

Georg Kolbe und der Kunstmarkt im Nationalsozialismus

**„Ich befinde mich
durchaus nicht in
der Lage meine paar
Bronzen verschleudern
zu müssen.“ Georg Kolbes
Vermarktungsstrategien**

Vorbemerkung

In seiner über 40-jährigen Künstlerlaufbahn arbeitete der Bildhauer Georg Kolbe mit mehr als 30 verschiedenen Kunsthandlungen im In- und Ausland zusammen.¹ Dabei ging er mit den einzelnen Galerien höchst unterschiedliche Geschäftsbeziehungen ein. Während zahlreiche Verbindungen lediglich auf einem episodenhaften Niveau verblieben, entwickelten sich andere zu langfristigen und intensiven geschäftlichen Partnerschaften. Ähnlich unterschiedlich wie die einzelnen Kooperationen zwischen dem Bildhauer und „seinen“ Kunsthändler*innen² stellt sich auch die überlieferte Quellenlage zu dieser Thematik dar. Die Nachlässe vieler für Kolbe relevanter Galerist*innen sind nur bruchstückhaft überliefert, nicht öffentlich zugänglich, nicht bekannt oder – wie im Fall von Alfred Flechtheim – nahezu komplett verloren. Auch im Nachlass des Bildhauers bestanden über lange Jahre große Lücken zum Themenkomplex des Kunsthandels. Mit der 2020 erfolgten Übernahme der Nachlassbestände von Kolbes Enkelin Maria von Tiesenhausen durch das Georg Kolbe Museum konnten diese Lücken deutlich reduziert werden. Die darin überlieferten über 500 Geschäftsdokumente und Korrespondenzen ermöglichen neue Perspektiven auf Kolbes Vermarktungsstrategien und sein Verhältnis zu wichtigen Protagonist*innen des deutschen Kunsthandels während der Weimarer Republik sowie des Nationalsozialismus und offenbaren die damit verbundenen Kontinuitäten und Brüche.³

I. „Künstler und moderner Kunsthandel“

Georg Kolbe hat sich in Vorworten und Artikeln wiederholt zu Aspekten des Kunstmarkts geäußert. In einer seiner umfassendsten Wortmeldungen zu dieser Thematik formulierte er 1928 in der Kunstzeitschrift „Der Kunstwanderer“ seine Idealvorstellung eines Kunsthändlers. Für die Januar- und Februar-Ausgabe hatte die Zeitschrift 16 Künstler „der verschiedensten ‚Richtungen‘“ zu einer „Enquête“ unter dem Titel „Künstler und moderner Kunsthandel“⁴ eingeladen und mit Kolbe einen der erfolgreichsten und gefragtesten Bildhauer jener Jahre gewinnen können.

Seine gefestigte Position auf dem Kunstmarkt um 1928 zeigt sich unter anderem an den finanziellen Möglichkeiten, ein gut 2000 Quadratmeter großes Grundstück im Berliner Westend erwerben und noch im selben Jahr mit einem modern ausgestatteten Atelier- und Wohnhaus-Ensemble bebauen zu können.⁵ Galerie-Ausstellungen in New York, Berlin, Köln, Frankfurt am Main und London,⁶ Erwerbungen durch Museen, wie der über die Galerie Flechtheim erfolgte Ankauf einer „Kauernden“ (1927) durch das Detroit Institute of Arts,⁷ oder öffentliche Aufträge, wie für den schon 1928 fertig konzipierten sogenannten Rathenau-Brunnen im Berliner Volkspark Rehberge,⁸ verdeutlichen darüber hinaus seine nationale und internationale Reputation zu diesem Zeitpunkt.

Diese Erfolge waren in hohem Maße mit dem Engagement verschiedener Galerist*innen verbunden, und Kolbes Beitrag zur „Kunstwanderer“-Enquête dokumentiert, dass

auch er sich der Bedeutung und Notwendigkeit eines progressiven und risikobereiten Kunsthandels für die erfolgreiche Vermarktung des eigenen Werkes bewusst war:

„Die Künstler scheiden klar die zwei Vertreter des Kunsthandels: den, der sich nur mit alter, längst anerkannter Kunst abgibt und jenen, der sich um das Leben bemüht. Auf diesen zweiten kommt es uns an. Er soll nicht nur Verantwortlichkeit dem Käufer, sondern vor allem auch dem Künstler gegenüber haben. Er muß ein passionierter Freund nicht nur der Kunst, sondern auch der Künstlermenschen sein. Dazu braucht es einen starken hochbegabten Kerl. Keine Expertise noch so namhafter Museums männer kann ihm helfen. Hier dreht es sich nicht um Namensechtheit, sondern um die Echtheit einer werdenden noch umstrittenen Begabung. An diese selbst zu glauben und den Glauben bei Anderen zu erwecken, ist seine Aufgabe. Und wer das kann und dabei Recht behält, soll auch tüchtig dabei verdienen. Weg damit, das ist kein Wucher! Freilich, ein Mann von Rang muß es sein. Nicht wie 90 Prozent seiner Kollegenschaft, die bequem nur nach fetten Namen greift und damit einen Laden aufmacht. Nein, nicht nur ‚unternehmen‘, sondern auch ‚übernehmen‘ muß ein Kunsthändler. So wird er Freund und unentbehrlicher Helfer der Kunst und der Künstler, wird er Führer dem Kunstfreund sein. Wie oft begegneten wir wohl schon solchem Manne?“⁹

Neben aller Wertschätzung für die „unentbehrlichen Helfer“ lässt der Text ein hierarchisches Rollenverständnis erkennen, in dem „der Kunsthändler“ vor allem den Künstler*innen verpflichtet ist. Eine mögliche Verpflichtung der Künstler*innen gegenüber dem Handel scheint hingegen nicht zu existieren. Der Beitrag offenbart zudem Vorbehalte gegenüber einem Großteil des damaligen Kunsthandels, indem er suggeriert, dass eine große Gruppe „bequemer Unternehmer“ einzelnen „helfenden Freunden des Künstlermenschen“ gegenüberstehe. Vergleichbare dichotome Sichtweisen auf den Kunstmarkt können auch bei anderen damaligen Künstler*innen und Kunsthändler*innen festgestellt werden und belegen die Konkurrenzsituation, in der sich diese – je nach Perspektive – mit französischer oder „alter“ Kunst wählten.¹⁰ Auch Kolbes damaliger Geschäftspartner Alfred Flechtheim propagierte diese Konkurrenzen wiederholt.¹¹ In seiner im Märzheft des „Kunstwanderers“ veröffentlichten und auf die Künstler-Umfrage reagierenden „Zuschriften aus dem Kunsthandel“¹² konnte er aus seiner Perspektive zwar berichten, dass eine „große Reihe“ der von ihm vertretenen „lebende[n] deutsche[n] [Künstler*innen] [...] von der Umwandlung ihrer Hervorbringungen in Geld mehr oder minder gut leb[t]en“, jedoch mahnte auch er das „Unglück“ an, „dass in der prominenten Bellevue-, Viktoria- und Tiergartenstraße nur mit alten Meistern, französischen Impressionisten, chinesischen Grabfiguren und signierten Kommoden gehandelt“ würde. Durch Ausstellungen und seitens der Presse würde laut Flechtheim nach wie vor „zuviel [sic] Propaganda für alte Kunst“ betrieben, allerdings seien es doch die Ausstellungen „n e u e [r] Kunst, durch die sich herumspräche, „dass es auch c h i k [sei], einen Kolbe zu besitzen oder einen Klee.“¹³

Wenngleich Flechtheim zweifelsohne der von Kolbe positiv skizzierte Händlertypus war, dürfte der Bildhauer bei seiner Definition wohl zunächst den verstorbenen Paul Cassirer vor Augen gehabt haben, den Kolbe in seinem Nachruf auf den Galeristen zwei Jahre zuvor ähnlich charakterisiert hatte: „Gott gebe der jungen Kunst einen Vermittler von gleicher Potenz, einen ebenso genialischen Kaufmann, wie leidenschaftlichen Liebhaber, der als Ganzes einen Künstlermenschen darstellt wie Paul Cassirer.“¹⁴

II. Georg Kolbe und Paul Cassirer

Paul Cassirers Beitrag zum künstlerischen und wirtschaftlichen Aufstieg Georg Kolbes ist unbestritten.¹⁵ Daher soll an dieser Stelle lediglich ein kurzer Abriss des gemeinsamen Weges erfolgen. Der Kunsthändler hatte sich um die Jahrhundertwende einer jungen Bildhauergeneration angenommen, zu deren prominentesten Vertretern Georg Kolbe, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck und August Gaul zählten.¹⁶ Den Auftakt der geschäftlichen Beziehung zwischen Kolbe und Cassirer bildete eine erste gemeinsame Ausstellung im November 1904.¹⁷ Wie andere Bildhauer seiner Generation strebte auch Kolbe nach künstlerischer Autonomie fern der damals vorherrschenden wilhelminischen Auftragsbildhauerei.¹⁸ Über Cassirer gelang ihm der dafür notwendige Zugang zum privatwirtschaftlichen Kunstmarkt und den dazugehörigen Sammler*innen-Kreisen. Nach dem Ersten Weltkrieg blieb der Galerist ein wichtiger Partner für den zunehmend erfolgreicher werdenden Kolbe. Wiederholt wurden die Arbeiten des Bildhauers im renommierten Kunstsalon in der Viktoriastraße ausgestellt.¹⁹ Als sich Paul Cassirer im Januar 1926 das Leben nahm, erwies ihm Georg Kolbe eine letzte Ehre, indem er ihm die Totenmaske abnahm und das Grab des Kunsthändlers gestaltete. Seine Verbindung zum Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer, die von Grete Ring und Walter Feilchenfeldt weitergeführt wurden, blieb nach dem Tod des Kunsthändlers bestehen.

Georg Kolbe entwickelte sich in der Zeit mit Cassirer nicht nur zu einem erfolgreichen Künstler, sondern auch zu einem professionellen Geschäftsmann und unnachgiebigen Verhandlungspartner. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass die Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler prägend und grundlegend für Kolbes späteres Agieren auf dem Kunstmarkt war. Die fortschrittliche Präsentationsform der Cassirer-Ausstellungen, die sich in ihrer Systematik und Konzentration von den oftmals überfrachteten Ausstellungen herkömmlicher Galerien im Kaiserreich unterschieden, die enge Zusammenarbeit mit privaten Sammler*innen und sezessionistischen Ausstellungsinstitutionen sowie die Vermarktung durch qualitativ hochwertige fotografische Reproduktionen, wie sie 1913 im Falle der gemeinsamen Publikation „Bildwerke“²⁰ erfolgte, dürften Kolbe nachhaltige Standards für die erfolgreiche Positionierung des eigenen Werks auf dem Kunstmarkt vermittelt haben. Eine fotografische Dokumentation der eigenen Arbeiten hatte Kolbe bereits früh forciert und sehr wahrscheinlich durch seine Beschäftigung mit Auguste Rodin weiterentwickelt.²¹ Allerdings handelte es sich bei dem Cassirer-Buch um die erste professionelle Nutzung der Werkfotografien für eine umfassende Vermarktung seiner

„Bildwerke“. Es ist zu beobachten, dass Kolbe seitdem großen Wert darauf legte, den Vertrieb und Einsatz seiner Werkfotografien auf dem Kunstmarkt zu kontrollieren und sicherzustellen.²² Spätere von Kolbe mitgestaltete Bildbandprojekte, wie Rudolf Bindings 1933 publiziertes und anschließend mehrfach aufgelegtes Buch „Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe“²³ sowie der 1939 in der Insel-Bücherei erschienene Band „Bildwerke. Vom Künstler ausgewählt“,²⁴ dürften ebenfalls von seinen Erfahrungen mit der frühen Cassirer-Publikation beeinflusst gewesen sein. Mit der Anstellung von Margrit Schwartzkopff als Fotografin professionalisierte Kolbe Ende der 1920er-Jahre diesen Bereich endgültig.

Darüber hinaus ist anzunehmen, dass Kolbe in den Jahren des Kaiserreichs die Bedeutung eines privatwirtschaftlichen Kunstmarkts, der in Zeiten staatlich restriktiver Kulturpolitik eine wirtschaftliche Absicherung bieten konnte, und die Vorteile von der eigenen Unabhängigkeit auf diesem Markt erkannte. Auch wenn Cassirer für die Jahre zwischen 1904 und 1926 als eine Art Haupthändler Kolbes fungierte, entschied sich der Bildhauer früh für das lebenslange Prinzip, sich nicht exklusiv an einen einzigen Kunsthändler zu binden.²⁵ Diese Unabhängigkeit verschaffte ihm den Spielraum, zahlreiche Güsse direkt an Sammler*innen, Museen und andere Galerien zu verkaufen, was wiederum bei zunehmenden Erfolgen zu einer größeren finanziellen Autonomie führte.

III. Georg Kolbe und die Galerie Flechtheim

Nach dem Tod Cassirers intensivierte Kolbe die Zusammenarbeit mit der Galerie Flechtheim (Abb. 1). Im März 1926 schenkte Flechtheim, der 1921 selbst Unterstützung von Cassirer bei der Gründung seiner Berliner Dependence erfahren hatte,²⁶ der Berliner Nationalgalerie einen Guss des von Kolbe geschaffenen Cassirer-Porträts (1925), was zum einen als posthume Würdigung des Verstorbenen und zum anderen als symbolischer Auftakt der Kooperation interpretiert werden kann.²⁷ Die im neuen Nachlassbestand überlieferte Korrespondenz zwischen dem Bildhauer und der Galerie setzte kurze Zeit später, im Oktober 1926, mit den Vorbereitungen für die erste gemeinsame Ausstellung in der Düsseldorfer Filiale 1927 ein.²⁸

Ab diesem Zeitpunkt entfaltete sich eine über sechsjährige Zusammenarbeit, aus der zwei Einzelausstellungen,²⁹ mehrere Ausstellungsbeteiligungen sowie zahlreiche Verkäufe im In- und Ausland hervorgingen. Trotz dieser erfolgreichen Partnerschaft belegen die neuen Quellen ein mitunter belastetes Verhältnis zwischen Georg Kolbe und Alfred Flechtheim, der die Betreuung Kolbes im Tagesgeschäft ohnehin seinen beiden Mitarbeitern Alex Vömel und Curt Valentin übertragen hatte. Im Juli 1930 scheint es fast zum Bruch zwischen dem Bildhauer und der Galerie gekommen zu sein. Kolbes Drohung, sich aus der Geschäftsverbindung zurückzuziehen, und die Anlässe des Konflikts lassen sich anhand eines beschwichtigenden Briefes von Curt Valentin rekonstruieren:

1 (V. l. n. r.) Alfred Flechtheim, André Gide und Georg Kolbe vor der Berliner Galerie Flechtheim, 1930, historische Fotografie



„Ueber die Maillol-Angelegenheit sprachen wir ausführlich. Dass es ungeheuerlich war, dass Sie und Maillol sich nicht sahen, war uns beiden klar. Hierin ist auch Flechtheim völlig mit uns einig – und ich muss wiederholen, dass Flechtheim in diesem Falle das getan hat, was in seiner Macht lag. Dass diese Macht de facto eben nicht vorhanden war, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen.

Auch über Flechtheim selbst im einzelnen zu sprechen, hat wenig Zweck, denn wir taten es oft genug. Aber wenn ich noch ein Wort für ihn sprechen darf, so möchte ich wiederholen, dass die vielen Fehler, an denen sich jeder empfindsame Mensch stoßen muss, nichts oder wenig ändern daran, dass er sich für die Dinge, die er ‚vertritt‘, einsetzt – und der heute in Deutschland vielleicht der einzige Kunsthändler ist, der auch gewillt ist, für die Dinge der Kunst Opfer zu bringen. [...]

Wenn durch die Fülle der Ausstellungen, die er macht, der Eindruck erweckt wird, dass er sich, wie Sie sagen, wie ein Warenhaus [sic] ‚für alles‘ interessiert, so sind es im Grunde nicht allzu viel Künstler, für die er eintritt und wirklich eintritt. [...] Selbst wenn jetzt noch Barlach in die Galerie Flechtheim einziehen

sollte, so kann das m. E. noch kein Grund sein, um Flechtheim gegenüber Ihre letzten Konsequenzen zu ziehen. [...] Wenn Sie von Flechtheim in dieses [sic] Beziehung nicht überzeugt sind, so darf ich vielleicht noch sagen, dass Vömel und ich – wenn man es so nennen soll – wirklich und mit ganzer Liebe und Freundschaft und in jedem Falle sich für Sie und Ihre Arbeit einsetzen werden. Das wenigstens wissen Sie!“³⁰

In der Woche vor Valentins Brief hatte der französische Bildhauer Aristide Maillol Berlin besucht und bei dieser Gelegenheit Ernst Barlach in der Galerie Flechtheim getroffen. Die Begegnung der beiden Künstler wurde auf Fotografien festgehalten, die später seitens der Galerie werbewirksam genutzt wurden.³¹ Aufgrund der Tatsache, dass Barlach den von Kolbe hochverehrten Maillol³² hatte treffen können, während ihm selbst dieses Privileg versagt geblieben war, fühlte sich Kolbe offenbar zurückgesetzt und nicht mehr würdig von Flechtheim vertreten.

Kolbes subjektive Wahrnehmung stand jedoch in Widerspruch zum tatsächlichen Engagement, das die Galerie Flechtheim in dieser Zeit weit über die Grenzen Deutschlands hinaus für ihn gezeigt hatte. Beispielsweise hatte Flechtheim im Jahr zuvor mit der „Assunta“ (1919/21) ein weiteres Werk an das Detroit Institute of Arts verkauft.³³ Eine Ausstellung in der New Yorker Galerie Weyhe scheint im Mai 1929 ebenfalls in Kooperation mit der Berliner Kunsthandlung realisiert worden zu sein.³⁴ Im März 1930 hatte darüber hinaus eine große und viel besprochene Einzelausstellung Kolbes in der Berliner Galerie Flechtheim stattgefunden.³⁵

Ein weiterer Grund für den Ärger Kolbes war offenkundig der Vertrag für ein umfangreiches Gussprogramm, den Flechtheim und Barlach kurz vor dem Maillol-Treffen geschlossen hatten und der den vermeintlichen Konkurrenten fortan enger an die Galerie band.³⁶ Besonders gegenüber Barlach bestand eine ausgeprägte Rivalität, die sich auch darin äußerte, dass Kolbe nicht nur Artikel über sich selbst, sondern ebenso Beiträge über den Bildhauerkollegen ausschnitt und sammelte.³⁷ Eine zunehmende Präsenz Barlachs im Galerieprogramm führte bei Kolbe offenbar zu einem verbalen Rundumschlag gegen das angebliche „Warenhaus“³⁸ Flechtheim, um somit die eigene Marktposition entsprechend zu stärken.

Die vertragliche Vereinbarung zwischen Barlach und Flechtheim ist als Zusammenfassung in Briefform in Barlachs Nachlass überliefert.³⁹ Inzwischen ist der Forschung durch den Nachlass von Maria von Tiesenhausen auch ein im Jahr 1928 geschlossener Vertrag zwischen Kolbe und Flechtheim zugänglich (Abb. 2).⁴⁰ Ein Vergleich dieser beiden „Bildhauerverträge“ zeigt zwei unterschiedliche Philosophien der Selbstvermarktung: Während Barlach einen umfangreichen Rahmenvertrag mit Flechtheim einging, der diesem die exklusiven Vertriebsrechte für 16 Werke aus den Jahren 1907 bis 1930 zusicherte, übertrug Kolbe dem Galeristen lediglich die deutschlandweiten Vertriebsrechte für eine „Sitzende“⁴¹ – alle anderen Werke blieben Verhandlungssache. Im Gegensatz zu Barlach behielt Kolbe auch die Kontrolle über die Herstellung und Qualität der Güsse und gab die Bronzen lediglich als Kommissionsware an Flechtheim weiter. Dass Kolbe einerseits selbst mit solch restriktiven Vertragsbedingungen den Handlungsspielraum seiner

Geschäftspartner limitierte, während er andererseits übersteigerte Erwartungen an die Vertretung knüpfte, zeigt einmal mehr sein utilitaristisches Verhältnis zum Kunsthandel. In welchem Zusammen- oder Wechselspiel Kolbes Handeln durch karrieristisches und ego-zentrisches Denken geleitet wurde, bleibt – insbesondere hinsichtlich seines Agierens im Kunstbetrieb der NS-Zeit – genauer zu untersuchen.

Trotz der offensichtlichen Spannungen blieb die Zusammenarbeit zwischen Kolbe und der Galerie Flechtheim nach 1930 bekanntlich bestehen, was nicht zuletzt am Ausgleich stiftenden Handeln von Curt Valentin gelegen haben dürfte.⁴² Im Jahr 1931 folgte eine weitere Einzelausstellung in Flechtheims Berliner Dependence.⁴³ Ein Jahr später erhielt Kolbe vermutlich unter Mithilfe der Galerie den Auftrag für ein Heinrich-Heine-Denkmal von der Stadt Düsseldorf.⁴⁴ Dass die Galerie wesentlich weitreichendere Aufgaben als die bloße Vermittlung von Verkäufen übernahm, zeigt sich zudem an der im Januar 1933 stattfindenden Kolbe-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Mit 50 Skulpturen sowie zahlreichen grafischen Blättern zählt sie zu den umfangreichsten Präsentationen von Kolbes Werk zu Lebzeiten.⁴⁵ Anhand von überlieferten Korrespondenzen aus dem Bestand der Kestner-Gesellschaft wird ersichtlich, dass Curt Valentin maßgeblich die Organisation der Ausstellung sowie des Katalogs übernahm und sämtliche Fragen mit dem damaligen Ausstellungsleiter Justus Bier im Vorfeld klärte.⁴⁶ In der Korrespondenz mit Bier hatte Valentin stets auch Kolbes Befindlichkeiten im Blick:

„Die Ausstellung ist mit viel Sorgfalt und Mühe zusammengestellt und ich möchte wünschen, dass die Ausstellung ein wirklicher Erfolg wird, hoffentlich auch in materieller Hinsicht. In dieser Zeit möchte ich Sie jedenfalls bitten, von einer Ausstellung von Barlach-Bronzen abzusehen. Wenn Sie im Erdgeschoss einen neuen Raum geschaffen haben, so wäre es gut, wenn man die Kolbe-Ausstellung so großzügig aufstellen könnte, dass dadurch, dass die Ausstellung in Ihren sämtlichen Räumen stattfindet, sie noch an Gewicht gewinnt.“⁴⁷

Wenig später bestätigte Valentin den Erhalt des Raumplans der Kestner-Gesellschaft, der um die jeweiligen Positionen der Exponate ergänzt und nach Hannover retourniert werden sollte.⁴⁸ Dieser Plan ist im Archivbestand der Kestner-Gesellschaft nicht überliefert, eine Abschrift fand sich jedoch 2020 im neuen Nachlassbestand im Georg Kolbe Museum (Abb. 3). Gemeinsam mit den im Nachlass erhaltenen Ausstellungsansichten (Abb. 4) dokumentiert dieser Plan die letzte große Retrospektive Kolbes vor der NS-Zeit und vervollständigt das Bild einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Galerie und Künstler. Auch für die anschließend in der Kunsthütte Chemnitz stattfindende Ausstellung kann nachgewiesen werden, dass Curt Valentin das Inszenieren der Bronzen übernahm.⁴⁹ Obwohl Kolbe wiederholt und zuletzt 1932 auch mit der Chemnitzer Galerie Gerstenberger zusammengearbeitet hatte,⁵⁰ stand es außer Frage, dass Valentin und nicht der Gerstenberger-Geschäftsführer Wilhelm Grosshennig die Interessen des Bildhauers vor Ort vertrat, woran die führende Rolle der Galerie Flechtheim und Valentins im Kunsthändlernetzwerk Kolbes ablesbar ist.

V e r t r a g.

Zwischen Herrn Georg Kolbe, Berlin-W.10, Von der Heydtstr.7, und der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin, wurde heute folgender Vertrag abgeschlossen:

§ 1

Herr Georg Kolbe übergibt der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin den Alleinvertrieb der Plastik "Sitzende" für Deutschland. Als Nettopreis der Plastik in Bronze werden M.1000.- festgesetzt und als Verkaufspreis M.1500.-. Bei Verkäufen an Händler hat die Galerie Flechtheim 20% Rabatt zu geben, sodass in diesem Falle der Verkaufspreis M.1200.- ist.

§ 2

Es werden im Ganzen, vom heutigen Tage ab gerechnet, 10 Exemplare dieser Bronze hergestellt, welche der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin zum Alleinvertrieb übergeben werden.

§ 3

Transport- Versicherungs- Verpackungs- und Reklame-Unkosten, die durch den Verkauf der Bronzen entstehen, gehen zu Lasten der Galerie Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin.

- 2 -

2 Zweiseitiger Vertrag zwischen Georg Kolbe und der Galerie Alfred Flechtheim über das alleinige Vertriebsrecht der Plastik „Sitzende“, 1928, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

§ 4

Georg Kolbe gibt der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H. die 10 Bronzen in Kommission; d.h. dieselben bleiben Eigentum von Georg Kolbe bis zur Bezahlung. Bei Barverkäufen ist der Nettobetrag sofort an Kolbe abzuführen; bei Verkäufen auf Ratenzahlung sind die Netto-Raten-Beträge sofort nach Eingang abzuführen. Im letzteren Falle übernimmt die Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H. das Obligo für den Käufer. Längeren Kredit als 4 Monate zu geben, ist der Galerie Flechtheim nicht gestattet.

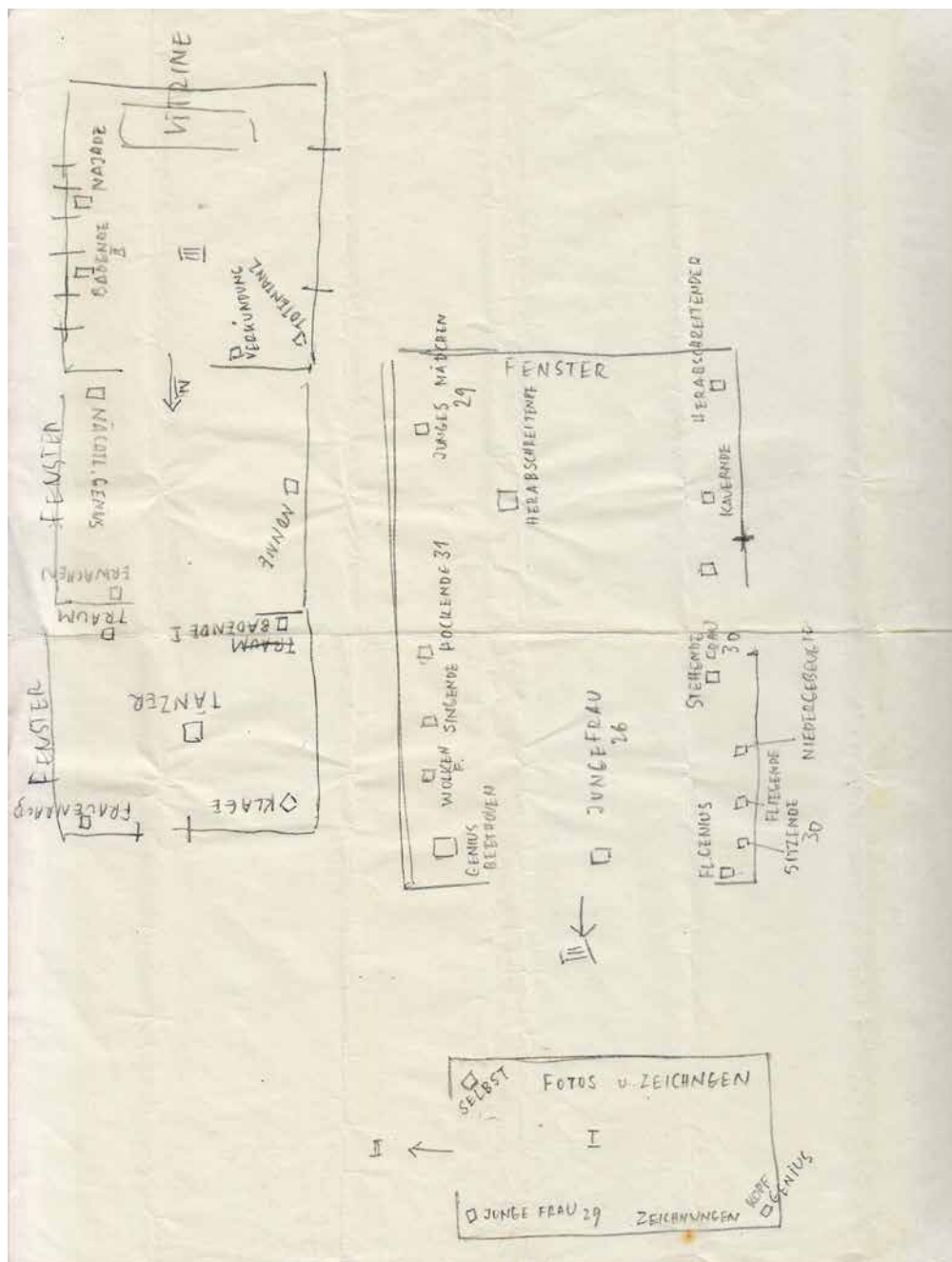
§ 5

Nach Verkauf dieser 10 Güsse steht es der Galerie Flechtheim frei, eine weitere Anzahl unter gleichen Bedingungen in Kommission zu nehmen, also den Vertrag zu verlängern. Steigerung der Gusspreise würde eine Aenderung der Netto- wie Verkaufspreise zur Folge haben.

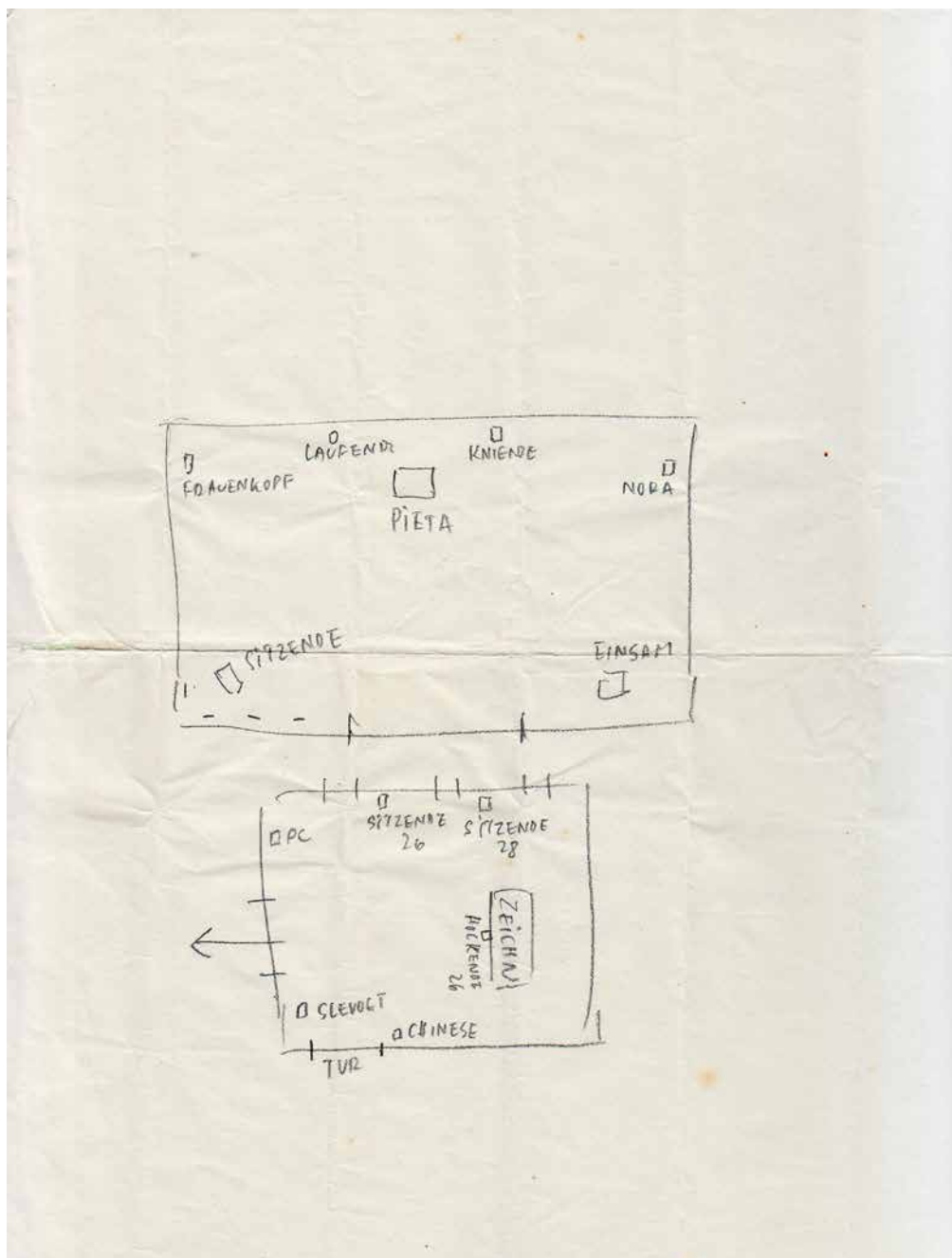
Hinseldorf, 8. 5. 28.

Galerie Alfred Flechtheim
G.m.b.H.

Georg Kolbe



3 Zweiseitiger Plan der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, 1933, angefertigt von Curt Valentin, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



KESTNER-GESellschaft HANNOVER

FEBRUAR-MÄRZ 1933

Katalog



4 Ausstellungsansichten in den Räumen der Kestner-Gesellschaft in Hannover, 1933, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin, historische Fotografien aus dem von Margrit Schwartzkopff angelegten Ausstellungsalbum Georg Kolbes

IV. Georg Kolbe und der Kunstmarkt zwischen 1933 und 1945

Die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft eröffnete in den letzten Tagen der Weimarer Republik am 19. Januar 1933. Zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich bereits ab, was mit der Machtübertragung an die Nationalsozialisten elf Tage später zur neuen politischen Realität in Deutschland wurde.⁵¹ Sie endete regulär mit der Reichstagswahl am 5. März 1933, der nach dem Reichstagsbrand bereits eine massive und brutale Verfolgung von politischen Gegner*innen des Nationalsozialismus vorausgegangen war und bei der über 50 Prozent der Wahlberechtigten für die NSDAP und nationalkonservative Parteien stimmten. Die umfassenden Auswirkungen der neuen Machtverhältnisse waren auch schnell auf dem Kunstmarkt zu spüren. Aufgrund des staatlich organisierten Antisemitismus und stetig wachsender Repressionen setzte eine Welle der Emigration ein, bei der auch mehrere deutsche Kunsthändler*innen und Kunstsammler*innen jüdischer Herkunft das Land verließen. Galerien schlossen oder beendeten ihre Ausstellungstätigkeiten.⁵² Somit waren zahlreiche Sammlungen und Geschäftsstrukturen auf dem deutschen Kunstmarkt nicht mehr präsent oder existent.

In welchem Maße diese Auswirkungen auch Kolbe betrafen, verdeutlichen biografische Recherchen zu den 1931 in Ludwig Justis Kolbe-Monografie aufgelisteten Kolbe-Sammler*innen.⁵³ Von diesen 45 repräsentativen Namen lebten 1933 31 Personen in Deutschland. Mehr als ein Drittel dieser Menschen war nach 1933 von der systematischen Ausgrenzung und Verfolgung betroffen. Zudem floh mit Alfred Flechtheim im Oktober 1933 sein zu diesem Zeitpunkt wichtigster Galerist aus Deutschland.

Trotz Flechtheims Emigration überwogen jedoch die personellen Kontinuitäten in Kolbes Kunsthändlernetzwerk, weshalb es zu keiner größeren Zäsur kam. An Flechtheims Stelle rückten dessen ehemalige Mitarbeiter, die bereits zu Zeiten der Galerie Flechtheim eng mit Kolbe zusammengearbeitet hatten. Alex Vömel eröffnete im Frühjahr 1933 seine eigene Galerie in den Düsseldorfer Räumlichkeiten.⁵⁴ Wenig später sandte ihm Kolbes Assistentin Margrit Schwartzkopff Fotografien von sechs verfügbaren Kolbe-Bronzen und eine aktualisierte Preisliste mit dem mahnenden Hinweis: „Professor K o l b e erwartet, dass der Kunsthandel sich mit einer gemäßigten Provision begnüge [sic].“⁵⁵ Curt Valentin⁵⁶ arbeitete von Berlin aus weiter. Im November 1933 berichtete er dem Maler Paul Klee: „Mit Vömel werde ich natürlich zusammenarbeiten. [...] Die deutschen Bildhauer geben mir ihre Vertretung (Kolbe, Marcks, Sintenis etc.).“⁵⁷ Im Jahr darauf wechselte er zur Berliner Buch- und Kunsthandlung von Karl Buchholz (Abb. 5), die in ihrem Programm einen Schwerpunkt auf Bildhauerei legte und fortan regelmäßig Kolbes Arbeiten zeigte (Abb. 6). Nach Valentins Emigration 1937 vertrat die Galerie den Bildhauer zudem auf dem amerikanischen Markt. Der Vertrieb von Kolbes Werken in Deutschland konnte 1933 fast nahtlos fortgesetzt werden, da auch Galerien wie Gerstenberger in Chemnitz sowie Nierendorf und Möller in Berlin als Geschäftspartner bestehen blieben.

Es ist demnach davon auszugehen, dass sich Georg Kolbe zu Beginn der NS-Zeit in einer relativ gefestigten Marktposition befand. Auch in den folgenden Jahren, in denen der NS-Staat massiv in den Kulturbetrieb eingriff, sollte sich wenig an dieser etablierten Stellung



5 Im oberen Schaufenster der Berliner Galerie Buchholz steht die „Kniende“ (1930) von Georg Kolbe, um 1934, historische Fotografie

und den finanziellen Erfolgen auf dem privatwirtschaftlichen Kunstmarkt ändern. Kolbes figurliche Plastik konnte über den gesamten Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft öffentlich in Galerien ausgestellt und gehandelt werden. Wenngleich es heute in der Kunstmarktforschung weitestgehend Konsens ist, dass der Markt auch für vom NS-Staat diffamierte Künstler*innen weiterhin gut funktionieren konnte – sofern sie Mitglied in der Reichskammer der bildenden Künste waren –,⁵⁸ erscheint Kolbes Status dennoch vergleichsweise privilegiert. Zwar waren auch einzelne öffentlich aufgestellte Arbeiten Kolbes, wie sein Heinrich-Heine-Denkmal in Frankfurt am Main, attackiert worden,⁵⁹ eine umfassende Diffamierung von Kolbes Kunst ist jedoch nicht nachweisbar. Im Gegenteil: Mit der wohl bekanntesten kunstpolitischen Schmähschrift des sogenannten Dritten Reichs, dem 1937 von Wolfgang Willrich publizierten Buch „Säuberung des Kunsttempels“, findet sich ein Beleg dafür, dass auch in völkischen Kreisen Anerkennung für Kolbe bestand. Zwar wurde der Bildhauer aufgrund seiner Mitgliedschaft im Arbeitsrat für Kunst sowie der von Ludwig Justi verfassten Monografie in der Reihe „Junge Kunst“ (1931) innerhalb denunzierender Aufzählungen genannt, Willrich war jedoch an diesen Stellen peinlich um Klarstellung bemüht, dass Kolbe dennoch als Künstler „gesund geblieben“ und „von Bedeutsamkeit“ sei.⁶⁰



6 Ausstellungskatalog „Zeichnungen deutscher Bildhauer der Gegenwart“ der Galerie Karl Buchholz in Berlin, 1934

Kolbe konnte demnach unter den neuen kulturpolitischen Bedingungen ohne größere Einschränkungen weiterarbeiten. Da viele seiner Geschäftsbeziehungen kontinuierlich seit den Jahren der Weimarer Republik bestanden, überrascht es nicht, dass sich in seiner Zusammenarbeit mit den einzelnen Galeristen ebenfalls kaum etwas änderte. Er ließ weiterhin die Bronzen, Grafiken und Fotografien zwischen den Kunsthandlungen zirkulieren, um in möglichst vielen Regionen Deutschlands präsent zu sein. Damit einher ging auch eine gezielte Steuerung, welche Arbeiten und Werkgruppen wann und in welchem Kontext gezeigt wurden. Nicht jeder Kunsthändler erhielt die Leihgaben und Kommissionsware, die er anfragte. Im Mai 1937 lehnte Kolbe zum Beispiel die Übernahme seiner in Mönchengladbach stattfindenden Einzelausstellung durch die Galerie Vömel ab: „Für Düsseldorf jedoch taugt diese Kollektion nicht – sind längst bekannte Dinge. Neues habe ich nicht und bin ausserdem ausstellungsmüde.“⁶¹ Diese Steuerung und Zirkulation konnte Galeristen wiederholt in die Lage bringen, zeitweise über kein Werk des Bildhauers im Kommissionsbestand zu verfügen. Ob diese temporäre Verknappung von Kolbe teilweise intendiert war, muss spekulativ bleiben. In jedem Fall schuf die parallele Arbeit mit mehreren Kunsthändlern eine für die Vermarktung förderliche Konkurrenzsituation, die Kolbes Position stärkte und den Galeristen nicht selten die Rolle der Bittsteller zuwies. Umfassende Kontrolle behielt der Bildhauer auch weiterhin bei den Neugüssen seiner Bronzen, die er entweder in Kommission oder explizit auf Bestellung zu festgelegten Preisen und Provisionen an den Kunsthandel weitergab oder direkt aus dem Atelier heraus verkaufte. Dabei

blieben die Preise und Provisionen vor und nach 1933 zunächst weitestgehend gleich und stiegen 1941 um 10–20 Prozent, was an der kriegsbedingten Materialknappheit und dem damit einhergehenden Gussverbot gelegen haben dürfte.⁶²

Verdiente und gut verkaufende Händler wie Alex Vömel konnten – je nach Werk und Verfügbarkeit – auch auf ein Entgegenkommen bei den Preisen hoffen. Die vorliegenden Quellen zeigen jedoch auch, wie rigide Kolbe in finanziellen Fragen agieren konnte. Als der Baseler Sammler Richard Doetsch-Benziger einen Guss der „Jungen Frau“ (1929) im Dezember 1933 über Vömel erwerben und dabei den Preis drücken wollte, schrieb Kolbe dem Händler: „[...] bitte geben Sie sich keine Mühe in diesem Fall. – Ich befinde mich durchaus nicht in der Lage meine paar Bronzen verschleudern zu müssen. Es wäre gesündigt – wenn ich solche Unterangebote acceptieren würde.“⁶³ Als Vömel dennoch den – am Ende erfolgreichen – Versuch unternahm, einen Kompromiss zu finden und dabei zunächst keinen Erfolg bei dem Sammler hatte, tadelte ihn Kolbe: „[...] da haben sie Pech gehabt – hatte Sie doch dringend gewarnt.“⁶⁴ Besonders gegenüber Vömel trat Kolbe wiederholt autoritär und maßregelnd auf, was die Asymmetrie der Beziehung zwischen dem Bildhauer und dem Kunsthändler unterstreicht.

Wenngleich die Episode mit dem Verkauf der Plastik an Doetsch-Benziger endete, zeigt sie auch, dass sich der Bildhauer in der privilegierten Situation befand, nicht um jeden Preis verkaufen zu müssen. Dies lag nicht zuletzt an der kontinuierlich großen Nachfrage nach seinen Arbeiten, die auch in den folgenden Jahren nicht abriß. So wusste Alex Vömel im März 1940 zu berichten: „[...] es vergeht kaum ein Tag, wo nicht nach Werken von Ihnen gefragt wird.“⁶⁵

Anhand der im neuen Nachlass erhaltenen Geschäftskorrespondenzen mit den Galerien Vömel, Buchholz und Franke kann exemplarisch nachvollzogen werden, welche Werke Kolbes in den Jahren nach 1933 von den Kunsthändlern und privaten Sammler*innen angefragt wurden und welche der Bildhauer anbot, wenn lediglich ein allgemeines Kaufinteresse geäußert wurde. Die Auswertung der drei Schriftwechsel zeigt, dass es sich bei über zwei Dritteln der erwähnten Werke um Entwürfe aus der Zeit der Weimarer Republik handelte. Bei den tatsächlichen und rekonstruierbaren Verkäufen dieser drei Galerien überwogen die Arbeiten aus den 1920er- und frühen 1930er-Jahren ebenfalls. Dies mag für die Jahre 1933 und 1934 nicht weiter überraschen, da zu diesem Zeitpunkt kaum jüngere Arbeiten von Kolbe verfügbar waren, für die folgenden Jahre erscheint es dennoch bemerkenswert. Auch die überlieferten Rechnungen der Bildgießerei Noack⁶⁶ dokumentieren eine konstante Produktion von Kleinplastiken aus der Zeit der Weimarer Republik zwischen 1933 und 1940. Besonders häufig wurden die vielfach gegossenen Plastiken „Sitzende“ (1926, Abb. 7) und „Kniende“ (1926, Abb. 8) angefragt oder aktiv von Kolbe angeboten. Wiederholt wurde auch das Interesse an Entwürfen geäußert, die als Unikate geplant waren oder aufgrund ihrer begrenzten Auflage längst nicht mehr gegossen wurden, wie beispielsweise „Adagio“ (1923), „Einsamer“ (1927) oder „Klage“ (1921).

Es bestanden demnach nicht nur Kontinuitäten bei den Kunsthändlern und den Vermarktungsstrategien, sondern auch bei den nachgefragten und gehandelten Werken. Eine mögliche These dazu ist, dass sich durch die Erfolge der 1920er-Jahre bereits vor 1933



7 Georg Kolbe, Sitzende, 1926, Bronze, Höhe 28,5 cm, historische Fotografie



8 Georg Kolbe, Kniende, 1926, Bronze, Höhe 54,5 cm, historische Fotografie

eine „Marke Kolbe“ etabliert hatte, mit der das Publikum vor allem die zumeist in tänzerischen Posen dargestellten Frauenfiguren verband, die dem Bildhauer letztlich zu seiner großen Popularität verholfen hatten und sein Werk in Museumssammlungen sowie an öffentlichen Plätzen repräsentierten. Diese „Marke“ funktionierte auch weiterhin nach 1933. Der Kunstmarkt war folglich weniger an Neuerungen als vielmehr an Arbeiten interessiert, die als prototypisch für Kolbe wahrgenommen wurden. Auflagenstarke Bildbände, wie die 1933 erschienene Publikation⁶⁷ von Rudolf Binding, mögen zu dieser verfestigten Vorstellung ebenfalls beigetragen haben.

Im Gegensatz dazu trat Kolbe bei öffentlichen Projekten und in staatlichen Ausstellungen zunehmend mit großformatigen, mitunter überlebensgroßen, muskulösen Figuren hervor, die ein verändertes und mit der NS-Ideologie kompatibles Körperideal widerspiegelten. Dies deutet darauf hin, dass Kolbe – dessen Selbstverständnis es gewesen sein dürfte, weiterhin als einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands wahrgenommen zu werden – mit seinen neuen Entwürfen vor allem nach Erfolg im staatlichen Kulturbetrieb strebte, während ihn ein funktionierender Kunstmarkt ohne größeren Innovationsdruck absicherte. Die neue Gewichtung findet sich auch in einem Zitat Kolbes wieder, das im Mai 1938 in einem Ausstellungskatalog des Berliner Haus der Kunst abgedruckt wurde und aufgrund der Verwendung des ideologisch aufgeladenen Begriffs des „neuen Deutschlands“ sowie der irritierenden Unterscheidung zwischen Museen und privaten



9 Katalog zu Georg Kolbes Einzelausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke in München, 1941

Sammlungen auf der einen und „dem Volk“ auf der anderen Seite Zerrbilder der nationalsozialistischen Propaganda affirmierte: „Während früher meine Werke in die Museen und privaten Sammlungen wanderten, finden Sie heute – Dank der Aufträge des neuen Deutschland – den Weg zum Volke.“⁶⁸

Kolbes Changieren zwischen dem unabhängigen Kunstmarkt und dem staatlichen Ausstellungsbetrieb zeigte sich 1941 auch bei den Vorbereitungen zu einer Einzelausstellung im Graphischen Kabinett von Günther Franke in München (Abb. 9). Als die Planungen begannen, forcierte der Bildhauer, dass die „Schau noch vor Eröffnung der grossen Münchner Kunstausstellung [gemeint war die Große Deutsche Kunstausstellung 1941, bei der Kolbe lediglich mit einer Plastik⁶⁹ vertreten war, Anm. d. Verf.], also im Mai inszeniert werden“⁷⁰ müsse. Darüber hinaus machte es Kolbe zur Bedingung, dass parallel keine Arbeiten anderer Künstler*innen zur Ausstellung kamen.⁷¹ Beides dürfte darauf abgezielt haben, die Konkurrenzsituation für die eigene Ausstellung in der von Hitler proklamierten „Hauptstadt der deutschen Kunst“⁷² zu minimieren und ihr somit größtmögliche Aufmerksamkeit zu verschaffen. Diese Strategie ging offensichtlich auf, denn die überlieferten Dokumente zur Ausstellung belegen den Verkauf fast aller angebotenen Werke (Abb. 10) – auch in diesem Falle überwogen Arbeiten von vor 1933 –,⁷³ und Franke berichtete regelmäßig von zahlreichen, mitunter internationalen Besucher*innen.

VERKAUFE u. ZAHLUNGEN

Graph. Kabinett Franke, München. Mai/Juni 41

<u>Werk</u>		<u>Zahlung</u>	<u>Teilzahlung</u>	<u>Käufer</u>
Kl. Liegende	24	500. -	³ 500. - erledigt	Dr. Hildebrand, Berlin
Statuette	25	700	700	Verleger Vötterle, Kassel
Sitzende	26	1200	1200	Leo Habig, Hagen
Kniende	26	2200	1.100.- 1100	Heberle, Bln.-Lichterfelde
Kopf Genius	28	600	600	Verleger Vötterle, Kassel
Kauernde	30	2200	{ 1.100.- 1.100.-	Oberregierungsrat Clemens, München
FLORA	40	2.500	2.500.-	Schubert, Siemensstadt
Jungmadel	34	5000	2.500.- 2500	Dr. Adalbert Fischer, Frankfurt/ Main
		14900	14900	
<u>Z E I C H N U N G E N</u>				
Nr. 519		300.-	erledigt	von Mangoldt
" 520		300.	"	Graph. Sammlung Albertinum, Wien
" 549		300	"	
532		300. -	erledigt	Reemtsma, Hamburg
" 547		300. -	"	Reemtsma, Hamburg
* 471		300.-	"	

12.VI.41

Abschlusszahlung

8.7.41

6.700.-

Stamm Sch.

10 Verkaufsabrechnung des Graphischen Kabinetts Günther Franke in München, 1941, mit Notizen von Georg Kolbe und Margrit Schwartzkopff, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

Mit 23 Plastiken und sieben Kreidezeichnungen handelte es sich nach bisherigem Kenntnisstand um die letzte größere Präsentation von Kolbes Werken, die zu seinen Lebzeiten im deutschen Kunsthandel stattfand. Der Rückgang der Geschäftsaktivitäten nach 1941 spiegelt sich auch in den überlieferten Kunsthändler-Korrespondenzen wider, die gegenüber den Vorjahren in ihrer Frequenz und ihrem Umfang deutlich abnahmen. Grund dafür war vor allem das 1940 eingeführte kriegsbedingte Gussverbot für Bronzen, das zu einer Verknappung der verfügbaren Werke führte, zumal Kolbe es ablehnte, bereits in Bronze ausgeführte Entwürfe in Zink gießen zu lassen.⁷⁴ Wie die an Margrit Schwartzkopff gerichtete handschriftliche Korrespondenzanweisung Kolbes auf einem Schreiben von Vömel aus dem Oktober 1941 belegt, begann der Bildhauer spätestens ab diesem Zeitpunkt damit, Kommissionsware aus dem Kunsthandel abzuziehen: „Was ist noch bei Vömel? Ich fordere zurück: Bronzen!“⁷⁵ Für die folgende Zeit sind nur noch wenige Korrespondenzen mit Vömel und Buchholz überliefert. Sie deuten darauf hin, dass der Bildhauer den beiden verbliebenen Galeristen⁷⁶ ab 1942 keine Plastiken oder Zeichnungen mehr zur Verfügung stellte und sich folglich nur noch auf Ausstellungen und Aufträge im staatlichen Kunstbetrieb konzentrierte, bis er Ende 1943 Berlin in Richtung Hierlshagen verließ.

Kolbe kehrte erst im Januar 1945 zurück und erlebte das Kriegsende in Berlin. Für die beiden Nachkriegsjahre bis zu seinem Tod im November 1947 liegen in Bezug auf den Kunsthandel nur wenige Informationen und Korrespondenzen vor. Gemessen an den zahlreichen Arbeiten, die Georg Kolbe ab Kriegsende direkt aus dem Atelier heraus an alliierte Militärs und andere Interessierte verkaufte, war er in dieser Zeit vermutlich selbst sein bester Kunsthändler.⁷⁷ Im Oktober 1946 war Kolbe mit zwei Plastiken in der Eröffnungsausstellung der Berliner Galerie Franz vertreten.⁷⁸ Bereits im April 1946 hatte Ferdinand Möller den Kontakt wieder aufgenommen.⁷⁹ In der von Möller mitveranstalteten Ausstellung „Freie Deutsche Kunst“ im darauffolgenden August waren seine Werke jedoch nicht zu sehen.⁸⁰ Auch die vom Krieg unterbrochene Korrespondenz mit Curt Valentin, der den Bildhauer mit Care-Paketen aus New York versorgte, konnte fortgesetzt werden.⁸¹ Im Mai 1947 meldete sich Alex Vömel voller Tatendrang: „Lieber Herr Kolbe, wann wird es endlich wieder möglich sein, Ihre Werke hier zeigen zu können? Die guten alten Sammler fragen immer wieder nach Ihnen.“⁸²

Ausblick

„Die guten alten Sammler“, von denen Alex Vömel berichtete, mussten sich noch ein Jahr gedulden, bis Kolbes Werke wieder in Düsseldorf gezeigt werden konnten. Dass es sich dabei um eine Gedächtnisausstellung für den inzwischen verstorbenen Bildhauer handeln sollte (Abb. 11), die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Kooperation mit Vömel organisierte, hatte dieser im Mai 1947 nicht absehen können. Die Gruppe der Akteure, die sich fortan um den posthumen Handel mit den Arbeiten des Bildhauers bemühte, wies wiederholt deutliche Kontinuitäten zu den Jahren vor 1945 und mitunter auch vor 1933 auf. So vertraten Galeristen wie Curt Valentin, Alex Vömel und Ferdinand

Möller das Werk des Bildhauers auch nach 1947 (Abb. 12). Die Verwaltung des künstlerischen Nachlasses übernahm Kolbes ehemalige Assistentin Margrit Schwartzkopff.

Neben der Frage, wie Schwartzkopff den Handel mit Objekten aus dem Nachlass und posthumen Neugüssen gestaltete, besteht vor allem weiterer Forschungsbedarf zu den Kontinuitäten und Brüchen innerhalb der großen Gruppe der Sammler*innen. Die Geschäftskorrespondenzen im neuen Nachlass liefern die Namen zahlreicher Käufer*innen und Interessent*innen, die Kolbes Werke zwischen 1933 und 1943 über den Kunsthandel erworben oder anfragten. Zukünftige Recherchen zu diesen Personen werden im Abgleich mit dem in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnis ein deutlicheres Bild davon zeichnen können, in welchen Kontexten Kolbes Werke gesammelt wurden und inwiefern sich die Sammler*innen-Kreise nach 1933 veränderten.



11 Plakat zur Georg-Kolbe-Gedächtnisausstellung, veranstaltet vom 1. August bis 31. Oktober 1948 mit Unterstützung der Düsseldorfer Galerie Vömel im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf



12 Ausstellungsansicht mit Werken Georg Kolbes in der Galerie Alex Vömel in Düsseldorf, 1952, historische Fotografie

Anmerkungen

- 1 Bislang können Ausstellungen, Ausstellungsbeiträge und/oder Verkäufe für die folgenden Galerien und Kunsthändler*innen belegt werden (in alphabetischer Reihenfolge): Ernst Arnold/ Ludwig Gutbier (Dresden), Dr. Andreas Becker & Alfred Newman (Köln), P. H. Beyer & Sohn (Leipzig), Alfred Bodenheimer (Darmstadt), Karl Buchholz/Buchholz Gallery – Curt Valentin (Berlin, New York), Gebrüder Buck (Mannheim), Bruno Cassirer (Berlin), Paul Cassirer (Berlin), Commeter (Hamburg), Otto Fischer (Bielefeld), Alfred Flechtheim (Düsseldorf, Berlin u. a.), Günther Franke (München), Reinhard Franz (Berlin), Gerstenberger (Chemnitz), M. Goldschmidt & Co (Frankfurt a. M.), Hans Goltz (München), Victor Hartberg (Berlin), Huize van Hasselt (Rotterdam), Marie Held (Frankfurt a. M.), Dr. Jaffe – Alice Guttmann (Köln), Keller & Reiner (Berlin), Kleine Galerie (Berlin), Heinrich Kühl (Dresden), Carel van Lier (Amsterdam), Lutz & Co. (Berlin), Ferdinand Möller (Berlin), Gustav Nebelhay (Wien), Karl und Josef Nierendorf (Berlin, New York), Manfred Schames (Frankfurt a. M.), Casimir Stenzel (Breslau), Justin Thannhauser (München, Berlin), F. C. Valentien (Stuttgart), Alex Vömel (Düsseldorf), Dorothy Warren (London), Erhard Weyhe (New York), Wildenstein & Co. (New York), Rudolf Wilschek (Berlin). Darüber hinaus gibt es Hinweise auf weitere Kunsthandlungen, z. B. warb der Kölner Kunstsalon Abels 1928 in einer Anzeige mit dem Verkauf von Kolbes Werken; vgl. Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Augustheft (August 1928), S. 511. Kolbes Verhältnis zu den einzelnen Kunsthandlungen ist in vielen Fällen nach wie vor ein Desiderat.
- 2 Im vorliegenden Text wird die gendergerechte Schreibweise ausgesetzt, sofern sich die historischen Sachverhalte sowie Formulierungen in diskutierten Zitaten ausschließlich auf ein Geschlecht beziehen.
- 3 Mein herzlicher Dank gilt den Mitarbeiter*innen des Georg Kolbe Museums, die meine Recherchen mit Auskünften, Hinweisen und Digitalisaten in hohem Maße unterstützt haben (in alphabetischer Reihenfolge): Elisabeth Heymer, Carolin Jahn, Thomas Pavel und Elisa Tamaschke.
- 4 Vgl. Künstler und moderner Kunsthandel. Eine Enquête, in: Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Januarheft (Januar 1928), S. 201–204, hier S. 202.
- 5 Zur Erwerbs- und Baugeschichte des Grundstücks an der Sensburger Allee siehe Ursel Berger, Josephine Gabler (Hrsg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000; Julia Wallner (Hrsg.): Moderne und Refugium. Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er-Jahre, Berlin 2021.
- 6 Eine Liste mit Einzelausstellungen und umfangreicheren Ausstellungsbeiträgen Kolbes ist publiziert in: Ursel Berger: Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 180–181.
- 7 Vgl. Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 28.113, <https://dia.org/collection/squatting-female-figure-51126> [letzter Zugriff 5.5.2023].
- 8 Vgl. Thomas Pavel: Steuerschraube oder Symbol der Kraft?, in: Julia Wallner (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 112–121, hier S. 121.
- 9 Künstler und moderner Kunsthandel 1928 (wie Anm. 4), S. 202.
- 10 Zur Marktsituation der „lebenden deutschen“ Kunst, ihrer Förderung durch das Kronprinzenpalais sowie für zwei weitere Autoren-Beispiele (F. Möller und K. Nierendorf) siehe Gesa Jeuthe: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 7), Berlin 2011, S. 35–37.
- 11 Flechtheims Texte zum Thema Kunsthandel sind gesammelt publiziert in: Rudolf Schmitt-Föllmer (Hrsg.): Alfred Flechtheim. „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!“, Gesammelte Schriften, Bonn 2010, hier besonders S. 127–166.
- 12 Vgl. Alfred Flechtheim: Künstler und moderner Kunsthandel. Zuschriften aus dem Kunsthandel, in: Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Märzheft (März 1928), S. 298.
- 13 Die Zitate in diesem Absatz stammen alle aus dem Beitrag von Flechtheim 1928 (wie Anm. 12).
- 14 Zit. nach Georg Kolbe: Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken, mit einer Einleitung von Ivo Beucker, Berlin 1949, S. 17.
- 15 Vgl. Ursel Berger: Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913, in: Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.): Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger (Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus, Berlin), München 2006, S. 201–213, hier S. 210–211; Berger 1990 (wie Anm. 6), S. 38.
- 16 Zu Cassirer und den Bildhauern seiner Galerie siehe Ursel Berger: Paul Cassirer und seine Bildhauer, in: Helga Thieme, Volker Probst (Hrsg.): Berlin SW – Victoriastraße 35. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer (Ausst.-Kat. Ausstellungsforschung und Graphik-

- kabinett, Ernst Barlach Stiftung Güstrow), Güstrow 2003, S. 47–62.
- 17 Zur Ausstellung siehe Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hrsg.): *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905* (Bd. 2: „Man steht da und staunt“), Wädenswil 2011, S. 571–598.
 - 18 Vgl. Kolbes Einleitung zur Ausstellung „Moderne Plastik“ in der Kunsthalle Mannheim (1912), publiziert in: Kolbe 1949 (wie Anm. 14), S. 9.
 - 19 Darunter drei größere Ausstellungen im Oktober/November 1921, Oktober/November 1925 und März 1928.
 - 20 Georg Kolbe: *Bildwerke*, Berlin 1913.
 - 21 Vgl. Berger 2006 (wie Anm. 15), S. 204–207.
 - 22 Ab 1927 arbeitete Kolbe mit dem Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Marburg zusammen. Fotografien wurden zudem ab Ende der 1920er-Jahre über die Galerie Flechtheim vertrieben. Am Beispiel der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1933 zeigt sich, dass die Galerie im Auftrag des Künstlers auch die Abbildungen in Ausstellungskatalogen auswählte. Curt Valentin an Justus Bier, Postkarte, 14.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50; Curt Valentin an Justus Bier, 29.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.
 - 23 Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, mit einer Ausführung von Rudolf G. Binding, Berlin 1933.
 - 24 Georg Kolbe: *Bildwerke*. Vom Künstler ausgewählt, Geleitwort von Richard Scheibe (Insel-Bücherei, Nr. 422), Leipzig 1939. Bezeichnenderweise wurde hier derselbe Titel wie 1913 bei der Cassirer-Publikation gewählt.
 - 25 Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 6), S. 38.
 - 26 Cassirer hatte Flechtheim 1921 vorübergehend zwei Räume zu Verfügung gestellt. Vgl. Ottfried Dascher: „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2013, S. 153.
 - 27 Vgl. Alfred Flechtheim an Ludwig Justi, 13.3.1926, SMB-ZA, I/NG 999, Blatt 212.
 - 28 Vgl. Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 11.10.1926, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
 - 29 Die Ausstellungen fanden im März 1930 und im November/Dezember 1931 in der Berliner Galerie Flechtheim statt. Vgl. Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1930, und Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1931.
 - 30 Curt Valentin an Georg Kolbe, 20.7.1930, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
 - 31 „Den Vormittag hat Flechtheim betriebsam dazu ausgenutzt, um Maillol in seine Galerie zu holen und ihn dort mit Barlach (der vor einiger Zeit abgelehnt hatte, die Einladung zur Maillol Ausstellung mit zu unterschreiben) zu photographieren.“ Tagebucheintrag (Editionstext) von Harry Graf Kessler, 15.7.1930, in: Harry Graf Kessler: *Das Tagebuch 1880–1937*, Online-Ausgabe, hrsg. von Roland S. Kamzelak, Marbach am Neckar 2019, EdView-Version 1.0 beta 3 (Februar 2023), <https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=10373> [letzter Zugriff 10.5.2023].
 - 32 Zu Kolbes Maillol-Verehrung siehe Kolbes 1925 verfasste Besprechung „Zu einem Buch über Maillol“ in: Kolbe 1949 (wie Anm. 14), S. 23–24 (darin irrtümlicherweise auf 1928 datiert, freundlicher Hinweis von Thomas Pavel).
 - 33 Vgl. Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 29.331, <https://dia.org/collection/assunta-51116> [letzter Zugriff 10.5.2023].
 - 34 Die Ausstellung wurde unter anderem im Katalog zur André-Derain-Ausstellung in der Galerie Flechtheim unter den „von der Galerie Flechtheim im Auslande veranstaltete[n] deutsche[n] Ausstellungen“ beworben. Vgl. André Derain (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1929.
 - 35 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1930 (wie Anm. 29).
 - 36 Vgl. Volker Probst: „Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten ...“. Ernst Barlach – Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher (Hrsg.): *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, Wädenswil 2017, S. 353–386, hier S. 359–364.
 - 37 Diese Zeitungsausschnitte sind im Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin, überliefert. Sie enthalten mitunter Anstreichungen und Kommentierungen von Georg Kolbe.
 - 38 Die „Warenhaus“-Unterstellung seitens Kolbes geht aus dem zitierten Brief von Curt Valentin hervor. Wenngleich bislang davon ausgegangen werden kann, dass Kolbe kein ausgeprägtes antisemitisches Weltbild vertrat, muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die negativ konnotierte Verwendung der Warenhaus-Metapher in Bezug auf einen jüdischen Geschäftspartner ein um 1930 bekanntes und verbreitetes antisemitisches Ressentiment transportierte. Vgl. hierzu auch Hannes Ludyga: *Warenhausfrage*, in: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Ereignisse, Dekrete, Kontroversen, Berlin/Boston 2011, S. 432–434.
 - 39 Alfred Flechtheim an Ernst Barlach, 14.7.1930, Archiv Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Inv.-Nr.

LM 100. Der Brief wurde zudem reproduziert in: Probst 2017 (wie Anm. 36), S. 360–361.

- 40 Vertrag zwischen Georg Kolbe und der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin, 8.5.1928, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 41 Um welche „Sitzende“ es sich dabei genau handelte, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden.
- 42 Ob sich Kolbe in letzter Konsequenz tatsächlich aus der Galerie Flechtheim zurückgezogen hätte oder ob es sich bei dieser Ankündigung lediglich um eine Drohkulisse handelte, muss spekulativ bleiben.
- 43 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1931 (wie Anm. 29).
- 44 In einem im Nachlass Maria von Tiesenhausen überlieferten Glückwunschsreiben schrieb Alex Vömel: „Wissen Sie noch wie skeptisch Sie waren, als wir zuerst über das Heindedenkmal sprachen; [...] Ich habe Ihnen damals sagen können, dass Sie sich auf uns verlassen sollten. [...] A. F. wird sich ebenso sehr freuen, der hat das Menschenmögliche in der Sache getan[...]“, Alex Vömel an Georg Kolbe, 9.5.1932, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 45 Vgl. Georg Kolbe. Bildwerke, Zeichnungen, Radierungen, 1914–1932 (Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover 1933.
- 46 Die Korrespondenz zur Ausstellung ist im Niedersächsischen Landesarchiv überliefert. Vgl. NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.
- 47 Curt Valentin an Justus Bier, 15.11.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50. Mein Dank gilt Thomas Pavel, Berlin, für den gemeinsamen Austausch und seine Hinweise in dieser Sache. Für weitere Informationen zur Ausstellung siehe auch: Thomas Pavel: „Ein wirkliches gutes Werk“ für Hannover? Georg Kolbes „Menschenpaar“ am Maschsee, in: Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.): Hannoversche Geschichtsblätter, N. F., Bd. 74, Hannover 2020, S. 22–50.
- 48 Curt Valentin an Justus Bier, 20.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.
- 49 Im Ausstellungsbuch der Kunsthütte Chemnitz steht der Vermerk: „Zum Stellen der Plastiken anwesend Herr Valentin, Galerie Flechtheim, Berlin.“ Kunstsammlungen Chemnitz, Archiv, Ausstellungsbuch der Kunsthütte zu Chemnitz 1933–1937, S. 25 (freundliche Mitteilung von Tatjana Fischer, Kunstsammlungen Chemnitz, Oktober 2016).
- 50 Vgl. Ulrike Saß: Die Galerie Gerstenberger und Wilhelm Grosshennig. Kunsthandel in Deutschland von der Kaiserzeit bis zur BRD, Wien u. a. 2021.
- 51 Am 14.1.1933 schrieb der Kunsthändler Karl Nierendorf in sein Tagebuch: „Nie ist mir die Sorgenmiene und die dumpfe, bedrückte Stimmung so aufgefallen wie diesmal. [...] Auch Flechtheim bei der Cassirer-Eröffnung schien bedrückt, sogar sein Valentin ist nicht mehr der Alte.“ Hier zit. nach Stefan Pucks: Zur Topografie des Berliner Kunsthandels 1918–1945, in: Christine Fischer-Defoy, Kaspar Nürnberg: Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945 (Ausst.-Kat. Aktives Museum im Centrum Judaicum, Berlin) Berlin 2011, S. 17–19, hier S. 18.
- 52 Vgl. Jeuthe 2011 (wie Anm. 10), S. 52–60.
- 53 Vgl. Ludwig Justi: Georg Kolbe. Mit 32 Tafeln und einer Heliogravüre (Junge Kunst, Bd. 60), Berlin 1931, S. 13.
- 54 Vgl. Axel Drecoll, Anja Deutsch: Fragen, Probleme, Perspektiven – Zur „Arisierung“ der Kunsthandlung Alfred Flechtheim, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution, Berlin 2015, S. 83–99, hier S. 90; zur Galerie Vömel siehe auch Gesa Jeuthe: Die Galerie Alex Vömel ab 1933 – Eine „Tarnung“ der Galerie Alfred Flechtheim?, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution, Berlin 2015, S. 107–115.
- 55 Margrit Schwartzkopff an Alex Vömel, 12.5.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 56 Zu Curt Valentin siehe Anja Tiedemann: Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8), Berlin 2013, hier besonders S. 179–205.
- 57 Curt Valentin an Paul Klee, 3.11.1933, zit. nach Ralph Jentsch: Alfred Flechtheim, George Grosz. Zwei deutsche Schicksale, Bonn 2008, S. 16.
- 58 Vgl. hierzu: Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 10), Berlin 2016; Gesa Jeuthe 2011 (wie Anm. 10).
- 59 Die Angriffe auf das Frankfurter Heine-Denkmal und den Berliner Rathenau-Brunnen dürften sich dabei vor allem gegen die gewürdigten Protagonisten gerichtet haben.
- 60 Vgl. Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München 1937, S. 73 und 170.
- 61 Georg Kolbe an Alex Vömel, 27.5.1937, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 62 Vgl. die Nettopreise der Arbeiten „Sitzende“ (1926) und „Kniende“ (1926), in: Margrit Schwartzkopff an Günther Franke, 3.10.1940, und in der Preisliste der Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther

- Franke, München, 28.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 63** Georg Kolbe an Alex Vömel, 8.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 64** Georg Kolbe an Alex Vömel, 14.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 65** Alex Vömel an Georg Kolbe, 12.3.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 66** Vgl. Akte Hermann Noack Bildgiesserei, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.480.1 (1930–39), und Inv.-Nr. GK.480.2 (1940–46), Archiv GKM, Berlin.
- 67** Binding 1933 (wie Anm. 23). Das Buch erschien bis 1949 in insgesamt neun Auflagen. Bei der neunten handelt es sich um eine erweiterte Auflage.
- 68** Kleine Kollektionen. Malerei, Plastik, Graphik (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Berlin), Berlin 1938, S. 12.
- 69** Vgl. Große Deutsche Kunstausstellung 1941 im Haus der Deutschen Kunst zu München (Ausst.-Kat. Haus der Deutschen Kunst, München), München 1941, S. 49.
- 70** Georg Kolbe an Günther Franke, 11.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 71** Ebd.
- 72** Vgl. Adolf Hitler: „Kein Wiederaufstieg ohne Wiedererweckung deutscher Kultur und Kunst.“ Rede bei der Grundsteinlegung zum Haus der Deutschen Kunst in München, in: Robert Eikmeyer (Hrsg.): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Frankfurt a. M. 2004, S. 57–60.
- 73** Vgl. Liste der Verkäufe und Zahlungen der Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke, München, 12.6.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 74** Vgl. Georg Kolbe an Günther Franke, 21.8.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 75** Handschriftliche Notiz von Georg Kolbe auf einem Brief von Alex Vömel an Georg Kolbe, 15.10.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 76** Korrespondenzen und umfangreichere Kooperationen mit anderen Kunsthändlern sind für diesen Zeitraum nicht bekannt.
- 77** Im Nachlass von 2020 haben sich umfangreiche Listen mit Kolbes Verkäufen zwischen 1946 und 1947 erhalten, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 78** Vgl. Plastik und Bildhauerzeichnungen unserer Zeit. Erste Ausstellung vom 19. Oktober bis 30. November 1946 (Ausst.-Kat. Galerie Franz, Berlin), Berlin 1946.
- 79** Ferdinand Möller an Georg Kolbe, 4.4.1946, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.458, Archiv GKM, Berlin.
- 80** Vgl. Freie deutsche Kunst. Gemälde, Aquarelle, Graphik (Ausst.-Kat. Amt für Volksbildung, Neuruppin, und Galerie Ferdinand Möller, Zermützel, Karl-Marx-Haus, Neuruppin) Zermützel 1946.
- 81** Vgl. Georg Kolbe an Curt Valentin, 14.8.1947, Curt Valentin Papers, III.A.15.[3], The Museum of Modern Art Archives, New York.
- 82** Alex Vömel an Georg Kolbe, 24.5.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

Wolfgang Schöddert

**General von Einem,
Kniende, Stehende
Georg Kolbe bei
Ferdinand Möller und
drei Kommissionen aus
dem Jahr 1938**



1 Ferdinand Möller, um 1928, hinten auf dem Schreibtisch die Kleinplastik „Sitzende“ von Georg Kolbe, historische Fotografie

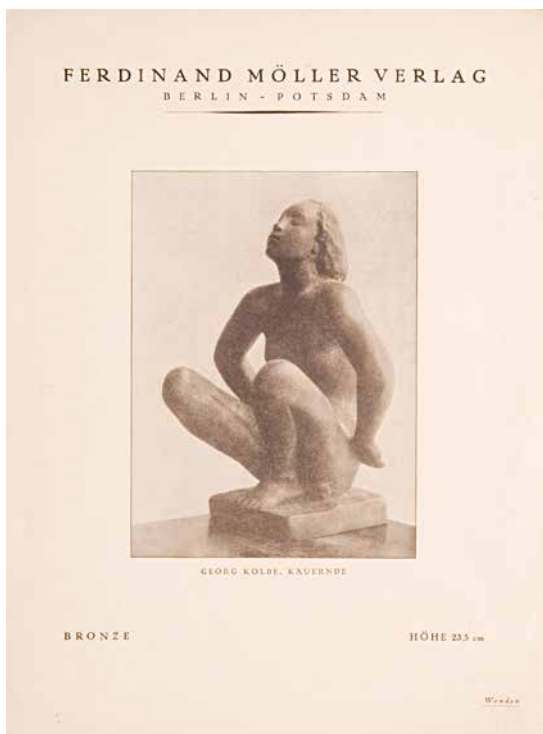
Der Galerist Ferdinand Möller wurde 1938 zum Händler „entarteter“ Kunst (Abb. 1).¹ Bis 1941 erhielt er aus dem Besitz des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 89 Gemälde, 10 Skulpturen und knapp 700 Arbeiten auf Papier, mehrheitlich von Künstler*innen, die er als Galerist seit den 1910er-Jahren und auch weiterhin vertrat.² Das einzige von Georg Kolbe als „entartet“ beschlagnahmte Werk, eine Grafik aus der 1921 von der Freien Secession in 100 Exemplaren verlegten Mappe „Siebzehn Steinzeichnungen“, übernahm er nicht.³ Da er ehemals an der Herausgabe der Mappe beteiligt war, besaß er das Blatt bereits. Für seine Einbindung in die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst ist Möller bekannt. Dahinter tritt zurück, dass zuvor und zunächst bis in die 1940er-Jahre hinein mehrere Tausend Werke aus anderen Zusammenhängen durch seine Hände gingen. Von Kolbe sind darunter Plastiken im mittleren zweistelligen Bereich nachgewiesen. Ihre Anzahl ist bislang nicht genauer zu beziffern, da Titel, Motive und die Auflagen seiner Güsse nicht eindeutig überliefert sind. 1938 besaß Möller Werke mit den Titeln „General von Einem“, „Kniende“ und „Stehende“. Es handelte sich um Kommissionsware aus einem Deakzessionsbestand der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, aus der Sammlung einer jüdischen Familie und aus dem Besitz eines Offiziers der Luftwaffe.⁴ Geschäftlich gingen Möller und Kolbe zu dieser Zeit getrennte Wege. Schon vor 1933 koordinierte der Bildhauer den Direktvertrieb seiner gussfrischen

Plastiken mit anderen Händler*innen. Die Betrachtung der drei Kommissionen kann der Haltung des Künstlers gegenüber dem Nationalsozialismus deshalb keine neue Facette hinzufügen. Stattdessen skizziert sie das zeitgenössische Tagesgeschäft der Galerie und die politisch bedingten Umverteilungsprozesse von Kolbes Kleinplastik in den späten 1930er-Jahren. Beides deutet auf weitergehende Aufgaben hin. Sie betreffen die schwierige Klärung der Werkidentitäten von Kolbes Figuren. Denn welcher Guss sich insbesondere zwischen 1933 und 1945 in wessen Besitz befunden hat, in Ausstellungen gezeigt oder im Handel angeboten wurde, lässt sich bisher nur bedingt nachvollziehen. An diesen Fragen wird im Georg Kolbe Museum im Zuge des Verzeichnisses von Kolbes plastischen Arbeiten gearbeitet. Provenienz- und Kunstmarktforschung kann die dortigen Recherchen unterstützen und sollte ihre Ergebnisse mit dem Museum teilen.

Rahmenbedingungen

1949 berichtete der Zeitzeuge Paul Ortwin Rave, die „entartete“ Kunst sei auf „geheimen und versteckten Wegen hierhin und dorthin“ gelangt.⁵ Als ein Ergebnis der Aufarbeitung des „Schwabinger Kunstfundes“ aus der Wohnung des Sohnes von Hildebrand Gurlitt wird diese Darstellung inzwischen den Entlastungsstrategien der Nachkriegszeit zugeschrieben.⁶ Zugleich geht die jüngere Kunstmarktforschung nicht mehr davon aus, dass selbst Werke eines gemäßigten Expressionismus spätestens ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre „unter dem Ladentisch“ gehandelt wurden.⁷ Trotz aller staatlichen und ideologischen Eingriffe in den Kunstbetrieb wurden Gemälde, Skulpturen und Grafiken „verfemter“ Künstler*innen auch über die Aktion „Entartete Kunst“ hinaus nachgefragt, schriftlich angeboten, zur Ansicht versandt und daraufhin verkauft.⁸ Potenziell stand dabei die gesamte bis dahin geschaffene Produktion zur Verfügung, und insbesondere der fortschreitenden Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, die perspektivisch jedes vor 1945 entstandene Kunstwerk zu untersuchen hat, ist diese materielle Dimension bewusst.⁹

Georg Kolbes Œuvre umfasst etwa 1000 Skulpturen.¹⁰ Seit den späten 1890er-Jahren arbeitete er mit namhaften Kunstsalons und Galerien zusammen, war parallel dazu auf den Verkaufsausstellungen der wichtigen Künstler*innenverbände präsent und vertrieb Werke aus seinem Atelier.¹¹ Die Zahl der Güsse, die er bis in die späten 1930er-Jahre in Umlauf gebracht hat, ist unbekannt. Ebenso mit welcher Frequenz sie aus dem Besitz von Erstkäufer*innen in den Handel zurückkehrten und dort erneut angeboten wurden. Ab den späten 1920er-Jahren erschienen seine Werke kontinuierlich auf Auktionen und kamen dort bis zur kriegsbedingten Einschränkung des Handels Ende 1943 zum Aufruf.¹² Wollten oder konnten Kunstbesitzer*innen dem öffentlichen und in seinen Ergebnissen schwer vorhersehbaren Verkauf über ein Auktionshaus entgehen, setzten sie über 1933 hinaus auf die Hilfe der noch erreichbaren, einschlägig orientierten Galerist*innen.



2 Prospekt zur Kleinplastik „Kauernde“ von Georg Kolbe, Verlag der Galerie Ferdinand Möller, 1919



3 Georg Kolbe, Porträt Maria Möller-Garny, 1921, Bronze, Höhe 36 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Die gemeinsame Zeit

Möller war ab 1913 Mitarbeiter der Dresdner Galerie Ernst Arnold und leitete nach einer kurzen Einarbeitungszeit die Breslauer Filiale der alteingesessenen Kunsthandlung. Als Georg Kolbe 1916 im Dresdner Stammhaus ausstellte, kann Möller ihm begegnet sein.¹³ Möglicherweise kam es dort zu einem ersten geschäftlichen Kontakt. Nach der Eröffnung seiner eigenen Galerie in Breslau 1917, in der er sich „in besonderem Maße in den Dienst der heimischen Kunst stelle[n]“ wollte,¹⁴ war die Freie Secession in Berlin an seiner Mitarbeit interessiert und berief ihn 1918 zu ihrem Geschäftsführer. An der Potsdamer Straße, einem der frühen Kunstorte der Hauptstadt, bezog Möller Ausstellungsräume und etablierte sich dort in kurzer Zeit als anerkannter Händler und Verleger moderner deutscher Kunst. Durch die Arbeit für die Freie Secession festigte sich sein Kontakt zu Kolbe, der seit 1914 mit der Vereinigung ausstellte und zwischen 1919 und 1921 ihr Vorstand war. Dass Kolbe ihm im Jahr der Ernennung das Vertriebsrecht an einer zunächst auf 15 Exemplare limitierten Auflage der 1917 entworfenen Kleinplastik „Kauernde“ übertrug, spricht für seine anfänglich gute Beziehung zu dem jungen Händler (Abb. 2).¹⁵ 1921 entstand ein Porträt von Möllers Ehefrau, der Malerin Maria Möller-Garny, das unmittelbar im Anschluss in Bronze gegossen wurde (Abb. 3).¹⁶ Im Juni des Jahres war das Bildnis



4 Georg Kolbe, Tänzer Nijinsky, 1919,
Bronze, Höhe 65 cm, historische Fotografie

als „Kopf M. M.“ neben einer Auswahl seiner Figuren in der von Möller und dem Maler sowie Kunstschriftsteller Erich Hancke konzipierten Ausstellung „Potsdamer Kunstsommer“ in der Orangerie im Park Sanssouci zu sehen.¹⁷ Möller-Garny teilte Kolbes Interesse am modernen Tanz, und ein Guss der 1919 entstandenen Figur „Tänzer Nijinsky“, der im Innenhof des großzügigen Wohnhauses der Familie Möller in Potsdam aufgestellt wurde, unterstrich diese Verbindung (Abb. 4).¹⁸

Schon mit dem „Potsdamer Kunstsommer“ hatte Möller sich über seine laufende Galeriearbeit hinaus als Ausstellungsmacher positioniert, im Jahr darauf wies er sich zudem als international orientierter Organisator aus. Gemeinsam mit dem in den USA bereits gut vernetzten Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Valentiner bereitete er ab 1922 die Ausstellung „A Collection of Modern German Art“ vor. Der verabredete Ausstellungsort waren die Anderson Galleries in New York. Den eingeladenen Künstler*innen wurde die Schau als die erste „repräsentative Ausstellung der neuen deutschen Kunst in Amerika“ angekündigt.¹⁹ Kolbe, dem Valentiner 1922 die bis dahin bedeutendste Publikation zu seinem Werk gewidmet hatte, sollte daran teilnehmen. Ab März 1923 stellte er in der für Möller wichtigen Ausstellung „Kreis der Brücke“ aus und übertrug ihm während der Laufzeit das Vertriebsrecht an einer weiteren Kleinplastik, der neu entstandenen kleinen „Sitzenden“, die wie zuvor die „Kauernde“ zunächst in einer Auflage von 15 Exemplaren gegossen werden sollte.²⁰

Im Oktober 1923 eröffnete die Ausstellung in New York. Neben Kolbe nahmen daran unter anderen die Bildhauer*innen Herbert Garbe, Emy Roeder, Milly Steger, Richard Scheibe und Renée Sintenis sowie die Maler*innen Maria Caspar-Filser, Heinrich Campendonck, Lyonel Feininger, Heinrich Nauen, Emil Nolde und Max Pechstein teil.²¹ Insgesamt reichten die eingeladenen Künstler*innen mehr als 270 Gemälde, Skulpturen und Arbeiten auf Papier ein. Kolbe lieferte die Plastiken „Assunta“, „Klage“ und „Meerweib“ sowie einige Zeichnungen.²² Mit dieser Auswahl erzielte er einen guten Erfolg. Obwohl Valentiner die „Assunta“ besonders hervorhob, blieb sie unverkauft und wurde im Januar 1924 nach Berlin zurückbeordert.²³ „Klage“ und „Meerweib“ fanden hingegen schon nach kurzer Zeit neue Besitzer*innen.²⁴ Die Resonanz auf die neue deutsche Kunst war insgesamt gut, doch die Verkäufe der Anderson Galleries führten für die Künstler*innen nicht zu den erwarteten Erlösen. Sie waren davon ausgegangen, am amerikanischen Markt ihre in Deutschland eingeführten Preise zu erzielen. Das sollte sich als Trugschluss erweisen, denn nicht nur das Preisniveau der an Ort und Stelle seit langer Zeit etablierten französischen Kunst lag darunter, sondern auch das der zeitgenössischen amerikanischen Strömungen. Nachdem es sich infolge der in Deutschland rapide ansteigenden Inflation zudem als schwierig erwies, den Wert der Deutschen Mark nach Tageskurs in Dollar umzurechnen, verkauften die Anderson Galleries unter Beibehaltung ihrer Provision schließlich zu Preisen, die nicht zu den von den Künstler*innen erwarteten Nettoerlösen führten. Als Möller nach der Eröffnung in New York eintraf, organisierte er eine Anschlussausstellung in den Räumen des Buchhändlers Erhard Weyhe. Er hoffte, unter eigener Regie bessere Ergebnisse zu erzielen, musste aber schon nach kurzer Zeit feststellen, dass es bei den Preisvorstellungen der Künstler*innen auch für ihn nicht möglich sein würde, in New York wirtschaftlich zu arbeiten und die eigenen Spesen zu decken.²⁵ Deshalb kam er zu dem Schluss,

„[...] dass der Markt für Deutsche Kunst nur dann gewonnen werden kann, wenn wir wenigstens nicht teurer sind, als die bekannten amerik. begabten jungen Künstler [...]. Die deutschen Künstler, die heute so große Preise fordern, gehen von der Voraussetzung aus, dass man hier auf ihre Werke warte. Das ist ein Irrtum!“²⁶

Währenddessen stieg die Monatsmiete der Berliner Galerie auf 71.250.000.000.000 Mark an.²⁷ Unter den Mitgliedern der Freien Secession herrschte Uneinigkeit über zukünftige Ausstellungen, das Vereinsvermögen verlor an Wert, und Möller stand wegen seiner Abwesenheit in der Kritik.²⁸ Schließlich ging die Idee um, Alfred Flechtheim solle ihn als Geschäftsführer ablösen.²⁹ Nach seiner Rückkehr nach Berlin im Januar 1924 trennte Möller sich von der Freien Secession. Da sein Handel infolge der Inflation einbrach, schloss er wenig später auch die Galerie. Er zog sich in sein Potsdamer Wohnhaus zurück und führte das Geschäft dort im Stil eines Salons weiter. Kolbe blieb mit Plastiken präsent, stand aber offenbar nicht mehr für eine engere Zusammenarbeit zur Verfügung. Als Möller seine Galerie 1927 unter verbesserten wirtschaftlichen Bedingungen in Berlin wiedereröffnete,

waren Figuren des Bildhauers noch vereinzelt in Gruppenausstellungen zu sehen. Nach der umstrittenen Ausstellung „30 deutsche Künstler“, die im Sommer 1933 ein Beitrag zur scharf geführten Diskussion um die Moderne im Nationalsozialismus war und am Expressionismus orientierten nationalsozialistischen Studenten eine Bühne bot, blieben aber auch diese Beteiligungen aus. Kolbe entschied sich für die Vertretung durch andere Händler.³⁰

Ich arbeite ja nur große Figuren ...

1937 bot die neu gegründete Buchholz Gallery Curt Valentin in New York für Georg Kolbe eine neue Perspektive für den amerikanischen Markt. Mit seiner fortan regelmäßigen Teilnahme an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ trat er zugleich neben den führenden Illustratoren des nationalsozialistischen Weltbildes auf. Seine Plastiken waren im öffentlichen Raum zu sehen, und mit den Fotografien seiner Assistentin Margrit Schwartzkopf wurden jüngere Figuren in der gleichgeschalteten Presse „mehrfach als Musterbeispiele der arischen Rasse vorgeführt“.³¹ Kolbe war ein arrivierter Künstler, und so modellierte er im November 1938 auch das Bildnis des spanischen Generals Francisco Franco. Als im Jahr zuvor seine Großbronze „Genius der Verkündung“ („Große Verkündung“, 1937) in der Turmhalle des Deutschen Pavillons der „Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne“ (Weltausstellung) in Paris präsentiert wurde, zeigte die Spanische Republik in ihrem Pavillon das eindrucksvoll anklagende Gemälde zur Bombardierung der Stadt Guernica von Pablo Picasso. Und während sich namhafte deutsche Exilant*innen mit der Republik solidarisierten, erklärte Kolbe sich dazu bereit, den faschistischen Diktator im Auftrag des Geschäftsführers der Compañía Hispano-Marroquí de Transportes Limitada (HISMA), die sich mit Waffen- und Rohstoffgeschäften zwischen Spanien und dem Deutschen Reich befasste, zu porträtieren. Anders als Kolbe, der Anerkennung fand und Aufträge erhielt, erlebte Möller 1937, dass sich das kunstpoltische Klima gegen ihn wandte und die Existenz seiner Galerie bedrohte. Seit 1917 war er nachdrücklich für deutsche Kunst eingetreten, und nach der „Machtübernahme“ hatte er sich zunächst noch im Einklang mit aktiven Nationalsozialist*innen gesehen, die sein Interesse an moderner Kunst teilten. Doch im März 1937 führte ihn Wolfgang Willrich in seiner Hetzschrift „Säuberung des Kunsttempels“ unter den führenden Kunsthändlern und Verlegern des „roten Systems“ auf.³² Ab Juli 1937 diskreditierte die Aktion „Entartete Kunst“ die für ihn wichtigsten Künstler*innen, und seine bis dahin regelmäßigen Ausstellungen wurden für „unerwünscht“ erklärt.³³ Als im Februar 1938 die Ausstellung „Entartete Kunst“ nach Berlin kam, schrieb die Presse:

„Sie [die Ausstellung, Anm. d. Verf.] will die gemeinsame Wurzel der politischen und kulturellen Anarchie demonstrieren, den Verfall und die Entartung der Kunst als Kulturbolschewismus im ganzen Sinne entlarven.“³⁴



5 Anzeige der Galerie Ferdinand Möller in der Zeitschrift „Die Weltkunst“, Jahrgang XII, Nr. 50, 11. Dezember 1938

Im August 1937 ging Möller zunächst davon aus, dass für bestimmte Werke „im Augenblick“ keine Verkaufsmöglichkeit mehr bestand.³⁵ Obwohl die Reichskammer der bildenden Künste die Galerie beobachtete, setzte er den Handel mit Kommissionsware aber nahezu ununterbrochen fort und verkaufte etwa im November 1937 auch Werke von Emil Nolde, Erich Heckel oder Paul Klee.³⁶ Mit dem Beginn der „Verwertung“ der „entarteten Kunst“, seiner ersten Besichtigung beschlagnahmter Werke spätestens im Dezember 1938 und einem von ihm erfolgreich angebahnten größeren Geschäft, zeichnete sich ab, dass Möller in den weiteren Abverkauf einbezogen werden würde. Damit festigte sich seine Position als Händler moderner Kunst. Konnte seine Arbeit zuvor als Förderung des „Kulturbolschewismus“ gelten, ließ sie sich nach seiner Einbindung in die „Verwertung“ auch als Unterstützung der nationalsozialistischen Politik sehen. Mit Kolbe, so scheint es, hoffte er daneben zu einem Ausstellungsbetrieb zurückzukehren, der den Leitenden der Reichskammer der bildenden Künste nicht länger „unerwünscht“ war. Der Bildhauer Günter von Scheven, der Kolbe zu Franco begleitet und noch 1936 bei Möller ausgestellt hatte, ermutigte ihn wohl Anfang Dezember zu einer entsprechenden Anfrage. Möller knüpfte darin an das Porträt des Diktators an, doch Kolbe reagierte kurz und abschlägig:

„[...] haben Sie schönen Dank für Ihren freundlichen Brief und das Ausstellungsangebot. – Was Scheven allerdings für neue Arbeiten im Sinne hatte, ist mir nicht klar. Ich arbeite ja nur große Figuren – Kleinplastik entstand nicht – und den Franco-Kopf habe ich auf Wunsch bereits der kommenden Akademie-Ausstellung zugesagt. Ihr Besuch wird mich jedoch jederzeit erfreuen.“³⁷

Nach dieser Absage schloss Möller nicht mehr an seine frühere Ausstellungstätigkeit an und konzentrierte sein Geschäft auf den bereits beworbenen An- und Verkauf von Meisterwerken des 19. und 20. Jahrhunderts (Abb. 5). Im April 1939 bezog er dazu unweit der Reichskammer der bildenden Künste noch einmal neue Galerieräume. Wie er sein Angebot dort präsentierte, ist nicht überliefert. Seinen Geschäftsbüchern zufolge war eine „Kniende“, die er in diesen Räumen am 24. Dezember 1940 für 2500 RM an den Berliner Bankier und Diplomaten Heinz von Böttinger verkaufte, das einzige Werk, das er bis zum Ende der NS-Zeit noch einmal direkt mit Kolbe abrechnete.³⁸



6 Georg Kolbe, Karl von Einem, 1915, Eisen, Höhe 34,5 cm, historische Fotografie

General von Einem

Trotz seiner Erwähnung in Willrichs Hetzschrift sollte Möller seit März 1937 zur Deakzession vorgesehene Werke aus den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf verkaufen.³⁹ Die Aussonderungen betrafen den Bestand der erst 1935 eröffneten Galerie der Neuzeit. Das Haus war als Museum für Kunst des 20. Jahrhunderts eingerichtet worden, wurde aber schon einen Tag später wieder geschlossen, da Besucher*innen die gezeigten Werke als zu progressiv empfanden.⁴⁰ Nachdem es sich als schwierig erwies, eine konforme Auswahl zu treffen, fiel die Entscheidung, das Haus in eine Rheinisch-Westfälische Galerie umzuwandeln. Dem Namen nach sollten darin nur Werke gebürtiger Rheinländer und Westfalen gezeigt und die aller anderen Künstler*innen abgegeben werden. Betroffen waren neben anderen modernen Maler*innen und Bildhauer*innen Otto Dix, Paula Modersohn-Becker, Edvard Munch, Max Pechstein und Emil Nolde.⁴¹ Der Abverkauf wurde schon zum Dezember 1936 beschlossen,⁴² die Umsetzung hielt aber bis über die Aktion „Entartete Kunst“ hinaus an. Die zeitliche Nähe zur Beschlagnahmeaktion legt es nahe, die Werke aus der Galerie der Neuzeit als „entartet“ einzuordnen und die Verkäufe als vorauseilenden Gehorsam bei der „Säuberung“ der Düsseldorfer Sammlungen zu sehen. Ohne Zweifel war ihr Abverkauf eine Reaktion auf die politische Ablehnung der Moderne, doch der letztendliche Grund für die beabsichtigten Verkäufe aus diesem Sammlungsbestand war die fehlende Zugehörigkeit der betroffenen Künstler*innen zum

1735	17. IV	Kaufausstellungen der Stadt Düsseldorf.	Albiker, Sialanka	1	Lo.	750.-	1735
1736	"	do.	de Siori Jell-Hild	1	{	480.-	1736
1737	"	do.	Keller, Neumann	1	-	400.-	1737
1738	"	do.	Keller, Kopfmann	1	-	300.-	1738
1739	"	do.	Kolbe, General v.	1	-	600.-	1739
1740	"	do.	Kuhren, Jell-Hild	1	-	500.-	1740
1741	"	Nicht Klein, Berlin, Kuber der Linden	Georg Kolbe v. Berlin	1	-		1741
1741	19. IV	H. Erb. Koll, Königsallee-Teumark.	Kaufmann, Koll	1	-	1000.-	1741

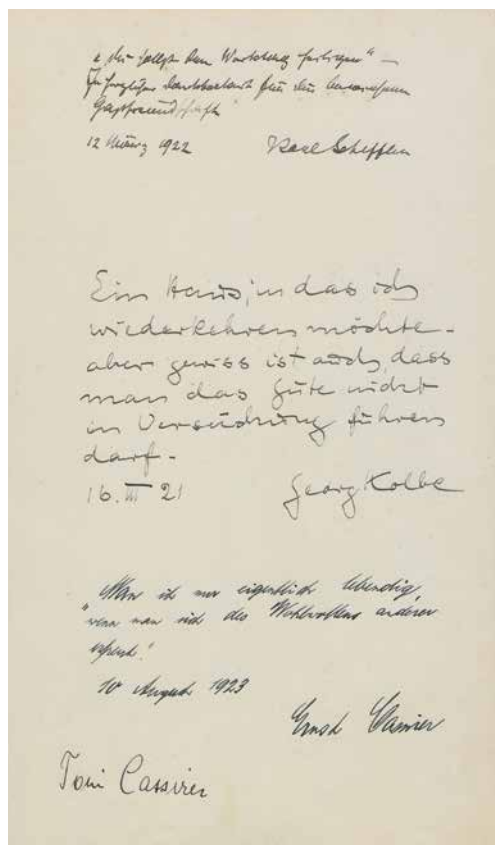
7 Wareneingangsbuch der Galerie Ferdinand Möller, Eintrag vom 27. April 1938 zum Eingang des Porträts „General von Einem“ von Georg Kolbe

rheinisch-westfälischen Raum. So erklärt sich, dass nicht nur das stilistisch und motivisch unverdächtige Porträt „General von Einem“ (1915, Abb. 6) des gebürtigen Sachsen Kolbe ausgesondert wurde, sondern eine weitere seiner ehemals drei Plastiken der Sammlung, die „Badende“ (1919), ohne Zwischenhändler an Annelies von Ribbentrop, die Ehefrau von Joachim von Ribbentrop, dem Reichsminister des Auswärtigen, verkauft wurde.⁴³

Möller erhielt das Bildnis „General von Einem“ am 27. April 1938, zusammen mit Werken von Renée Sintenis, Karl Albiker, Ernesto de Fiori und Hermann Haller (Abb. 7).⁴⁴ Das Porträt war 1915 im Hauptquartier des Generals in den französischen Ardennen modelliert worden. Schon 1916 wurde es als Bleiguss in der Freien Secession in Berlin und in der Galerie Ernst Arnold in Dresden ausgestellt, und so war es Möller vermutlich bekannt.⁴⁵ Düsseldorf erwarb den Guss am 15. April 1933, und Kolbe erfuhr am 6. Mai 1933 in einem Brief von Curt Valentin auf Geschäftspapier der Galerie Alfred Flechtheim, „dass der Einem-Kopf in Düsseldorf zum Preise von R.M. 400,- angekauft wurde.“⁴⁶ Die tatsächlichen Umstände der Erwerbung verschwieg Valentin. Anders als er schrieb, war das Porträt als anteiliger Zahlungsersatz für ein Darlehen der Stadt Düsseldorf an Alfred Flechtheim angenommen worden.⁴⁷ Dem damaligen Schriftverkehr zufolge handelte es sich bei der Plastik um einen Eisenguss, der als „Geschenk eines Unbekannten“ inventarisiert wurde.⁴⁸ 1938 erhielt Möller allerdings keinen Eisenguss, sondern laut Übergabeliste eine Bronze.⁴⁹ Einen Teil der Werke, die mit dem Porträt „General von Einem“ in die Galerie gekommen waren, konnte er verkaufen, die übrigen sandte er im April 1939 in zwei Kisten zurück.⁵⁰ Möglicherweise befand sich in einer der Kisten auch das Porträt, denn unter der Inventarnummer 0.1952.55 ist „General von Einem“ weiterhin in den Kunstsammlungen zu finden. Nicht in Eisen oder Bronze, sondern als Bleiguss.⁵¹

Kniende

1937 notierte die Reichskammer der bildenden Künste, bei Möller sei ein „auffallend hoher Besucheranteil von Juden“ festgestellt worden.⁵² Vermutlich befanden sich darunter nicht wenige seiner langjährigen Kund*innen, die unter zunehmender Verfolgung und



8 Seite aus dem Gästebuch des Breslauer Textilindustriellen Carl Lewin, bei dem Kolbe 1921 zu Gast war, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



9 Georg Kolbe, Porträt Carl Lewin, 1925/26, Bronze, Höhe 34,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Entrechtung zu Verkäufen gezwungen waren. So auch Angehörige der Familie des Breslauer Textilfabrikanten Carl Lewin. Während des Ersten Weltkriegs produzierte Lewin Uniformstoffe für die deutsche Armee. Max Liebermann porträtierte ihn und andere Familienmitglieder, und spätestens 1921 war auch Kolbe bei den Lewins zu Gast (Abb. 8).⁵³ 1925/26 entstand ein Porträt des Unternehmers (Abb. 9).⁵⁴ Bildnisse weiterer Familienmitglieder sind bekannt. Lewins Kinder und deren Partner*innen teilten das Kunstinteresse des Vaters. Sein Sohn Leo Lewin zählte zu Möllers frühen und wichtigen Sammler*innen. Von Georg Kolbe erwarb dieser Güsse der Figuren „Kauernde“, „Victoria“, „Capriccio“ und „Kniende II“. ⁵⁵ Von weiteren Werken ist auszugehen. Am 6. März 1933 wandte sich seine Frau Helene Lewin an Kolbe:

„Wie Sie wohl wissen werden, hat sich unsere pekuniäre Lage sehr geändert. Wir waren gezwungen unser Haus aufzugeben und müssen auch unsere Kunstgegenstände verkaufen. Da wir den augenblicklichen Wert Ihrer Plastiken jetzt nicht kennen, andererseits die Sachen nicht unter Wert verkaufen möchten,

würde ich Sie sehr bitten, mir mitzuteilen, wie Sie die große kniende Tänzerin jetzt bewerten.“⁵⁶

Anders als Frau Lewin es wohl aufgrund der langjährigen Verbindung erwartete, antwortete nicht Kolbe selbst, sondern die ihr bis dahin offenbar unbekannte Margrit Schwartzkopff. Sie blieb unverbindlich und ohne Empathie für das geschilderte Schicksal der Sammlerin, stellte ihr in der „augenblicklichen Wirtschaftslage“ einen Verkaufspreis von etwa 2500 RM in Aussicht und behielt die mitgesandten Fotos der Plastik ein.⁵⁷

Am 8. Dezember 1938 wandte sich Lewins Schwägerin Susanne Lewin an Möller und übergab ihm eine „Kniende“ aus ihrem Besitz.⁵⁸ Es war eine Bronze, zu der Möller keinen Nettoerlös notierte. Damit reagierte er möglicherweise auf Artikel IV der am 3. Dezember 1938 erlassenen „Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens“, die es jüdischen Mitbürger*innen untersagte, Juwelen, Edelmetalle und Kunstgegenstände mit einem Wert von über 1000 RM frei zu verkaufen.⁵⁹ Nach der Auskunft von Margrit Schwartzkopff an Helene Lewin 1933 zur „Knienden Tänzerin“ und den 2500 RM, die Heinz von Böttinger 1940 für seine „Kniende“ bezahlte, wird die „Kniende“ von Susanne Lewin in den Anwendungsbereich der Verordnung gefallen sein. Möller konnte diese Plastik nicht verkaufen und gab sie am 13. Februar 1939 an Frau Lewin zurück. Kurz darauf wurde es jüdischen Mitbürger*innen unter Strafandrohung auferlegt, von der Verordnung betroffene Gegenstände bis zum 31. März 1939 bei staatlichen Ankaufstellen abzuliefern. Susanne Lewin und ihrem Mann gelang die Emigration. Ein Teil der Familiensammlung konnte gerettet werden.

Stehende

Erwin Braumüller lebte in Berlin Lichterfelde. Am 3. Dezember 1937 erhielt Möller von ihm eine „Stehende“ von Georg Kolbe.⁶⁰ Braumüller war ein Offizier der Luftwaffe.⁶¹ Er stieg in kurzer Zeit zum Generalmajor auf, war im Bereich der Rüstungswirtschaft tätig und mit den Geschäften der HISMA vermutlich ebenso vertraut wie mit der Rolle und den Einsätzen der deutschen Luftwaffe im Spanischen Bürgerkrieg.⁶² Möllers Geschäftsbücher legen nahe, dass er die „Stehende“ aus Braumüllers Besitz am 17. Februar 1938 zusammen mit Aquarellen von Franz Marc, Erich Heckel und Christian Rohlf an den jüdischen Sammler Alfred Rose aus Hannover verkaufte.⁶³ Am 16. Februar erwarb Rose außerdem ein „Bildnis“ von Anton Graff und am 19. Februar eine „Landschaft“ von Gustave Courbet.⁶⁴ Rose war seit den 1920er-Jahren Kunde der Galerie und hatte sich wie Möller für die von Lyonel Feininger, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky und Paul Klee gegründete Gruppe Blaue Vier eingesetzt.⁶⁵ Ab dem 17. Dezember 1937 wollte er das Gemälde „Lote zur Welle“ (1928) von Klee, sowie das Gemälde „Aufleuchten“ (1927) von Kandinsky über Möller verkaufen.⁶⁶ „Lote zur Welle“ bot dieser noch am gleichen Tag dem jüdischen Maler und Architekten Heinrich Tischler in Breslau „als besonders schönes und typisches Werk“⁶⁷ an. Das Angebot umfasste eine Anzahl weiterer Werke, darunter Georg Kolbes „Stehende Frau, Bronze Statuette, Höhe 45 cm, eine der reizvollsten Kleinarbeiten des

Künstlers“.⁶⁸ Tischler erwarb die ihm angebotenen Werke vermutlich nicht. 1938 wurde er verhaftet und in das KZ Buchenwald überstellt. Er starb am 16. Dezember 1938 an den dort erlittenen Verletzungen.⁶⁹ Rose gelang im Februar 1939 die Flucht nach England, 1941 reiste er weiter nach Boston und schließlich 1942 nach New York.⁷⁰ Seinen Kunstbesitz konnte er wenigstens zum Teil ausführen. „Lote zur Welle“ wurde 1941 in einer Klee-Ausstellung der Nierendorf Gallery in New York ausgestellt, möglicherweise noch aus seinem Besitz. Welchen weiteren Weg die „Stehende“ nahm, ist ungewiss.

Spuren verdichten

Die geschilderten Vorgänge sind Momentaufnahmen aus dem Kunsthandel der späten 1930er-Jahre. Jeder einzelne ließe sich vertiefen. Die beteiligten Akteur*innen könnten stärker profiliert und die Werke in den jeweiligen Besitzverhältnissen kontextualisiert werden. Im besten Fall würden sich die entsprechenden Güsse eindeutig bestimmen und ihre weiteren Wege nachvollziehen lassen. Noch ist fraglich, ob Alfred Flechtheim einen Eisenguss des Porträts „General von Einem“ besaß, Möller einen Bronzeguss übernahm und was mit dem Bleiguss geschah, den die Galerie Ernst Arnold 1916 ausstellte. Die „Kniende“, die Möller 1940 an Heinz von Böttinger verkaufte, hätte ein Guss der „Knienden“ aus dem Jahr 1926 sein können. Diese Figur war ehemals eine von Kolbes beliebtesten Plastiken und wurde ungefähr 60 Mal gegossen.⁷¹ Recherchen von Ursel Berger ist die Information zu verdanken, dass es sich bei der „Knienden“ von Böttinger um eine „kniende Mädchenfigur mit ausgebreiteten Armen“ handelt,⁷² und damit wohl um die „Victoria“ von 1923. Aber welche „Kniende“ befand sich noch 1938 im Besitz der Familie Lewin und welche „Stehende“ erwarb Alfred Rose? Konnte er seinen Guss ausführen, und musste er ihn schließlich in New York verkaufen, etwa über Valentin? blieb er in seiner Familie oder doch in Deutschland zurück? Kolbes Menschenbilder trafen nach 1933 auf eine Gesellschaft, in der die Achtung des Menschen zu einem seltenen Gut wurde. Zugleich waren unzählige seiner frühen Figuren Gegenstand politisch motivierter Umverteilungsprozesse. Keine seiner Plastiken ist als „entartete“ Kunst beschlagnahmt worden, doch eine noch unbestimmte Zahl wurde zu NS-Raubkunst und Fluchtgut. Die verdienstvolle Rekonstruktion der Wege seiner Plastik begann vor Jahrzehnten. Diese auch im Kunsthandel während des Nationalsozialismus zu verfolgen, war ehemals kaum zu leisten. Bis in die jüngere Zeit wurden der zeitgenössische Markt und dessen Akteur*innen kaum erforscht.⁷³ Beides ist inzwischen zum Thema der Kunstgeschichte geworden, doch die Bereitstellung klärender Quellen bleibt noch immer hinter den heutigen Möglichkeiten zurück. Sind einschlägige Geschäftsunterlagen strukturiert und digital erschlossen, kann Provenienz- und objektbezogene Kunstmarktforschung den Blick auf einzelne Werke und Geschäfte effizient vertiefen und bisherige Rechercheergebnisse ergänzen. Georg Kolbes Plastiken „General von Einem“, „Kniende“ und „Stehende“ weisen Verbindungen seines Œuvres zu jüdischen Verfolgten auf. Werden weitergehende Spuren zu diesem Kontext zielgerichtet aufgedeckt und verdichtet, wird die Forschung zu Georg Kolbe im Nationalsozialismus signifikant und vielschichtig ergänzt.

Anmerkungen

- 1 Möller brachte sich proaktiv in die „Verwertung“ der beschlagnahmten Werke ein. Zur Chronologie seiner Einbindung vgl. Wolfgang Schöddert: Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945, in: Maike Steinkamp, Ute Haug (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), Berlin 2010, S. 61–81, hier S. 69–71.
- 2 Diese Zahlen beruhen auf Recherchen der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der FU-Berlin. Vgl. Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 3 Vgl. ebd. „NS Inventar EK-Nr.“: 1539, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=118349&viewType=detailView> [letzter Zugriff 18.5.2023]. 1990 zitierte Ursel Berger den damaligen Forschungsstand, vgl. Ursel Berger: Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 131, Anm. 79. Zu diesem Zeitpunkt galt die Lithografie EK 1539 in der Forschung noch als Zeichnung. Der bei Berger genannte „Stürzende“ ist in dem erst 1996 öffentlich gewordenen 2. Band (Orte Göttingen bis Zwickau) des Inventars zur Aktion „Entartete Kunst“ („Fischer-Liste“) nicht als Beschlagnahme aus Kassel nachvollziehbar und wurde ab 2003 nicht in die Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ aufgenommen. Zu den bei Berger erwähnten Werken aus Düsseldorf vgl. in diesem Aufsatz den Abschnitt zu „General von Einem“.
- 4 Vgl. Wareneingangsbuch [Geschäftsbuch der Galerie Ferdinand Möller], 1935–1939, Berlinische Galerie, Künstler*innen-Archive, Nachlass Ferdinand Möller, lfd. Nr. 1739 „General von Einem“ und lfd. Nr. 1874 „Kniende“. Die „Stehende“ kam bereits am 3.12.1937 unter der lfdn. Nr. 1551 in die Galerie, BG-KA-N/F.Möller-81-B9, <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=223628&viewType=detailView> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 5 Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S. 66.
- 6 Vgl. Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen: Die entlastende Moderne. Hildebrand Gurlitt und der Nachkriegsmythos vom inneren Widerstand, in: Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen (Hrsg.): Kunst, Konflikt, Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 14), Berlin 2023, S. 1–17, hier S. 5–8.
- 7 Zu den Prämissen und Ergebnissen der jüngeren Forschung vgl. Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 10), Berlin 2016. Das Narrativ der Verkäufe unter dem Ladentisch hält sich indes hartnäckig. Vgl. Uwe Fleckner: Der Wert wertloser Kunst. Ideologische Widersprüche im Handel mit der „entarteten“ Moderne, in: Die Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe „entarteter“ Kunst (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel), Berlin/Basel 2022, S. 55–66, hier S. 58–59.
- 8 Möller handelte in Berlin bis zur kriegsbedingten Schließung seiner Galerie im November 1943. Vgl. Verkaufsbuch V [Verkaufsbuch der Galerie Ferdinand Möller], 1937–1943. BG-KA-N/F.Möller-74-B2, <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=223620&viewType=detailView> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zu schriftlichen Anfragen an Möller vgl. Dr. Wilhelm Moufang an Ferdinand Möller, Postkarte, 9.2.1945, BG-GFM-CII 2,202.
- 9 Werkverzeichnisse belegen den Umfang individueller künstlerischer Produktion. Beispielfhaft sei das Œuvre von Ernst Ludwig Kirchner erwähnt. Er hinterließ bei seinem Tod 1938 ca. 1000 Gemälde. Vgl. Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968. Als „entartete“ Kunst wurden lediglich 52 seiner Gemälde beschlagnahmt.
- 10 Vgl. <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/ueber-die-online-sammlung> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 11 Zu Kolbes Verbindungen in den Handel vgl. den Beitrag von Jan Giebel in diesem Band, S. 164–189.
- 12 Vgl. die Erwähnungen der Werke von Georg Kolbe in den digitalisierten Auktionskatalogen der Jahre 1901–45 aus den Kooperationsprojekten „German Sales“ I und II. <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/getty-provenance-index> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 13 Zu dieser Ausstellung vgl. Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers

- & Sammlers – 8.1916, <https://doi.org/10.11588/diglit.26378#0359> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 14** Faltblatt als Einladung zur Eröffnung der Galerie Ferdinand Möller, Museumsplatz 13 in Breslau, 29.4.1917, in: Ausstellungsdokumentation der Galerie Ferdinand Möller in den Breslauer Jahren, BG-GFM-C.IV, I, 1, 1.
- 15** Vgl. Ferdinand Möller Verlag, Ankündigung der Kleinplastik „Kauernde“ von Georg Kolbe, Berlin 1919, BG-GFM-C.I 25, sowie Kolbe Online, Begleittext zur Plastik „Kauernde“, Inv.-Nr. P9, Sammlung GKM, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/kauernde/62856?term=m%C3%B6ller&start=24&position=25> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Vgl. weiterhin Berger 1990 (wie Anm. 3), S. 238–239.
- 16** Porträt Maria Möller-Garny, Inv.-Nr. P285, Sammlung GKM, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-maria-moeller-garny/63052?term=m%C3%B6ller%20garny&position=0> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 17** Neben dem Porträt von Maria Möller-Garny wurden die Bronzen „Tänzerin“, „Scherzo“ und „Auferstehung“ sowie die Modelle „Liegende“ und „Jüngling“ gezeigt, vgl. Kunst-Verein Potsdam, Katalog der Kunstausstellung Potsdamer Kunstsommer 1921: in den Räumen der Orangerie des Parkes von Sanssouci, Mitte Juni bis Mitte September 1921, Potsdam 1921, S. 31, <https://doi.org/10.11588/diglit.48743#0033> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zur Ausstellung vgl. Jutta Götzmann: Potsdamer Kunstsommer 1921, in: Von Otto Mueller bis Max Kaus. Graphische Einzeldrucke und Mappenwerke aus dem Ferdinand Möller Verlag (Ausst.-Kat. Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte und Potsdamer Kunstverein), Berlin 2010, S. 30–39.
- 18** Vgl. „Tänzer Nijinsky“, Inv.-Nr. P188, Sammlung GKM, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/taenzer-nijinsky/63120?term=nijinsky&position=0> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Bei dem Exemplar des Georg Kolbe Museums handelt es sich um eine Bronze aus der Sammlung von Bruno Adriani, der bis 1930 im Preußischen Kultusministerium tätig war. Adriani war ein häufiger Gast der Familie Möller in Potsdam und kannte den dortigen Guss. Dessen Aufstellung belegt eine historische Aufnahme im Nachlass Ferdinand Möller.
- 19** Vgl. Ferdinand Möller an Maria Caspar-Filser, 3.10.1922, ohne Signatur im Bestand BG-GFM-D I.
- 20** Quittung der Galerie Ferdinand Möller für Georg Kolbe, 7.4.1923, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 21** Vgl. The Anderson Galleries (Hrsg.): A collection of modern German art: to be exhibited from October first to twentieth (Ausst.-Kat. The Anderson Galleries), mit einer Einleitung von Wilhelm Reinhold Valentiner, New York 1923, S. 2–9, <https://doi.org/10.11588/diglit.48744#0009> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 22** Vgl. „Anmeldung zur Ausstellung einer Gruppe deutscher Künstler in den Anderson Art Galleries in New York, Januar 1922“, ausgefüllt von Georg Kolbe am 23.11.1922 [sic], in: Ausstellungsanmeldungen Amerika, BG-GFM-D I, 86. Die Titel „Assunta“ und „Klage“ sind über Kolbe Online zu identifizieren, „Meerweib“ ist wohl mit der Plastik „Meerweibchen“ von 1921 identisch, vgl. Inv.-Nr. P303, Sammlung GKM. Im Katalog der Ausstellung wurden „Klage“ und „Meerweib“ englisch „Complaint“ und „Mermaid“ betitelt, vgl. The Anderson Galleries (wie Anm. 21), S. 12, Nr. 110 und 111.
- 23** Vgl. Radiogram von Moellergalerie an Moellerart NY, 10.1.1924, BG-GFM-D I, 80.
- 24** Auch Werke von Nauen, Pechstein, Scheibe und Sintenis ließen sich schnell verkaufen. Vgl. Abschrift einer Pressemitteilung, undatiert, BG-GFM-D I, 42.
- 25** Noch Mitte November überlegte Möller, in New York eine Filiale zu eröffnen und vorläufig dort zu bleiben. Vgl. Ferdinand Möller an Emil Nolde, 13.11.1923, BG-GFM-D I, 1317.
- 26** Briefentwurf von Ferdinand Möller, adressiert an William [Wilhelm] Valentiner, 29.11.1923, nicht abgeschickt, BG-GFM-D I, 61.
- 27** Erna Casper an Ferdinand Möller, 4.12.1923, BG-GFM-D I, 66.
- 28** Ebd.
- 29** Ebd.
- 30** Vgl. den Beitrag von Jan Giebel in diesem Band, S. 164–189.
- 31** Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 3), S. 134.
- 32** Vgl. Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937, S. 171–172. In Kolbe sah Willrich einen „gesunden“ und „bedeutenden“ Künstler, ebd., S. 172.
- 33** Vgl. Fragebogen des Military Government of Germany (Militärregierung in der amerikanischen Zone) zur Entnazifizierung, ausgefüllt von Ferdinand Möller am 18.8.1945, BG-KA-N/FMöller-61-M61, 177.
- 34** Zit. nach Katrin Engelhardt: Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1), Berlin 2007, S. 89–158, hier S. 103.

- 35 Unter diesem Gesichtspunkt sandte er beispielsweise Werke von Heinrich Campendonk und George Minne an ihren Besitzer zurück. Vgl. Ferdinand Möller an Dr. Erich Raemisch, 20.8.1937, BG-GFM-C, II 1,735. <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=213128&viewType=detailView> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 36 Zur Beobachtung der Galerie vgl. Notiz in der Personenakte Josef Nierendorf, LArch Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 6306, vgl. in diesem Aufsatz Anm. 52. Zu den Verkäufen im November 1937 vgl. Verkaufsbuch V 1937–1943 (wie Anm. 8), S. 60–62.
- 37 Georg Kolbe an Ferdinand Möller, 13.12.1938, BG-GFM-C, III 1,1106.
- 38 Heinz von Böttinger war der Schwager von Lotte von Böttinger, die von Kolbe 1921 porträtiert wurde. Da die Familie mit Kolbe bekannt war, überrascht der Verkauf über Möller. Im Nachlass Kolbe befindet sich keine Gegenüberlieferung zu diesem Verkauf.
- 39 Hans Wilhelm Hupp, Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, an Ferdinand Möller, 19.3.1937, BG-GFM-C, II 1,601.
- 40 Vgl. Katrin DuBois: „... fast alle führenden Meister dieser Zeit sind eben heute umstritten“. Die Düsseldorfer „Galerie der Neuzeit“ 1934–1937 und die Gegenwartskunst im Nationalsozialismus, in: Düsseldorf Geschichtsverein (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Düsseldorf Jahrbuch Bd. 89, Essen 2019, S. 297–320.
- 41 Undatierte Liste, Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 145, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=145&cHash=addd68032d7d8677dff03d047f6ede9 [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 42 [Hans Wilhelm Hupp], Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf an Fred Kocks, 28.12.1936, Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 141, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=141&cHash=c808678e60bb3faa87e2af048450c179 [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 43 Liste vom 28.9.1937. Eine dritte Plastik wurde über die Düsseldorfer Galerie Bammann in Düsseldorf Privatbesitz verkauft. Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 219, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=219 [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 44 Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4).
- 45 Vgl. Porträt Karl von Einem, Inv.-Nr. P130, Sammlung GKM, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-karl-von-einem/63162?term=Einem&position=0> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 46 Curt Valentin an Georg Kolbe, 6.5.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.456.1, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/index.php/de/korrespondenzen/briefe-von-curt-valentin-galerie-alfred-flechtheim-berlin-und-von-der-bildgiesserei-hermann-noack-berlin-an-georg-kolbe/69055> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 47 Zur wirtschaftlichen Situation der Galerie Alfred Flechtheim 1933 vgl. den Beitrag von Gesa Vietzen in diesem Band, S. 208–225.
- 48 Ab 8.3.1933 standen der Eisenguss von Kolbe und die Bronze „Singender Mann“ von Ernst Barlach zur Verfügung. Vgl. Schreiben des Städtischen Kunstmuseums, 8.3.1933, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3740.0000, Blatt 381, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_4B9EED11-F9FC-4548-93FB-647EC2706978_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=381&cHash=7b6570c152d31d9fa0a59c3889be4c18 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zur Inventarisierung vgl. Schreiben des Städtischen Kunstmuseums, 19.4.1933, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3740.0000, Blatt 423, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_4B9EED11-F9FC-4548-93FB-647EC2706978_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=423 [letzter Zugriff 18.5.2023].

- 49 Liste der Galerie Ferdinand Möller, 27.4.1938, Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-4-3776, Blatt 701, mit Dank an Christiane Jungklaus, Kunstpalast Düsseldorf.
- 50 Ferdinand Möller an Hans Hupp, 6.4.1939, Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-4-3779, 6.4.1939, S. 683, mit Dank an Christiane Jungklaus, Kunstpalast Düsseldorf.
- 51 Der Kunstpalast Düsseldorf ist mit der Klärung der Provenienz dieses Gusses befasst. Für frühere Recherchen des Georg Kolbe Museums vgl. Hängeregister „von Einem“, Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke und Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin, für die Bereitstellung.
- 52 Dies wurde ebenso für die Galerien von der Heyde, Nierendorf, Gurlitt und Fritze festgestellt. Wie Anm. 36, vgl. Notiz in der Personenakte Josef Nierendorf, LArch Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 6306.
- 53 Vgl. Seite aus dem Lewin-Gästebuch, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.608, Archiv GKM, Berlin.
- 54 Porträt Carl Lewin, Inv.-Nr. P125, Sammlung GKM, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-carl-lewin/62146?term=lewin&position=1> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Das Porträt wurde 1971 aus der Familie des Dargestellten erworben. Berger 1990 (wie Anm. 3), Kat. 86, S. 288.
- 55 Vgl. Inv.-Nr. P9, P209, P22, Sammlung GKM.
- 56 Helene Lewin an Georg Kolbe, 6.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke.
- 57 Margrit Schwartzkopf an Helene Lewin, 16.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke.
- 58 Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1874. Der Eintrag im Wareneingangsbuch nennt Frau Salo Lewin, ohne Adressangabe, als Besitzerin. Folgende Indizien sprechen bis auf Weiteres für ihre Identität als Schwägerin von Helene Lewin: Am 2.12.1938 war Cäcilie Markus, die als Tochter von Carl Lewin nachgewiesen ist, die letzte Kundin vor Frau Salo Lewin (vgl. Wareneingangsbuch lfd. Nr. 1870). Salo Lewin selbst ist noch am 28.3.1938 mit der Adresse Wittelsbacherstr. 26 in Berlin nachvollziehbar (vgl. Wareneingangsbuch lfd. Nr. 1712). Das Verzeichnis der Akten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg im Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Potsdam ordnet diese Adresse auch seiner Frau Susanne, geb. Gottstein, zu. Eine überlieferte Todesanzeige für Carl Lewin weist die Ehefrau von Salo Lewin als „geb. Gottstein“ aus. Nach 1945 stellen die Eheleute Susanne und Salo Lewin Anträge auf Wiedergutmachung. Der Inhalt der im Landesarchiv Berlin erhaltenen Verfahrensakten wurde für diesen Aufsatz nicht ausgewertet. Die Einsicht wäre Teil einer weitergehenden Provenienzforschung.
- 59 Vgl. Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens vom 3.12.1938, Reichsgesetzblatt 1938 I, S. 1709–1711, Artikel IV, § 14.
- 60 Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1551. Gleichzeitig wurden Werke von Otto Mueller, Alfred Partikel, Richard Scheibe und August Gaul übergeben, ebd., lfd. Nr. 1548, 1549, 1550, 1552, 1553, 1554.
- 61 Braumüllers Einträge in den Berliner Adressbüchern belegen seine Zugehörigkeit zur Armee und seinen Aufstieg vom Major zum General ab 1937.
- 62 Für weitergehende Informationen zu seiner Tätigkeit vgl. Personalunterlagen von Angehörigen der Reichswehr und Wehrmacht, Bundesarchiv. Benutzungsort Freiburg, BArch PERS 6/1130.
- 63 Verkaufsbuch V 1937–1943 (wie Anm. 8), S. 82.
- 64 Ebd.
- 65 Vgl. Annette Baumann: Scouts der künstlerischen Avantgarde im Norden – Herbert von Garvens und Otto Ralfs als Sammler und Händler der Künstler Baumeister, Ensor, Jawlensky und Klee, in: Christopher M. Galler, Jochen Meiners (Hrsg.): Regionaler Kunsthandel. Eine Herausforderung für die Provenienzforschung?, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, S. 372–443, hier S. 413–417, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.978.c13774> [letzter Zugriff 18.5.2023]. Für weitergehende Information zur Familie Rose vgl. Sabine Paehr: Verfolgung während der NS-Zeit – Strukturen und Schicksale in den vormals selbständigen Gemeinden der Wedemark, in: Gemeinde Wedemark (Hrsg.): Verfolgung und Zwangsarbeit in der NS-Zeit. Die Geschichte der Wedemark von 1930 bis 1950, Bd. 1, Hannover 2016, S. 13–64, hier S. 13–53.
- 66 Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1585 „Aufleuchten“ und Nr. 1586 „Lote zur Welle“.
- 67 Ferdinand Möller an Heinrich Tischler, 17.12.1937, BG-GFM-C,II 1, 856, mit angehängter Angebotsliste, <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=213408&viewType=detailView> [letzter Zugriff 18.5.2023].
- 68 Ebd.
- 69 Vgl. Joseph Walk (Hrsg.): Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945, München 1988, S. 366.
- 70 Vgl. Baumann 2022 (wie Anm. 65).

- 71** Laut freundlicher Auskunft von Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin.
- 72** Petra Schlemme an Ursel Berger, 20.3.2018, Hängeregister „von Böttinger“, Archiv GKM, Berlin.
- 73** Vgl. Angelika Enderlein: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat, Berlin 2006, S. 74.

Gesa Jeuthe Vietzen

Der verbindliche Verzicht Georg Kolbe als Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

Im Januar 1927 zeigte die Galerie Alfred Flechtheim erstmals eine umfangreiche Ausstellung mit Werken Georg Kolbes, die den Beginn der Geschäftsbeziehung beider markiert.¹ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Georg Kolbe von einem jungen unbekannten zu einem der bedeutendsten deutschen Bildhauer der 1920er-Jahre entwickelt, getragen von der steten Förderung des Kunsthändlers Paul Cassirer.² Dass nach dessen tragischem Tod im Januar 1926 Kolbe eine Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim einging, mag wiederum mit der Bedeutung Cassirers für Flechtheim einhergehen.³ Das Wissen um diese Entwicklung ist nicht nur für das Verständnis des Beginns, sondern auch für das Ende der geschäftlichen Beziehung zwischen Bildhauer und Galerist entscheidend. Dank des neu aufgefundenen Teilnachlasses Georg Kolbes im Bestand des Georg Kolbe Museums und der darin enthaltenen Korrespondenz in Bezug auf die Galerie Alfred Flechtheim GmbH bietet sich nun erstmals die Möglichkeit, die Forschungen zu der Unternehmensgeschichte insbesondere ab 1933 exemplarisch zu vervollständigen und zu konkretisieren.⁴

Die Verwandlung in einen ernsthaften Kunsthändler

„Es gibt Künstler, die Schöpfer sind, es gibt aber auch schöpferische Kunsthändler.“⁵ Mit diesem Pablo Picasso zugeschriebenen Zitat begann Alfred Flechtheim seinen Nachruf auf seinen Mentor Paul Cassirer, der für seinen Aufstieg zu einem der wichtigsten Galeristen für moderne Kunst in Deutschland immer wieder wesentliche Impulse gesetzt hatte. Schon die Entscheidung, eine Galerie in Düsseldorf im Jahr 1913 zu eröffnen, schrieb Flechtheim rückblickend der Anregung von Cassirer zu. Dieser habe ihn anlässlich der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 angehalten, sich „endlich [...] in einen ernsthaften Kunsthändler zu verwandeln“.⁶ Die Anfänge der Galerie Alfred Flechtheim wurden jedoch schon bald mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrochen. Die Galerieräume sollen während des Krieges zu einem Lazarett umfunktioniert worden sein; der Galeriebestand jedenfalls wurde am 5. Juni 1917 von Paul Cassirer und Hugo Helbing versteigert.⁷ An Ostern 1919 erfolgte die Wiedereröffnung der Galerie in der Düsseldorfer Königsallee 34 im ersten Obergeschoss des Bankhauses B. Simons & Co.⁸

Wenige Zeit später unterstützte Cassirer Flechtheim in seinen Expansionsplänen, die neben dem Stammhaus in Düsseldorf eine weitere Filiale in Berlin vorsahen.⁹ Zur Realisierung konnten mit Max Lefson und Gustav Kahnweiler zwei weitere Kapitalgeber gefunden werden.¹⁰ Max Lefson war Mitinhaber des Imberg & Lefson Verlags, bei dem der Kunstsalon Paul Cassirer den Großteil seiner Kataloge drucken ließ.¹¹ Gustav Kahnweiler war der jüngere Bruder des in Paris ansässigen Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler, mit dem Flechtheim bereits zu Zeiten der Kölner Sonderbund-Ausstellungen in Verbindung stand.¹² Der Zuwachs auf drei Teilhaber ermöglichte sogar die Ausweitung auf drei statt nur zwei Standorte, sodass im Oktober und November 1921 die beiden Zweigniederlassungen in Berlin und in Frankfurt am Main eröffnet werden konnten.¹³ Letztere wurde seit ihrem Bestehen von Gustav Kahnweiler geleitet, der jedoch, wie zuvor bereits Max Lefson, zum

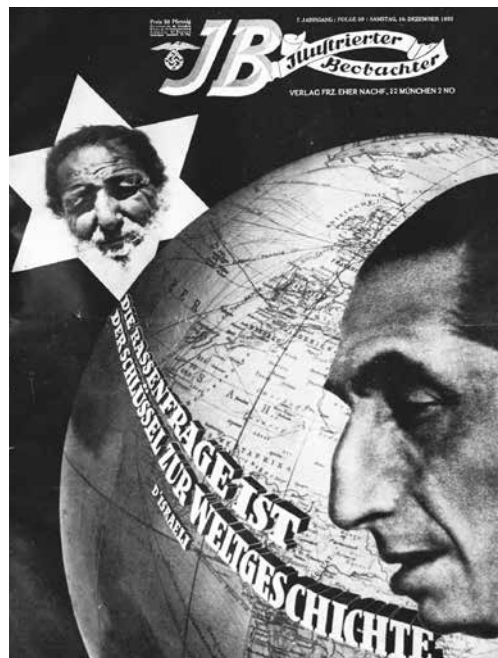


1 Anzeige der Galerien Flechtheim in der Zeitschrift „Der Querschnitt“, 6. Jahrgang, Heft 1, Januar 1926

November 1925 aus der Galerie Alfred Flechtheim GmbH als Gesellschafter ausschied und als Geschäftsführer abberufen wurde. Ebenso wurde die Zweigniederlassung in Frankfurt am Main aufgehoben.¹⁴ Kahnweilers Geschäftsanteile übernahm Flechtheim, der damit alleiniger Anteilseigner der GmbH wurde, die sich fortan auf die Standorte Düsseldorf und Berlin beschränkte.¹⁵ Gustav Kahnweiler betrieb nach seinem formalen Ausscheiden aus dem Unternehmen die Galerie in Frankfurt, die nun den Namen Galerie Flechtheim & Kahnweiler trug (Abb. 1), bis zu seiner Flucht nach London 1933 weiter.¹⁶ Welches vertragliche Format der durch den Namen transportierten weiteren Verbindung zu dem Unternehmen Flechtheim zugrunde lag, ist unbekannt, doch ist die Zusammenarbeit durch gemeinsame Werbeanzeigen und Ausstellungsorganisationen belegt.¹⁷ Dies spiegelt sich auch in einem Schreiben von Paul Alexander Vömel, genannt Alex, an Georg Kolbe anlässlich der in Düsseldorf gezeigten umfangreichen Kolbe-Ausstellung im Januar 1927, als er darum bat, „einige der Plastiken an die Galerie Flechtheim & Kahnweiler in Frankfurt a/Main [zu] schicken, da unsere Ausstellungen zum grossen Teil dahin weitergehen“.¹⁸

Der Beginn von Kolbes regelmäßigen Ausstellungsbeteiligungen in den Galerien Flechtheim fiel mit Anfang des Jahres 1927 in einen Zeitraum, in dem sich die Strukturen der Kunsthandelsunternehmen erneut veränderten. Alex Vömel wurde Mitte Februar 1927 vom Prokuristen zum Geschäftsführer bestellt, sodass er fortan gleichberechtigt mit Flechtheim

2 „Die Rassenfrage ist der Schlüssel zur Weltgeschichte“ auf dem Titelblatt der Zeitschrift „Illustrierter Beobachter“, 7. Jahrgang, Heft 12, Dezember 1932



die Firma vertrat.¹⁹ Die Beförderung Vömls ging einher mit dem Entschluss, den Berliner Galeriebetrieb – nicht nur räumlich – zu vergrößern. Neben Flechtheims Nichte Rosa Hulisch, genannt Rosi, trat hier bald auch Curt Valentin als Mitarbeiter in Erscheinung.²⁰ Die Bedeutung Valentins für Kolbe war hoch, was in einem Schreiben an diesen zum Ausdruck kommt, wenn Kolbe festhielt: „Vertreter von Flechtheim waren für mich Sie!“²¹

Von der Krise zum Boykott

Nach der umfangreichen Präsentation von Werken Georg Kolbes in den Düsseldorfer Galerieräumen im Januar 1927 fanden im Frühjahr 1930 und zum Jahresende 1931 je eine Einzelausstellung in der Berliner Dependence statt.²² In den Monaten zwischen diesen beiden Ausstellungen hatten die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise Deutschland in dramatischer Weise erreicht: Im Juni 1931 war das gesamte deutsche Bankensystem eingestürzt, das internationale Kapital hatte sich fluchtartig zurückgezogen, und Deutschland war zur Devisenzwangswirtschaft übergegangen.²³ Hinweise, dass die Galerie Alfred Flechtheim GmbH mit Beginn der Weltwirtschaftskrise in tiefe finanzielle Schwierigkeiten geriet, gibt es vielfältige.²⁴ Neben den materiellen Sorgen nahmen aber auch die anti-semitischen Angriffe auf die Person Alfred Flechtheims immer mehr zu. So wurde sein Abbild für rassistische Kampagnen im Dezember 1932 und Januar 1933 im „Illustrierten Beobachter“ benutzt, um den drohenden Untergang zu beschwören und für den Nationalsozialismus zu werben (Abb. 2).²⁵ In den entscheidenden Monaten der Machtergreifung

der Nationalsozialisten war Kolbe letztmalig in einer von der Galerie Flechtheim mitveranstalteten Ausstellung vertreten, die unter dem Titel „Lebendige Deutsche Kunst“ im Kunstsalon Paul Cassirer präsentiert wurde.²⁶ Die letzte bekannte Ausstellungstätigkeit der Galerien Flechtheim ist auf Mitte März bis Anfang April zu datieren.²⁷ In Düsseldorf hatte Vömel Ende März 1933 eine eigene Firma auf seinen Namen im Handelsregister eintragen lassen, deren Sitz identisch war mit den bisherigen Räumen der Galerie Flechtheim.²⁸ Die Gründung der Galerie Alex Vömel und das Ende der Ausstellungstätigkeit der Galerien Flechtheim fallen damit zeitlich zusammen mit dem reichsweiten Boykott jüdischer Geschäfte sowie dem Erscheinen eines Hetzartikels in der „Volksparole“, der forderte, den ganzen Kunstschwindel in Konkurs zu bringen und „das System Flechtheim–Waetzold–Kaesbach auszurotten“.²⁹

An die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

Die Entwicklungen müssen bei Alfred Flechtheim zu der Ansicht geführt haben, dass eine Fortführung seines Unternehmens nicht mehr möglich sei.³⁰ Als Thea Sternheim ihm Anfang September 1933 mit dem Wirtschaftsprüfer Alfred Emil Schulte bekannt machte, scheint daher der Entschluss gefasst worden zu sein, diesen mit der Abwicklung der GmbH zu betrauen.³¹ Noch bevor Schulte offiziell in Erscheinung treten sollte, erhielt Georg Kolbe die in Berlin vorhandene Kommissionsware zum 21. Oktober 1933 zurück.³² Flechtheim selbst hielt sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Berlin auf. Am 29. September 1933 war er in Paris bei Daniel-Henry Kahnweiler angekommen, mit dem er spätestens im November 1933 seine Tätigkeit für die Mayor Gallery in London verabredete.³³ Bislang war der letzte belegbare Kontakt zwischen Flechtheim und Kolbe ein Schreiben Flechtheims aus Paris von Dezember 1933, in dem er den Bildhauer um Leihgaben für eine geplante Ausstellung bat.³⁴ Dieses Dokument ist nach wie vor bezeichnend für Flechtheims erzwungene berufliche Neuorientierung im Ausland, doch ist anhand des neu aufgefundenen Teilnachlasses nun offensichtlich geworden, dass zwischen 1933 und 1934 mit Kolbe eine rege Korrespondenz hinsichtlich der Angelegenheit Galerie Alfred Flechtheim GmbH geführt wurde und von dessen Entgegenkommen letztlich das Weiterbestehen des Unternehmens abhing.

Als „Generalbevollmächtigter der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf/Berlin[,] und des Herrn Alfred Flechtheim, Berlin“ wandte sich Schulte erstmals am 28. Oktober 1933 an Kolbe, um mitzuteilen, dass es aufgrund der eingetretenen Verhältnisse, „insbesondere aber durch die Ihnen bekannten Veränderungen auf dem Kunstmarkt“, unmöglich geworden sei, die Kunsthandlung weiterzuführen.³⁵ Nach Lage der Dinge sei nur eine Liquidation des Unternehmens möglich; auf jeden Fall müsse das Unternehmen als solches eingestellt werden. Bei dem Versuch, vorhandene Verbindlichkeiten zu lösen, sei allerdings aufgefallen, dass die frei verfügbaren und nicht verpfändeten Aktiven aus solchen Kunstgegenständen bestünden, die eine völlige Entwertung erfahren hätten, sowie aus uneintreibbaren Außenständen. Es gäbe daher keine Möglichkeit, die Forderung, die

Kolbe gegenüber der Galerie habe, zu begleichen.³⁶ An ihn, sowie an sämtliche Gläubiger, richtete Schulte daher die Bitte, auf die Forderung zu verzichten, da ansonsten nichts anderes übrig bleibe, „als über das Vermögen der Galerie Flechthelm und des Herrn Alfred Flechthelm den Konkurs eröffnen zu lassen“.³⁷ Nachdem drei Wochen ohne Antwort verstrichen waren, bat Schulte Kolbe erneut um eine Verzichtserklärung, in der Überzeugung, darüber einig zu sein, dass „es keinen Zweck hat einen ergebnislosen Konkurs zu machen“, der allein Unannehmlichkeiten und Kosten verursache.³⁸ Vielmehr beabsichtigte Schulte, „einen aussergerichtlichen Liquidationsvergleich durchzuführen, d. h. einen Vergleich bei dem alle vorhandenen Werte zur Verfügung der Gläubiger“ ständen.³⁹ Bei dem von Schulte angestrebten außergerichtlichen Vergleich handelt es sich um eine private, freiwillige Vereinbarung zwischen Schuldner und Gläubigern, die eine Abwendung des Konkurses und ein Weiterbestehen des Unternehmens zum Ziel hat. Weitere Vorteile bestehen darin, dass eine Vergleichsquote selbstständig festgelegt werden kann und keine Gerichtskosten entstehen.

Wie Schulte den Gläubigern am 1. Februar 1934 darlegte, waren die Galerien in Düsseldorf und Berlin zwischen Oktober und November 1933 geschlossen, aufgegeben und anderweitig vermietet worden sowie sämtliche Angestellte, bis auf einen, bis zum 1. November 1933 ausgeschieden. Auch Flechthelm habe keinerlei Bezüge mehr erhalten oder Entnahmen machen können. Damit habe das zum Ende Oktober 1933 festgestellte Vermögen zur Verfügung der Gläubiger gestanden. Da jedoch eine Reihe von Forderungen der Galerie gegenüber Schuldnern im Ausland schwer einzuholen seien, sei die Möglichkeit eines Liquidationsvergleiches nur durch den Verzicht eines großen Teils der Gläubiger gegeben.⁴⁰ Von diesen war Schulte mit Datum zum 1. Februar 1934 der Verzicht auf schätzungsweise 120.000 RM zugesichert worden, sollte er bewirken, dass der Konkurs vermieden werden konnte. Den „Vorberechtigten Forderungen (Gehälter, Steuern und sonstige Abgaben)“ in Höhe von etwa 4.500 RM standen als Masse die Aktiva der Galerie von höchstens 4.500 RM gegenüber. Übrig blieben „Sonstige Forderungen“ in Höhe von etwa 20.000 RM.⁴¹ Um die Gläubiger dieser verbliebenen 20.000 RM auch noch zu einem Verzicht zu bewegen, hatte sich ein Freund Flechthelms „aus rein persönlichen Gründen“ bereit erklärt, einen Barbetrag zur Verfügung zu stellen, der bei einem Liquidationsvergleich die Auszahlung einer Quote von 20 Prozent ermöglichen sollte.⁴²

Aus einem „Rechnungs-Auszug“ der Galerie Alfred Flechthelm GmbH an Georg Kolbe geht hervor, dass die Galerie dem Bildhauer zum 30. September 1933 1.828,35 RM schuldete (Abb. 3).⁴³ Die Bitte um Verzicht betraf schließlich konkret 1.815 RM.⁴⁴ Da Kolbe zu den Gläubigern gehörte, für die eine Quote von 20 Prozent zur Auszahlung kommen sollte, konnte er mit 363 RM rechnen. Zusätzlich war ihm bereits im September 1933 zugesichert worden, 1.340 RM zu erhalten, die der Regisseur Josef von Sternberg der Galerie Flechthelm noch für den Erhalt einer Bronze schuldete.⁴⁵ Kolbe hatte zwar mündlich zugesagt, die Zustimmung zu dem Vergleich erteilen zu wollen, knüpfte diese aber an den Eingang der versprochenen 1.340 RM.⁴⁶ In welche Bedrängnis er damit alle Beteiligten aufseiten der Galerie Flechthelm brachte, geht aus einem Schreiben von Rosi Hulisch von Anfang März 1934 deutlich hervor. Sie betonte gegenüber Kolbe eindringlich

Ich habe eine Forderung von Reichsmark 1815. —
gegen die Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H. bzw. gegen Herrn
Alfred Flechtheim. Ich bin damit einverstanden, dass einheitlich
ein Liquidationsvergleich über das Vermögen der Galerie Alfred
Flechtheim G.m.b.H. und des Herrn Alfred Flechtheim durchgeführt
wird; zu einem solchen Liquidationsvergleich erkläre ich mein Ein-
verständnis, unter der Bedingung, dass meine oben genannte Forde-
rung in Höhe von 20 % garantiert, und dass die Garantiequote spä-
testens bis zum 1. April 1934 bar ausgezahlt wird.

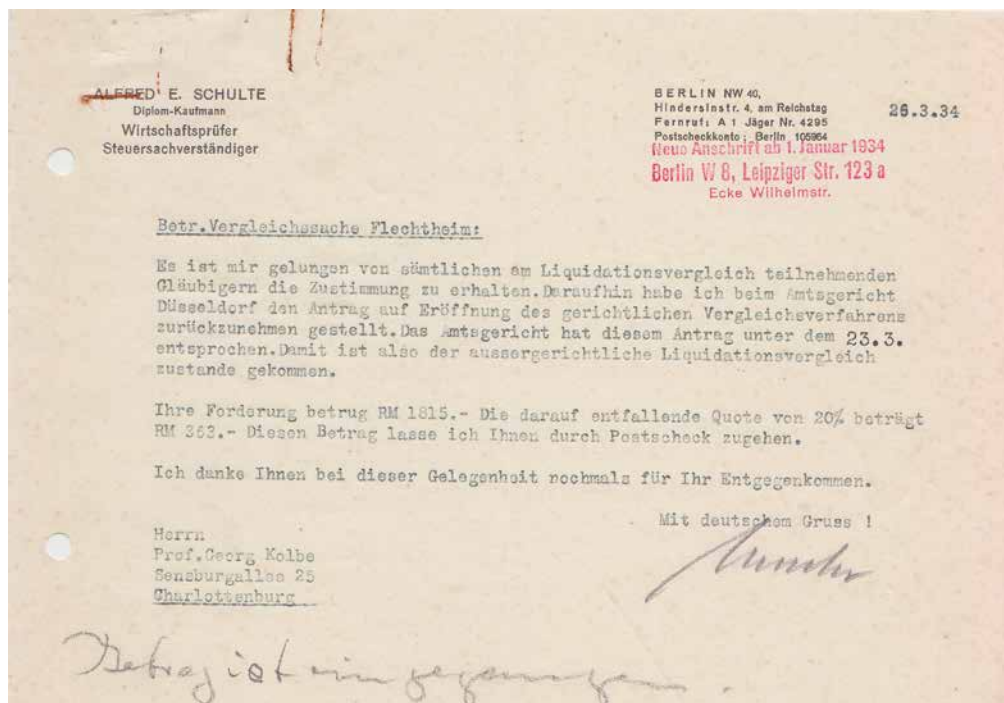
Meine Zustimmung bezieht sich in erster Linie auf einen ausserge-
richtlichen, evtl. auch auf einen gerichtlichen Liquidationsver-
gleich.

Ich bin damit einverstanden, dass die Durchführung des Liquidations-
vergleichs durch den öffentlich bestellten Wirtschaftsprüfer Alfred
E. S c h u l t e in Berlin W 8, Leipzigerstrasse 123a, erfolgt.

An diese Zustimmung halte ich mich bis zum 1. April 1934 gebunden.

am 19. III unterzeichnet

4 Kopie der Zustimmungserklärung zum Liquidationsvergleich (handschriftliche Notiz „am 19.III unterzeichnet“), Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



5 Brief von Alfred Emil Schulte an Georg Kolbe, 28. März 1934, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

die Befürchtung, der angestrebte außergerichtliche Vergleich könne seinetwegen nicht zustande kommen. An ihn appellierend, dass dies nicht in seinem Interesse liegen könne, bat sie wiederholt um die baldige Zustimmungserklärung, nicht ohne auf Künstler wie Paul Klee, Ernst Barlach, Hermann Haller und Ernesto de Fiori zu verweisen, die sogar ganz auf ihre Forderungen verzichtet hätten.⁴⁷

Bis zum 12. März 1934 gelang es Schulte, das Einverständnis zu einem Vergleich von allen Gläubigern – mit Ausnahme von Kolbe – zu erhalten.⁴⁸ Nachdem Kolbe zudem die Kommunikation durch Aufhängen des Telefonhörers als beendet erklärt hatte, vermochte Schulte auf den Bildhauer nur noch gereizt zu reagieren. Die von Kolbe vertretene Auffassung, Flechthelm habe ihn unmoralisch behandelt, provozierte ihn gar zu der Gegenfrage, ob denn Kolbes Verhalten als „moralisch richtig“ bezeichnet werden könnte:

„Wenn Sie schon in unsere Unterhaltung moralische Grundsätze hineinwerfen wollen, dann darf ich Sie aber auch bitten, umgekehrt die Sache einmal zu betrachten und zu überlegen, ob Sie die Folgen Ihres Verhaltens verantworten können. Wenn Sie nämlich bei Ihrer Weigerung verbleiben, muss es zum Konkurs gehen. In diesem Fall würde keiner der Gläubiger auch nur einen Pfennig bekommen. Sie würden also durch Ihr Verhalten all' die anderen schädigen, die genauso wie Sie auf das Geld angewiesen sind, und dabei sind bestimmt noch Gläubiger, die das Geld viel dringender gebrauchen als Sie. Wenn Sie sich diese

Tatsache einmal überlegen und dann noch bei Ihrer – rein kaufmännisch betrachtet – unverständlichen Handlungsweise bleiben, dann darf ich noch einmal die Frage aufwerfen, was moralisch richtig ist.“⁴⁹

Nur wenige Tage später war Schulte gezwungen, sich für seine Worte zu entschuldigen und bekräftigte, er habe Kolbe keinesfalls nötigen oder unter Druck setzen wollen:

„Ich weiß auch, sehr geehrter Herr Professor, dass das Einverständnis der anderen Künstler wie das Ihre, das ich noch erhoffe, ein großes Entgegenkommen bedeutet, für das ich im Namen von Herrn Flechtheim jedem einzelnen zu danken habe. Sollte ich also, ich wiederhole es, mich hier und da eines Tones bedient haben, der einem Künstler gegenüber nicht am Platze ist, so hoffe ich, dass Sie dies entschuldigen werden.“⁵⁰

Zur rechtlichen Absicherung der versprochenen Zedierung fügte Schulte eine Erklärung bei, die versicherte, dass die Galerie Alfred Flechtheim auf ihre Forderungen gegenüber Josef von Sternberg zugunsten von Kolbe verzichte.⁵¹ Erst jetzt erteilte Kolbe die Zustimmung zum Liquidationsvergleich, und Schulte vermochte am 28. März 1934 zu verkünden, dass durch die Zustimmung sämtlicher Gläubiger die Eröffnung eines gerichtlichen Vergleichsverfahrens rechtzeitig zurückgenommen werden konnte und der außergerichtliche Vergleich geglückt war (Abb. 4 und 5).⁵² Die Galerie Alfred Flechtheim GmbH war hiermit schuldenfrei und konnte vorerst bestehen bleiben.

Das Nachspiel von Sternberg

Zwar hatte Georg Kolbe in der „Vergleichssache Flechtheim“ den Eingang der Quote von 20 Prozent in Höhe von 363 RM notieren können,⁵³ doch auf die ihm übertragene Forderung gegenüber Josef von Sternbergs wartete er weiterhin vergebens. Die Schulden des in Hollywood lebenden Regisseurs gegenüber der Galerie Alfred Flechtheim basierten auf der Übergabe eines Exemplars der Bronze „Ruf der Erde“ durch Curt Valentin im März 1933,⁵⁴ deren Bezahlung nur zum Teil erfolgt war. Schon vor dem offiziellen Auftritt des Wirtschaftsprüfers hatte Valentin von Sternberg gebeten, die noch ausstehenden 1.340,10 RM direkt an Kolbe zu überweisen.⁵⁵ Der „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933“ reduzierte entsprechend bereits das Guthaben Kolbes um die zu erwartende Überweisung von Sternberg.⁵⁶ Da Kolbe seine Zustimmung zum Vergleichsverfahren erst nach dem tatsächlichen Eingang der Zahlung erteilen wollte, war die Dringlichkeit, von Sternberg zum Handeln zu bewegen, äußerst hoch. Entsprechend wurde regelmäßig die Bitte zur Mithilfe von Valentin und Hulisch an ihn adressiert;⁵⁷ Schulte schien sogar mit einer Klage zu drohen.⁵⁸ Nachdem Kolbe schließlich trotz des ausstehenden Eingangs der Zahlung dem Vergleichsverfahren zugestimmt hatte und dieses zum erfolgreichen Abschluss gekommen war, musste Valentin seine Einschätzung über von Sternberg als

„absolut sicherer Kunde“ revidieren und eingestehen,⁵⁹ dass dieser gar nicht daran dachte, an Kolbe zu zahlen, was er Flechtheim noch schuldig war.⁶⁰ Von Sternberg vertrat vielmehr die Auffassung, Kolbe nichts schuldig zu sein, „sondern der Firma Flechtheim[,] die so weit ich weiss nicht mehr existiert.“⁶¹ Darüber hinaus vermochte er nicht einmal mehr, sich an die fragliche Summe zu erinnern.⁶² Valentin, der im März 1933 den Verkauf abgeschlossen hatte, geriet in eine unangenehme Situation: „[...] i c h hafte gleichzeitig mit der Galerie Flechtheim, die, wie Ihnen die derzeitige Vertreterin, Fräulein Hulisch, gleichzeitig mitteilen wird, noch besteht, für den Eingang der zu Recht bestehenden Forderung.“⁶³

Valentins Bitte an Kolbe, sich bezüglich der abgetretenen Forderung noch einmal an „die Galerie Flechtheim, z./Hd. R. Hulisch“ zu wenden,⁶⁴ kommentierte dieser mit einem verärgerten „Pfui Teufel!“⁶⁵ Er war von der gesamten Angelegenheit empört und sah sich nachträglich in seinem Zweifel gegenüber der Schuldzedierung bestätigt. Enttäuscht ließ er Valentin wissen:

„Ich pflegte unsere Geschäftsfreundschaft, weil ich einen Schutz gegen das Geschäftsgefahren [sic] im Kunsthandel benötige – Ihre Ahnungslosigkeit, denn nur solche möchte ich annehmen, scheint mir jedoch beängstigend. [...] Überlegen Sie sich bitte, welches die Verpflichtungen eines Produzenten, eines Abnehmers und seines Vermittlers sind. Ich habe die meinen eingelöst.“⁶⁶

Valentin, der zum Herbst 1933 seine Anstellung bei Flechtheim verloren hatte und seitdem versuchte, selbstständig Kunsthandel zu betreiben, bevor er schließlich zum Herbst 1934 bei Karl Buchholz einsteigen sollte,⁶⁷ war sichtlich bemüht, das Verhältnis nicht zu gefährden, und versicherte dem Bildhauer, „dass ich im Zusammenhang mit dem Kunsthandel stets Ihr Interesse vertreten will und werde.“⁶⁸ Ob und wie sich die verfahrenre Angelegenheit schließlich löste, lässt sich nicht rekonstruieren. Eine von Hulisch an von Sternberg gesetzte Zahlungsfrist bis zum 20. August 1934 verstrich offensichtlich, denn noch im Dezember 1934 fragte die Reichsbankstelle Düsseldorf nun Kolbe nach dem aktuellen Stand.⁶⁹ Obwohl Kolbe die Ausweglosigkeit der Eintreibung erklärte,⁷⁰ ist zu vermuten, dass zumindest zwischen Valentin und ihm eine einvernehmliche Lösung gefunden werden konnte, denn die Verbindung beider blieb selbst nach der verfolgungsbedingten Flucht Valentins Ende 1936 nach New York bestehen.⁷¹

Die Liquidation der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

Das Ende der Galerie Alfred Flechtheim in Düsseldorf wird gemeinhin in der Gründung der Galerie Alex Vömel Ende März 1933 gesehen. Allerdings handelte es sich nicht um eine Übernahme, sondern um die Schaffung einer eigenen Firma mit Sitz in den Räumen der Galerie Flechtheim.⁷² Seit April 1933 teilten sich die Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, und die Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, offiziell die Geschäftsadresse, und Hans Maassen, seit November 1922 Mitarbeiter der Düsseldorfer Galerie Flechtheim, war dort

noch bis nachweislich Oktober 1933 in seiner Funktion tätig, denn er war es, der die Rechnungsauszüge an Georg Kolbe zeichnete und mit „Düsseldorf, den 25. April 1933“ beziehungsweise „Düsseldorf, den 9. Oktober 1933“ datierte.⁷³ Erst am 21. Oktober 1933 wurde der Düsseldorfer Geschäftsbetrieb beim Gewerbebesteuernamt abgemeldet;⁷⁴ eine Woche später stellte sich der Wirtschaftsprüfer Alfred E. Schulte als Generalbevollmächtigter der „Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf/Berlin“ Georg Kolbe vor und bemerkte ausdrücklich, „dass die Liquidation des Unternehmens schon soweit fortgeschritten ist, dass ab 1. November ds. Js. keinerlei Kosten, ausser denen für einen Angestellten, entstehen“.⁷⁵ Bei dem erwähnten „einen Angestellten“ wird es sich um Rosi Hulisch gehandelt haben, die Schulte zur Seite stand und unter deren privater Wohnadresse die Geschäftsstelle des Unternehmens nach Aufgabe der Berliner Galerieräume temporär gemeldet war.⁷⁶

Dass es Schulte im Ergebnis gelang, die Auflösung der Galerie Alfred Flechtheim GmbH abzuwenden, war zwar bereits anhand des Handelsregisters ablesbar;⁷⁷ doch vermag der neu aufgefundene Teilnachlass Georg Kolbes das Geschehen noch zu konkretisieren. Die Dokumente zeugen von einer engen Zusammenarbeit zwischen Schulte, Hulisch und Valentin, mit dem Ziel, einen außergerichtlichen Vergleich zu erreichen, der spätestens Ende März 1934 dann tatsächlich zum Abschluss kam, weil sämtliche Gläubiger zugestimmt hatten, auf ihre Forderungen zu verzichten.⁷⁸ Die Galerie Alfred Flechtheim GmbH konnte daher fortbestehen. Ihre Adresse befand sich seit Juli 1934 unter der neuen Wohnadresse von Alfred Flechtheim und seiner Ehefrau Bertha, genannt Betti, in der Düsseldorfer Str. 44/45, Berlin:⁷⁹

„Die Fa. Galerie Flechtheim G.m.b.H. besteht nach Abschluss des Vergleichsverfahrens weiter. Allerdings werden keine Ausstellungen etc. mehr veranstaltet. Herr Flechtheim als Geschäftsführer arbeitet Hand in Hand mit Pariser und Londoner Kunsthandlungen.“⁸⁰

Den Beschluss zur Auflösung seines Unternehmens fasste Alfred Flechtheim schließlich am 18. Januar 1936.⁸¹ Als Liquidatorin wurde Rosi Hulisch bestimmt, die dem Amtsgericht am 20. Februar 1937 den Abschluss der Liquidation mitteilte. Vier Tage später wurde das Unternehmen aus dem Handelsregister gelöscht.⁸² Kurz darauf verstarb Alfred Flechtheim an den Folgen einer schweren Blutvergiftung am rechten Bein, die er sich im Winter 1936 zugezogen hatte.⁸³ Die internationalen Nachrufe zeugen von der Wertschätzung seiner Arbeit, während er in Deutschland als „Getreide-Jude aus Odessa“ angefeindet und für die „entartete“ Kunst mitverantwortlich gemacht wurde.⁸⁴ Sein ehemaliger Geschäftspartner Alex Vömel vermochte hingegen seinen Betrieb in Düsseldorf fortzusetzen und – nach anfänglichen Unstimmigkeiten – eine Geschäftsbeziehung zu Georg Kolbe aufzubauen.⁸⁵ So waren Werke Kolbes bis in die 1940er-Jahre regelmäßig in der Galerie Vömel zu sehen und erfreuten sich hoher Nachfrage: „In meinen Ausstellungsräumen befinden sich von morgens bis abends Besucher und es vergeht kaum ein Tag, wo nicht nach Werken von Ihnen gefragt wird.“⁸⁶



6 Betti Flechtheim und Rosi Hulisch, fotografiert von Thea Sternheim im Sommer 1931, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Basel, historische Fotografie

Rosi Hulisch, die in Berlin verblieben war, erhielt am 4. November 1942 den Deportationsbefehl und nahm sich gemeinsam mit ihrer Mutter Klara das Leben.⁸⁷ Das gleiche erschütternde Schicksal hatte Betti Flechtheim ein Jahr zuvor erlitten (Abb. 6).⁸⁸

Schlussbemerkung

Für die Forschung bleiben abschließend zwei Aspekte festzuhalten: Zum einen zeigt sich einmal mehr, dass die Geschichte der Galerie Alfred Flechtheim wesentlich komplexer und vielgestaltiger ist, als gemeinhin beschrieben, und sich in der Konsequenz auch auf andere Akteure des Kunstmarktes, insbesondere die Gläubiger des Unternehmens, finanziell ausgewirkt hat. Zum anderen sollte die Tätigkeit von Rosi Hulisch für Alfred Flechtheim künftig mehr Aufmerksamkeit erhalten. Insbesondere der Zeitraum nach dem erfolgreichen Vergleichsverfahren ab April 1934 und der Anmeldung zur Liquidation im Januar 1936 ist bislang weitestgehend unbeachtet geblieben, obwohl vereinzelte Aktivitäten davon zeugen,⁸⁹ dass der Betrieb in Berlin nicht vollständig eingestellt wurde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jan Giebel: „Und jetzt hat ihn Flechtheim.“ Georg Kolbe in der Galerie Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 11), Wädenswil 2017, S. 389–410, hier S. 394 und 396.
- 2 Vgl. ebd., S. 389 und 393.
- 3 Paul Cassirer verstarb am 7.1.1926 an einer sich selbst zugefügten Schussverletzung. Dass Georg Kolbe das Abnehmen der Totenmaske sowie die Gestaltung der Grabstätte übernahm, ist unmittelbarer Ausdruck der engen Verbindung. Auch Alfred Flechtheim hatte von seinem Kunsthändlerkollegen wesentliche Unterstützung erfahren und erwies ihm posthum seine Ehrerbietung, indem er Georg Kolbes 1925 geschaffenen Porträtkopf „Paul Cassirer“ der Nationalgalerie anlässlich des 50. Geburtstages ihres Direktors Ludwig Justi im März 1926 schenkte. Vgl. Jan Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 393 und 394; <https://id.smb.museum/object/965130/portr%C3%A4t-paul-cassirer> [letzter Zugriff 6.12.2022].
- 4 Dieser Teilnachlass stammt aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen, geb. Maria von Keudell, Georg Kolbes Enkelin, die von 1969–77 das Georg Kolbe Museum leitete und 1987 eine Edition seiner Briefe herausgab. Nach ihrem Tod gelangte der Nachlass an das Georg Kolbe Museum, Berlin, und damit viele bisher unbekannte Dokumente, vor allem Briefe, die seitdem durchgesehen, katalogisiert und erforscht werden.
- 5 Alfred Flechtheim: In Memoriam Paul Cassirer, in: Der Querschnitt, 6. Jg., H. 2 (Februar 1926), S. 94–95, hier S. 94.
- 6 Alfred Flechtheim: Zehn Jahre Kunsthändler, in: Der Querschnitt, 3. Jg., H. 3/4 (Herbst 1923), S. 151–156, hier S. 151.
- 7 Vgl. Christian Zervos: Gespräch mit Alfred Flechtheim (1927), zit. nach: Rudolf Schmitt-Föllner (Hrsg.): Alfred Flechtheim „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!“, Gesammelte Schriften, Bonn 2010, S. 57; und Galerie Flechtheim. Moderne Gemälde, Versteigerungskatalog, Paul Cassirer, Berlin, und Hugo Helbing, München, 5.6.1917.
- 8 Vgl. Monika Flacke-Knoch, Stephan von Wiese: Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim, in: Hans Albert Peters, Stephan von Wiese, Monika Flacke-Knoch, Gerhard Leistner (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler. Verleger (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf und Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster), Düsseldorf 1987, S. 153–213, hier S. 163.
- 9 Damit Alfred Flechtheim vor Ort die Lokalfrage klären konnte, ohne seine händlerische Aktivität einstellen zu müssen, stellte Paul Cassirer ihm zeitweise zwei Räume in seinem Kunstsalon zur Verfügung. Vgl. Stephan von Wiese: Der Kunsthändler als Überzeugungstäter. Daniel-Henry Kahnweiler und Alfred Flechtheim, in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 45–57, hier S. 51; und Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 167.
- 10 Flechtheims Ehefrau Bertha, genannt Betti, stieg als Gesellschafterin aus und verkaufte ihre Gesellschafteranteile jeweils zur Hälfte an Gustav Kahnweiler und Max Lefson. Gleichzeitig wurde das Stammkapital von 20.000 M auf 30.000 M erhöht, das zu gleichen Teilen von je 10.000 M auf die drei Gesellschafter verteilt war. Gustav Kahnweiler und Alfred Flechtheim wurden als Geschäftsführer der GmbH eingetragen. Vgl. notarielles Protokoll der Gesellschafterversammlung, 16.4.1921, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 11 Zu Max Lefson vgl. Fritz Homeyer: Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare, Tübingen 1963, S. 122; und <https://www.stolpersteine-berlin.de/de/biografie/9595> [letzter Zugriff 6.12.2022].
- 12 Zu Gustav Kahnweiler vgl. Gerhard Leistner: Interview mit Gustav Kahnweiler (London, November 1986), in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 23–24.
- 13 Am 16.4.1921 wurden per Gesellschaftervertrag zwei Zweigniederlassungen von den drei Gesellschaftern Alfred Flechtheim, Gustav Kahnweiler und Max Lefson festgelegt. Vgl. notarielles Protokoll der Gesellschafterversammlung, 16.4.1921, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Die Frankfurter Zweigniederlassung wurde am 9.8.1921, die Berliner am 16.8.1921 in das Handelsregister eingetragen; vgl. ebd. Zu den Eröffnungen vgl. Rudolf Schmitt-Föllner: Veröffentlichungen der Galerie Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher: „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 6), Wädenswil 2011, S. 461–477, hier S. 464.

- 14 Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Max Lefson war bereits im April 1923 als Gesellschafter ausgestiegen. Im September 1924 war kurzfristig eine Kölner Zweigniederlassung eingerichtet worden, die allerdings bereits im September 1925 wieder aus dem Handelsregister gelöscht wurde; vgl. ebd.
- 15 Das Stammkapital von 30.000 M war am 22.1.1925 aufgrund der Währungsreform auf 500 RM umgeschrieben worden, sodass Alfred Flechtheim Gustav Kahnweiler mit 250 RM auszahlte. Vgl. Gesellschafterbeschluss, 22.1.1925, und Register-Eintrag, 5.2.1925, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 16 Vgl. Anzeige der Galerien Flechtheim, in: *Der Querschnitt*, 6. Jg., H. 1 (Januar 1926).
- 17 Vgl. die Anzeigen der Galerien Flechtheim, in: *Der Querschnitt*, 5.–8. Jg. (1925–28).
- 18 Alex Vömel, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 11.1.1927, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Zu der Ausstellung vgl. Georg Kolbe: Bronzen. Frans Masereel: Aquarelle. Erna Pinner: Tiergraphik (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Düsseldorf, Januar 1927; und Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 394.
- 19 Vgl. Gesellschafterbeschluss, 18.2.1927, und Register-Eintrag, 21.3.1927, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 20 Vgl. Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 163.
- 21 Georg Kolbe an Curt Valentin, 27.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 22 Vgl. Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, März 1930; und Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, 15.11.–10.12.1931.
- 23 Vgl. Jan-Otmar Hesse, Roman Köster, Werner Plümpe: *Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929–1939*, Frankfurt a. M. 2014, S. 54–55 und S. 77.
- 24 Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 274–290.
- 25 Vgl. Die Rassenfrage ist der Schlüssel zur Weltgeschichte, in: *Illustrierter Beobachter*, 7. Jg., H. 12, Dezember 1932; und: So? oder so? Das neue Jahr – Wegscheide der Zukunft!, in: *Illustrierter Beobachter*, 8. Jg., H. 1, Januar 1933.
- 26 Vgl. *Lebendige Deutsche Kunst*, Ausstellungsfolge in drei Abteilungen, Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, und Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 10.12.1932 bis Mitte Januar 1933 (Teil 1), 14.1. bis Mitte Februar 1933 (Teil 2), 25.2. bis Ende März 1933 (Teil 3). Werke von Georg Kolbe waren im zweiten Teil der Ausstellungsfolge vertreten.
- 27 Vgl. Theo Champion. Werner Gilles. E. W. Nay und Lilly Steiner (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, 15.3. bis Anfang April 1933.
- 28 Vgl. Handelsregister der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, Amtsgericht Düsseldorf, HRA 955; und Mitteilung der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 30.3.1933, Universitätsbibliothek Düsseldorf, KW 1527: „Ich habe die Ehre, Ihnen mitzuteilen, dass ich unter der Firma Galerie Alex Vömel in den bisherigen Räumen der Galerie Flechtheim in Düsseldorf eine Kunsthandlung errichtet habe.“ Anfang Mai 1933 legte Alex Vömel außerdem sein Amt als Geschäftsführer der Galerie Alfred Flechtheim GmbH nieder. Vgl. Register-Eintrag, 4.5.1933, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 29 Hendrik [Theodor Reismann-Grone]: Abgetakeltes Mäzenatentum. Wie Flechtheim und Kaesbach deutsche Kunst machten, in: *Die Volksparole*, 1.4.1933, abgebildet in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 196.
- 30 Zusätzlich war im Mai 1933 Flechtheims Vater, Emil Flechtheim, verstorben, der kein Vermögen, sondern Schulden hinterließ, sodass über die väterliche Firma ein Konkursverfahren eröffnet werden musste. Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 302.
- 31 Vgl. Thea Sternheim, 8.9.1933, zit. nach: Thea Sternheim. *Tagebücher 1903–1971*, hrsg. von Thomas Ehrsam und Regula Wyss, Göttingen 2002. Im Anschluss notierte sie mehrere gemeinsame Mittagessen mit Schulte im Hause Flechtheims, die eine einvernehmliche Besprechung des Vorgehens nahelegen. Schulte besuchte Flechtheim Mitte Dezember sogar in Paris. Vgl. Thea Sternheim, 14., 16. und 19.9.1933 sowie 15.12.1933, zit. nach: ebd.
- 32 Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 19.10.1933 (handschriftliche Notiz „21.X.33“), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Die Kommissionsware in Düsseldorf verblieb dort vorerst, wurde aber im Dezember 1933 von Curt Valentin gesichtet und auf einem Schreiben Alex Vömelns an Georg Kolbe handschriftlich dokumentiert. Vgl. Alex Vömel, Galerie Alex Vömel, an Georg Kolbe, 7.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

- 33 Vgl. Thea Sternheim, 29.9.1933, zit. nach Ehram/Wyss 2002 (wie Anm. 31); und Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 197.
- 34 Vgl. Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 407.
- 35 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 36 Vgl. ebd.
- 37 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Dass Schulte dringlichst versuchte, einen Konkurs abzuwenden, zeigt sich schon in der Wiederholung der Bitte: „Mit Rücksicht auf Herrn Alfred Flechtheim, der ohne persönliches Verschulden in diese Situation geraten ist und dem Sie durch einen Konkurs nur persönliche Ungelegenheiten machen würden, während Sie keinerlei Vorteile haben, darf ich Sie bitten, meinem Wunsche zu entsprechen“; ebd.
- 38 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 18.11.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 39 Alfred E. Schulte an die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH bzw. Herrn Alfred Flechtheim, 1.2.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 40 Alfred E. Schulte an die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH bzw. Herrn Alfred Flechtheim, 1.2.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Zum 1.4.1933 betrug das Guthaben Georg Kolbes noch 3.786,85 RM, sodass die Schulden der Galerie bis Oktober 1933 reduziert werden konnten. Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 31. März 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 25.4.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 44 Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 45 Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 16.9.1933 und 10.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 46 Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 3.2.1934; und Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 2.3.1934 (inkl. Kopie Rosi Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 47 Vgl. Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 2.3.1934 (inkl. Kopie Rosi Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 48 Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 49 Ebd.
- 50 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 17.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 51 Vgl. Abtretungserklärung, Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 17.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 52 Vgl. Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 19.3.1934, Kopie der Zustimmungserklärung zum Liquidationsvergleich (handschriftliche Notiz „am 19.III unterzeichnet“); und Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 53 Vgl. handschriftliche Notiz: „Betrag ist eingegangen“, Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 54 Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 10.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 55 Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 16.9.1933 und 10.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 56 Vgl. handschriftliche Notiz: „Saldo 1828,35 – Sternberg 1340,10/Ø 488,25“, „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 57 Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 3.2.1934; und Rosi Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934 (beiliegende Kopie zu Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 2.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 58 Vgl. Josef von Sternberg an Curt Valentin, 11.6.1934 (beiliegende Abschrift zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 59 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 60 Vgl. Josef von Sternberg an Curt Valentin, 11.6.1934 (beiliegende Abschrift zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 61 Ebd.
- 62 Vgl. ebd.
- 63 Curt Valentin an Josef von Sternberg, 13.6.1934 (beiliegende Kopie zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 64 Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 65 Georg Kolbe an Curt Valentin, 27.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 66 Ebd.
- 67 Vgl. Anja Tiedemann: Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der

Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8), Berlin 2013, S. 41 und S. 189.

- 68 Curt Valentin an Georg Kolbe, 28.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 69 Vgl. Reichsbankstelle Düsseldorf an Georg Kolbe, 18.12.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 70 Vgl. Georg Kolbe an die Reichsbankstelle Düsseldorf, 2.1.1936 (evtl. 1935, da bezugnehmend auf das Schreiben vom 18.12.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 71 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 67), S. 41 und S. 190–194.
- 72 Vgl. Axel Drecoll, Anja Deutsch: Fragen, Probleme, Perspektiven – zur „Arisierung“ der Kunsthandlung Alfred Flechtheim, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 110), Berlin/Boston 2015, S. 83–100. Bereits in einem 2010 erstellten Gutachten zur Übernahme der Galerie Flechtheim Düsseldorf durch Alex Vömel kommt Axel Drecoll zu dem Schluss, „dass der Übergang der Galerie von Flechtheim zu Vömel nicht als ‚Arisierung‘ und Vömel in historischem Sinn nicht als ‚Arisieur‘ des gesamten Bildbestandes der Galerie zu bezeichnen ist, [...]“. Siehe Projekt-ID KU04-2010: Untersuchung und Bewertung der Übernahme der Galerie Flechtheim, Düsseldorf, durch Alexander Vömel im März 1933, <https://www.proveana.de/de/link/pro10000064> [letzter Zugriff 6.12.2022].
- 73 Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 31. März 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 25.4.1933; und „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 74 Da die Düsseldorfer Galerie am 21.10.1933 beim Gewerbeamt abgemeldet worden war, mahnte die Industrie- und Handelskammer im Januar 1935 die Sitzverlegung des Unternehmens nach Berlin an. Mit Beschluss vom 9.7.1935 wurde der Hauptsitz der Galerie Alfred Flechtheim GmbH daher am 12.7.1935 in die private Wohnung von Alfred und Betti Flechtheim nach Berlin-Wilmersdorf in die Düsseldorfer Str. 44/45 verlegt sowie die Auflösung der Düsseldorfer Niederlassung beschlossen. Vgl. Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 75 Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 76 Die Geschäftsstelle der Galerie befand sich nach Aufgabe der Berliner Galerieräume temporär unter der privaten Adresse von Rosi Hulisch in der Eisenbahnstraße 66 in Berlin-Halensee. Vgl. Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Zur Rolle von Hulisch vgl. Rosie Hulisch, Berlin, an Josef von Sternberg, Hollywood, 1.3.1934 (beiliegende Kopie zu Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 2.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 77 Dass es Schulte gelang, die Frist einzuhalten und das Verfahren bis spätestens zum 1.4.1934 abzuschließen, zeigte bereits das Protokoll der Gesellschafterversammlung vom 25.4.1935, in dem es heißt: „Im vergangenen Jahr wurde durch den Wirtschaftsprüfer, Herrn Alfred E. Schulte, der aussergerichtliche Vergleich durchgeführt.“ Protokoll der Gesellschafterversammlung der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, 25.4.1935, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Dennoch wurde bislang in diesem Zusammenhang fälschlicherweise von einer Auflösung oder Liquidation gesprochen. Vgl. Projekt-ID KU04-2010 (wie Anm. 72); und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 319.
- 78 Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 79 Nach dem gemeinsamen Umzug mit Betti im Juni des Jahres 1934 von der Bleibtreustraße in die Düsseldorfer Straße wurde die Düsseldorfer Straße 44/45 in Berlin-Wilmersdorf im Dezember 1934 als Adresse der Geschäftsstelle der GmbH eingetragen, deren Hauptsitz im Juli 1935 gleichfalls hierher verlegt wurde. Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 80 Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Josef von Sternberg, 10.7.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 81 Vgl. Anmeldung der Auflösung der Gesellschaft, 18.1.1936, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 82 Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister; Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.
- 83 Vgl. Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 163; und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 380–389.

- 84** Internationale Nachrufe erfolgten am 10. und 11. März in der „Times“, Paul Westheim berichtete in der „Pariser Tageszeitung“ von Flechtheims Tod mit dem Hinweis, dass er als Teilhaber einer Londoner Galerie wieder mitten im Kunstleben gestanden hätte. Auch „Die neue Weltbühne“ in Prag veröffentlichte einen dreiseitigen Artikel über Flechtheim. Vgl. Alex Vömel: Alfred Flechtheim, Kunsthändler und Verleger, in: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde, Bd. V, Frankfurt a. M. 1967, S. 90–109, hier S. 107; Paul Westheim: Alfred Flechtheim gestorben, in: Pariser Tageszeitung, 3.11.1937; und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 289. Zu Alfred Flechtheims Diffamierung in Deutschland vgl. Gesa Jeuthe Vietzen: Verfolgte und Verführte. Die Aktion „Entartete Kunst“ als propagandistisches Kapital, in: Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen (Hrsg.): Kunst, Konflikt Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 14), Berlin 2023, S. 95–122, hier S. 109–114.
- 85** Vgl. Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Von 2013 bis 2016 fand zudem am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg ein Forschungsprojekt zur Tätigkeit der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, statt. Vgl. Projekt-ID LA07-II2012: Die Liquidation der Galerie Alfred Flechtheim GmbH und ihre Folgen. Grundlagenforschung zum Handel mit NS-verfolgungsbedingt entzogener Kunst durch die Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, und die Galerie Buchholz, Berlin, <https://www.proveana.de/de/link/pro10000179> [letzter Zugriff 6.12.2022]. Eine Publikation zur Galerie Alex Vömel im Nationalsozialismus befindet sich durch die Autorin dieses Beitrags in Vorbereitung: Gesa Jeuthe Vietzen: Auf schmalen Grat. Alex Vömel und der Kunsthandel im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“) (in Vorbereitung).
- 86** Alex Vömel, Galerie Alex Vömel, an Georg Kolbe, 12.3.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 87** Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 411.
- 88** Vgl. ebd., S. 409.
- 89** Vgl. Solomon R. Guggenheim Foundation Restitutes Ernst Ludwig Kirchner's Artillerymen to Heirs of Alfred Flechtheim, Press Release, 4.10.2018, <https://www.guggenheim.org/press-release/solomon-r-guggenheim-foundation-restitutes-ernst-ludwig-kirchners-artillerymen-to-heirs-of-alfred-flechtheim> [letzter Zugriff 6.12.2022].

**„... sie existieren,
das ist alles, was ich
weiß.“ Die Werke Georg
Kolbes und die Vesting
Order 3711**

Als die Amerikaner am 18. Dezember 1941, kurz nach dem Angriff auf Pearl Harbor, in den Zweiten Weltkrieg eintraten, wurde gleichzeitig der sogenannte First Powers Act verabschiedet. Hiermit erhielt die amerikanische Aufsichtsbehörde für Fremdvermögen (Alien Property Custodian) die Vollmacht, das Eigentum fremder Staatsangehöriger zu konfiszieren, sofern sich die Vereinigten Staaten mit deren Heimatland im Krieg befanden und die betroffene Person Eigentum in den USA hatte, selbst aber dort nicht lebte.¹ Dieser Umstand traf nicht auf den deutschen Emigranten Curt Valentin zu, als 1944 in seiner New Yorker Galerie eine Vielzahl von Kunstwerken beschlagnahmt wurde.² Betroffen war vielmehr sein früherer Arbeitgeber und späterer Geschäftspartner, der Berliner Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz.³ Ihm gehörten zahlreiche Arbeiten, die er seit Gründung der Galerie als Kommissionsgut zur Verfügung gestellt hatte. Sie waren sein Eigentum geblieben, als er aufgrund des Kriegsausbruches seinen Anteil an der Galerie Curt Valentin im September 1939 überschrieben hatte.⁴ Hierzu gehörten auch 34 Arbeiten von Georg Kolbe.⁵ Die vorliegende Untersuchung schildert deren Werdegang vom Atelier des Künstlers bis zur Versteigerung in New York am 8. Dezember 1944 unter besonderer Berücksichtigung der Vesting Order 3711 des Alien Property Custodian in New York.

„Sie werden eines Tages zufriedener mit mir sein.“ Die Erschließung des amerikanischen Kunstmarktes für Werke von Georg Kolbe

Curt Valentin und Georg Kolbe kannten sich aus der Galerie Flechtheim in Berlin, wo der aufstrebende Kunsthändler gearbeitet hatte, bis sein Arbeitgeber Alfred Flechtheim als jüdisch Verfolgter Deutschland im Jahr 1933 verließ. Der Bildhauer hingegen war dem jungen Mann ein väterlicher Freund (Abb. 1).⁶ Im Herbst 1934 bekam der bereits arbeitslose Valentin bei Karl Buchholz die Möglichkeit, dessen neue Kunsthandlung zu leiten und führte die frühere Zusammenarbeit mit Kolbe weiter. In der Galerie Buchholz wurden dessen Werke nachweislich in den Jahren 1934 und 1935 sowie 1939 bis 1941 gezeigt beziehungsweise verkauft.⁷ Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch in den Jahren dazwischen mit Kolbe-Werken gehandelt wurde.

Anfang 1937 musste Curt Valentin, der nach den Rassegesetzen der Nationalsozialisten als Volljude eingestuft war, Deutschland verlassen. Er plante die Eröffnung einer Galerie in New York mit Karl Buchholz als Geschäftspartner. Skulptur und Plastik sollte ein wichtiger Schwerpunkt werden, und Georg Kolbe gehörte zu den Wunschkünstlern.⁸ Der Bildhauer war dem zugeneigt, denn die Erschließung des amerikanischen Marktes weckte bei ihm wie bei vielen seiner Künstlerkollegen die Hoffnung auf Akzeptanz und lohnende Verkäufe. Es wurde vereinbart, dass sieben Bronzen und 30 Zeichnungen Kolbes mit dem Prädikat „von meiner Hand“ über den Atlantik gehen sollten.⁹ Hiervon gehörte allerdings eine Plastik Valentin privat, der als Jude keine Kunstwerke besitzen durfte.¹⁰ Sie wurde einfach in das für die USA bestimmte Kontingent mit hineingenommen. Eine zweite



1 (V. l. n. r.) Leonore von Keudell, Curt Valentin, Georg Kolbe, Maria von Keudell, undatiert, historische Fotografie

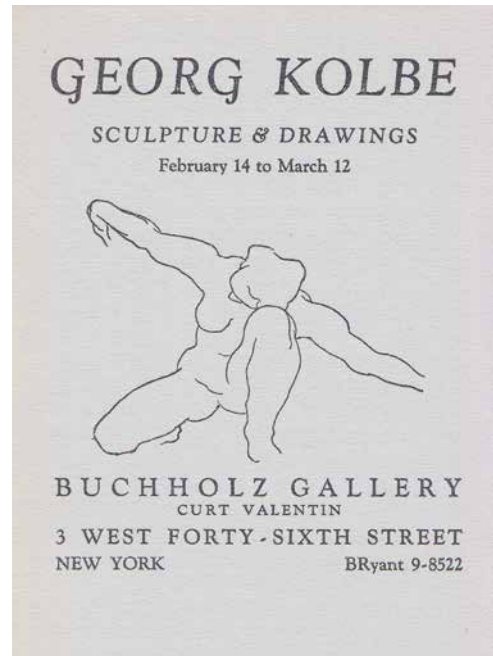
hatte Buchholz auf eigene Rechnung und zu Verkaufszwecken für die neue Galerie gekauft, der Rest war Eigentum des Bildhauers und ging als Kommissionsware nach New York. Dort vergab Curt Valentin für jedes Werk eine Inventarnummer.¹¹ Allerdings verwendete er allem Anschein nach nicht die gleichen Angaben wie in den mit Georg Kolbe geschlossenen Kommissionsvereinbarungen, sondern vereinfachte Werktitel.¹²

Die Künstler der deutschen Moderne waren in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit nahezu unbekannt.¹³ Für Arbeiten Georg Kolbes gab es insofern keinen aussichtsreichen Markt. Curt Valentin mühte sich daher auch nahezu erfolglos, die Werke des Bildhauers zu verkaufen. 1938 zeigte er sogar eine Einzelausstellung, für die er neben der erwähnten Kommissionsware auch Leihgaben von einigen wenigen amerikanischen Sammlern erhielt (Abb. 2). Der mangelnde Erfolg führte letztlich dazu, dass Valentin sich am 15. Juni 1938 an Georg Kolbe wandte: „[...] bitte verlieren Sie in dieser Beziehung nicht die Geduld, wenn ich auch gestehe, dass Sie Anlass genug dazu haetten. Sie werden eines Tages zufriedener mit mir sein. S i e brauchen es zwar nicht, i c h aber brauche es.“¹⁴ Doch trotz allen Bemühens wollte sich der Durchbruch auf dem US-Markt auch weiterhin nicht einstellen. Lediglich im Jahr 1939 verkaufte Valentin drei Zeichnungen, was aber kaum genügt haben dürfte, um den Bildhauer bis zum Ausbruch des Krieges am 1. September 1939 gnädig zu stimmen.¹⁵

„... sodass meine Werke eines Tages im Feindesland sind.“ Der Zweite Weltkrieg und die Auswirkungen auf den amerikanischen Kunstmarkt

Die New Yorker Geschäftspartner Karl Buchholz (Abb. 3) und Curt Valentin dividierten sich mit Beginn der Kampfhandlungen auseinander. Die Buchholz Gallery gehörte Valentin künftig allein. Das dortige Eigentum von Karl Buchholz verblieb als Kommissionsware in der Galerie. Gleichzeitig begann der Seekrieg im Atlantik, der auf die Entwicklung des

2 Ausstellungskatalog „Georg Kolbe. Sculpture & Drawings“ der Buchholz Gallery in New York, 14. Februar bis 12. März 1938



deutsch-amerikanischen Kunsthandels erheblichen Einfluss nehmen sollte. Ab Oktober 1939 wurde es für deutsche Schiffe nämlich zunehmend schwieriger, feindliche Gewässer zu passieren. Zwar ergaben sich nach der Eroberung niederländischer, belgischer und französischer Häfen durch deutsche Truppen vorübergehend Möglichkeiten, Fracht beispielsweise über Antwerpen zu transportieren, doch wurden Transport und Versicherung von Kunstwerken immer riskanter und teurer. Im Juni 1940 war der Seekrieg so weit eskaliert, dass an eine Verschiffung kaum noch zu denken war. Zwar boten sich hin und wieder Gelegenheiten, einzelne Sendungen privaten Kurieren mitzugeben. Solche Anlässe waren aber überwiegend vom Zufall geprägt und erforderten eine spontane Herangehensweise.¹⁶

War es nahezu unmöglich geworden, Kunstwerke über den Atlantik nach Amerika zu verschiffen, bestand umgekehrt keine realistische Chance, Arbeiten zurück nach Deutschland zu schicken. Aus dem Eigentum von Kolbe waren kommissionsweise noch fünf Bronzen sowie 28 Zeichnungen in New York, weswegen sich der Bildhauer im Januar 1941 Gedanken machte:

„[...] ich möchte Ihre Aufmerksamkeit auf eine Sache lenken, die mich doch recht oft sorgenvoll beschäftigt: das Schicksal meiner Bronzen u. Zeichnungen in Ihrem Newjorker [sic] Zweiggeschäft. Der Krieg geht weiter, und wird sich allem Anscheine nach noch auf weite Gebiete erstrecken – sodass meine Werke eines Tages im Feindesland sind. Ich gab sie damals auf bitten des guten Valentin – er konnte sie nicht anbringen und wird sie nie anbringen. Es ist müßig auf ferne Zukunft zu hoffen und so bitte ich Sie um gründliche Überlegung wie diese Dinge auf irgendwelchem Wege heimkehren können. Leider sind inzwischen wohl



3 Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz, um 1938, historische Fotografie

alle Wege dermassen verstellt, dass nur noch eine Reise über Japan übrigbleibt? Sie begreifen, dass mir mit ‚Wahrscheinlichkeiten‘ etc. nicht mehr gedient sein kann.“¹⁷

Die Gedanken Georg Kolbes kreisten um Gerüchte, die USA könnten in den Zweiten Weltkrieg eintreten. Seine Idee, die nach wie vor in New York befindlichen Arbeiten über Japan nach Hause zu holen, war nicht abwegig. In Ermangelung besserer Routen war es Karl Buchholz zumindest einmal gelungen, einen Weg über Russland und Japan zu finden und mit Erfolg Werke aus der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ über diese Route nach Amerika zu transportieren.¹⁸ Das dürfte dem Bildhauer zu Ohren gekommen sein, der nur zwei Tage später eine Reaktion hinsichtlich seiner Überlegungen erhielt. Die Galerie Buchholz wurde in diesen Tagen von Georg von Hülsen geleitet.¹⁹ Dieser schrieb anstelle des verreisten Karl Buchholz:

„Leider gibt es vorläufig auch über Sibirien und Japan keine Möglichkeit, grössere Kunstgegenstände zu schicken. Man könnte eventuell versuchen, die Zeichnungen als Drucksache herüberzuschicken, so wie ich verschiedene Graphik vor einigen Monaten nach New York beförderte. Es ist natürlich ein großes Risiko und ich glaube, dass Valentin es gerade jetzt, wo er so ohne jegliche Unterstützung aus Europa arbeiten muss, besonders schmerzlich empfinden würde, wenn Sie die Unsicherheit, die mit der Rücksendung verbunden ist, einem Dortlassen vorziehen würden.“²⁰

Doch der Bildhauer ließ sich nicht so ohne Weiteres beschwichtigen:

„[...] meinen die New Yorker Bronzen und Zeichnungen betreffenden Brief haben Sie wohl nicht richtig aufgefasst. Er galt Ihrem Chef. Er sollte sich die Sache einmal durch den Kopf gehen lassen. Ich möchte die Rückkehr meiner Arbeiten wahrhaftig erleben – oder sie verkauft sehen. Schliesslich ist das nicht ein Posten Socken, den man des Krieges wegen auf Lager legt. Hierorts ist jedenfalls mehrfach nach meinen dortigen Arbeiten verlangt worden. Rücksendung als Drucksache ist natürlich Unnsinn [sic]. Bitte legen Sie Herrn B u c h h o l z nach Rückkehr meinen Brief zur Stellungnahme vor.“²¹

Karl Buchholz unterhielt Filialen in Lissabon und Bukarest, die er trotz des Krieges häufig besuchte. So kam es, dass er erst fünf Wochen später antwortete:

„[...] ich glaube nicht an eine direkte Gefährdung des dortigen Besitzes, da das Unternehmen ein amerikanisches ist und darum selbst bei absoluter kriegerischer Verwicklung aller Wahrscheinlichkeit nach nicht belästigt wird. Ich würde ja Valentin bitten, die Zeichnungen zurückzuschicken, aber es ist doch besser, wenn sie da sind und durch ihre Existenz weiter wirken. Ich will sie lieber bezahlen, also fest übernehmen. Gerade in der hiesigen Zeit halte ich es für so wichtig, Ihre Arbeiten in Amerika von Fall zu Fall bereit zu haben. Seien Sie ohne Sorge!“²²

Nur wenige Wochen später, am 22. Juni 1941, erklärte Deutschland der Sowjetunion den Krieg, was einen Kunsttransport über Sibirien und Japan ohnehin unmöglich gemacht hätte. Im Dezember 1941 traten auch die Amerikaner in den Zweiten Weltkrieg ein. Spätestens zu diesem Zeitpunkt riss der Kontakt zwischen Curt Valentin und Karl Buchholz ab. Kolbes Vorahnungen hatten sich bereits jetzt teilweise bewahrheitet.

Mit der Kriegsteilnahme der USA wurden sowohl Karl Buchholz als auch in Deutschland lebende deutsche Künstler und Sammler zum Feind der Vereinigten Staaten. Ihr in Amerika befindliches Eigentum war – ganz im Gegenteil zur Einschätzung von Karl Buchholz – sehr wohl gefährdet, was er aber im Frühjahr 1941 noch nicht wissen konnte. Vielmehr schlug er dem Bildhauer ein Treffen vor, dessen Ergebnis er am 21. April 1941 schriftlich fixierte:

„Ich übernehme daher hiermit die fünf Bronzen, welche Sie mir freundlicherweise für New York in Kommission gegeben haben, und die [...] Zeichnungen fest und verpflichte mich, diese bis Ende des Jahres an Sie zu zahlen“²³ (siehe Anhang).

Kolbe reagierte zustimmend und unterstrich noch einmal seine bereits geäußerte Enttäuschung Curt Valentins betreffend:

„Sie wissen, dass mir am Gelde nichts liegt, [...]. Der Brief, den Sie Valentin schicken werden, ist in der Tat sehr wichtig und ich wäre für Kenntnisnahme dankbar. – Das Wollen ist bei den Menschen immer grösser als das Vollbringen – darf aber nicht so leicht abwärts rutschen wie bei Curt Valentin.“²⁴

Der emigrierte Galerist war bei Kolbe, glaubt man seinen Briefen an Karl Buchholz, in Unnade gefallen. Sie dokumentieren die Vorwürfe des Bildhauers, dass Valentin nicht genug für ihn tue, ganz vom Weg abgekommen sei, sich nicht auf das Wesentliche konzentriere und insgesamt die falschen Künstler ausstelle.²⁵ Freilich spiegelten sich in seinen Äußerungen gegenüber Karl Buchholz die eigenen Erwartungen und Wünsche wider. Was es bedeutet haben mag, als deutscher Kunsthändler angesichts der antideutschen Stimmung

in den USA deutsche Avantgarden verkaufen zu wollen, blieb unberücksichtigt. Die ablehnende Haltung der Amerikaner drückte sich immer mehr sowohl in den Museumsaktivitäten als auch in den Presseverlautbarungen aus. Galeristen und Kunsthändler stießen auf nahezu unüberwindbare Hindernisse, wollten sie Werke der deutschen Moderne verkaufen. Etablierte Werte, zu denen beispielsweise Arbeiten der französischen Impressionisten zählten, standen weit höher im Kurs als Neuerungen, vor allem wenn es sich um Werke von Kunstschaffenden handelte, die in den USA immer noch nahezu unbekannt waren. Curt Valentin und seine Kollegen waren gezwungen, ihr Ausstellungsprogramm den Gegebenheiten anzupassen. Der Jahreswechsel 1940/41 markiert hier einen wichtigen Wendepunkt: Von nun an kamen kaum noch deutsche Künstler zum Zug. War dies doch der Fall, so handelte es sich um Exil-Deutsche, bereits verstorbene Künstler oder eindeutige Regimegegner des NS-Staates.²⁶ Das Ausstellungsgeschehen in der Buchholz Gallery zeigt deutlich, dass vom Frühjahr 1941 an keine Ausstellungen mit deutscher Beteiligung mehr möglich waren.²⁷ Gelegentliche Ausnahmen waren die Werke der „Entarteten Kunst“, die als „Kunst der Demokratie“ gesehen wurden, oder Arbeiten von Künstlern, die Deutschland verlassen hatten, wie zum Beispiel Max Beckmann oder Paul Klee. Nachdem die Vereinigten Staaten in den Krieg eingetreten waren, verschärfte sich die Situation ein weiteres Mal. Von den Museen wurden bis Kriegsende und darüber hinaus nur noch amerikanische Künstler ausgestellt.²⁸

Es scheint, als hätte Georg Kolbe, anders als Karl Buchholz gegenüber kommuniziert, Verständnis für die Situation von Curt Valentin aufgebracht. Es ist jedenfalls keine Korrespondenz überliefert, in der er den New Yorker Kunsthändler direkt mit seiner Unzufriedenheit konfrontiert. Aus den Kriegsjahren liegt nur ein Brief vor, der zehn Wochen nach den soeben geschilderten Vorkommnissen geschrieben wurde, eine Antwort auf Geburtstagswünsche war und keinerlei Groll dokumentiert. Hatte Kolbe den Berliner Kunsthändler einfach in die Enge treiben und die Bezahlung seiner Arbeiten erreichen wollen? Buchholz war auch während des Kriegs sehr interessiert an dessen Werken für seine Kunsthandlungen in Berlin, Bukarest und Lissabon. Es kann somit nicht ausgeschlossen werden, dass er den Meister nicht verärgern wollte und einfach bezahlte. Finanziell dürfte diese Transaktion kein Problem gewesen sein. Die Nachfrage nach Kunst war immens und die notwendigen Verdienstmöglichkeiten durchaus gegeben.

„... sie existieren. Das ist alles, was ich weiß.“ Die Vesting Order 3711 und die Folgen

Erst vom Juli 1947 wissen wir sicher, dass der Kontakt zwischen Kolbe und Valentin wiederhergestellt war. Kolbe bedankte sich für ein höchst willkommenes Paket, das Valentin aus New York geschickt hatte.²⁹ Einige Briefe scheinen zwischenzeitlich verloren gegangen zu sein. Kontakt zwischen Kolbe und Buchholz, der Anfang 1945 nach Madrid ausgereist und nicht zurückgekommen war, ist nicht dokumentiert. Ob die beiden Männer je wieder miteinander zu tun hatten, ist fraglich. Der letzte Brief aus New York erreichte den

Künstler nur zwei Monate vor seinem Tod und berichtet am 15. September 1947 über die Vorgänge der Vesting Order 3711:

„Leider sind alle Ihre Skulpturen und Zeichnungen während des Krieges als feindliches Gut (sie gehörten Buchholz) beschlagnahmt worden. Und ich habe nur eine schwache Vorstellung, wohin sie gekommen sind. Sie sind alle versteigert worden, etwas obskur, sie existieren, das ist alles was ich weiss. [...] Ich selbst durfte die Versteigerung nicht besuchen, damals selbst doch deutscher Bürger.“³⁰

In der Tat waren am 29. Mai 1944 im Auftrag des Alien Property Custodian 387 Kunstwerke als Eigentum von Karl Buchholz unter der Bezeichnung Vesting Order 3711 beschlagnahmt worden.³¹ 319 davon gingen in eine Auktion, die am 8. Dezember des gleichen Jahres stattfand.³² Die Differenz von 68 Arbeiten resultierte wahrscheinlich aus einer Lizenz, die Valentin vorab erhalten hatte. Er konnte im Kunsthandel für Rechnung der Vereinigten Staaten von Amerika verkaufen, fand aber nur wenige Käufer.³³ Für die Versteigerung wurden immer gleich gestaltete Anzeigen geschaltet, die Mitte November beispielsweise in „The New York Times“, in „The Art Digest“ und in „Art News“ erschienen.³⁴

Von Georg Kolbe gingen sieben Bronzen und 28 Zeichnungen in besagte Versteigerung (Abb. 4 a–g). Die Plastiken bekamen eigenständige Losnummern, die Arbeiten auf Papier wurden zu zwei Gruppen mit 13 beziehungsweise 15 Blättern zusammengefasst.³⁵ Abgesehen von seinen Werken wurden auch Arbeiten weiterer bedeutender Künstler aufgerufen, unter anderem von Ernst Barlach, Max Beckmann, Edgar Degas, Otto Dix, Carl Hofer, Alexej Jawlensky, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Gerhard Marcks, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und Renée Sintenis (Abb. 5).

Die Pferdezüchterin Theodora H. Pleadwell von der Muffet Farm in Poughquag im Staate New York ersteigerte Los 31, also Georg Kolbes Entwurf zu „Ruhender Athlet“ für 200 US-Dollar.³⁶ Ella Lewenz aus Kew Gardens, New York State, erwarb für 1.233 US-Dollar die Lose 33, 34, 35 und 37, und damit Georg Kolbes „Stehende“ von 1935 (320 US-Dollar), die „Kauernde“ von 1930 (333 US-Dollar), die „Verkündung“ von 1934 (222 US-Dollar) und ein Konvolut von 13 Zeichnungen (358 US-Dollar).³⁷ Sie stammte ursprünglich aus Dresden und war eine begabte Kamerafrau, die das Leben ihrer jüdischen Familie nach 1933 im Film festhielt. Sie emigrierte in die USA, wo die Filme nach ihrem Tod von ihrer Enkelin Lisa Lewenz entdeckt und zu dem Dokumentarfilm „A Letter Without Words“ geschnitten wurden, der im Jahr 2000 den Radio-, TV- und Neue-Medien-Preis der RIAS Berlin gewann.³⁸ Samuel C. Dretzin aus New York City zahlte 825 US-Dollar für die Lose 32, 36 und 38, also Georg Kolbes „Stehende“ von 1935 (250 US-Dollar), den Entwurf zu „Ruf der Erde“ von 1932 (250 US-Dollar) und 15 Zeichnungen (325 US-Dollar). Er war aber ein sehr aktiver und vielseitig orientierter Sammler, der mit zahlreichen Kunstauktionen in Verbindung gebracht werden kann und häufig in den jeweiligen Provenienzen auftaucht.³⁹



4 a Georg Kolbe, Stehendes Mädchen, 1935, Bronze, Höhe 122 cm, historische Fotografie



4 b Georg Kolbe, Sitzende, 1926, Bronze, Höhe 28,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



4 c Georg Kolbe, Verkündung, 1934/35, Bronze, Höhe 65 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



4 d Georg Kolbe, Kauernde, 1930, Bronze, Höhe 50 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



4 e Georg Kolbe, Ruhender Athlet (Entwurf), 1935, Bronze, 27 × 49,5 × 23 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



4 f Georg Kolbe, Bewegungsskizze II, 1925, Bronze, Höhe 24 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



4 g Georg Kolbe, Kleine Stehende, 1935, Bronze, Höhe 77,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Alle beschlagnahmten Kunstwerke der Vesting Order 3711 wurden als vormaliges Eigentum von Karl Buchholz ausgewiesen. Wie sich aber nach dem Krieg herausstellte, gehörten ihm zahlreiche der Arbeiten gar nicht, sondern wurden nur unter seinem Namen beschlagnahmt. Nachweislich waren beispielsweise Werke von Gerhard Marcks, Renée Sintenis und Käthe Kollwitz betroffen, die diese nach New York in Kommission gegeben hatten.⁴⁰ Zudem gaben einige Sammler ausgewählte Stücke in die Obhut von Curt Valentin, wohl aus Angst, die Nationalsozialisten könnten auch in private Sammlungen moderner Kunst eingreifen.⁴¹

Georg Kolbe hatte Karl Buchholz klug in Zugzwang gebracht und konnte – gerade noch rechtzeitig – den Verkauf seiner Arbeiten erreichen. Letzterer hingegen verlor viel

Art property formerly owned by
Karl Buchholz

LOT NO.	INVENTORY NUMBER	QUANTITY	DESCRIPTION
<u>28 Cont'd.</u>			
	1350	1	Etching entitled "Woman with Arrow" - 6"x4½"
	1362	1	" " "3 Women" - 9½"x7½"
	1363	1	" " "Head of a Girl" - 6"x4½"
	1361	1	Lithograph entitled "Seated Man" - 14½"x9"
<u>29</u>	<u>2 Watercolors by Alex Jawlensky as follows:</u>		
	1229	1	Watercolor entitled "Study" - 10"x8"
	1230	1	" " " " - 10"x8"
<u>30</u>	<u>2 Lithographs by Oskar Kokoschka as follows:</u>		
	1301	1	Lithograph entitled "Head of a Woman" - 30"x22½"
	1305	1	" " "Portrait of a Girl" - 23"x18"
<u>31</u>	144	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Reclining Athlete" - 11"x20"
<u>32</u>	145	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Standing Woman" - 32" high.
<u>33</u>	146	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Standing Woman" - 48" high.
<u>34</u>	147	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Crouching Girl" - 20"x14"x11"
<u>35</u>	148	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Listening" 10"x10"x7"
<u>36</u>	1966	1	Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Girl Looking Up" - 42" high.
<u>37</u>	<u>Drawings and Etching by George Kolbe as follows:</u>		
	151	1	Drawing entitled "Seated Nude" - 17½"x14½"
	153	1	" " "Nude" - 19"x15"
	155	1	" " "Nude" - 13½"x19"
	156	1	" " "Standing Girl" - 18½"x13"
	157	1	" " "Standing Woman" - 19"x13"
	158	1	" " "Kneeling Girl" - 19"x14"
	160	1	" " "Nude" - 16½"x13½"
	940	1	" " "Nude" - 16½"x14"
	941	1	" " "Nude" - 14"x12½"
	942	1	" " "Kneeling Girl" - 12"x14"
	943	1	" " "Kneeling Girl" - 18½"x12"
	944	1	" " "Seated Man" - 18½"x13"
	619	1	Etching entitled "Kneeling Girl" - 4 3/4"x7"

5 Liste der im Rahmen der Vesting Order 3711 konfiszierten und versteigerten Werke (Ausschnitt)
mit Arbeiten von Georg Kolbe, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42
Section 3 (2 of 2) Box 75

236 „... sie existieren, das ist alles, was ich weiß.“

Art property formerly owned by
Karl Buchholz

<u>LOT NO.</u>	<u>INVENTORY NUMBER</u>	<u>QUANTITY</u>	<u>DESCRIPTION</u>
38	<u>19 Drawings by George Kolbe as follows:</u>		
	945	1	Drawing entitled "Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x13"
	946	1	" " " " "Nude" - 16 $\frac{1}{2}$ "x11"
	947	1	" " " " "Nude" - 18"x12 $\frac{1}{2}$ "
	948	1	" " " " "Kneeling Woman" - 16 $\frac{1}{2}$ "x11"
	949	1	" " " " "Standing Male Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	950	1	" " " " "Standing Girl" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	951	1	" " " " "Standing Nude" - 18"x11"
	952	1	" " " " "Standing Girl" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	953	1	" " " " "Standing Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	954	1	" " " " "Standing Man" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	955	1	" " " " "Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	956	1	" " " " "Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x12"
	957	1	" " " " "Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x12"
	958	1	" " " " "Nude" - 18 $\frac{1}{2}$ "x11"
	959	1	" " " " "Nude" - 16 $\frac{1}{2}$ "x14"
39	1056	1	Bronze sculpture by Kaethe Kollwitz - entitled "Waving Farewell" - 13 $\frac{1}{2}$ "x11"x6"
40	<u>Lithographs, Drawings and Etching by Kaethe Kollwitz as follows:</u>		
	831	1	Lithograph entitled "Versinkender" - 19"x15"
	834	1	" " " " "Death" - 17"x13"
	867	1	" " " " "Not (need)" - 7"x7"
	1884	1	" " " " "Beggar" - 17"x12"
	1895	1	" " " " "The Return" - 13"x14"
	987	1	Drawing entitled "Widow" - 16 $\frac{1}{2}$ "x11"
	806	1	" " " " "Death Leading Woman" - 23"x18"
	989	1	" " " " "In the Corner" - 17"x13"
	809	1	" " " " "Death and Girl" - 13"x18"
	1366	1	Etching entitled "Self-Portrait" - 8"x5 $\frac{1}{2}$ "
41	<u>Lithographs and Etchings by Alfred Kubin as follows:</u>		
	1371	1	Lithograph entitled "Women of Weinsberg" - 11"x10"
	1373	1	" " " " "The Robber Knight" - 12 $\frac{1}{2}$ "x9 $\frac{1}{2}$ "
	1476	1	" " " " "Haunted House" - 12"x6 $\frac{1}{2}$ "
	1477	1	" " " " "Horse" - 10"x10"
	1478	1	" " " " "Horse" - 10"x10"
	1479	1	" " " " "Woman Sleeping" - 7 $\frac{1}{2}$ "x11 $\frac{1}{2}$ "
	1480	1	" " " " "Pierrot" - 8"x12"
	1481	1	" " " " "Hunter and Woman" - 7 $\frac{1}{2}$ "x11 $\frac{1}{2}$ "
	1372	1	Etching entitled "Winter in the Wood" - 9"x12 $\frac{1}{2}$ "
	1475	1	" " " " "Gulliver" - 13"x12"
42	<u>Drawings and Watercolors by Alfred Kubin as follows:</u>		
	1414	1	Watercolor - entitled "David and Goliath" - 13 $\frac{1}{2}$ "x11"
	1	1	" " " " "Faust und Lilith" - 13"x16"
	1443	1	Drawing entitled "Fisherman's Luck" - 15"x12"
	1444	1	" " " " "Country Orgie" - 9 $\frac{1}{2}$ "x13"
	1445	1	" " " " "Gottlieb" - 10"x12"
	1448	1	" " " " "Wild Bull" - 10 $\frac{1}{2}$ "x10 $\frac{1}{2}$ "
	1447	1	" " " " "Child Murder" - 8 $\frac{1}{2}$ "x10"
	1448	1	" " " " "A New Robinson" - 13"x12"
	1449	1	" " " " "Shepherd" - 14"x10"
	1450	1	" " " " "Burglar" - 12"x11"

Geld und konnte sich damit Zeit seines Lebens nicht abfinden. Aus den 1960er-Jahren ist belegt, dass er beim Ausgleichsamt in Berlin auf Entschädigung pochte und eine nicht näher bekannte, aber wohl nicht allzu hohe Summe erhielt, die Buchholz als einen „Akt von Beleidigung“ gegenüber einem Träger des Bundesverdienstkreuzes ansah.⁴² Noch in den 1980er-Jahren stritt er sich mit dem Ausgleichsamt und behauptete nun, die Versteigerung habe 900.000 US-Dollar gebracht.⁴³ Eine Summe, die ausschließlich seiner Fantasie entsprungen sein kann, zumal der Gesamtwert des Konvolutes von 387 Kunstwerken vom Alien Property Custodian auf 28.000 US-Dollar geschätzt worden war. Das Ausgleichsamt verwies letztendlich auf das korrekt recherchierte Auktionsergebnis von 6.473,15 US-Dollar, sprach ihm aber im Mai 1984 eine erneute Entschädigung von 370 D-Mark zuzüglich Zinsen zu, woraus sich insgesamt 1161 D-Mark ergaben.⁴⁴ Buchholz' Reaktion auf diese Zahlung ist nicht überliefert.

Anhang: Bronzen und Zeichnungen von Georg Kolbe in Kommission bei der Galerie Buchholz, Berlin, und der Buchholz Gallery, New York

Die deutschen Werktitel der kommissionsweise überlassenen Bronzen und Zeichnungen stammen aus der Korrespondenz zwischen der Galerie Buchholz, Berlin, und Georg Kolbe (vgl. Archiv Georg Kolbe Museum, Konvolut Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, Berlin, 1936–1941). Die englischen Titel und weiteren Angaben zu den jeweiligen Kunstwerken haben ihren Ursprung in der Dokumentation der Vesting Order 3711. Vgl. National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75. Die Titel der Zeichnungen sind aufgrund fehlender Angaben nicht zuzuordnen. Die New Yorker Buchholz Gallery unter Curt Valentin verwendete andere Bezeichnungen als die Galerie Buchholz in Berlin, die dann wahrscheinlich vom Alien Property Custodian übernommen wurden. Vgl. auch die Liste der Werke, die zur Versteigerung gebracht wurden (Abb. 5).

Die Nummerierung der Zeichnungen erfolgte durch den Künstler selbst. Aufzeichnungen hierzu haben sich nicht erhalten. Die Blätter wurden in der Reihenfolge aufgeführt, wie sie in den Kommissionsvereinbarungen erwähnt sind. Diese wurden ebenfalls durch den Künstler selbst dokumentiert. Weitere Aufzeichnungen hierzu existieren nicht.

Die Angaben jeweils im letzten Absatz eines Eintrages sind der Dokumentation der Vesting Order 3711 entnommen, soweit sie beschlagnahmt wurden. Eine Zuordnung der Zeichnungen zu den Losnummern 37 und 38 sowie deren Käufern war aufgrund fehlender Angaben nicht möglich.

Bronzen

Kleine Sitzende

1926; Bronze

2.12.1936: Kauf von Karl Buchholz für Rechnung Curt Valentin (RM 900); Eigentum offiziell vorerst von Karl Buchholz, inoffiziell aufgrund der Rassegesetze von Curt Valentin/ Januar 1937: Überstellung nach New York

Keine Beschlagnahme, da Privateigentum von Curt Valentin

Entwurf zum Ruhenden Athleten/Reclining Athlete

1935; Bronze/11" × 20"

30.12.1936: an BGNy in Kommission (2000 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (2000 RM), Verbleib in New York

Lot 31: Zuschlag bei 200 US-Dollar an Theodora H. Pleadwell

Kleine Stehende/Standing Woman

1935; Bronze; Höhe 80 cm/32" high

30.12.1936: an BGNy in Kommission (1600 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (1600 RM), Verbleib in New York

Lot 32: Zuschlag bei 250 US-Dollar an Samuel C. Dretzin

Stehendes Mädchen/Standing Woman

1935; Bronze; Höhe 130 cm/48" high

30.12.1936: an BGNy in Kommission (3500 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (3500 RM), Verbleib in New York

Lot 33: Zuschlag bei 320 US-Dollar an Ella Lewenz

Kauernde/Crouching Girl

1930; Bronze; Höhe 49 cm/20" × 14" × 11"

30.12.1936: an BGNy in Kommission (2000 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (2000 RM), Verbleib in New York

Lot 34: Zuschlag bei 333 US-Dollar an Ella Lewenz

Verkündung/Listening

1934; Bronze/10" × 10" × 7"

25.6.1935: an GBB in Kommission (800 RM)/spätestens Dezember 1936 Kauf durch GBB/ Januar 1937: Überstellung nach New York

Lot 35: Zuschlag bei 222 US-Dollar an Ella Lewenz

Entwurf zum Ruf der Erde/Girl Looking Up

1932; Bronze; Höhe 18 cm/42" high

30.12.1936: an BGNy in Kommission (1600 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (600 RM), Verbleib in New York

Lot 35: Zuschlag bei 250 US-Dollar an Samuel C. Dretzin

Zeichnungen

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 59

30.12.1936: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 199

30.12.1936: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 212

25.6.1935: an GBB in Kommission (150 RM)/19.10.1936: Rückgabe an Georg Kolbe/30.12.1936: an BGNy in Kommission (160 RM)

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 277

30.12.1936: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

„Weibl.“

Kreidezeichnung; Nr. 278

11.10.1934: an GBB in Kommission (200 RM)/30.12.1936: an BGNy in Kommission (160 RM)/23.1.1943: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 282

30.12.1936: an BGN Y in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 284

30.12.1936: an BGN Y in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 291

30.12.1936: an BGN Y in Kommission (160 RM)/27.12.1939: Verkauf durch BGN Y
(160 RM)

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 303

6.1.1938: an BGN Y in Kommission (160 RM)/spätestens Januar 1939: Verkauf durch
BGN Y (160 RM)

[Titel unbekannt]

Zeichnung; Nr. 320

30.12.1936: an BGN Y in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

Männerzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 323

6.1.1938: an BGN Y in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 406

6.1.1938: an BGN Y in Kommission (160 RM)/4.12.1939: Verkauf durch BGN Y (160 RM)

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 410

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 415

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 430

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 440

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 442

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 445

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 451

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM),
Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 459; 6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 496
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 502
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 503
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Männerzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 591
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Männerzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 593
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

Männerzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 597
6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

34 Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 383

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch BGG (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

35 Frauenzeichnung

Kreidezeichnung; Nr. 386

6.1.1938: an BGNy in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch BGG (160 RM),
Verbleib in New York

Lot 37 oder 38

Anmerkungen

Ich danke den Kolleginnen und Kollegen des Georg Kolbe Museums, Berlin, für die wertvolle Unterstützung. Der Kulturstiftung Franz Dieter und Michaela Kaldewei danke ich für die Bereitstellung der finanziellen Mittel, ohne die keine Digitalisierung der Dokumente zur Vesting Order 3711 möglich gewesen wäre.

- 1 Vgl. Plunder and Restitution. The U.S. and Holocaust Victims' Asset. Findings and Recommendations of the Presidential Advisory Commission on the Holocaust Assets in the United States and Staff Report, hrsg. von Presidential Advisory Commission on the Holocaust Assets in the United States, Washington, D. C., 2000. Siehe insbesondere das Kapitel „Vesting“ Assets and the Office of Alien Property Custodian, S. SR58–SR83.
- 2 Zum Leben und Wirken von Curt Valentin vgl. Anja Tiedemann: Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8), Berlin 2013, S. 179–205.
- 3 Zum Leben und Wirken von Karl Buchholz vgl. ebd., S. 11–34.
- 4 Vgl. ebd., S. 16–20.
- 5 Für die vorliegende Untersuchung standen die vollständigen Dokumente des Alien Property Custodian zu den Vesting Orders (V.O.) 3711, 4285 und 7114 als PDF zur Verfügung. Alle drei betreffen das am Beschlagnahmetag in der Buchholz Gallery befindliche Eigentum von Karl Buchholz. V.O. 4285 und 7114 erfolgten nachträglich und sind als Ergänzung zu V.O. 3711 zu sehen. Alle drei Vorgänge wurden zusammengefasst unter dem Reference File F-28-42-E-1. Die Papiere befinden sich in den National Archives II, College Park (Maryland). Sie sind unter folgenden Signaturen auffindbar: RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75. Werke von Georg Kolbe sind nur im Vorgang V.O. 3711 dokumentiert. Eine Auflistung der sieben Plastiken und 28 Zeichnungen erfolgte wiederholt unter Angabe von Inventarnummer, Künstlernamen, Werktitel und Rechnungsdatum, wobei bei Letzterem das Eingangsdatum bei der Buchholz Gallery gemeint sein dürfte.
- 6 Vgl. die Korrespondenz Curt Valentin an Georg Kolbe sowie Georg Kolbe an Curt Valentin, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Aus der Überlieferung gehen zahlreiche private Details hervor; weit jenseits des üblichen geschäftlichen Austausches.
- 7 Vgl. Anja Tiedemann: Nicht das erforderliche Verantwortungsbewusstsein gegenüber Volk und Staat, in: Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 10), Berlin 2016, S. 219–235, Tabelle „Von der Galerie Buchholz ausgestellte und verkaufte Werke Künstler der Moderne (1934–1943)“, siehe hier den Eintrag „Kolbe“.
- 8 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 190–194.
- 9 Vgl. die Korrespondenz zu in Kommission gegebenen Plastiken und Zeichnungen zwischen der Galerie Buchholz und Georg Kolbe, 24.10.1936, 2.12.1936, 17.12.1936, 30.12.1936, Dezember 1936 [o. D.], Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 10 Als Jude durfte Curt Valentin keine Kunstobjekte besitzen, weswegen er seine private Bronze in die Kommissionsware von Georg Kolbe mit hineinschmuggelte. Der Kauf erfolgte offiziell über die Galerie Buchholz, denn Valentin hätte auch nicht als Käufer auftreten dürfen. Vgl. den Brief von Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.9.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, aus dem hervorgeht, dass Valentin diese Arbeit für sich privat gekauft hat. Vgl. darüber hinaus die Scheck-Übersendung der Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, 2.12.1936, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, die Auskunft gibt, dass nicht Valentin die Bezahlung vornimmt, sondern Buchholz.
- 11 Vgl. Exhibit A, Art property formerly owned by Karl Buchholz, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75, S. 75–76 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).
- 12 Die vereinfachten Werktitel wurden mutmaßlich später im Zuge der Vesting Order 3711 aufgegriffen. Die vorliegenden Quellen zu den Werken reichen nicht für eine sichere Identifizierung der Zeichnungen aus, wohl aber der Plastiken. Die verloren gegangenen Inventarbücher von Curt Valentin stellen nach wie vor eine bedauerliche Lücke in der Überlieferung dar.
- 13 Vgl. Gregor Langfeld: Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher, 1904–1957, Berlin 2011. Die Dissertation untersucht die Kanonisierung der der deutschen Moderne in den USA und geht wiederholt auf Georg Kolbe ein.

- 14 Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.6.1938, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 15 Buch- und Kunsthandlung Buchholz an Georg Kolbe, 18.4.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, sowie Buch- und Kunsthandlung Buchholz an Georg Kolbe, 1.2.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 16 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 144–152.
- 17 Georg Kolbe an Karl Buchholz, 23.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 18 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 144–152.
- 19 Zur Tätigkeit von Georg von Hülsen vgl. Anja Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 57–62.
- 20 Georg von Hülsen an Georg Kolbe, 25.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 21 Georg Kolbe an Georg von Hülsen, 28.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 22 Karl Buchholz an Georg Kolbe, 1.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 23 Karl Buchholz an Georg Kolbe, 21.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 24 Georg Kolbe an Karl Buchholz, 29.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 25 Vgl. Karl Buchholz an Georg Kolbe, 21.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 26 Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 231.
- 27 Zum Ausstellungsgeschehen in der Buchholz Gallery vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 261–267.
- 28 Ebd., S. 219–238.
- 29 Vgl. Georg Kolbe an Curt Valentin, 14.7.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 30 Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.9.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 31 Vgl. hierzu Anm. 5.
- 32 Vgl. u. a. die Annonce in der „New York Times“ vom 19.11.1944, wo die genaue Anzahl der zu versteigernden Werke benannt ist. National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 28 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).
- 33 Vgl. Licence NY 598479-T, 15.2.1944, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 42 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5) sowie Memorandum, 24.4.1945, ebd., S. 2–3 (S. 53–54 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5). Was Curt Valentin an wen verkaufte bzw. für sich selbst erwarb, ob womöglich noch andere Gründe für das Fehlen von 68 Arbeiten vorlagen, sind Aufgaben künftiger Forschung.
- 34 Vgl. Anzeigenausschnitte aus The Art Digest, 15.11.1944, Art News, 16.11.1944, The New York Times, 19.11.1944, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 27–29 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).
- 35 Vgl. Art property formerly owned by Karl Buchholz, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 1–2 (S. 56–57 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5).
- 36 Vgl. Exhibit 1 – On 1/1/45 property, in sale of art objects owned by Karl Buchholz, was awarded to the following, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 2 (S. 184 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5). Zum Leben von Theodora H. Pleadwell konnten keine weiteren Informationen in Erfahrung gebracht werden, außer dass sie wohl Pferdezüchterin war. Vgl. hierzu die Google-Abfrage: Theodora H. Pleadwell Muffet Farm [letzter Zugriff 12.2.2023].
- 37 Vgl. Exhibit 1 – On 1/1/45 property, in sale of art objects owned by Karl Buchholz, was awarded to the following, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 2 (S. 184 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5).
- 38 Vgl. http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3917 sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Lisa_Lewenz [letzter Zugriff 12.2.2023].
- 39 Vgl. die Google-Abfrage: Samuel C. Dretzin [letzter Zugriff 12.2.2023].
- 40 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 18–20.
- 41 Kunstinteressierte sammelten moderne Kunst, zeigten sie aber nicht nach außen. Solange daraus behördlicherseits keine Regimekritik abgeleitet werden konnte, sondern nur persönliches Interesse, wurde dieses Verhalten geduldet. Dennoch entschieden sich einige Sammler, ihre Sammlung oder Teile davon aus der Schusslinie zu bringen. Vgl. Anja Tiedemann: Vom Narrativ des Verbotenen. Das Sammeln moderner Kunst im Nationalsozialismus, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 7), S. 1–15.
- 42 Handschriftlicher Briefentwurf von Karl Buchholz an das Ausgleichsamt Berlin, September 1965, SMB-ZA, Nachlass Karl Buchholz, Karton F.
- 43 Ebd.
- 44 Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 19 und Anm. 66.

