

# 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.“<sup>542</sup> 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.<sup>543</sup> 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.<sup>544</sup> 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.<sup>545</sup> 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.“<sup>546</sup> 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.<sup>547</sup>

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.<sup>548</sup> 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.<sup>549</sup> 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.<sup>550</sup> Die von Alexander Kanoldt angeregte Ausstellung von Werken des Vaters in der Galerie Caspari fand im Frühsommer 1914 tatsächlich statt.<sup>551</sup> 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.<sup>552</sup> 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.<sup>553</sup>

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.<sup>554</sup> 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.<sup>555</sup> 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,<sup>556</sup> 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.<sup>557</sup> 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.“<sup>558</sup> 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.<sup>559</sup>

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.<sup>560</sup> 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.<sup>561</sup> 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.<sup>562</sup> 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.<sup>563</sup> 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.<sup>564</sup>

Beringer scheint der Familie Kanoldt sein Buch noch im Jahr des Erscheinens 1913 zugesandt zu haben.<sup>565</sup> 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.<sup>566</sup> 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.<sup>567</sup>

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.<sup>568</sup> 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.<sup>569</sup> 1919 gelang es ihr, noch zwei Ölbilder und eine Zeichnung von der Hand Edmund Kanoldts an das Kunstmuseum Düsseldorf zu veräußern.<sup>570</sup> 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.<sup>571</sup>

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.<sup>572</sup> 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 begüterieteren 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?“<sup>573</sup>

---

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,<sup>574</sup> folgt im weiteren Verlauf der Korrespondenz die Klage, dass ihre „Verhältnisse trostlos sind, und keine Bilder gekauft wurden u. gar kein Verdienst möglich ist.“<sup>575</sup> 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.<sup>576</sup>

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,<sup>577</sup> 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.<sup>578</sup> Überliefert ist lediglich, dass Johanna Kanoldt sich von dem Kunsthistoriker Ludwig Burchard<sup>579</sup> 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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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 versicherte<sup>580</sup> (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).<sup>581</sup> 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.<sup>582</sup>

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.<sup>583</sup> 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.<sup>584</sup> 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.<sup>585</sup> 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“.<sup>586</sup> 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.<sup>587</sup> 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.“<sup>588</sup> 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.<sup>589</sup> 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.<sup>590</sup> 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.<sup>591</sup> 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.“<sup>592</sup>

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.“<sup>593</sup> (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.