna Kanoldt 1911 ihre Übersetzung des russischen Schwanks „Das Urteil des Schemjaka“ publizierte, Bd. 3, Berlin, Leipzig: Schuster & Löffler 1904

Abb. 16 Gartenansicht des Gebäudes der Münchner Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins (Künstlerinnenhaus), Barer Straße 21, Postkarte, 1901. Stadtarchiv München, Sign.: DE-1992-FS-PK-STR-00132, <http://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/detail.aspx?ID=291861>

Abb. 17 Werbeanzeige der Münchner Damen-Akademie für das Wintersemester 1905/1906.

Abbildungsverzeichnis

Aus: Die Werkstatt der Kunst, 5 (1905/1906), H. 48, S. 671, Digitalisat UB Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/diglit.45527#o675>

Abb. 18 Anzeige der Galerie Helbing, Allgemeine Zeitung, München, Nr. 452, 29.09.1907, S. 12, Digitalisat BSB München: <https://api.digitale-sammlungen.de/iiif/presentation/v2/bsb00085843/canvas/492/view>

Abb. 19 Titelblatt, Katalog der Nachlassversteigerung von Edmund Kanoldt in der Galerie Helbing am 4. November 1907, Digitalisat UB Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/diglit.49088#o003>

Abb. 20 Annotiertes Handexemplar des Katalogs der Nachlassversteigerung von Edmund Kanoldt in der Galerie Helbing am 4. November 1907, S. 12 (Ausschnitt), Digitalisat UB Heidelberg: <https://doi.org/10.11588/diglit.49088#o032>

Abb. 21 Alexander Kanoldt: Nikolaiplatz Schwabing, 1910, Öl auf Malpappe, 36,8 × 45,8 cm, Privatbesitz (WV 10.15). Ketterer Kunst München, Auktion 449 (10.06.2017), Lot 238, <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=117000964&anummer=449>

Abb. 22 Nikolaiplatz 1, München (Gebäude rechts), Fotografie, 1910, Stadtarchiv München, Sign.: DE-1992-FS-PK-STR-01545, Digitalisat: <http://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/detail.aspx?ID=330841>

Abb. 23 Porträtfotografie von Adeline Schuchard und Adolf Erbslöh nach ihrer Verlobung, 1906, Privatbesitz

Abb. 24 Visitenkarte von Johanna Kanoldt für Karl Wolfskehl, 1911, The JTS-Schocken Institute for Jewish Research, Jerusalem, Sign: Sch. Wolf./I/4/f.30;15

Abb. 25 Porträtfotografie von Gustav Meyrink, Fotograf: Hanns Holdt, um 1918, Bayerische Staatsbibliothek München, Bildarchiv, Sign.: Fotoarchiv Hoffmann. Meyrink, Gustav, Bild-Nr: hoff-70143

Abb. 26 Porträtfotografie von Alfred Wolff, 1905, Nachlass Alfred und Hanna Wolff

Abb. 27 Wassily Kandinsky: Signet der NKVM, 1909, Titelblatt des Katalogs der zweiten NKVM-Ausstellung, Turnus 1910/1911, München: Bruckmann 1910

Abb. 28 und 29 ‚Gründungsurkunde‘ der NKVM vom 22.01.1909, Manuskript von Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 30 NKVM: Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder. Künstler, 1909, Manuskript von Gabriele Münter und Johanna Kanoldt, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 31 Unvollständige Aufzählung der Gründungsmitglieder der NKVM, 1912. Aus: Otto Fischer: Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München. München: Delphin-Verlag 1912, S. 22

Abb. 32 Porträtfotografie von Hugo von Tschudi, 1895. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?oldid=722088269>

Abb. 33 Einband, Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethrougholdpookano/>

Abb. 34 Frontispiz und Titelseite. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethrougholdpookano/page/n5/mode/2up>

Abb. 35 Inhaltsverzeichnis. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethrougholdpookano/page/n287/mode/1up>

Abb. 36 Eintragungen zu Rubens-Werken mit Zitaten aus Max Rooses: L'Œuvre de P. P. Rubens, 5 Bände, Antwerpen 1886–1892. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910,

S. 92, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/92/mode/tup>

Abb. 37 Annonce der Buchhandlung von Heinrich Jaffe. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, Inseratenteil, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/n293/mode/tup>

Abb. 38 Annonce der Übersetzerin Klara Hellwig. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, Inseratenteil, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/n294/mode/tup>

Abb. 39 El Greco: Die Entkleidung Christi, 1580–1595, Öl auf Leinwand, 165 × 99 cm, Alte Pinakothek, München. Aus: Guide through the Old Pinakothek of Munich, 1910, Abbildung nach S. 152, Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/n210/mode/tup>

Abb. 40 S. B.: [Rezension von] Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. Munich: Jaffe 1910, Burlington Magazine, 20 (1911), No. 103, S. 53

Abb. 41 Alte Pinakothek, Venezianersaal (Saal IX) nach der Umgestaltung durch Hugo von Tschudi, Fotografie, 1911. Aus: Albert Erbe: Belichtung von Gemäldegalerien. Eine Reise-studie. Leipzig: Hiersemann 1923, Tafel XIV

Abb. 42 Eintrag für Francesco Guardi. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, S. 168 f., Digitalisat: <https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/168/mode/2up>

Abb. 43 Übersichtsplan des Obergeschosses der Alten Pinakothek, gezeichnet Juni 1907, ergänzt im Januar 1910, Hauptstaatsarchiv München, Sign.: MK 14372

Abb. 44 Plan des Obergeschosses der Alten Pinakothek. Aus: Johanna Kanoldt: Guide through the Old Pinakothek of Munich. München: Jaffe 1910, S. [XIV], Digitalisat:

<https://archive.org/details/guidethroughholdpookano/page/n19/mode/tup>

Abb. 45 Grundriss des Obergeschosses der Alten Pinakothek mit Saalnummerierung der Tschudizeit, um 1910. Aus: Gisela Goldberg: Hugo von Tschudi und die Alte Pinakothek. – In: Jahresbericht 1996, Bayerische Staatsgemäl-desammlungen. München 1997, S. 10

Abb. 46 Johanna Kanoldt: Cannes, 1912, Aquarell, 15 × 13 cm, Privatsammlung

Abb. 47 Johanna Kanoldt: Villa im Grünen, 1919, Federzeichnung, 50 × 34 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, Inv.-Nr.: G-2021/8.2

Abb. 48 und 49 Villa Hueber, Oberstaufen, Schlossstraße 12, undatierte Fotografien, Privatbesitz

Abb. 50 Johanna Kanoldt: Ländlicher Garten, 1919, Federzeichnung, 33,7 × 50 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, Inv.-Nr.: G-2021/8.1

Abb. 51 bis 53 Einträge für Johanna Kanoldt auf den Namenslisten 2, 3 und 4 für die Planung der „Ausstellung von Werken badischer Künstler“ in Karlsruhe, September 1920, Karlsruhe, GLA, Sign.: 441-3 Nr. 1049

Abb. 54 Alexander Kanoldt: Pavillon, 1910, Öl auf Malpappe, 56,5 × 38,5 cm, Bayerische Staatsgemäl-desammlungen, München, Inv.-Nr.: 12841 (WV 10.20)

Abb. 55 Polizeilicher Meldebogen von Johanna Kanoldt (Vorderseite, Ausschnitt) mit Eintrag der Eheschließung, Stadtarchiv München, Sign.: DE-1992-PMB-G-029, <https://amuc.hypothesen.org/7118>

Abb. 56 Porträtfotografie von Ludwig Wilhelm Grossmann, 1950er-Jahre. Aus: Remigius Netzer: L. W. Grossmann, ein Schwabinger Maler. München: Lambert Müller 1968, S. 7

Abb. 57 Eintrag für Johanna Kanoldt-Großmann im Katalog Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast, 30. Mai

Abbildungsverzeichnis

bis Anfang Oktober 1930. München: Knorr & Hirth 1930, S. 37, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002398-6>

Abb. 58 Eintrag für Johanna Kanoldt-Grossmann im Katalog Münchener Neue Secession 1931. Frühjahrs-Ausstellung. Sammelausstellung Cuno Amiet, Sammelausstellung Stuttgarter Secession, Freie Ausstellung junger Münchener Kunst. München 1931, S. 16, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000000473>

Abb. 59 Lucas Cranach: Jüngstes Gericht, 1525–1530, Öl auf Holz, 73,3 × 99,8 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?oldid=617216427>

Abb. 60 Porträtfotografie von Kurt Martin in den 1930er-Jahren. Deutsches Kunstarchiv – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, <https://books.openedition.org/editionsmslh/docannexe/image/18326/img-1.jpg>

Abb. 61 Eintrag für „Johanna Großmann, Vertretg.“, Adressbuch der Stadt München, 1941

Abb. 62 Ludwig Wilhelm Grossmann: Vouvray (Touraine), vor 1928, Öl auf Pappe, 40,6 × 29,8 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 13788 (ausgestellt auf der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1928, Nr. 2041). Aus: Remigius Netzer: L. W. Grossmann. Ein Schwabinger Maler. München 1968, S. 19

Abb. 63 Todesanzeige Alexander Kanoldt, Münchner Neueste Nachrichten vom 31.01.1939
Abb. 64: Todesanzeige Johanna Kanoldt, Münchner Neueste Nachrichten vom 11.04.1940

Abb. 65 Todesanzeige Ludwig Wilhelm Grossmann, Süddeutsche Zeitung vom 01.02.1960

Abb. 66 Grab von Ludwig Wilhelm Grossmann und Sascha von Wannowska auf dem Münchner Nordfriedhof (Aufnahme September 2016)

Über Johanna Kanoldt (1880–1940), Tochter des neuromantischen Künstlers Edmund Kanoldt und Schwester des Malers Alexander Kanoldt, war bisher allenfalls bekannt, dass sie – neben Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Gabriele Münter u. a. – eines der Gründungsmitglieder der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ (1909–1912) war. Auf der Grundlage umfangreicher archivbasierter Recherchen wird im vorliegenden Buch nun ein differenziertes Bild von ihr als eine in den intellektuellen Kreisen ihrer Epoche bemerkenswert weit vernetzte Schriftstellerin, Malerin und schließlich Kunsthändlerin präsentiert.