

Bericht

zuhanden der Stiftung Kunstmuseum
Bern bezüglich Rückgabeforderung
der Erben nach Dr. Ismar Littmann

Marcel Brühlhart, Nikola Doll, Katharina Garbers-von Boehm, Andrea F. G.
Raschèr

5. November 2021

I.	Vorwort	7
II.	Zusammenfassung	9
	Otto Dix, Dame in der Loge, 1922.....	10
	Otto Dix, Dompteuse, 1922.....	11
III.	Historischer Sachverhalt	17
A.	Anspruchserhebung und Verlauf der Forschung	17
B.	Erkenntnisse bezüglich des Werks Otto Dix, Dame in der Loge, 1922, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, SV-Nr. 35/105 (Lost Art- ID 477895)	21
1.	Authentifizierung und materielle Kennzeichen	21
2.	Nachweise des Werkes bis 1935.....	24
2.1.	Erwähnung in Publikationen der 1920er Jahre	24
2.2.	Nachweise im Kunsthandel der 1920er Jahre	26
3.	Beziehungen zwischen dem Kunstwerk in Frage und der Sammlung Dr. Ismar Littmann	30
3.1.	Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Dr. Ismar Littmann	33
3.2.	Die Sammlung Dr. Ismar Littmann im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung	37
3.2.1.	Umfeld nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich mit 30. Januar 1933	38
3.2.2.	Aktivierung der Sammlung	42
3.2.3.	Suizidversuch und Tod.....	46
4.	Die 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 26. und 27. Februar 1935	47
4.1.	Anlass der Versteigerung in der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935	48
4.2.	Einlieferer zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935	49
4.3.	Die Beschlagnahme von Kunstwerken der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl durch die Preussische Geheime Staatspolizei, Februar 1935.....	52
4.4.	Eigentum an den vor Durchführung der 188. Auktion Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin beschlagnahmten Aquarellen von Otto Dix	60
4.5.	Rückerstattungsverfahren und Entschädigung	62
4.5.1.	Rückerstattungs-gesuch der Erben nach Dr. Ismar Littmann	62
4.5.2.	Rückerstattungs-gesuch der Erben nach Dr. Paul Schaefer.....	63
4.6.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix.....	64

4.6.1.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarellen von Otto Dix.....	64
4.6.2.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den Beschreibungen im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin	65
4.6.3.	Gewichtung der Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix.....	67
4.7.	Erkenntnisse bezüglich der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935.....	68
5.	Zusammenhang des Werks in Frage mit den Einziehungen in der Nationalgalerie Berlin im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937.....	74
6.	Das Werk in Frage im Besitz von Hildebrand Gurlitt.....	81
7.	Andere mögliche Szenarien	83
8.	Anhaltspunkte für weitere Recherchen	84
9.	Zusammenfassung und Bewertung der Erkenntnisse	84
9.1.	Zusammenfassung der Erkenntnisse.....	84
9.1.1.	Eigentum Dr. Ismar Littmann	84
9.1.2.	Aktivierung der Sammlung Dr. Ismar Littmann	85
9.1.3.	Übereignung von Kunstwerken an Dr. Paul Schaefer	85
9.1.4.	Die 188. Auktion bei Max Perl, Berlin.....	85
9.1.5.	Die Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor der 188. Auktion bei Max Perl 1935	86
9.1.6.	Entzug des Werks in Frage aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937.....	87
9.1.7.	Eigentumserwerb Hildebrand Gurlitt.....	87
9.1.8.	Ausschluss anderer Szenarien	88
9.2.	Bewertung vorliegender Belege bzw. der Erkenntnislage insgesamt.....	88
10.	Kategorisierung.....	89
C.	Erkenntnisse bezüglich des Werks Otto Dix, Domptreuse, 1922, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, SV-Nr. 35/104 (Lost Art-ID 477893)	91
1.	Authentifizierung und materielle Kennzeichen	91
2.	Nachweise des Werkes bis 1935.....	93
2.1.	Erwähnung in Publikationen der 1920er Jahre	94
2.2.	Nachweise im Kunsthandel der 1920er Jahre	95

3.	Beziehungen zwischen dem Kunstwerk in Frage und der Sammlung Dr. Ismar Littmann	98
3.1.	Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Dr. Ismar Littmann	101
3.2.	Die Versteigerung von Kunstwerken der Sammlung Dr. Ismar Littmann in der 104. Auktion von Paul Graupe, Berlin	104
3.3.	Die Sammlung Dr. Ismar Littmann im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung	106
3.3.1.	Umfeld nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich mit 30. Januar 1933	107
3.3.2.	Aktivierung der Sammlung	111
3.3.3.	Suizidversuch und Tod	115
4.	Die 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 26. und 27. Februar 1935	117
4.1.	Anlass der Versteigerung in der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935	117
4.2.	Einlieferer zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935	119
4.3.	Die Beschlagnahme von Kunstwerken der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl durch die Preussische Geheime Staatspolizei, Februar 1935	122
4.4.	Eigentum an den vor Durchführung der 188. Auktion Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin beschlagnahmten Aquarellen von Otto Dix	130
4.5.	Rückerstattungsverfahren und Entschädigung	131
4.5.1.	Rückerstattungs-gesuch der Erben nach Dr. Ismar Littmann	132
4.5.2.	Rückerstattungs-gesuch der Erben nach Dr. Paul Schaefer	133
4.6.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix	134
4.6.1.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarellen von Otto Dix	134
4.6.2.	Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den Beschreibungen im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin	135
4.6.3.	Gewichtung der Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix	135

4.7.	Erkenntnisse bezüglich der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935.....	137
5.	Zusammenhang des Werks in Frage mit den Einziehungen in der Nationalgalerie Berlin im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937.....	142
6.	Das Werk in Frage im Besitz von Hildebrand Gurlitt.....	149
7.	Andere mögliche Szenarien	151
8.	Anhaltspunkte für weitere Recherchen	152
9.	Zusammenfassung und Bewertung der Erkenntnisse	153
9.1.	Zusammenfassung der Erkenntnisse	153
9.1.1.	Eigentum Dr. Ismar Littmann	153
9.1.2.	Aktivierung der Sammlung Dr. Ismar Littmann	153
9.1.3.	Übereignung von Kunstwerken an Dr. Paul Schaefer	154
9.1.4.	Die 188. Auktion bei Max Perl, Berlin.....	154
9.1.5.	Die Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor der 188. Auktion bei Max Perl 1935	155
9.1.6.	Entzug des Werks in Frage aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937.....	155
9.1.7.	Eigentumserwerb Hildebrand Gurlitt.....	156
9.1.8.	Ausschluss anderer Szenarien	156
9.2.	Bewertung vorliegender Belege bzw. der Erkenntnislage insgesamt.....	156
10.	Kategorisierung	157
IV.	Rechtliche und ethisch-moralische Überlegungen.....	159
A.	Vorbemerkungen	159
1.	Bezug zur Ausübung des Wahlrechts in Bezug auf Werke der Kategorie «Gelb» aus dem Legat Cornelius Gurlitt.....	159
1.1.	Provenienzkategorien gemäss Vereinbarung 2014.....	159
1.2.	Differenzierte Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern	160
1.2.1.	Werke der Kategorie «Gelb-Rot».....	161
1.2.2.	Werke der Kategorie «Gelb-Grün»	162
1.3.	Weitere bei der Kategorisierung zu berücksichtigende Elemente	162
1.4.	Entscheidung des Kunstmuseum Bern	163
2.	Bezug zum «Historischen Sachverhalt»	164
3.	Fragestellungen	164
B.	Rechtliche Ausgangslage <i>Legat Cornelius Gurlitt</i>	165
1.	Eigentumsübergang.....	165
1.1.	Universalsukzession durch Erbgang	165
1.2.	Gründe für die Annahme des <i>Legat Cornelius Gurlitt</i>	165
2.	Vereinbarung 2014	167
3.	Provenienzlücken und Eigentümerstellung.....	169
C.	Verfahren.....	171
1.	Zuständigkeit.....	171

2.	Verfahrensgrundsätze	171
2.1.	Akteneinsicht und rechtliches Gehör	171
2.2.	Objektivität.....	172
2.3.	Dialog mit den Anspruchstellern (vorläufige Version).....	173
3.	Information der Öffentlichkeit.....	173
D.	Forschungsergebnisse zu den Werken in Frage	174
1.	Otto Dix, Dame in der Loge, 1922.....	174
2.	Otto Dix, Dompteuse, 1922.....	176
E.	Entscheidungsrahmen	178
1.	Rechtlicher Status des Kunstmuseum Bern	178
1.1.	Privatrechtliche Stiftung.....	178
1.2.	Öffentliche Finanzierung.....	179
1.2.1.	Leistungsvertrag Kanton Bern.....	179
1.2.2.	Pflicht zur Transparenz.....	179
1.3.	Gemeinnützigkeit	179
2.	Museumsethik	180
2.1.	Annahme von Beständen	180
2.2.	Deakzession.....	182
2.2.1.	Deakzession gemäss ICOM Code of Ethics	183
2.2.2.	ICOM Deaccessioning Guidelines	183
3.	Überlegungen zum Umgang mit unvollständigen Erkenntnislagen	184
3.1.	Provenienzlücken im Zeitraum 1933 – 1945 (NS-Zeit).....	185
3.2.	Indizienlage und Nachweis.....	185
3.3.	Fehlender Eigentumsschutz bei unvollständiger Erkenntnislage	186
3.4.	Funktion von Beweisregeln	187
3.5.	Angemessenheit von Beweisregeln bei Sachverhalten aus der NS-Zeit	188
3.5.1.	Krieg und Verbrechen gegen die Menschlichkeit.....	188
3.5.2.	Weit zurückliegende Sachverhalte	188
3.5.3.	Bedeutung von Teilwissen	189
3.5.4.	Exkurs: Unvollständige Erkenntnislagen in anderen Bereichen	189
3.6.	Rechtliche Ergebnisse, Ethik und Moral.....	190
4.	Rechtlicher und ethisch-moralischer Rahmen	191
4.1.	Privatrechtlicher Rahmen	191
4.1.1.	Rückforderung von Eigentum (Vindikation).....	191
4.1.2.	Rechtsprechung mit Bezug auf Kulturgüter	192
4.1.3.	Besonderheiten bei Werken mit Provenienzlücken	193
4.2.	Soft Law.....	194
4.2.1.	Washington Principles (1998)	194
4.2.1.1.	Wortlaut	195
4.2.1.2.	Struktur und Schwerpunkte.....	196

4.2.1.3.	Rechtliche Qualifikation der Washington Principles (1998)	197
4.2.1.4.	Auslegung der Washington Principles (1998) gemäss Vereinbarung 2014.....	199
4.2.2.	Erklärung von Terezín (2009)	200
5.	Rekapitulation des Entscheidungsrahmens.....	202
5.1.	Weitgehende Handlungsfreiheit.....	202
5.2.	Alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern bei Werken der Kategorie «Gelb» Werken gemäss Vereinbarung 2014.....	203
5.3.	Vorgehen bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» gemäss differenzierter Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern.....	203
5.4.	Anwendbare rechtliche Normen.....	204
5.5.	Erblasserwille	204

I. Vorwort

- 1 Der Bericht entstand in den Jahren 2020 und 2021 unter der Leitung von Dr. Marcel Brühlhart.
- 2 Den «Historischen Sachverhalt» hat Dr. Nikola Doll auf Grundlage von Vorarbeiten der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2014 – 2015) und des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» (2016) sowie weiterführender Recherchen des Kunstmuseum Bern verfasst. Die Bewertung der Erkenntnisse erfolgte im Austausch mit unabhängigen Expertinnen.
- 3 Die Darstellungen beruhen auf den zum Zeitpunkt des Berichtsabschlusses im Oktober 2021 zugänglichen Materialien und Informationen.
- 4 Die «Rechtlichen und ethisch-moralischen Überlegungen» wurden von Dr. Marcel Brühlhart in Zusammenarbeit mit Dr. Katharina Garbers-von Boehm und Dr. Andrea F. G. Raschèr erarbeitet.
- 5 Nikola Doll ist Leiterin der Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern. Katharina Garbers-von Boehm ist Rechtsanwältin in Berlin mit Schwerpunkt Kunstrecht. Andrea F. G. Raschèr ist Jurist in Zürich sowie Lehrbeauftragter mit Schwerpunkt Kunst- und Kulturrecht. Marcel Brühlhart ist Rechtsanwalt in Bern sowie Stiftungsrat des Kunstmuseum Bern. Seit 2014 leitet er die Arbeiten im Zusammenhang mit dem *Legat Cornelius Gurlitt*.
- 6 Die Verfasser:innen bedanken sich für die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit den Mitarbeiter:innen der Abteilungen Provenienzforschung und Restaurierung – Konservierung am Kunstmuseum Bern; der CIVS – Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation, namentlich Michel Jeannoutot, François Bernard, Jérôme Benezech, Paris, und Julien Acquatella, Berlin; Nadine Bahrmann, M.A., Provenienzforschung, Kunstverwaltung des Bundes – Bundesrepublik Deutschland; Bernhard Echte, Nimbus Verlag, Wädenswil; Dr. Ute Haug, Provenienzforschung, Hamburger Kunsthalle; Dr. Marcus Leifeld, Bonn; Prof. Dr. Meike Hopp, Technische

Universität Berlin; Dr. Britta Olényi von Husen, Köln; Dr. Maja Schweitzer, Referatsleiterin K 47, Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland; Dr. Katja Terlau, Köln; Esther Tisa Francini, Museum Rietberg, Zürich; Dr. Maximilian Zeidler, Referat K 47, Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland sowie schliesslich auch den Kolleg:innen, welche die Gutachtenerstellung begleitet haben.

Ein besonderer Dank gilt Dr. Günter Winands, Ministerialdirektor, Staatssekretär a.D., Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland, für die langjährige vertrauensvolle Zusammenarbeit; und Dr. Nina Zimmer, Direktorin des Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee, für ihr Bewusstsein moralisch-ethischer Verantwortung im Umgang mit öffentlichem Kulturgut.

II. Zusammenfassung

- 7 Die Erben nach Dr. Ismar Littmann richteten nach der Veröffentlichung von Kunstwerken aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014) in der Datenbank *Lost Art* eine Rückgabeforderung an die damals verantwortliche Taskforce «Schwabinger Kunstfund». Der Anspruch auf Rückgabe erstreckte sich auf die Aquarelle *Dame in der Loge*, 1922 (SV-Nr. 35/105, Lost Art-ID 477895) und *Dompteuse*, 1922 (SV-Nr. 35/104, Lost Art-ID 477893). Im Oktober 2014 erweiterte die Erbengemeinschaft ihren Rückgabantrag um weitere 23 Arbeiten auf Papier aus dem *Legat Cornelius Gurlitt*. Für diese 23 Werke hatte die Bundesrepublik Deutschland nach Provenienzforschungen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» eine Rückgabe abgelehnt.
- 8 Das Kunstmuseum Bern steht seit 2019 in einem transparenten und konstruktiven Austausch mit den Vertretern der Erbengemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann. Die mittlerweile zweijährige Zusammenarbeit hat zum Ziel, eine gemeinsame Einschätzung der bislang vorliegenden Erkenntnisse zu erarbeiten, die Grundlage einer beiderseits als *fair und gerecht* beurteilten Lösung im Geiste der *Washington Principles* (1998) und der *Terezín Declaration* (2009) ist.
- 9 Im Zuge dieses Austausches hat die Erbengemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann und seiner Ehefrau Käthe Littmann ihren Rückgabeantrag für 23 Kunstwerke aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* aufgegeben und deren Löschung aus der Datenbank *Lost Art* beantragt. Die Restitutionsforderung für die Aquarelle *Dompteuse* (1922) und *Dame in der Loge* (1922) von Otto Dix wurde aufrechterhalten.
- 10 Die von 2013 bis 2017 zunächst im Rahmen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» durchgeführten, dann seitens des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» fortgesetzten Recherchen führten für die Aquarelle *Dompteuse* (1922) und *Dame in der Loge* (1922) von Otto Dix zu keinem abschliessenden Ergebnis. Die Provenienzabklärungen konnten für beide Werke nicht den eindeutigen Nachweis erbringen, dass die Blätter Eigentum von Dr. Ismar Littmann (02.07.1887 – 23.09.1934) respektive seiner Nachfahren waren und

diesen im Zeitraum zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 verfolgungsbedingt entzogen wurden. Nach einer Begutachtung durch externe Experten (Expertenreview) bewertete das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» die Erkenntnislage für beide Blätter als «ungeklärt» (Kategorie «Gelb», gemäss *Provenienzforschung 2014*).

- 11 Nach Abschluss weiterer Forschungen durch das Kunstmuseum Bern präsentiert sich die Erkenntnislage per Juni 2021 wie folgt:

Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922

- 12 Die Provenienz des Werks in Frage für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten nicht zu einer belegbaren Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse und Besitzwechsel im Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft.

- 13 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte entstehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste Szenario treffen zu können.

- 14 Das relativ wahrscheinlichste Szenario hinsichtlich der Provenienz des Werks in Frage lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922, befand sich ursprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übergab das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27. Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem geplanten Verkauf.

- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.
- Das Werk in Frage dürfte am 7. Juli 1937 im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt gelangte, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

15 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Mögliche Berechtigte sind die Nachkommen nach Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer.

16 Andere potentiell Geschädigte sind nach Abschluss der Forschungsarbeiten nicht ersichtlich.

17 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.

18 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität und Eigentum basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der Vorgang eines verfolgungsbedingten Entzugs wird hingegen als erwiesen bewertet, allerdings ist in diesem Zusammenhang die Eigentumssituation unklar.

Otto Dix, *Dompteuse*, 1922

19 Die Provenienz des Werkes in Frage für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten nicht zu einer eindeutig belegbaren Rekonstruktion der

Eigentumsverhältnisse und Besitzwechsel im Zeitraum der national-sozialistischen Herrschaft.

20 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte entstehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste Szenario treffen zu können.

21 Das relativ wahrscheinlichste Szenario lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dompteuse*, 1922, befand sich ursprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übergab das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27. Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem geplanten Verkauf.
- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.
- Das Werk in Frage dürfte am 7. Juli 1937 im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt gelangte, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

22 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft.

Mögliche Berechtigte sind Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer respektive deren Nachkommen.

23 Andere potentiell Geschädigte sind nach Abschluss der Forschungsarbeiten nicht ersichtlich.

24 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.

25 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der Vorgang eines verfolgungsbedingten Entzugs wird hingegen als erwiesen bewertet, allerdings ist in diesem Zusammenhang die Eigentumssituation unklar.

26 Aus rechtlicher Warte erreicht die Erkenntnislage in beiden Fällen nicht annähernd eine justiziable Beweisdichte.

27 Bei beiden Werken erfolgt die Bewertung des relativ wahrscheinlichsten Szenarios insgesamt ausserhalb von Kategorien, die Gewissheit oder hohe Wahrscheinlichkeit voraussetzen. Damit fällt eine Bewertung des Werks in Frage als NS-Raubkunst («Rot») oder frei von Raubkunst («Grün») ausser Betracht. Aufgrund des Vorliegens von auffälligen Begleitumständen sowie Hinweisen auf NS-Raubkunst wird das Werk auf Grundlage der Erkenntnisse historischer Forschung in die Provenienzkategorie «Gelb-Rot» eingestuft.

28 Das Kunstmuseum Bern ist frei zu entscheiden, wie es mit den beiden Werken in Frage umgehen möchte. Selbst die Eigentumsaufgabe an den Werken, bei denen nicht erwiesen ist, ob es sich um NS-Raubkunst handelt, aber bei denen Hinweise auf NS-Raubkunst oder auffällige Begleitumstände gegeben sind, steht grundsätzlich im Einklang mit dem rechtlichen Status der Stiftung, dem Leistungsvertrag sowie der Gemeinnützigkeit der Stiftung.

- 29 Es besteht eine hohe Bindung an Sorgfaltspflichten sowie an international geltende ethische Standards.
- 30 Diese Handlungsfreiheit umfasst auch innovative Lösungen wie in dem Fall des Gemäldes *La Montagne Sainte-Victoire* (1897) von Paul Cézanne, das ebenfalls zum Legat von Cornelius Gurlitt gehört. In diesem Fall hat das Kunstmuseum Bern in einer Vereinbarung von 2018 der Familie Cézanne das Recht eingeräumt, das Gemälde regelmässig als Leihgabe im Musée Granet in Aix-en-Provence, Cézannes Heimatstadt, zu zeigen.¹ Damit verzichtet das Kunstmuseum auf einen Teil seiner Nutzungsbefugnisse an dem Werk.
- 31 Sollten zu einem späteren Zeitpunkt Belege auftreten, dass Kunstwerke des *Legat Cornelius Gurlitt* NS-Raubkunst sind, ist das Kunstmuseum Bern in seiner Handlungsfreiheit nicht beschränkt und wird gemäss den in einem solchen Fall zu beachtenden Grundsätzen vorgehen (Rz. 510 ff.).
- 32 In Fällen, in denen sich die Provenienz eines Werkes aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* nicht hinreichend klären lässt, das Werk mithin weder erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von NS-Raubkunstverdacht ist (Kategorie «Gelb», *Provenienzampel* 2014) entscheidet das Kunstmuseum Bern auf Grundlage der Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland innerhalb einer gewissen Bedenkzeit, ob es das Werk endgültig übernimmt (§ 6 Abs. 6 *Vereinbarung* 2014) oder das Eigentum daran aufgibt.
- 33 Diese Bestimmung stellt den Umgang mit Werken der Kategorie «Gelb» in die alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern. Die Verfügungsgewalt beschränkt sich nicht auf Übernahme oder Aufgabe des Eigentums, sondern lässt auch andere Szenarien zu.
- 34 Die Stiftung Kunstmuseum Bern hat bei der Befassung mit den Kunstwerken der Kategorie «Gelb» gemäss Vereinbarung 2014 unter Anwendung der verfeinerten Provenienzkategorien des Kunstmuseum

¹ <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/research/legat-cornelius-gurlitt/einblicke/paul-cezanne-2032.html>; Aufruf: 08.05.2021.

Bern entschieden, das Eigentum an Werken der Kategorie «Gelb-Rot» aufzugeben, sofern auf diese kein Anspruch erhoben wird.

35 Werden Ansprüche gestellt oder sind potentiell Betroffene ermittelt, hat das Kunstmuseum Bern entschieden, bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» zunächst eine gütliche Einigung mit den Beteiligten anzustreben.

36 Erst bei einem etwaigen Scheitern dieser Bemühungen werden diese Werke der Bundesrepublik Deutschland übergeben.

37 Bei den Werken in Frage, den Aquarellen *Dame in der Loge*, 1922 (SV-Nr. 35/105) und *Dompteuse*, 1922 (SV-Nr. 35/104) von Otto Dix handelt es sich um Werke, auf die Anspruch erhoben wurde.

38 Eine Durchsetzung der Ansprüche auf Eigentumsherausgabe (Vindikation) auf dem ordentlichen Rechtsweg vor den Zivilgerichten wäre wegen der lückenhaften Erkenntnislage im vorliegenden Fall höchstwahrscheinlich aussichtslos.

39 Damit rücken die *Washington Principles* (1998) sowie die *Erklärung von Terezín* (2009) in den beiden zur Beurteilung vorliegenden Fällen in den Vordergrund. Das Kunstmuseum Bern kann und muss entlang dieser Richtlinien bzw. deren Wertefundament verfahren.

40 Die Beteiligten sind bei der Vereinbarung über eine faire und gerechte Lösung im konkreten Fall der Werke in Frage frei.

41 Bereits Cornelius Gurlitt erklärte sich ausdrücklich gegenüber der Bundesrepublik Deutschland bereit, die *Washington Principles* (1998) als Privatperson anwenden zu wollen und etwaige NS-Raubkunst zu restituieren. Das Kunstmuseum Bern fühlt sich auch dem Erblasserwillen verpflichtet.

42 Vor diesem Hintergrund hat die Stiftung Kunstmuseum Bern am 5. November 2021 entschieden:

43 Die beiden Werke in Frage werden den Erben nach Dr. Ismar Littmann sowie den Erben nach Dr. Paul Schaefer nach Abschluss einer Übergabevereinbarung zu übergeben.

- 44 Voraussetzung dafür ist eine einvernehmliche Lösung unter den Beteiligten. Das Kunstmuseum moderiert diesen Prozess.
- 45 Eine Übergabe der beiden Werke in Frage an die Erben nach Dr. Ismar Littmann sowie die Erben nach Dr. Paul Schaefer ist einer treuhänderischen Besitzübertragung an die Bundesrepublik Deutschland vorzuziehen.
- 46 Ein Präjudiz für die direkte Anwendung der *Washington Principles* (1998) soll damit nicht verbunden sein. Insbesondere eine Berufung auf Prinzip Nr. 4, das eine Herabsenkung des Beweismasses für unklare Fälle anregt, erachtet der Stiftungsrat in diesem Fall für nicht sachgerecht. Stattdessen handelt es sich um eine Entscheidung in deren Geist.
- 47 Die Modalitäten der Übergabe sind in einer Übergabevereinbarung unter den drei Parteien festzuhalten.

III. Historischer Sachverhalt

- 48 Der historische Sachverhalt dokumentiert die Erkenntnisse der Provenienzforschung zu den Aquarellen *Dompteuse* (1922) und *Dame in der Loge* (1922) von Otto Dix für jedes Werk einzeln.

A. Anspruchserhebung und Verlauf der Forschung

- 49 Die Erben nach Dr. Ismar Littmann richteten nach der Veröffentlichung von Kunstwerken aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014) in der Datenbank *Lost Art* eine Rückgabeforderung an die damals verantwortliche Taskforce «Schwabinger Kunstfund».² Der Anspruch auf Rückgabe erstreckte sich auf die Aquarelle *Dame in der Loge*, 1922 (SV-Nr. 35/105, Lost Art-ID 477895) und *Dompteuse*, 1922 (SV-Nr. 35/104, Lost Art-ID 477893). Im Oktober 2014 erweiterte die Erbgemeinschaft ihren Rückgabeantrag um weitere 23 Arbeiten auf Papier aus dem *Legat Cornelius Gurlitt*.³ Für diese 23

² Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Vertreterin der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 25.11.2013.

³ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Vertreter und Vertreterin der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 15.10.2014. Die Rückgabeforderung erstreckte sich mit Stand vom 15. Oktober 2014 auf die folgenden Werke:

1. Otto Dix, *Dame in der Loge*, Lost Art-ID 477895;
2. Otto Dix, *Dompteuse*, Lost Art-ID 477893;
3. Max Liebermann, *Reiter*, Lost Art-ID 478267;
4. Max Liebermann, *Selbstbildnis mit Skizzenbuch*, Lost Art-ID 477935;
5. Max Liebermann, *Selbstbildnis beim Zeichnen im Freien*, Lost Art-ID 478282;
6. Max Liebermann, *Selbstbildnis an der Staffelei*, Lost Art-ID 478295;
7. Max Liebermann, *Zwei Pferde*, Lost Art-ID 478277;
8. Max Liebermann, *Schäfer mit Herde bei einer Schafskoje*, Lost Art-ID 477962;
9. Max Liebermann, *Dünenlandschaft*, Lost Art-ID 477950;
10. Max Liebermann, *Karrenhandel in einer Judengasse Amsterdam*, Lost Art-ID 478284;
11. Max Liebermann, *Strasse am Kanal in Amsterdam*, Lost Art-ID 478292;
12. Max Liebermann, *Jäger mit zwei Hunden im Wald*, Lost Art-ID 478272;
13. Max Liebermann, *Frau am Meer*, Lost Art-ID 477941;
14. Honoré Daumier, *Croquis Parisiennes*, Lost Art-ID 478366;
15. Honoré Daumier, *Histoire ancienne 3: Achille sous sa tente*, Lost Art-ID 478330;
16. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 87: La dame qui cultivé les arts*, Lost Art-ID 478336;
17. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 88: Une nouvelle connaissance*, Lost

Werke hat die Bundesrepublik Deutschland nach Provenienzforschungen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund»⁴ und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» eine Rückgabe abgelehnt.⁵

Art-ID 478360;

18. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie: Un mari trop aimé de sa femme*, Lost Art-ID 478362;

19. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 94: Un souvenir de gloire*, Lost Art-ID 478368;

20. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 98: Le vin de propriétaire*, Lost Art-ID 478373;

21. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie: Une attention délicate*, Lost Art-ID 478377;

22. Marc Chagall, *Sitzender Geiger*, Lost Art-ID 478484;

23. André Derain, *Liegender weiblicher Akt*, Lost Art-ID 478549;

24. Edvard Munch, *August Strindberg*, Lost Art-ID 477977;

25. Edvard Munch, *Zwei Menschen*, Lost Art-ID 477987.

⁴ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Taskforce «Schwabinger Kunstfund» an Vertreter und Vertreterin der Erbsengemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, Berlin, 14.01.2016. Eine Rückgabe der Grafiken Max Liebermanns wurde abgelehnt: Max Liebermann, *Selbstbildnis mit Skizzenbuch*, Lost Art-ID 477935; Max Liebermann, *Selbstbildnis beim Zeichnen im Freien*, Lost Art-ID 478282; Max Liebermann, *Selbstbildnis an der Staffelei*, Lost Art-ID 478295; Max Liebermann, *Zwei Pferde*, Lost Art-ID 478277; Max Liebermann, *Schäfer mit Herde bei einer Schafskoje*, Lost Art-ID 477962; Max Liebermann, *Jäger mit zwei Hunden im Wald*, Lost Art-ID 478272; Max Liebermann, *Frau am Meer*, Lost Art-ID 477941; Max Liebermann, *Strasse am Kanal in Amsterdam*, Lost Art-ID 478292. Bei den beanspruchten Werken Liebermanns im Legat Cornelius Gurlitt handelt es sich um Handzeichnungen. Laut dem Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthielt die Sammlung ausschliesslich Druckgrafiken gleichen oder ähnlichen Titels von Max Liebermann.

⁵ Die Provenienzforschungen im Auftrag der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» konnten keinen Zusammenhang zwischen den Werken im Legat Cornelius Gurlitt und der Sammlung von Dr. Ismar Littmann rekonstruieren. Die bisherigen Abklärungen des Kunstmuseums Bern bestätigen die Einschätzung der Bundesrepublik Deutschland. Die einzelnen Forschungsberichte liegen dem Kunstmuseum Bern vor. Die Auskunftsberechtigte ist in diesem Zusammenhang die Kunstverwaltung des Bundes, Berlin: Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Vertreterin der Erbsengemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, Berlin, 07.12.2016: Ablehnung der Rückforderung für die Druckgrafiken Edvard Munch, *August Strindberg*, Lost Art-ID 477977 und Edvard Munch, *Zwei Menschen*, Lost Art-ID 477987.

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Vertreter der Erbsengemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, Berlin, 23.01.2018: Ablehnung der Rückforderung für die Druckgrafiken Honoré Daumier, *Croquis Parisiennes*, Lost Art-ID 478366; 15. Honoré Daumier, *Histoire ancienne 3: Achille sous sa tente*, Lost Art-ID 478330; 16. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 87: La dame qui cultivé les arts*, Lost Art-ID 478336; 17. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 88: Une nouvelle connaissance*, Lost Art-ID 478360; 18. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie: Un mari trop aimé de sa femme*, Lost Art-ID 478362; 19. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 94: Un souvenir de gloire*, Lost Art-ID 478368; 20. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie 98: Le*

- 50 Das Kunstmuseum Bern steht seit 2019 in einem transparenten und konstruktiven Austausch mit den Vertretern der Erbegemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann. Die mittlerweile zweijährige Zusammenarbeit hat zum Ziel, eine gemeinsame Einschätzung der bislang vorliegenden Erkenntnisse zu erarbeiten, die Grundlage einer beiderseits als *fair* und *gerecht* beurteilten Lösung im Sinne der *Washington Principles* (1998) und der *Terezín Declaration* (2009) ist.
- 51 Im Zuge dieses Austausches hat die Erbegemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann und seiner Ehefrau Käthe Littmann ihren Rückgabeantrag für 23 Kunstwerke aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* aufgegeben und deren Löschung aus der Datenbank *Lost Art* beantragt. Die Restitutionsforderung für die Aquarelle *Dompteuse* (1922) und *Dame in der Loge* (1922) von Otto Dix wurde aufrechterhalten.
- 52 Die von 2013 bis 2017 zunächst im Rahmen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» durchgeführten, dann seitens des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» fortgesetzten Recherchen führten für die Aquarelle *Dompteuse* (1922) und *Dame in der Loge* (1922) von Otto Dix zu keinem abschliessenden Ergebnis. Die Provenienzabklärungen konnten für beide Werke nicht den eindeutigen Nachweis erbringen, dass die Blätter Eigentum von Dr. Ismar Littmann (02.07.1887 – 23.09.1934) respektive seiner Nachfahren waren und diesen im Zeitraum zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 verfolgungsbedingt entzogen wurden.⁶ Nach einer

vin de propriétaire, Lost Art-ID 478373; 21. Honoré Daumier, *Les beaux jours de la vie: Une attention delicate*, Lost Art-ID 478377.

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Vertreter der Erbegemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, Berlin, 21.12.2018: Ablehnung der Rückforderung für die Druckgrafiken André Derain, *Liegender Weiblicher Akt*, Lost Art-ID 478549 u. Marc Chagall, *Geiger*, Lost Art-ID 478484.

- ⁶ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Taskforce «Schwabinger Kunstfund»/Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Lost Art-ID 477895, Object Record Excerpt: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Dix_ORE_477895.pdf?__blob=publicationFile&v=13, Aufruf: 16.06.2021; Abschlussvermerk: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Dix_477895.pdf?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 16.06.2021; Lost Art-ID 477893, Object Record Excerpt: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Dix_ORE_477893.pdf?__blob=publicationFile&v=13, 16.06.2021; Abschlussvermerk: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Dix_477893.pdf?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 16.06.2021.

Begutachtung durch externe Experten (Expertenreview)⁷ bewertete das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» die Erkenntnislage für beide Blätter als «ungeklärt» (Kategorie «Gelb», gemäss *Provenienzampel 2014*⁸).⁹

⁷ Die Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste nennt für das Jahr 2017 folgende Review Experts: «Thierry Bajou, MNR/Louvre; Dr. Andrea Bambi, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Dr. Séverine Blenner-Michel, Archives diplomatiques, Paris; Prof. Eva Blimlinger, Kommission für Provenienzforschung, Wien; Laura Meier-Ewert, Berlin; Dr. Christian Huemer, Belvedere Research Center, Wien; Prof. Dr. Georg Kreis; Guido Magnaguagno; Leibl Rosenberg, Stadtbibliothek Nürnberg; Dr. Wolfgang Schöddert, Berlinische Galerie; Shlomit Steinberg, Israel Museum; Esther Tisa Francini; Prof. Dr. Ulrike Wolff-Thomsen, Museum Kunst der Westküste; Sébastien Chauffour, Archives diplomatiques, Paris; Julien Acquattella, CIVS, Berlin.» https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/DE/Review-Experts.pdf?__blob=publicationFile&v=14, Aufruf: 19.10.2021; vgl. auch die Zusammenstellung der Review Experts für das Jahr 2018 in: *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. *Provenire*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020, S. 186.

⁸ In der *Vereinbarung zwischen der der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern* zum Umgang mit dem *Legat Cornelius Gurlitt* legten die beteiligten Parteien im November 2014 fest, dass die Ergebnisse der Provenienzrecherchen zu Werken des Legats nach den Kategorien der sogenannten *Provenienzampel* klassifiziert werden sollten. Das dreistufige Ampelmodell wurde erstmals 2013 von einer Mitarbeiterin der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg, auf einem Treffen des Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. vorgestellt. Es gilt mittlerweile als überholt. Aus Gründen der Nachvollziehbarkeit ist deshalb das Datum angefügt: *Provenienzampel 2014*. <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Methodik/Index.html;jsessionid=4003C372F2D54816CDE991B18086BAB1.m7>, Aufruf: 21.10.2021, vgl. auch Kapitel III.A.1.

⁹ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Erbenvertreterin, Berlin, 06.02.2017; Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Erbenvertreterin, Berlin, 13.04.2017; Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Erbenvertreterin, Berlin, 30.05.2017. Im Schreiben vom 30. Mai 2017 geht die Verfasserin darauf ein, dass die von der Erbenvertreterin in Aussicht gestellten Unterlagen im Besitz des Holocaust Claims Processing Office (HCPO) dem Kunstmuseum Bern bislang nicht zur Verfügung gestellt wurden. Vgl. auch Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Deutsches Zentrum Kulturgutverluste an Erbenvertreterin, Berlin, 22.08.2017. Die in den Schreiben erwähnten Materialien liegen dem Kunstmuseum Bern nicht vor.

B. Erkenntnisse bezüglich des Werks Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, SV-Nr. 35/105 (Lost Art-ID 477895)

53 Die Erben nach Dr. Ismar Littmann und Käthe Littmann erheben Anspruch auf das Aquarell *Dame in der Loge* von Otto Dix aus dem Jahr 1922. Es handelt sich um ein Aquarell auf Papier; der Bildträger misst in der Höhe 49.3 cm und 39.9 cm in der Breite. Das Werk ist auf der Vorderseite signiert und datiert: «DIX 22» sowie nummeriert: «No 108». Das beanspruchte Blatt stammt aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014). Seit 2014 ist es Bestandteil des *Legat Cornelius Gurlitt* am Kunstmuseum Bern. Im Zuge des Steuerermittlungsverfahrens gegen Cornelius Gurlitt war das Werk 2012 von der Staatsanwaltschaft Augsburg sichergestellt worden (SV-Nr. 35/105). Im Weiteren finden sich für das beanspruchte Objekt auch die Bezeichnungen «Werk in Frage» oder «Werk».

54 Nachfolgend werden die Ergebnisse der Provenienzabklärungen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2014 – 2015) und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» (2016 – 2017) in Trägerschaft der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste auf Grundlage der publizierten Berichte «Object Record Excerpt» und «Abschlussvermerk» sowie des «Forschungsberichts» zu dem Werk in Frage zusammengefasst, gegengeprüft und nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern bewertet.¹⁰ In die Darstellung fliessen ergänzende Recherchen der Abteilung Provenienzforschung des Kunstmuseum Bern mit ein.

1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen

55 Laut Titel und Datierung handelt es sich bei dem Werk in Frage um ein Aquarell von Otto Dix aus dem Jahr 1922. Das Werk ist im bisher einzigen *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* von Suse Pfäffle unter der Nummer A 1922/16 inklusive einer

¹⁰ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Taskforce «Schwabinger Kunstfund»/Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Lost Art-ID 477895, Object Record Excerpt: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Dix_ORE_477895.pdf?__blob=publicationFile&v=13, Aufruf: 16.06.2021; Abschlussvermerk: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Dix_477895.pdf?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 16.06.2021. Der Forschungsbericht ist in der Datenbank *Proveana* zugänglich.

Schwarzweissabbildung dokumentiert.¹¹ Als Standort ist «Verbleib unbekannt» vermerkt. Die Existenz des Werks belegt die Autorin durch historische Dokumente, wie das Skizzenbuch «Otto/Martha» im Nachlass des Künstlers sowie drei Publikationen, von denen eine, der Band *Otto Dix* von Willi Wolfradt, aus dem Jahr 1924 eine Schwarzweissabbildung des Werks enthält.¹²

56

Durch Werkdokumentation und materialtechnische Untersuchungen liessen sich folgende individuelle Kennzeichen des Werks in Frage feststellen:

Technik

Wasserfarbe und Grafitstift auf Papier, aquarelliert

Masse

Höhe 49.3 cm, Breite 39.9 cm

Die Untersuchung durch eine Papierrestauratorin zeigte, dass das Blatt an der Unterkante beschnitten ist. Zeitpunkt und Umfang des Beschnitts lassen sich nicht bestimmen.

Signatur und Beschriftungen

Vorderseitenbefund

Signatur: recto u. r. signiert mit Grafitstift (2.4 x 2.8 cm): «DIX / 22», unterstrichen; recto u. r. mit Grafitstift: «No 108»

Beschriftung: u. r. Prägestempel «PROGRESS»

Rückseitenbefund

1. verso o. r. runder Prägestempel, doppellinig umrandet: «PROGRESS mit stilisierter Papierwaage» [Wasserzeichen]
2. verso u. M. Prägestempel: «PROGRESS» [Wasserzeichen]
3. verso o. l. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert: «L/350[?]/aq» [oder «1[?] 350[?] / aq»; «L/350[?] / 24»] [Inventarnummer oder EK-Nummer]
4. verso o. M. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, Etikett in Rot, ms. Beschriftet, berissen: «Express», daneben «[unlesbar]ilboten», rechteckig umrandet [Durch Eilboten Express]
5. verso o. l. Farbstift in Rot: «Verkauft», unterstrichen
6. verso M. mit Grafitstift: «-10 cm-»

¹¹ Suse Pfäffle, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991, S. 151, Nr. A 1922/16.

¹² Willi Wolfradt, *Otto Dix*, Reihe Junge Kunst, Bd. 41, Leipzig 1924.

7. verso u. r. Stempel in Violett: «DR. H. GURLITT / DUESSEL-DORF / Mannesmann-Ufer 9 / Ruf 28031 Büro 12478» [Adressstempel Hildebrand Gurlitt]
8. verso u. l. mit Grafitstift: «SV 37/105» [SV-Nr.]
9. verso u. l. mit Grafitstift: «Dame in Loge» [Titel, wohl von Hildebrand Gurlitt vor dem 05.12.1945 ergänzt]
10. verso u. l. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, Etikett in Rot, ms. Beschriftet, gerissen: «[unlesbar]ilboten», rechteckig umrandet [Durch Eilboten Express]
11. verso u. l. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert: «C 338» [oder «E 338»] [Eingangsnummer, Galerie Nierendorf, Köln]
12. verso u. l. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert: «Mä[?]d[unlesbar]en» [«Mäedchen»] [2. Titel]
13. verso u. M. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, Etikett in Rot, ms. Beschriftet, berissen: «Durch [unlesbar] / Ex[unlesbar]», rechteckig umrandet [Durch Eilboten Express];
14. verso u. M. mit Grafitstift: «f. 112»
15. verso u. M. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, abgeschabt: «[unlesbar]», unterstrichen mit Kopierstift
16. verso u. r. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert: «4[unlesbar]5[unlesbar]» [«4453» oder «4552»]
17. verso u. r. mit Grafitstift, überklebt: «F1071»
18. darüber fragmentarisch erhaltenes Merkmal, Etikett in Rot, ms. Beschriftet, gerissen: «[unlesbar]», rechteckig umrandet
19. auf Rückkarton recto u. r. mit Grafitstift: «SV-Nr. 35/105» [SV-Nr.]
20. auf Rückkarton verso o. l. mit Grafitstift: «1977/18» [Wiesbaden, Central Collecting Point, Inv.-Nr.]
21. auf Rückkarton verso o. r. fragmentarisch erhaltenes Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert: «5» [?]
22. auf Rückkarton verso o. r. mit Grafitstift: «5.»
23. auf Rückkarton verso u. M. mit Grafitstift: «Fot» [Wiesbaden, Central Collecting Point, Fotonachweis]

2. Nachweise des Werkes bis 1935

57 Laut Signatur und Nummerierung (Dix-Nummer) malte Otto Dix das Aquarell *Dame in der Loge* im Jahr 1922. Motiv, Malweise und Signatur stehen in Zusammenhang mit anderen im gleichen Zeitraum entstandenen Aquarellen.¹³

58 Motivisch schliesst das Werk an Otto Dix' Bildnisse in Aquarelltechnik an. Die Frauen- und auch Männerbildnisse sind zumeist als Büste oder halbfigurige Darstellungen mit in Dreiviertel- oder Halbprofil gedrehtem Kopf angelegt. Eine vergleichbare Komposition findet sich bei den 1922 entstandenen Aquarellen *Kopf* (Mutzli Koch, Pfäffle A 1922/11), *Witwe* (Pfäffle A 1922/18), *Witwe* (Pfäffle A 1922/20), *Mädchen mit Rosen* (Pfäffle A 1922/40), *Knabe* (Pfäffle A 1922/48), *Maud* (Pfäffle A 1922/151) oder *Kupplerin* (Pfäffle A 1922/122).

59 Suse Pfäffle bietet im bislang einzigen *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* eine Übersicht der wechselnden Signaturen von Otto Dix. Die Signatur auf dem Werk in Frage entspricht der Signatur, die der Künstler in den Jahren von 1921 bis 1923 verwendete. Sie besteht aus dem Nachnamen in Versalien. Eine Angabe des Entstehungsjahrs findet sich nicht bei allen Arbeiten. Die Beschriftung «No 108» auf der Vorderseite des Werks in Frage kann als Werknummer (Dix-Nummer) identifiziert werden, die Otto Dix in seinem Skizzenbuch «Otto/Martha» vermerkte.¹⁴

2.1. Erwähnung in Publikationen der 1920er Jahre

60 Das Werk *Dame in der Loge* (1922) ist in zeitgenössischen Publikationen zu Otto Dix nachweisbar.

61 Willi Wolfradt verfasste 1924 die Monographie *Otto Dix*, die als Band 41 in der Reihe «Junge Kunst» des Verlags Klinkhardt & Biermann erschienen ist.¹⁵ Das Buch enthält eine ganzseitige Abbildung eines Werks mit dem Titel *Dame in Loge*. Das reproduzierte Werk wird auf

¹³ Pfäffle 1990, S. 8-10, S. 26-27.

¹⁴ Pfäffle 1999, S. 151, A 1922/16.

¹⁵ Willi Wolfradt, *Otto Dix*, i. d. Reihe Junge Kunst, Bd. 41, Leipzig 1924. Für die Bildvorlagen der im Katalog reproduzierten Kunstwerke dankt der Verlag der Kunsthandlung Karl Nierendorf, Köln.

1922 datiert, die Technik ist mit Aquarell angegeben. Die Schwarzweissabbildung lässt Signatur, Datierung und Beschriftung des Werks am rechten Bildrand erkennen: Das reproduzierte Werk ist recto unten rechts signiert und datiert mit «DIX 22». Unmittelbar über Signatur und Datierung ist die Beschriftung «No 108» lesbar.¹⁶

62 Ein zweiter möglicher Beleg für das Werk in Frage findet sich in dem 1929 anlässlich der Ausstellung *Otto Dix, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik* veröffentlichten Katalog des Kunstsalons Wolfsberg in Zürich. Unter der Nummer 50 führt die Publikation ein Aquarell mit dem Titel *Dame in der Loge*. Das Werk wird mit 1922 datiert und mit einem Verkaufspreis in der Höhe von 650,- Schweizer Franken ausgewiesen.¹⁷

63 In Ausstellungsrezensionen und zeitgenössischen Essays zum Werk von Otto Dix finden die Sujets Zirkus und Varieté allgemein Erwähnung, jedoch nicht das Werk in Frage.¹⁸

¹⁶ Die Abbildung des Aquarells *Dame in der Loge* (1922) in der Publikation von Willi Wolfradt entspricht der Abbildung zur Katalognummer A 1922/16 im *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* von Suse Pfäffle (1991). Es kann davon ausgegangen werden, dass Suse Pfäffle das Werk auf Grundlage des Skizzenbuchs «Otto/Martha» und des 1924 veröffentlichten Bandes *Otto Dix* von Willi Wolfradt im Werkverzeichnis erfasste. In Otto Dix Notizheften lassen sich für das Jahr 1922 zwei Aquarelle nachweisen, in deren Titel «In der Loge» vorkommt: «NDF [Nierendorf] Aquarell No 108 Dame in der Loge 1500», «Nr. 205 In der Loge [durchgestrichen] 1. März [1922]». Laut Eintrag übergab Dix beide Werke an die Galerie Nierendorf; Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg [DKA, Nürnberg], Nachlass Otto Dix, I, B 4, Werkverzeichnis, I, B 4 Werkverzeichnisse: 3 Notizhefte, 1 Fragment, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.. Vgl. Pfäffle Nr. A 1922/15: «Dame in der Loge» und Pfäffle A 1922/186: «In der Loge». Für beide Werke ist Verbleib mit unbekannt angegeben. Pfäffle 1990, Nr. A 1922/15, S. 158 u. A 1922/186, S. 172.

¹⁷ Der Katalog enthält keine Abbildung und Angaben zu Signatur und Werkmass. Für die Bildvorlagen der im Katalog reproduzierten Kunstwerke danken die Herausgeber der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden. Im Schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt ist ein Exemplar des 1929 publizierten Katalogs *Otto Dix, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik* des Kunstsalon Wolfsberg Zürich erhalten. Das Exemplar enthält Annotationen in Grafit, umkreist ist die Katalognummer 50: «*Dame in der Loge*, 1922, 650,- Fr. [Verkaufspreis]». Bundesarchiv Koblenz, N 1826, 13.2 Kunstsalon Wolfsberg, Zürich [Hg.], *Sonder-Ausstellung Otto Dix, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Februar – April 1929, Zürich 1929, hier: S. 12, Nr. 50.

¹⁸ DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 12, Ausstellungsdocumentation. In den Unterlagen findet sich kein Hinweis auf das Werk in Frage. Vgl. auch Alfred Salmony, Dix als Porträtist, in: *Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 17.1925, S. 1045-1049.

2.2. Nachweise im Kunsthandel der 1920er Jahre

64 Die Publikationen von Willi Wolfradt und dem Kunstsalon Wolfsberg Zürich verweisen im Bildnachweis auf zwei Kunsthandlungen, in denen Otto Dix in den 1920er Jahren regelmässig ausstellte. Der 1924 veröffentlichte Band von Wolfradt nennt die Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst; der Katalog des Kunstsalons Wolfsberg von 1929 die Galerie Neue Kunst Fides in Dresden.

65 Die Werke von Otto Dix waren in den 1920er Jahren in zahlreichen Ausstellungen von Galerien, Künstlervereinigungen, Kunstvereinen und Museen vertreten. Im Kunsthandel sind Ausstellungen unter anderem bei Emil Richter (Dresden), Neue Kunst Fides (Dresden), Ernst Arnold (Dresden), Frau Ey (Düsseldorf), Hugo Erfurth (Dresden), Kunstausstellung Kühl (Dresden) oder dem Kunstsalon Wolfsberg (Zürich) nachgewiesen. Karl Nierendorf war ab 1922 der wichtigste Händler von Otto Dix.¹⁹ Ein Exklusivvertrag räumte Nierendorf die Vertretung für Grafik und Aquarelle ein und sicherte ihm eine privilegierte Stellung gegenüber anderen Kunsthändlern.²⁰

¹⁹ Die Brüder Karl und Josef Nierendorf gründeten 1920 die Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst. 1923 übernahm Karl Nierendorf zusätzlich die Leitung von Israel Ber Neumanns Graphischem Kabinett in Berlin. Die Partnerschaft zwischen I. B. Neumann und Nierendorf führte zum Wechsel des Firmennamens: Galerie Neumann–Nierendorf GmbH. Das Kölner Geschäft bestand bis 1925. Nach der Liquidierung gründete Josef Nierendorf eine neue Galerie in Düsseldorf, die bereits 1926 geschlossen wurde. Die Zusammenarbeit zwischen Karl Nierendorf und I. B. Neumann bestand bis 1932, danach führte Karl Nierendorf die Galerie Nierendorf alleine weiter. Karl Nierendorf verliess Deutschland 1937 und eröffnete im gleichen Jahr die Nierendorf Gallery in New York, die er bis zu seinem Tod 1947 leitete. Josef Nierendorfs Tod verhinderte 1949 die Neueröffnung der Berliner Galerie. Seine Witwe Meta und sein Stiefsohn Florian Karsch verkauften bis 1954 Werke aus dem Galeriebestand, bis sie 1955 die Galerie Meta Nierendorf eröffneten. Zur Geschichte der Galerie Nierendorf vgl. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Berlin/New York 1920 – 1955*, Zürich 2003; Yvonne Groß, *Zwischen Dix und Mueller. Der Berliner Kunsthändler Florian Karsch und die Galerie Nierendorf*, Berlin 2014.

²⁰ Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920 – 1995*, Zürich 2003, hier insbes. S. 97-98 u. 146-156; 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. 255.

- 66 Im Nachlass Otto Dix ist ein *Dame in der Loge* betitelt Aquarell allein in den Werkverzeichnissen und der Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf nachgewiesen.²¹ Im handschriftlichen Werkverzeichnis ist die Weitergabe eines Aquarells *Dame in der Loge* an Karl Nierendorf im August 1922 vermerkt.²²
- 67 Die Auskunft der Galerie Nierendorf Berlin bestätigt diese Angabe. Im sogenannten E-Buch/Köln (Einkaufsbuch) findet sich unter der Nummer 872-338 ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Dame in der Loge*, das Karl Nierendorf «zu Beginn der 1920er Jahre direkt vom Künstler erworben»²³ habe.
- 68 Das Werk in Frage weist auf der Rückseite des Bildträgers eine dreistellige Ziffernfolge «[B] [oder] [E] 338» auf.²⁴ Der Werkbefund stimmt demnach partiell mit den Angaben aus dem sogenannten E-Buch/Köln (Einkaufsbuch) der Galerie Nierendorf überein.²⁵

²¹ DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf; I, B 4 Werkverzeichnisse: 3 Notizhefte, 1 Fragment.

²² DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.: «No V Nierendorf [Aufstellung von Aquarellen u. Zeichnungen mit Titel, Technik u. Preisangabe], o. O., o. D. [August 1922] *Dame in der Loge*, A[quarell], 1500.-» In der Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf findet das Werk in Frage einmal Erwähnung. Karl Nierendorf informiert Dix, dass er Werke in der Art der *Dame in der Loge* gut verkaufen könne. DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix I, C 524a, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf, Januar bis September 1922, Karl Nierendorf, o. O., 25.09.1922.

²³ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Galerie Nierendorf an Kunstmuseum Bern, Berlin, 18.02.2021 u. 23.11.2021; vgl. auch Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 22-23, Anm. 53-56.

²⁴ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 11.

²⁵ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Galerie Nierendorf an Kunstmuseum Bern, Berlin, 18.02.2021 u. 23.11.2021; vgl. auch Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 22-23, Anm. 53-56. Die Autor:innen des Forschungsberichts diskutieren auf Grundlage der Auskünfte der Galerie Nierendorf die Möglichkeit, dass das Aquarell *Dame in der Loge* mit der Nummer 872-338 1926 an die Kunsthalle Mannheim verkauft wurde. Anhaltspunkt für diese Hypothese ist ein Eintrag im Einkaufsbuch: «Das in der Zeile über dem Aquarell «*Dame in der Loge*» im «E-Buch/Köln» (Einkaufsbuch) verzeichnete Werk wurde nachweislich 1926 an die Kunsthalle Mannheim verkauft. Da bei dem unter der lfd. Nr. 872-338 notierten Aquarell «*Dame in der Loge*» in der Spalte des Käufers ein Haken gesetzt wurde, vermutete man, dass dieses Aquarell «*Dame in der Loge*» ebenfalls von der Kunsthalle Mannheim erworben worden sein könnte.» Eine Anfrage in der

Nach Auswertung der Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf, den im Nachlass Dix überlieferten Ausstellungsunterlagen und der Korrespondenz mit Händlern und Sammlern²⁶, kann davon ausgegangen werden, dass sich das Werk in Frage ab Frühjahr 1922 im Besitz der Galerie Nierendorf befand.²⁷

Kunsthalle Mannheim konnte diese Hypothese nicht belegen. Gemäss Unterlagen im Nachlass Otto Dix erwarb die Kunsthalle Mannheim das Aquarell «Dame in der Loge» nicht. Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Otto Dix, I, C-524g, Karl Nierendorf, o. O., 05.07.1925.

Anja Walter-Ris zitiert in ihrer Geschichte der Galerie Nierendorf (2003) die Veräusserungen von Dix-Werken im Januar 1923: «Eine Woche später [nach dem 9. Januar 1923] meldete er [Karl Nierendorf], dass er von der Kommissionsliste für je zwei Dollar die Aquarell-Nummern 199-206, nämlich «Schnaps», «Bettler», «Elegantes Paar», «Am Fenster», «Französin», «Liegende», «In der Loge» und «Xenia», vermittelt wurden.» Das Werk in Frage trägt die Dix-Nummer 108. Es ist also durchaus möglich, dass das Werk in Frage zunächst anders betitelt war. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv der bildenden Kunst, Nachlass Otto Dix, I, C-524c, Karl Nierendorf an Otto Dix, 16.01.1923, zit. n. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920 – 1995*, Zürich 2003, S. 108.

²⁶ Der Nachlass Otto Dix beinhaltet umfangreiche Korrespondenz mit Kunsthändlern und Sammlern. Geprüft wurden die Bestände I, B 5, Neue Kunst Fides; I, B 12, I B 11 Graphisches Kabinett Emil Richter, Dresden; I, B 12a, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich; I, C, 524 Galerie Nierendorf; I, C 526 Galerie Nierendorf, Florian Karsch; I, C 525 Graphisches Kabinett I. B. Neumann; I, C 33 Galerie Ernst Arnold; I, C 205 Graphisches Kabinett Hugo Erfurth; I, C 438 Galerie Heinrich Kühl; I, C 263 Fritz Glaser; I, C 462 Kurt Liebmann; I, C 625 Paul Ferdinand Schmidt; I, C 527 Fritz Niescher; I, C 617 Eberhard Schenk zu Schweinsberg, I, C 810 Willi Wolfardt. In diesen Beständen konnte das Werk in Frage nicht nachgewiesen werden.

²⁷ In Otto Dix' Werkverzeichnissen lassen sich nur für das Jahr 1922 zwei Aquarelle nachweisen, in deren Titel «In der Loge» vorkommt: «NDF [Nierendorf] Aquarell No 108 Dame in der Loge 1500», «Nr. 205 In der Loge [durchgestrichen] 1. März [1922]». Laut Eintrag übergab Dix beide Werk an die Galerie Nierendorf. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 1 u. Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.. Vgl. Pfäffle Nr. A 1922/15: «Dame in der Loge» und Pfäffle A 1922/186: «In der Loge». Für beide Werke ist Verbleib mit unbekannt angegeben. Pfäffle 1990, Nr. A 1922/15, S. 158 u. A 1922/186, S. 172. Für die folgenden Jahre findet sich kein Hinweis auf ein Werk diesen Titels. In der Korrespondenz mit Karl Nierendorf der Jahre 1924 bis 1937 ist kein Werk des Titels *Dame in der Loge* nachweisbar. Es findet sich auch kein Werk des Titels oder der Werknummer «108» in den Abrechnungen und Listen von Rücksendungen an Otto Dix. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf, 1922 – 1937. Ein Werk des Titels findet sich nicht unter den Leihgaben für die Aquarellausstellung in der Nationalgalerie Berlin (1924) oder den jährlichen Seces-sions-Ausstellungen (1922 – 1925). Ein Werk des Titels lässt sich auch nicht in den Ausstellungen von Dix Aquarellen der Galerie Nierendorf (Mai 1922, Oktober 1923 und 1926) nachweisen. Geprüft wurden die Ausstellungsunterlagen im Nachlass Otto Dix und Ausstellungskataloge. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 12, Ausstellungsunterlagen 1922 – 1969; Otto Dix. Katalog der Gesamtausstellung 1926, Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin, i. d. R. Veröffentlichungen des Kunstarchivs, hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, Berlin 1926, Nr. 2/3.

Recherchen zum Kunstsalon Wolfsburg ergaben keine weiteren Hinweise auf das 1929 ausgestellte Aquarell.²⁸

Recherchen zur Galerie Neue Kunst Fides, Dresden²⁹, und der Galerie Ernst Arnold, Dresden und Breslau³⁰, ergaben ebenfalls keine Hinweise auf das Werk in Frage.

Die überlieferten Briefe und Werklisten lassen darauf schliessen, dass Nierendorf die Arbeiten zum Weiterverkauf von Otto Dix ankaufte oder in Kommission übernahm. Zudem kaufte er von Dritten angebotene Werke von Dix auf, um sie selbst anzubieten. Zu seinen Kunden zählten Museen und Sammler. Anderen Galeristen überliess er die Werke in Kommission. Aus dem Briefwechsel von Otto Dix mit anderen Kunsthändlern, wie beispielsweise Rudolf Probst oder mit dem Kunstsalon Wolfsburg, geht hervor, dass Nierendorf in Ausstellungen an anderen Orten involviert war, insbesondere in Bezug auf Verkäufe. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5, Neue Kunst Fides; I, B 12, I B 11 Graphisches Kabinett Emil Richter, Dresden; I, B 12a, Kunstsalon Wolfsburg, Zürich; I, C 205 Graphisches Kabinett Hugo Erfurth.

²⁸ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 21, Anm. 46. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 12 a, dd, Ausstellungsdokumentation Kunstsalon Wolfsburg, Zürich.

²⁹ Die Dresdner Galerie Neue Kunst Fides zeigte Werke von Otto Dix im Zeitraum von 1924 bis 1932: in vier Einzelausstellungen in den Jahren 1924, 1928, 1930 und 1932 sowie neun Gruppenausstellungen 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1930, 1931 und 1932 (April, Juni bis Juli). Der Nachlass des Galeristen Rudolf Probst befand sich lange Zeit in Privatbesitz. Seit 2021 befindet er sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Nachlass Rudolf Probst. Die Unterlagen werden derzeit archivalisch erschlossen und waren zum Zeitpunkt der Gutachtenerstellung nicht zugänglich. Der Bestand umfasst Unterlagen der Galerie sowie der Autoren auch Karl Ludwig Hofmann und Christmut Präger. Der Nachlass beinhaltet offenbar keine Geschäftsbücher und Werkfotografien. Nicht für alle Ausstellungen der Galerie sind Unterlagen in Form von Korrespondenz und Werklisten erhalten. Die von Hofmann und Präger erarbeitete Ausstellungsdokumentation enthält keinen Hinweis auf das Werk in Frage. Im Zuge der Gutachtenerstellung gewährte der Verlag Einsicht in die bislang unveröffentlichte Dokumentation. Darin konnte das Werk in Frage nicht nachgewiesen werden. Wie Hofmann und Präger zeigen konnten, vermittelte Probst zahlreiche Kunstwerke, die nicht in Ausstellungen gezeigt wurden. Karl Ludwig Hofmann u. Christmut Präger, Galerie Neue Kunst Fides, Ausstellungsdokumentation, Wädenswil 2021; vgl. auch dies., *Rudolf Probst. Galerist. 1890 – 1968*, Wädenswil 2021; dies., «Wegbereiter in ein Neuland. Der Kunsthändler Rudolf Probst», in: *Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heike Biedermann, Ulrich Bischoff u. Mathias Wagner, Dresden 2006, S. 61–68. Im Nachlass Otto Dix sind an die Galerie übergebene Werke und die Korrespondenz mit der Galerie Neue Kunst Fides dokumentiert. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5; I, B 12v.

³⁰ Deutschen Kunstarchiv, Nürnberg, Bestand Arnold Gutbier Galerie. Der Bestand enthält keine Unterlagen zu Kunstwerken von Otto Dix oder Ausstellungen des Künstlers. Vgl. auch Ruth Negendanck, *Die Galerie Ernst Arnold (1893 – 1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Nürnberg 1996. Im Nachlass Otto Dix findet sich im Werkverzeichnis der Hinweis auf die Abgabe des Aquarells *Artistin* (1922, Dix-Nr. 169, Alternativtitel: *Rothaar Artistin*, *Rothaarige Artistin*, *Artistin oder Figur*) an die Galerie Arnold. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5.] Das Werk kann bis

3. Beziehungen zwischen dem Kunstwerk in Frage und der Sammlung Dr. Ismar Littmann

71 Dr. Ismar Littmann führte als Rechtsanwalt eine Kanzlei in Breslau, 1917 erhielt er eine Zulassung als Notar.³¹ Als Spezialist für Wirtschaftsrecht war er vor allem für schlesische Textilunternehmen tätig. Bekannt wurde Dr. Ismar Littmann als Kunstsammler und Mäzen.³² Er zählte mit den Kunstsammlern Max Silberberg, Toni und Albert

1927 als Kommissionsware in der Galerie Nierendorf nachgewiesen werden. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Typoskript, 1 Seite, Otto Dix gehörende Gemälde und Aquarelle: «D 169 Rothaarige Artistin».] 1929 war es in Besitz der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5, Werkverzeichnis, Bilderlisten und Notizen zu Verkäufen und Ausstellungen, Neue Kunst Fides, Dresden, 21.01.1929, In der Neuen Kunst Fides befindliche Aquarelle von Otto Dix; Nachlass Otto Dix, I, B 12v, Rudolf Probst, Dresden, 29.01.1931, Von Herrn Professor Otto Dix empfangene Arbeiten] Es findet unter der Werknummer 58 Erwähnung im Katalog des Kunstsalon Wolfsberg, Zürich. [Kunstsalon Wolfsberg, Zürich [Hg.], *Sonder-Ausstellung Otto Dix, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Februar – April 1929, Zürich 1929, hier: S. 12, Nr. 58.] Nach dem Ausstellungsende geht das Werk mit der Dix-Nr. 169 an Otto Dix. Laut Pfäffle ist der Verbleib des Werks unbekannt (Pfäffle 1990, A 1922/12). Die Galerie Nierendorf bietet das Werk aktuell zum Verkauf an:

<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/otto-dix/rothaar-artistin-a-hl-piX2OKFT5IBuCDIa3HdA2>, Aufruf: 21.10.2021.

31 Ismar Littmann wurde 1902 an der Universität Rostock in Rechtswissenschaften promoviert: Ismar Littmann, *Das gesetzliche Rücktrittsrecht vom Verträge nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch*, Rostock, Univ. Diss. 1902, Berlin 1902.

32 Anja Heuss, «Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung Ismar Littmann. Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen auf», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.08.1998, S. 23-27; Evelyn Weiss, «Zwei Restitutionsfälle», in: *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz*, Bd. 1, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2001, S. 170-185; Achim Sommer, «Otto Muellers «Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen (Landschaft mit Figuren)» von 1918/19 – Ein expressionistisches Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau», in: *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz*, Bd. 1, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2001, S. 90-105; Carolin Metzner, *Die Sammlung Ismar Littmann. Eine jüdische Sammlung in Breslau während der Weimarer Republik*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Freie Universität zu Berlin 2008; diess., «Die Sammlung Ismar Littmann – eine jüdische Sammlung in Breslau während der Weimarer Republik», in: *KUR – Kunst und Recht*, Jg. 6, 2009, S. 193-197; Anja Heuss, «Die Sammlung Littmann und die Aktion «Entartete Kunst»», in: *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Inka Bertz und Michael Dormann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Göttingen 2008, S. 69-74; Mario-Andreas von Lüttichau, «Aus Privatbesitz beschlagnahmt: Otto Muellers Landschaft mit Figuren der Sammlung Ismar Littmann», in: *Das verfernte Meisterwerk*, hrsg. v. Uwe Fleckner, Berlin 2009, S. 465-487; Catherine Herbert, «Navigating the Gray Area. Pechstein's Girl Combing Her Hair, the Littmann Collection, and the Limits of Evidence», in: *Collections. A Journal for Museums and Archives Professionals*, Bd. 10, H. 3, 2014, S. 291-300.

Neisser, Carl Sachs, Max Pinkus und Leo Smoshewer zum jüdischen Bürgertum Breslaus, das sich sozial wie kulturell engagierte und Kultureinrichtungen unterstützte. Marius Winzeler bewertet das Mäzenatentum von erfolgreichen jüdischen Unternehmern und Fabrikanten in Breslau als Ausdruck einer tief verankerten, «übergreifenden Kulturwerten verpflichteten Bürgerlichkeit».³³ Wie andere Vertreter des gehobenen jüdischen Bürgertums engagierte sich Dr. Ismar Littmann in den 1920er Jahren in Kulturvereinen und Kuratorien. So war er an der Gründung des Jüdischen Museums Breslau beteiligt und Mitglied im Vorstand der 1921 gegründeten *Gesellschaft der Kunstfreunde* in Breslau.³⁴ Er unterstützte die Breslauer Künstler aus dem Umkreis des *Künstlerbund Schlesien* sowie Käthe Ephraim Marcus, Heinrich Tischler und Otto Müller durch Ankäufe. Laut Malgorzata Stolarska-Fronia spielte er mit dem Gedanken, einen Kunstraum in seinem Haus in der Eichbornstrasse zu eröffnen.³⁵

72 Die folgende Darstellung zur Sammlung Dr. Ismar Littmann stützt sich auf Veröffentlichungen und Dokumente, da persönliche Aussagen des Sammlers nicht bekannt sind. Die geringe Quellenlage und widersprüchlichen Angaben in den verschiedenen Texten erlauben Annäherungen an den Sammlungsaufbau und die Entwicklung der Sammlung.³⁶ Etwaige Verkäufe oder Veräusserungen lassen sich bislang nicht zweifelsfrei rekonstruieren. In der Literatur findet sich der Hinweis, dass Ismar Littmann 1916 während des Ersten Weltkriegs das Sammeln von Kunst begann, wobei er zunächst vorwiegend Arbeiten auf Papier und ab den 1920er Jahren auch Gemälde

³³ Marius Winzeler, «Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau: von der Donation zur Verwertung ihres Kunstbesitzes», in: *Sammeln, Stiften, Fördern*, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2008, S. 131-156, S. 136.

³⁴ Zu Ismar Littmanns Bedeutung als Sammler und Mäzen: Winzeler 2008, S. 143; Malgorzata Stolarska-Fronia, «Jewish art collectors from Breslau and their impact on the city's cultural life at the end of the 19th and the beginning of the 20th century», in: *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, hrsg. von Annette Winter, Heidelberg 2011, S. 237-253, insbes. S. 250-253; Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*, Ann Arbor 2016, insbes. Kapitel 4 «Dissemination of Taste: Breslau Collectors, Arts Associations, and Museums», S. 108-132; Malgorzata Stolarska-Fronia, ««Non-Aryan» Modern Art: Jewish Patrons and Artists in Breslau during the Nazi-Period», in: *«Entartete Kunst» in Breslau, Stettin und Königsberg*, hrsg. v. Meike Hoffmann u. Andreas Hünecke, Schriften der Berliner Forschungsstelle «Entartete Kunst», hrsg. v. Klaus Krüger, Paderborn, 2021, S. 95-105, S. 96-99.

³⁵ Stolarska-Fronia 2011, S. 251.

³⁶ Metzner 2009, S. 194.

erwarb.³⁷ Carolin Metzner charakterisierte den Sammler und seine Sammlung in einer Studie. Schwerpunkte bildeten laut Metzner Werke von Künstlern der Berliner Secession, Vertretern des deutschen Expressionismus sowie Breslauer Künstlerinnen und Künstlern. Die Sammlung enthielt auch Werke der französischen Avantgarde etwa von Robert Delaunay, Juan Gris und Fernand Léger.

73 Umfangreiche Werkgruppen besass Littmann von Lovis Corinth sowie von den Brücke-Künstlern Max Pechstein, Otto Mueller und Erich Heckel. Von den Breslauer Künstlern waren Isidor Aschheim und Heinrich Tischler am stärksten vertreten.³⁸ Ismar Littmanns Sammlung war überregional bekannt und erfuhr verschiedene Würdigungen.³⁹ Werke der Sammlung waren als Leihgaben in Museen ausgestellt.⁴⁰

74 Umfang und Schwerpunkte der Sammlung lassen sich anhand von zwei erhaltenen Inventaren rekonstruieren. Das sogenannte «Große Buch», 1930 angelegt von dem Berliner Kunsthistoriker Bernhard Stephan, enthält Beschreibungen von Gemälden und Aquarellen.⁴¹

³⁷ Heuss 2008, S. 69; Metzner 2009, S. 195; Ascher Barnstone 2016, S. 127; Herbert 2014, S. 292-293. Die Autorinnen referieren auf eine Ausstellungsbesprechung in der Schlesischen Zeitung von Juni 1930: N.N., «Moderne Gemälde im Hause Neisser», in: *Schlesische Zeitung*, 02.06.1930. Laut Gesa Jeuthe erwarb Ismar Littmann Emil Noldes Gemälde *Buchbaumgarten* (1909, Öl auf Leinwand, Duisburg, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Oktober 2021 Restitution an die Erben nach Dr. Ismar Littmann) bereits 1910. Jeuthe 2011, S. 316. Noch Anfang 1933 fand eine weitere Ausstellung von Werken aus der Sammlung Littmann in der Villa Neisser statt. Winzeler 2011, S. 143.

³⁸ Heuss 2008, S. 69; Metzner 2009, S. 195-196; Ascher Barnstone 2016, S. 127.

³⁹ Karl Scheffler widmete den Breslauer Kunstsammlern 1923 einen umfangreichen Beitrag. Karl Scheffler, «Breslauer Kulturleben», in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1923, S. 111-133. Würdigungen der Sammlung Littmann finden sich anlässlich einer Ausstellung in der Villa Neisser, Breslau, Mai bis Juni 1930: Rudolf Hillebrand, «Ausstellung moderner Gemälde im Hause Neisser», in: *Breslauer Zeitung*, 31.05.1930; N.N., «Moderne Gemälde im Hause Neisser», in: *Schlesische Zeitung*, 02.06.1930.

⁴⁰ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 36-38, Käthe Kollwitz, Berlin, 05.06.1929; B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 39, Ludwig Justi, Berlin, 19.01.1926. 02.06.1930.

⁴¹ Das «Grosse Buch» dokumentiert laut einer von der Erbgemeinschaft verfassten Biographie Dr. Ismar Littmanns 347 Positionen, 289 Ölgemälde und 58 Aquarelle der Sammlung. Im Zuge der Recherchen wurde das Inventar eingesehen.

Die Arbeiten auf Papier sind in einem eigenen Inventar dokumentiert, das Dr. Ismar Littmann handschriftlich führte.⁴²

75 Unterschiedlichen Darstellungen zufolge umfasste die Sammlung im Jahr 1930 Werke von Künstlern, deren Ansehen und Wert in den voran gegangenen Jahren gestiegen war. Dazu zählten neben den deutschen Impressionisten auch Werke der Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Franz Marc, Lyonel Feininger oder Paul Klee.⁴³

76 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält 5.814 Positionen, darunter Aquarelle, Handzeichnungen und Druckgrafiken. Die Einträge erfolgten offensichtlich fortlaufend nach Erwerbung und ohne Angabe des Ankaufsdatums. Sie umfassen den Namen des Künstlers, eine knappe Titelangabe und den Ankaufspreis. Bei nahezu allen Einträgen finden sich zudem Angaben zur Datierung und Technik. Das Verzeichnis nennt keine Massangaben und enthält keine Abbildungen oder Werkbeschreibungen.

3.1. **Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Dr. Ismar Littmann**

77 Die Sammlung Ismar Littmann umfasste vergleichsweise wenige Werke von Otto Dix. Das Grafikinventar führt insgesamt nur die folgenden sechs Aquarelle von Otto Dix:

3501. Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell,

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell,

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell,

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell,

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell,

⁴² In der Literatur finden sich unterschiedliche Angaben zum Umfang der Sammlung. Metzner 2009, S. 195: 6.030 Grafiken, davon 4.498 (Druck-)Grafiken, 662 Aquarelle, 540 Zeichnungen, 326 Gemälde und vier Skulpturen; Ascher Barnstone 2016, S. 127: 5.814 Arbeiten auf Papier, 289 Ölgemälde, 85 Aquarelle.

⁴³ Jeuthe 2011, S. 42.

- 78 Mit Ausnahme des Aquarells *Dompteuse* weisen die Einträge zu den fünf anderen Aquarellen von Otto Dix keine Angaben zur Datierung. Ein Aquarell des Titels *Dame in der Loge* von Otto Dix findet sich nicht unter den im Grafikinventar genannten Werken dieses Künstlers.
- 79 Ismar Littmann charakterisierte die jeweiligen Werke mit einem kurzen, mitunter wohl selbst gewählten Titel. Das Grafikinventar verzeichnet unter den Nummern 3503 und 3504 zwei Aquarelle von Otto Dix, deren Titel dem Sujet einer *Dame in der Loge* grundsätzlich entsprechen könnten: die Positionen 3505, *Otto Dix, Mädchen, Aquarell* und 3504, *Französin, Aquarell*.⁴⁵

⁴⁴ Privatbesitz, Ismar Littmann, Grafikinventar, o. D., o. S. Das Grafikinventar verzeichnet für jedes Werke ein Summe, möglicherweise den Kaufpreis. Für die Aquarelle der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 ist jeweils der Betrag von 50.000.- angegeben. Bei Nummer 4962 findet sich der Betrag 25.-, bei Nummer 5089 der Betrag 150.-. Aufgrund der fortlaufenden Nummerierung kann davon ausgegangen werden, dass Dr. Ismar Littmann die Aquarelle der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 einige Zeit vor den Werken Nr. 4962 und Nr. 5089 erworben hat. Die signifikanten Unterschiede lassen darauf schließen, dass es sich bei den Summen um den Kaufpreis handelt und die Werke der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 möglicherweise während der sogenannten Hyperinflation in den Jahren 1922 und 1923 angekauft wurden, die Werke der Nummern 4962 und 5089 nach Einführung der Goldmark 1924. Dafür spricht, dass der im Inventar Littmann angegebene Kaufpreis für das Aquarell Nr. 5089 die im Werkverzeichnis Dix und in der Abrechnung der Galerie Nierendorf (November/Dezember 1922) genannten Summen von 600,- bzw. 700,- [Mark] unterschreitet. Vgl. auch den sukzessiven Anstieg der genannten Beträge ab Nr. 2400 bis Nr. 4040 und die dann folgende signifikante Reduktion. Eintrag Nr. 4303 verzeichnet einen zweistelligen Betrag. Für das Aquarell *Dame in der Loge* (Dix-Nr. 108) ist im Werkverzeichnis von Otto Dix der Preis von 1.500,- Mark angegeben. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.: «NDF Aquarell No 108 Dame in der Loge 1500»]. In einem Schreiben vom 21.03.1923 nennt Karl Nierendorf einen Angebotspreis von 600.000.- für das Aquarell «Alte mit Schleier». DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524d, Februar – April 1923, Karl Nierendorf, o. O., 21.03.1923. Die Preisentwicklung der Jahre 1922 und 1923 lässt sich auch in den Notizen von Otto Dix nachvollziehen. Am 24. Januar [1923] erhält er von Nierendorf für Aquarelle die Summe von 50.000.- [Mark]; im August [1923] eine Summe von 200.000.000.- [Mark]. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S..

⁴⁵ Otto Dix fertigte 1922 ein Aquarell mit dem Titel «Französin» an. Vgl. Pfäffle 1990, S. 172, A 1922/174; DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 382 u. I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S., «203 Französin [durchgestrichen] 1. März [1922]». Dem Eintrag zufolge übergab Otto Dix das Aquarell «Französin» zusammen mit anderen Aquarellen im März 1922 an Karl Nierendorf.

Das im *Legat Cornelius Gurlitt* 2014 überlieferte Blatt weist auf der Rückseite Beschriftungen respektive Spuren manipulierter Beschriftungen auf, die gewichtige Anhaltspunkte für eine Zuordnung zu den Einträgen im Grafikinventar Littmann darstellen.

1. Auf der Rückseite des Bildträgers findet sich oben links eine manipulierte, teilweise erhaltene Ziffernfolge in Grafit. Die ausradierte Beschriftung lässt sich wohl als «L/350[?]/aq» rekonstruieren.⁴⁶
2. Auf der Rückseite des Bildträgers sind unten links Spuren eines weiteren manipulierten Merkmals erhalten. Die ursprüngliche Beschriftung mit Grafit wurde ausradiert, lesbar sind einzelne Buchstaben «Mä[?]d[unlesbar]en», die sich wohl als «Mäedchen» rekonstruieren lassen. Bei der Beschriftung «Mäedchen» könnte es sich um einen ehemaligen Werktitel handeln.⁴⁷

Dem ausradierten Wort vorangestellt ist eine ebenfalls ausradierte Ziffernfolge, deren drei ursprüngliche Ziffern als «338» rekonstruiert werden können. Die Ziffern «338» stimmen mit der Nummer im sogenannten E-Buch (Einkaufsbuch) der Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst überein.⁴⁸

⁴⁶ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 3. Kunstmuseum Bern, Werkautopsie, 30. Juni 2020. Das erste Zeichen ist aufgrund einer Papierstauchung infolge des Ausradierens nicht eindeutig bestimmbar. Es könnte auch als die Ziffer «1» gelesen werden.

⁴⁷ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 12. Die Titelabweichung legt das von Anja Walter-Ris zitierte Schreiben von Karl Nierendorf an Otto Dix von Januar 1923 nahe: «Eine Woche später [nach dem 9. Januar 1923] meldete er [Karl Nierendorf], dass er von der Kommissionsliste für je zwei Dollar die Aquarell-Nummern 199-206, nämlich «Schnaps», «Bettler», «Elegantes Paar», «Am Fenster», «Französin», «Liegende», «In der Loge» und «Xenia», vermittelt wurden.» Das Werk in Frage weist auf der Vorderseite in Verbindung mit der Signatur die Dix-Nummer 108. Es ist also durchaus möglich, dass das Werk in Frage zunächst anders betitelt war. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv der bildenden Kunst, Nachlass Otto Dix, I, C-524c, Karl Nierendorf an Otto Dix, 16.01.1923, zit. n. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920 – 1995*, Zürich 2003, S. 108.

⁴⁸ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 11; Galerie Nierendorf, Berlin, 18.02.2021 u. 23.11.2021. Vgl. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 22-23, Anm. 53 bis 56. Die Autor:innen des Forschungsberichts diskutieren die Möglichkeit, dass das Aquarell *Dame in der Loge* mit der Nummer 872-338 von der Galerie Neumann-Nierendorf 1926 an die Kunsthalle Mannheim verkauft wurde. Anhaltspunkt für diese Hypothese ist eine Notiz im Einkaufsbuch: «Das in der Zeile über

Der Bildträger ist rückseitig unten in Grafit mit «Dame in der Loge» beschriftet. Diese vollständig erhaltene Beschriftung stammt von einer anderen Hand als der Schriftzug «Mä[?]d[unlesbar]en». Am Werk in Frage finden sich zwei mögliche Titel. Autor:innen und Zeitpunkt der jeweiligen Beschriftung, lassen sich derzeit nicht bestimmen.⁴⁹

- 81 Die am Werk erhaltenen Beschriftungen respektive rekonstruierbaren Spuren weisen Übereinstimmungen mit Einträgen des Grafikinventars von Dr. Ismar Littmann auf. Die partiell erhaltene Zifferfolge deckt sich mit drei Ziffern der Inventarummern von 3500 bis 3509. Unter den Inventarummern 3501 bis 3504 finden sich vier der insgesamt sechs Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Littmann. Von diesen könnten die Positionen 3504 und 3503 aufgrund des dort vermerkten Titels einen Bezug zum Sujet des Werks in Frage haben.
- 82 Die Beschriftung «Dame in der Loge» auf der Rückseite des Bildträgers erfolgte wohl durch Hildebrand Gurlitt, aufgrund der Abbildung des Werks in der Publikation Willi Wolfradt, *Otto Dix*, Leipzig 1924. Ein Exemplar des Ausstellungskataloges ist im Schriftlichen Nachlass Gurlitt erhalten.
- 83 Die Verbindung der ausradierten Beschriftung in Grafit, die sich als «Mädchen» rekonstruieren lässt, mit der partiell erhaltenen Zifferfolge «350[?]/aq» macht eine Übereinstimmung zwischen dem Werk in Frage und der Position «3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell» im historischen Grafikinventar wahrscheinlich.⁵⁰

dem Aquarell «Dame in der Loge» im «E-Buch/Köln» (Einkaufsbuch) verzeichnete Werk wurde nachweislich 1926 an die Kunsthalle Mannheim verkauft. Da bei dem unter der lfd. Nr. 872-338 notierten Aquarell *Dame in der Loge* in der Spalte des Käufers ein Haken gesetzt wurde», vermutet man, dass das Aquarell *Dame in der Loge* ebenfalls an die Kunsthalle Mannheim verkauft worden sein könnte. Eine Anfrage in der Kunsthalle Mannheim konnte diese Hypothese nicht belegen.

- 49 Einem ersten Schriftvergleich nach könnte die Beschriftung in Grafit «Dame in der Loge» von Hildebrand Gurlitt angebracht worden sein. Für den Vergleich wurden Dokumente aus dem Schriftlichen Nachlass (BArch N 1826) herangezogen.
- 50 Im Werkverzeichnis von Otto Dix sind mehrere Aquarelle aus dem Jahr 1922 nachgewiesen, deren Titel mit «Mädchen» angegeben ist oder in deren Titel das Wort Mädchen vorkommt. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Werkverzeichnis, Otto Dix, Notizheft 1 u. Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.. Vgl. auch Pfäffle 1990, S. 146-172.

- ⇒ Laut Grafikinventar befanden sich sechs Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Littmann.
- ⇒ Es findet sich kein Werk des Titels *Dame in der Loge* im Grafikinventar der Sammlung Littmann.
- ⇒ Der Werkbefund bietet Indizien, die dafür sprechen, dass das Werk in Frage mit der Position «3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell» übereinstimmt.

3.2. Die Sammlung Dr. Ismar Littmann im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung

84 Der Umfang der Sammlung zu Beginn der NS-Herrschaft im Deutschen Reich lässt sich nicht genau bestimmen.

85 Die überlieferten Inventare, das «Grosse Buch» und das Grafikinventar geben weder Aufschluss über den Erwerbszeitpunkt der Kunstwerke durch Ismar Littmann, noch bieten sie Anhaltspunkte für mögliche Veräusserungen – etwa in Form von Durchstreichungen.⁵¹ Carolin Metzner geht davon aus, dass Ismar Littmann in den Jahren von 1919 bis 1924 große Werkgruppen erworben hat. Sie folgert weiter, dass er bis zum Beginn der Weltwirtschaftskrise im Oktober 1929 die meisten Kunstwerke seiner Sammlung bereits angekauft hatte.⁵² Laut Anja Heuss beeinträchtigte die bis 1932 andauernde Krise auch die wirtschaftliche Situation von Dr. Ismar Littmann.⁵³ Mit Bezug auf

⁵¹ Das von Bernhard Stephan angelegte «Grosse Buch» wird laut Anja Heuss (2008, S. 69) mit 1930 datiert. Das Grafikinventar ist undatiert. Die Eintragungen geben keinen Aufschluss zum Zeitpunkt des ersten respektive letzten Eintrags.

⁵² Metzner 2009, S. 195.

⁵³ Heuss 2008, S. 70. Im Jahr 1932 lieferte Dr. Ismar Littmann wohl 217 Kunstwerke, überwiegend Arbeiten auf Papier, zur Versteigerung bei dem Berliner Auktionshaus Paul Graupe ein. *Sammlung Rudolf Ibach-Barmen und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann-Breslau. Deutsche und ausländische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Auktion 104, 21. und 22. März 1932, Paul Graupe, Berlin. Vergleichbar Ismar Littmann verkauften auch andere Breslauer Sammler infolge der Weltwirtschaftskrise Kunstwerke. 1932 veräusserten beispielsweise Max Silberberg und

Unterlagen im Muzeum Narodow Wrocław beschreibt Heuss, dass Littmann Gemälde, die im Haus von Albert und Toni Neisser ausgestellt waren, als Sicherheit für Kredite bei der Städtischen Sparkasse Breslau einsetzte. Noch im Mai 1933 konnten 25 dieser Gemälde wieder ausgelöst werden.⁵⁴

3.2.1. Umfeld nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich mit 30. Januar 1933

86 Mit dem Regierungsantritt der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) am 30. Januar 1933 gerieten Dr. Ismar Littmann und seine Familie unter den Druck der antisemitischen Verfolgung. Als Rechtsanwalt jüdischer Abstammung war Ismar Littmann Repressionen seitens des NS-Regimes ausgesetzt. Nach dem Brand des Reichstagsgebäudes in Berlin begannen in Breslau Verhaftungen und gewalttätige Ausschreitungen gegen jüdische Bürger. Am 11. März 1933 wurden die Breslauer jüdischen Juristen zur Zielscheibe organisierter Gewalt.⁵⁵ Die Besetzung des Amts- und des Landgerichts durch die S.A. markiert den Beginn der strukturellen Verdrängung von Juden aus juristischen Arbeitsfeldern.⁵⁶ Auf die

Carl Sachs Werke aus ihren Sammlungen. Das Beispiel Carl Sachs zeigt aber auch, dass auf Verkäufe durchaus wieder Ankäufe folgen konnten und zeitgleich Schenkungen möglich waren. Winzler 2008, S. 141.

⁵⁴ Heuss 2008, S. 70 mit Bezug auf Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław. Muzeum Narodowe Wrocław, Gabinet Documentar, I/58, S. 366 u. S. 352ff. Die Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław konnten nicht in die Recherchen einbezogen werden, da ein Besuch seitens des Museums nicht ermöglicht wurde.

⁵⁵ Der Jurist und Volkswirt Max Moses Polke (*1895) schildert die Verfolgung jüdischer Richter und Anwälte in Breslau zwischen dem 11. und 17. März 1933: Max Moses Polke, *Mein Leben in Deutschland vor und nach dem 30. Januar 1933*, verfasst für das Preisausschreiben Nr. 178, Harvard University, Cambridge, Mass. 1940, S. 58-63, in gekürzter Form abgedruckt in: *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, Dokument 9, S. 81-85.

⁵⁶ Katharina Friedla arbeitet anhand der Korrespondenz zwischen dem Reichsjustizministerium und dem Breslauer Oberlandesgerichtspräsidenten Planmässigkeit und Modellcharakter der gewaltsamen Übergriffe heraus. Katharina Friedla, *Juden in Breslau/Wrocław. Überlebensstrategien, Selbstbehauptung und Verfolgungserfahrungen*, i. d. R. Lebenswelten osteuropäischer Juden, hrsg. v. Heiko Haumann, Julia Richers, Monica Rüthers Bd. 16, Köln, Weimar, Wien 2015, insbes. S. 120-125.

Ereignisse in Breslau folgte zum 31. März 1933 für Preussen die Anordnung, wonach jüdische Richter und Juristen, die an Gerichten beschäftigt waren, zwangsweise beurlaubt werden sollten.⁵⁷ Die Verordnung für Preussen war Grundlage für das nur wenige Tage später erlassene, national geltende «Gesetz über die Zulassung zur Rechtsanwaltschaft» vom 7. April 1933.⁵⁸ Es stellt, ebenso wie das am gleichen Tag verabschiedete «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums», das jüdische Richter, Notare und Verwaltungsjuristen von der Berufsausübung ausschloss, einen empfindlichen Eingriff in die staatsbürgerliche Gleichberechtigung deutscher Juden dar.⁵⁹

87 Als jüdischer Rechtsanwalt und Notar in Breslau war Dr. Ismar Littmann – wie auch seine Familie – der gesetzlich sanktionierten Verfolgung und der alltäglichen Diskriminierung ausgesetzt. Infolge der Verabschiedung des «Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» und des «Gesetzes über die Zulassung zur

⁵⁷ *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, S. 13-50, insbes. S. 29-33; Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: *Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*, Bd. 1, München 2007² [1998], S. 32-33; Bundesrechtsanwaltskammer (Hg.), *Anwalt ohne Recht. Schicksale jüdischer Rechtsanwälte in Deutschland nach 1933*, Ausst.Kat., Berlin 2007; Bundesarchiv Koblenz (Hg.), *Gedenkbuch – Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933-1945*, Berlin 2006²; Peter Longerich, *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München 1998; Horst Göppinger, *Juristen jüdischer Abstammung im »Dritten Reich« – Entrechtung und Verfolgung*, München 1990² [1963].

⁵⁸ RGBl I, 1933, S. 188, Berlin, 07.04.1933.

⁵⁹ RGBl I, 1933, S. 175-177, Berlin, 07.04.1933. Beide Gesetze sahen zunächst Ausnahmeregelungen für zwei Gruppen vor: Anwälte, die bereits vor dem 1. August 1914 eine Zulassung erhalten hatten und sogenannte «Frontkämpfer» des Ersten Weltkrieges. Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, § 3: «(1) Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen; Ehrenbeamte sind aus dem Amtsverhältnis zu entlassen. (2) Dies gilt nicht für Beamte, die bereits seit dem 1. August 1914 Beamte gewesen sind oder die im Weltkrieg an der Front für das Deutsche Reich gekämpft haben oder deren Väter und Söhne im Weltkrieg gefallen sind.» Joseph Walk, *Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat: eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien, Inhalt und Bedeutung*, Heidelberg 1996, S. 7; Martin Hirsch, Diemut Majer, Jürgen Meinck (Hgg.), *Recht, Verwaltung und Justiz im Nationalsozialismus: Ausgewählte Schriften, Gesetzen und Gerichtsentscheidungen von 1933 bis 1945 mit ausführlichen Erläuterungen und Kommentierungen*, Köln 1984, S. 299-300.

Rechtsanwaltschaft» verlor er laut Unterlagen der Erbgemeinschaft Dr. Ismar Littmann das Berufsrecht am 22. Juni 1933.⁶⁰

88 Spätestens durch den Entzug des Rechts auf Ausübung seines Berufs war der wirtschaftlichen Existenz von Dr. Ismar Littmann die Grundlage entzogen.⁶¹ In einer eidesstattlichen Erklärung von November 1957 schildert Dr. Hans [Edward] Littmann⁶², der Sohn Käthe und Dr. Ismar Littmanns, die Situation der Familie infolge der nationalsozialistischen «Machtübernahme»:

«[...] Die Massnahmen gegen jüdische Anwälte und Richter, für die Breslau im Jahre 1933 ein Versuchsfeld, in der Hauptsache für die Anordnungen des Breslauer Polizeipräsidenten [Edmund] Heines war, beeinträchtigten das berufliche und sonstige Leben meines Vaters ausserordentlich. Nicht nur gingen sofort, infolge des Boykotts gegen jüdische Anwälte in Breslau Anfang 1933, seine Einnahmen aus der Anwaltspraxis stark zurück, sondern die finanzielle Auswirkung dieses Einnahmeverlustes auf die Liebhaberei meines Vaters hatte den beträchtlichsten Einfluss. Er war plötzlich nicht mehr im Stande seiner Liebhaberei weiter nachzugehen und konnte auch nicht mehr die zahlreichen, von ihm protegierten Künstler unterstützen. In vielen Fällen hatte er auch Ankäufe wertvoller Kunststücke auf längere Zeit hinaus gemacht und die Erfüllung der dahingehenden Verpflichtungen wurde ihm plötzlich unmöglich. Die doppelte Bedrängnis dieser Ereignisse trieben meinen Vater im Jahre 1933 zu einem Selbstmordversuch, von dem er zwar gerettete [sic] wurde, aber sich nicht wieder erholt hat. Er starb am 23. September 1934 im Jüdischen Krankenhaus in

⁶⁰ Unterlagen der Erbgemeinschaft Dr. Ismar Littmann. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Erbenvertreterin an Kunstmuseum Bern, München, 17.10.2018, Anlage 10.

⁶¹ Zu Ausmass und Folgen von Berufsverboten und Boykotten im Nationalsozialismus vgl. beispielsweise *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, S. 13-50, insbes. S. 41-44; Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: *Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*, Bd. 1, München 2007² [1998].

⁶² Hans Littmann (16.07.1908 – 04.05.1970, Wharton, Wharton County, Texas) änderte seinen Namen in den Vereinigten Staaten in Edward H.[ans] Littmann. In diesem Text wird der im jeweiligen Dokument genannte Name zitiert.

Breslau, und es bestand kein Zweifel in seiner Familie und unter seinen Freunden, dass sein Tod auf die Massnahmen des Nationalsozialismus direkt zurückzuführen wäre. Als Todesursache gaben die Aerzte Endocarditis lente an, gaben aber auch der Familie zu verstehen, dass diese Krankheit direkt auf Gram, Kummer und finanzielle Schwierigkeiten zurückzuführen wäre.»⁶³

- 89 Die Darstellung Dr. Hans E. Littmanns deckt sich mit den Zeugnissen von Zeitzeugen, insbesondere jüdischer Juristen aus Breslau. Die Aufzeichnungen von Dr. Ernst Marcus, Dr. Adolf Heilberg und Dr. Ludwig Foerder, alle drei wie Littmann Rechtsanwälte und Notare, verdeutlichen die unmittelbaren Auswirkungen des Boykotts jüdischer Anwälte und Gewerbetreibender.⁶⁴ In Breslau gingen mit der planmässigen Verdrängung aus den Berufen tätliche Angriffe und Verhaftungen einher. Der Historiker Willy Cohn hielt die ab Februar 1933 einsetzenden Ausgrenzungen und Gewaltakte in seinem Tagebuch fest. Die Einträge in den ersten Monaten nach der sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten dokumentieren das Klima der Angst und die existentielle Bedrängnis durch Aberkennung von Bürgerrechten, finanzielle Einbussen infolge beruflicher Degradierung und die soziale Isolierung.⁶⁵
- 90 Es ist deshalb davon auszugehen, dass Dr. Ismar Littmann als Jude nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich durch den Entzug seiner Zulassung als Rechtsanwalt nicht mehr in der Lage war, sein gewohntes Leben fortzuführen und bestehende, auch vor dem 30. Januar 1933 entstandene Verbindlichkeiten zu erfüllen, die er ohne die im April 1933 erlassenen Gesetze

⁶³ Berlin, Landesarchiv, B-Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Dr. Edward Hans Littmann, Eidesstattliche Erklärung, 30.11.1953, S. 7-8.

⁶⁴ Überliefert sind Berichte der Rechtsanwälte und Notare Dr. Ernst Marcus, Dr. Adolf Heilberg und Dr. Ludwig Foerder. Ernst Marcus berichtete vom Exodus der Breslauer Anwälte. Infolge der Repressionen verliess Dr. Heilberg Breslau im Mai 1933 und liess sich in Berlin nieder. Ludwig Foerder emigriert nach Palästina, Ernst Marcus 1938 in die Vereinigten Staaten. Zit. n. Friedla 2015, S. 124-125.

⁶⁵ Willy Cohn, *Kein Recht, nirgends. Tagebuch vom Untergang des Breslauer Judentums 1933 – 1941*, hrsg. v. Norbert Conrads, in: Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte. Eine Schriftenreihe des Historischen Instituts der Universität Stuttgart, hrsg. v. Joachim Bahlcke, Norbert Conrads, Bd. 13,1 u. 2, Köln, Weimar, Wien 2006.

möglicherweise weiterhin hätte erfüllen können.⁶⁶ Die nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten verabschiedeten Gesetze zielten darauf ab, Juden, sowie diejenigen, die aus politischen und religiösen Gründen «nicht Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten», auszuschalten. Bereits im Frühjahr 1933 wurden in einer ersten Welle staatlichen Terrors neben der rechtlichen Verfolgung gezielte Massnahmen zur wirtschaftlichen Schädigung von deutschen Juden in Form von Boykottaktionen gegen ihre Geschäfte, Warenhäuser, Anwaltskanzleien und Arztpraxen umgesetzt.⁶⁷

3.2.2. Aktivierung der Sammlung

91 Veräusserungen von Kunstwerken aus der Sammlung Dr. Ismar Littmann lassen sich bislang nur ansatzweise rekonstruieren.⁶⁸ Zum

⁶⁶ Dafür spricht beispielsweise die Auslösung von Gemälden bei der Sparkasse Breslau, Mai 1933. Heuss 2008, S. 70 mit Bezug auf Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław. Muzeum Narodowe Wrocław, Gabinet Documentar, I/58, S. 366 u. S. 352ff.

⁶⁷ Die 1933 auch in Breslau einsetzende Agitation gegen die Kunst der Moderne richtete sich nicht allein gegen Kunstwerke, sondern denunzierte die urbane, internationale und demokratische Kultur der Weimarer Republik insgesamt als Degenerationserscheinung. Sie richtete sich mithin auch gegen diejenigen, die diese Kultur ermöglicht hatten, Kunsthändler, Sammler und Ausstellungshäuser. Im Dezember 1933 eröffnete die die Kunst der Moderne diffamierende Ausstellung *Kunst der Geistesrichtung 1918 – 1933* im Schlesischen Museum der bildenden Künste.

⁶⁸ Anja Heuss und Carolin Metzner gehen davon aus, dass ab 1930 Kunstwerke der Sammlung verkauft wurden. Heuss 2008, S. 70; Metzner 2008, S. 194. Die HCPO schildert Ismar Littmann als einen Sammler, der Kunstwerke kaufte, verkaufte und Neuerwerbungen mit Darlehen und Verpfändungen finanzierte. Zit. n. Herbert 2014, S. 296. Mit Bezug auf die Schriftsätze des Rückerstattungsverfahrens folgert das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nach Abschluss des Expertenreviews: «Wie aus der Akte des verwaltungsrechtlichen Verfahrens nach dem Vermögensgesetz hervorgeht, hatte Dr. Ismar Littmann etliche seiner Kunstwerke bei verschiedenen Banken sowie bei Verwandten als Pfand hinterlegt bzw. ihnen die Kunstwerke zur Sicherung seiner Kredite übereignet.» Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 12. Vgl. auch ebd., Anm. 14: «Nach Auskunft des BADV sind die verwaltungsrechtlichen Verfahren nach dem Vermögensgesetz zum Teil im BADV-Archiv gelagert. Die Akte zum vermögensrechtlichen Verfahren nach Dr. Ismar Littmann sei noch nicht archiviert; sie befand sich wegen eines anhängigen Rechtsstreits bis vor einiger Zeit beim Kammergericht Berlin.» Ein im Nachlass des Juristen und Kunstexperten Dr. Wilhelm Friedrich Arntz (19.09.1903 – 1985) überlieferter Brief von Helcia Täubler an Hans E. Littmann dokumentiert, dass die Berliner Kunsthändlerin mit dem Verkauf von 10 Gemälden beauftragt worden war. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

Verkauf der Grafiksammlung liegt eine Darstellung des Juristen und Historikers Willi A. Korte vor. In einem Schreiben an das Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen aus dem Jahr 2008 beschreibt Willi A. Korte das Verhältnis zwischen Dr. Ismar Littmann und seinem Freund, dem Zahnarzt Dr. Paul Schaefer (24.03.1881 – 20.11.1946):

«[...] Zum Kauf der Graphik Sammlung Littmann durch Schaefer gibt es keine genauen Angaben mehr. Anhand vorliegender Unterlagen muss jedoch davon ausgegangen werden, dass er nicht vor dem Frühjahr 1932 und nicht nach dem Herbst 1933 stattgefunden hat. Dies deckt sich mit den Aussagen von Klaus Schaefer, der betont, dass sein Vater die Sammlung gekauft habe[,] um dem in finanziellen Schwierigkeiten befindlichen Littmann zu helfen. [...] Folglich war das bei Perl im Februar 1936 eingelieferte Konvolut an Papierarbeiten zwar einst Teil der Sammlung Littmann, aktuell war jedoch Paul Schaefer Eigentümer. Die Nachkommen nach Ismar Littmann erlitten im Februar 1935 bei Perl keine Verluste an Papierarbeiten durch Beschlagnahme [...].»⁶⁹

- 92 Der Darstellung von Willi A. Korte zufolge sammelte Dr. Paul Schaefer keine Kunstwerke. Die Übernahme von grafischen Arbeiten aus der Sammlung Dr. Ismar Littmann sei *en bloc* ausschliesslich aufgrund der wirtschaftlichen Notlage seines Freundes erfolgt.⁷⁰
- 93 Nach Darstellung der Erben nach Dr. Ismar Littmann erfolgte eine Veräusserung des Grafikkonvoluts an Dr. Paul Schaefer nicht vor dem 30. Januar 1933.⁷¹ Auch wird in Zweifel gezogen, dass es sich um einen Verkauf aus freien Stücken handelte. Ismar Littmann sei «*verfolgungsbedingt in finanzielle Not geraten*» und habe Dr. Paul

⁶⁹ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 10. Erwähnung findet eine Korrespondenz zwischen Edward Littmann und Erich Cohn. Diese Korrespondenz liegt dem Kunstmuseum Bern nicht vor.

⁷⁰ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 10.

⁷¹ Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 13 u. Anlage 4.

Schaefer «*seine komplette Grafik-Sammlung [sic] en bloc zu einem offenbar eher geringen Preis*» verkauft.⁷²

- 94 Demnach ist anzunehmen, dass zwischen Dr. Paul Schaefer und Dr. Ismar Littmann eine Übereignung von Kunstwerken aus der Sammlung Littmann stattgefunden hat. Die Annahme einer Übereignung eines umfangreichen Grafikkonvoluts an Dr. Paul Schaefer unterstützen auch die Dokumente aus den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Paul Schaefer.⁷³

⁷² Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 4. Vgl. dazu auch Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 12.07.2017: «Wir gehen vielmehr davon aus, dass der Vermögensverlust, und alles spricht dafür, erst mit Erlass des Berufsverbots stattfand. Da fingen für Ismar Littmann nun wirklich die finanziellen Probleme richtig an. Obwohl auch vorher schon jüdische Anwälte Mandaten verloren hatten, so wäre Ismar Littmann als Anwalt der Textilindustrie nie in die Situation geraten, wäre er nicht Jude gewesen. [...] Es ist richtig, dass Paul Schaefer, ein Freund von Dr. Littmann, ihm aus finanzieller Not half. Schaefer, selbst Jude, hatte ein grosses Erbe angetreten, und war von Breslau nach Berlin übergesiedelt. Er war deshalb auch nicht von einem Berufsverbot betroffen. Wir gehen deshalb davon aus, und alles deutet darauf hin, dass Paul Schaefer seinem Freund Geld geliehen hat und dieser ihm im Gegenzug die Grafiksammlung verkauft oder als Sicherheit übergeben hat. Das erklärt, warum Paul Schaefer der Einsender der Bilder ist. Es ist davon auszugehen, dass Paul Schaefer die Grafiksammlung wohl eher zu einem damals niedrigen Preis erworben hat, da sie viele Bilder entarteter [sic] Kunst enthielt. Paul Schaefer war zum Zeitpunkt des Erwerbs auch nicht in finanzieller Not, Littmann als Anwalt durch das Berufsverbot schon. [...] Daraus ergibt sich, dass Dr. Ismar Littmann eindeutig der Erstgeschädigte ist und Paul Schaefer, weil Jude der Zweitgeschädigte, ansonsten wäre Paul Schaefer ja als Ariseur zu werten.» Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922, Erbenvertreterin an Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», München, 12.03.2017.

⁷³ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Wiedergutmachungsämter Berlin, Rückerstattungsverfahren Erben nach Dr. Paul Schaefer; hier insbesondere die Aussage von Horst A. Rittershofer zum Eigentum Paul Schaefer an den im Februar 1935 in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten Kunstwerken. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 28 r/v, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Eidestattliche Aussage Horst A. Rittershofer, Berlin, 11.12.1956; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 30, Anlage zum Vergleichsprotokoll, Berlin 11.12.1956. Vgl. die Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, hier insbes. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich, Berlin 12.12.1961. Im Besitz der Erben nach Paul Schaefer befindet sich die Kopie eines Dokuments, das Aufschluss darüber gibt, dass Paul Schaefer ein Konvolut von Grafiken aus dem ehemaligen Besitz Littmann durch einen Sachverständigen zählen liess. Otto Jacobsohn, Breslau, 30.10.1933, Typoskript u. Manuskript, 2 Seiten, Gesamtzählung der Sammlung Dr. Littmann.

Auf Grundlage der vorliegenden Quellen lassen sich weder der Über-
eignungszeitpunkt noch der gezahlte Preis respektive die Art des
Rechtsgeschäfts belegen.⁷⁴ Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die
Verfolgung durch das nationalsozialistische Regime bestehende wirt-
schaftliche Schwierigkeiten von Dr. Ismar Littmann existentiell ver-
stärkten.⁷⁵

⁷⁴ Ein Hinweis auf einen Verkauf eines umfangreichen Konvoluts von Grafiken des deutschen Impressionismus und Expressionismus durch den Sohn von Dr. Paul Schaefer ist die Rosenwald Collection der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C.. Lessing Julius Rosenwald (1891–1979) hatte 1950/1951 rund 1.100 Zeichnungen und Druckgrafiken der deutschen Moderne von diesem erworben. Rosenwald schenkte die Werke 1951 der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C.. Vgl. Library of Congress, Rosenwald Papers, Box 75; National Gallery of Art, Archives, RG 45A1, Rosenwald Papers, Box 41; Lessing J. Rosenwald, *Recollections of a Collector*, Jenkintown, PA, 1976, S. 56-57. 311 Blätter sind in der Online-Datenbank der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C., publiziert: https://www.nga.gov/collection/provenance-info.38355.html?artobj_ownership=38355&pageNumber=1, Aufruf: 08.05.2021.

⁷⁵ Nach derzeitigem Kenntnisstand liegen der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann keine schriftlichen Dokumente vor, die dazu beitragen könnten, Anlass und Bedingungen des Rechtsgeschäfts zu konkretisieren. Die Darstellung der Vertreterin der Erbgemeinschaft Littmann, wonach sich Dr. Ismar Littmann «[...] auch auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise in 1929 in guten wirtschaftlichen Verhältnissen befand und erst mit dem Berufsverbot [sic] Anfang 1932 in wirtschaftliche Schwierigkeiten kam» und davon auszugehen sei, «dass Dr. Ismar Littmann seine Grafik-Sammlung [sic] erst nach dem Berufsverbot, also unter verfolgungsbedingtem Zwang, an Paul Schaefer in einem Stück veräußert hat.» Diese Darstellung wird durch die Eidesstattlichen Erklärungen der Kinder von Käthe und Ismar Littmann, datierend 30.11.1957 und 07.12.2008 sowie der Eidesstattlichen Erklärung des Rechtsanwalts Hans Klee vom 03.02.1958 gestützt. Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 4. Willi A. Korte weist darauf hin, dass es «zum Kauf der Graphik Sammlung Littmann durch Schaefer keine genauen Angaben mehr» gibt. Er nennt als frühesten Zeitpunkt «Frühjahr 1932» und als letzten Zeitpunkt Herbst 1933. Diese Daten verbinden sich mit zwei Ereignissen in der Biographie Dr. Ismar Littmanns. Der Versteigerung von Kunstwerken aus der Sammlung bei Paul Graupe in der 104. Auktion am 21. u. 22.03.1932 und wohl dem Suizidversuch Ismar Littmanns im Herbst 1933. Ein Hinweis auf die Anzahl der übernommenen Grafiken aus der Sammlung Ismar Littmann ist der Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl. Nach dem Auktionskatalog hat der Einlieferer mit der Referenznummer «6», Dr. Paul Schaefer, 2.914 (+- 200 Werke) zur Versteigerung bei Max Perl freigegeben. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 12 u. Anlage 10.

3.2.3. Suizidversuch und Tod

96 Nach einem Suizidversuch im Jahr 1933 verstarb Dr. Ismar Littmann am 23. September 1934 im Jüdischen Krankenhaus in Breslau.⁷⁶ Der Suizidversuch von Dr. Ismar Littmann ist im Kontext der ersten Welle von rechtlichen Repressalien, massiver Ausgrenzung, Unterdrückung und antisemitischer Propaganda nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten 1933 zu sehen.

97 Der Versuch der Selbsttötung bestimmte den Umgang mit in den vergangenen Jahrzehnten gesammelten Kunstwerken entscheidend. Die Notlage schildert Dr. Hans E. Littmann in einem Brief an die Berliner Kunsthändlerin Helcia Täubler:

«[...] Mein Vater hat in völliger Verzweiflung über seine Lage einen Selbstmordversuch unternommen, befindet sich aber auf dem Wege der Besserung, jedoch wird kaum zu erwarten sein, dass er vor Ablauf von 6 Monaten arbeitsfähig sein wird. Hoffentlich verläuft sich der Rest der Praxis nicht in der Zeit.»⁷⁷

98 Der Brief belegt weiter, dass Kunstwerke der Sammlung Littmann durch Helcia Täubler verkauft werden sollten, darunter auch ein Gemälde, das für ein Darlehen hinterlegt wurde:

«Auf Ihr Angebot für den kleinen Walchensee für 300 RM. wollen wir eingehen. [...] Das Bild ist, wie ich jetzt festgestellt habe, einem Onkel von mir für eine Darlehnsschuld übereignet worden, mit dem ich mich dann erst noch auseinander setzen muss.»⁷⁸

99 Nachdem Dr. Ismar Littmann an den Folgen des Suizidversuchs am 23. September 1934 verstorben war, wurde seine Kanzlei in Breslau aufgelöst. Die Familie sah sich zur Emigration veranlasst⁷⁹ und entschied in sich zu einer Versteigerung von den in Familienbesitz

⁷⁶ Vgl. dazu die Darstellung der Tochter von Dr. Ismar Littmann. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Erbenvertreterin an Kunstmuseum Bern, München, 17.10.2018, Anlage 10.

⁷⁷ Privatbesitz, Hans [Edward] Littmann an Helcia Täubler, Breslau, 15.01.1934, 2 Bl., Bl. 1. Der Brief enthält auch den Hinweis, dass einzelne Kunstwerke gegen Darlehen an Verwandte übereignet wurden.

⁷⁸ Privatbesitz, Hans [Edward] Littmann an Helcia Täubler, Breslau, 15.01.1934, 2 Bl., Bl. 1. Zu Verkäufen Täublers im Auftrag der Familie Littmann vgl. auch The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

⁷⁹ Hans [Edward] Littmann emigrierte 1934/1935 in die Vereinigten Staaten. Aus dem Tagebuch von Willy Cohn geht hervor, dass zahlreiche junge Erwachsene Breslau bereits im Frühjahr 1933 verliessen. Cohn 2006, Bd. 1.

verbliebenen und den zu Sicherungszwecken an Banken übergebenen Kunstwerken durch die Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl in Berlin.⁸⁰

- ⇒ Nach dem nationalsozialistischen Regierungsantritt zum 30. Januar 1933 kam es zu Einschränkungen von Berufs- und Bürgerrechten.
- ⇒ Ab 31. März 1933 respektive 7. April 1933 unterlag Dr. Ismar Littmann einem dekretierten Berufsverbot.
- ⇒ Angesichts unseres Wissens über die systematische Ausgrenzung deutscher Juden auf Grundlage von Gesetzen und Verordnungen und bestehender Indizien ist davon auszugehen, dass Dr. Ismar Littmann infolge des Entzugs der Berufsrechte in eine akute wirtschaftliche Notlage geriet.
- ⇒ Die in jeder Hinsicht existentielle Bedrohung führte zu einem Suizidversuch von Dr. Ismar Littmann.
- ⇒ Die Indizienlage deutet darauf hin, dass Teile der Sammlung von Dr. Ismar Littmann aufgrund dieser prekären wirtschaftlichen Situation veräußert wurden.
- ⇒ Was die Grafiksammlung anbelangt, kann davon ausgegangen werden, dass sie wohl im Zeitraum von frühestens Frühjahr 1932 bis Ende 1933 an Dr. Paul Schaefer veräußert wurde. Die Art der Übereignung lässt sich bislang nicht bestimmen. Die vorliegenden Erkenntnisse lassen einen Verkauf wahrscheinlicher als eine Sicherungsübereignung erscheinen.
- ⇒ Käthe Littmann verfügte nach dem Tod ihres Mannes über keine Möglichkeiten zur Begleichung der Verbindlichkeiten aus Krediten bzw. zur Tilgung von Krediten, der Nachlass war überschuldet.

4. Die 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 26. und 27. Februar 1935

100 Den Auftrag zur Versteigerung von Kunstwerken mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann erhielt Ende 1934 die Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin.⁸¹

⁸⁰ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, 1596-57, Bl. 40-41, Horst Alfons Rittershofer, Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 21.11.1934, Versteigerungsauftrag. Zur Einlieferung von Gemälden aus der Sammlung Littmann vgl. auch The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

⁸¹ Max Perl, Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer, Berlin: gegründet 1875, erste Versteigerungen in den 1900er-Jahren, aufgelöst 1939. Inhaber: Max Perl

4.1. **Anlass der Versteigerung in der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935**

101 Aus der Korrespondenz mit dem Auktionshaus Perl geht hervor, dass die Kunstwerke als Ensemble zur Tilgung von Verbindlichkeiten versteigert werden sollten.⁸²

102 Das Schreiben eines Mitarbeiters der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl an den mit der Koordination der verschiedenen Einlieferer von Kunstwerken der Sammlung Littmann befassten Rechtsanwalt Dr. [Ferdinand] Friedensburg⁸³ zeigt, dass der Kunstbesitz von Dr. Ismar Littmann als Ensemble veräußert werden sollte:

«Sie erhalten in der Anlage vier Versteigerungsaufträge nebst den dazu gehörigen Listen über die Gegenstände, die dem Nachlass Littmann, der Deutschen Bank, der Dresdner Bank und der Städtischen Sparkasse gehören. [...] Die nicht abgestempelten Versteigerungsaufträge und Listen sind von Ihnen an der rot angekreuzten Stelle zu unterschreiben, und die Versteigerungsaufträge an den betreffenden Rubriken folgendermassen auszufüllen: «Der Auftraggeber ist aber Verfügungsberechtigt, weil ...» Diese Stelle werden Sie am besten sinngemäss ausfüllen können. Vielleicht

(1868 – 1931), Dr. Siegmund Kaznelson (1931 – 1936); Horst Alfons Rittershofer (1936 – 1943). Geschäftsleitung: Horst Alfons Rittershofer (1921 – 1936). Von 1930 bis 1939 erscheinen 59 nur selten illustrierte Auktionskataloge, vorwiegend mit Büchern, seltener mit Graphik, Gemälden, Skulpturen und Kunstgewerbe. Vgl. Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Amtsgericht Charlottenburg, Handelsregister: Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl.

82 Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, S. 41-42, Käthe Littmann, Versteigerungsauftrag, Berlin, 29.01.1930/Breslau, 30.01.1935, Abschrift; Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Dr. [Ferdinand] Friedensburg, Berlin, 28.01.1935: «[...] Bei «Anlass der Versteigerung» schreiben Sie wohl am besten: Verschuldung des Nachlasses, die durch die Versteigerung behoben werden soll.»; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-45, Hans [Edward] Littmann, Eidesstattliche Erklärung zur Beschlagnahme von Kunstwerken aus den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935, Wharton County, Texas, 29.08.1960: «Meine inzwischen verstorbene Mutter Käthe Littmann geb. Fraenkel, und ich gaben der Firma Perl einen beträchtlichen Teil der Kunstsammlung meines Vaters Dr. Ismar Littmann zur Versteigerung, und zwar[,] weil wir Geld brauchten, da ich unmittelbar vor der Auswanderung nach Amerika stand und meine Mutter nicht ohne einige Geldmittel zurücklassen wollte.»

83 Bei Dr. Friedensburg handelte es sich wohl um den Rechtsanwalt und Bergbaufachmann Dr. Ferdinand Friedensburg (1886, Schweidnitz – 1972, Berlin). Zu Friedensburg vgl. Ernst Marcus, *Mein Leben in Deutschland*, S. 30-31, zit. n. Friedla 2015, S. 119.

könnte man schreiben: «Weil er der Verwalter des Littmann'schen Nachlasses, zu dem die Gegenstände gehören, ist.» «Die Verfügungsberechtigung hat der Auftraggeber glaubhaft gemacht, indem er ...» «...dem Versteigerer seine Bestallung⁸⁴ vorgewiesen hat.»»⁸⁵

103 Seitens des Auktionshauses erhielt die Familie die Empfehlung zum Verzicht auf die Nennung des Namens Littmann im Katalog.⁸⁶

104 Der Briefwechsel zwischen einem Mitarbeiter der Buch- und Kunsthandlung Max Perl und Dr. Hans E. Littmann beziehungsweise Dr. [Ferdinand] Friedensburg belegen auch, dass die Versteigerung im Februar 1935 bei Max Perl eine wirtschaftliche Notlage der Nachkommen kompensieren sollte, die nach dem Tod von Dr. Ismar Littmann an den Spätfolgen eines Suizidversuchs entstanden war.⁸⁷

4.2. Einlieferer zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935

105 Der Katalog zur 188. Auktion am 26. und 27. Februar 1935 dokumentiert, dass wohl rund 3.000 Kunstwerke mit Bezug zur Sammlung Littmann von mindestens drei verschiedenen Personen und drei Bankhäusern zur Versteigerung übergeben worden waren.⁸⁸

⁸⁴ Hier im Sinne von Einsetzung, Berechtigung, Verfügungsberechtigung.

⁸⁵ Privatbesitz, N.N. [Horst A. Rittershofer?] an Dr. [Ferdinand] Friedensburg, Berlin, 28.01.1935. Vgl. auch das Schreiben von Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann vom gleichen Tag: «Bei «Anlass der Versteigerung» können Sie schreiben «Geldmangel». Man kann natürlich auch andere Gründe angeben, z.B. Platzmangel, umzugshalber, Auflösung der Sammlung, kein Interesse mehr, etc.» Privatbesitz, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.01.1935.

⁸⁶ Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.1.1935: «Auf dem Katalog auf dem ich nach den neuesten Bestimmungen die Besitzer angeben muss, können Decknamen genommen werden. In Ihrem Falle würde ich vorschlagen: «Nachlass [durchgestrichen] Sammlung [handschriftlich] L. in B.»» Die Auktionsvorschau der Zeitschrift *Die Weltkunst* gibt keine Hinweise auf die Einlieferer der Auktion. Auktions-Vorschau, Berlin 26/27. Februar, in: *Die Weltkunst*, Jg. IX, Nr. 6, 10.02.1935, S. 2.

⁸⁷ Privatbesitz, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.1.1935.

⁸⁸ *Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik*, Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin.

Mit Bezug auf die Schriftsätze des Rückerstattungsverfahrens folgt das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nach Abschluss des Expertenreviews: «Wie aus der Akte des verwaltungsrechtlichen Verfahrens nach dem Vermögensgesetz hervorgeht, hatte Dr. Ismar Littmann etliche seiner Kunstwerke bei verschiedenen Banken sowie bei Verwandten als Pfand hinterlegt bzw. ihnen die Kunstwerke zur Sicherung seiner Kredite übereignet.»

Einlieferer-referenz	Einlieferer	Anzahl der eingeleferteten Werke	Mögl. Abweichung
6	Dr. Sch.[äfer], in B.[reslau /erlin]	2.914	+ - 200
14	C., in B.	22	
16	E., in B.	100	
19	St., in B.	58	
32	J.S., in B.	24	
33	Dedi-Bank [Deutsche Bank?], in B.[reslau]	9	
34	H., in B.	1	
35	L.L. in B.	6	
36	Nachl.[ass] L.[ittmann], in B.[reslau]	134	
37	K., in B.	12	
38	Dresd.[ner] Bank, in B.[reslau]	5	
39	Sparkasse, in B.[reslau]	31	
	Total	3.316	+ - 200
	Total mit Bezug zur Sammlung Ismar Littmann	3.117	+ - 200

Tabelle 1 Kunstmuseum Bern 2020, *Auswertung der Einlieferungen mit möglichem Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann auf Grundlage des Katalogs zur 188. Auktion*, 26. u. 27. Februar 1935, Max Perl, Berlin.⁸⁹

106 Die meisten Kunstwerke mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann gab der Einlieferer Nummer 6 zur Versteigerung frei, der Breslauer Zahnarzt, Dr. Paul Schaefer (24.03.1881 – 20.11.1946).⁹⁰

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 12. Vgl. auch ebd., Anm. 14: «Nach Auskunft des BADV sind die verwaltungsrechtlichen Verfahren nach dem Vermögensgesetz zum Teil im BADV-Archiv gelagert. Die Akte zum vermögensrechtlichen Verfahren nach Dr. Ismar Littmann sei noch nicht archiviert; sie befand sich wegen eines anhängigen Rechtsstreits bis vor einiger Zeit beim Kammergericht Berlin.»

⁸⁹ Angaben zu den Einlieferern der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl bieten Unterlagen im Getty Research Institute. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Lichtmann, Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, an Edward H.[ans] Littmann, Berlin, 13.04.1935, Typoskript, 1 Seite. Wilhelm Arntz ordnete drei Einlieferernummern der Familie Littmann zu: die Nummern 32, 34 sowie 36. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, o. P., Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963 – 1965].
⁹⁰ Zur Aufschlüsselung der Einliefererkodifizierung «[6/...]» vgl. Landesarchiv Berlin B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 17r/v, Horst A. Rittershofer, Eidesstattliche Erklärung, Berlin, 11.12.1956.

107 Dr. Paul Schaefer, der laut vorliegenden Veröffentlichungen mit Dr. Ismar Littmann zu Lebzeiten befreundet war, zählte wie dieser zum jüdischen Bürgertum. Als niedergelassener Arzt war Dr. Paul Schaefer – wie auch seine Familie – der nationalsozialistischen Verfolgung per Gesetz und Verordnung sowie alltäglichen Diskriminierungen ausgesetzt.⁹¹ Dr. Paul Schaefer emigrierte 1938 zusammen mit seiner Frau nach Montevideo, Uruguay.⁹² Ihr Sohn hatte Deutschland bereits 1933 verlassen.⁹³

108 Bei den Einlieferungen von Dr. Paul Schaefer handelte es sich um Arbeiten auf Papier mit einem hohen Anteil an Druckgrafiken. Unter den eingelieferten Werken befanden sich auch sechs Aquarelle von Otto Dix, die dem Katalog zufolge die einzigen Aquarelle des Künstlers in dieser Auktion waren:

Los 2086, Otto Dix, *Dompteuse*, Aquarell, 54.5 x 42.5 cm, signiert und datiert: 22 [6/565]

Los 2087, Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts*, Aquarell, 47 x 36 cm, signiert und datiert: 22 [6/567]

Los 2088, Otto Dix, *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*, Aquarell, 47 x 35 cm, signiert und

⁹¹ Neben Einschüchterungsversuchen und willkürlichen Übergriffen seitens lokaler NSDAP-Stellen und SA-Gruppen setzte die Ausgrenzung jüdischer Ärzte auf dem Gesetzes- und Verordnungsweg ab April 1933 ein. Jüdische Beschäftigte in kommunalen, staatlichen und universitären Einrichtungen des Gesundheitswesens konnten auf Grundlage des «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» vom 7. April 1933 aus «rassischen» Gründen ausgeschlossen werden. Die «Tätigkeit von Kassenärzten nicht arischer Abstammung sowie von Kassenärzten, die sich im kommunistischen Sinne betätigt haben» wurde mit der Verordnung des Reichsarbeitsministeriums vom 22. April 1933, für beendet erklärt und Neuzulassungen verboten. Die rassistische Ausgrenzung von «nichtarischen» Kassenärzten auf dem Verwaltungsweg wurde in der Folge weiter vorangetrieben und kulminierte schließlich in der Vierten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25. Juli 1938, welche zum 30.09.1938 die Approbation der verbliebenen jüdischen Ärzte für erloschen erklärte.

Wolfgang Uwe Eckert, *Medizin in der NS-Diktatur. Ideologie, Praxis, Folgen*, Wien/Köln/Weimar 2012; Thomas Beddies, Susanne Doetz u. Christoph Kopke (Hg.), *Jüdische Ärztinnen und Ärzte im Nationalsozialismus. Entrechtung, Vertreibung, Ermordung*, Berlin/Boston 2014.

⁹² Auf Wunsch der Nachfahren nach Dr. Paul Schaefer werden die Namen der Witwe von Dr. Paul Schaefer und seines Sohns nicht genannt.

⁹³ Vgl. Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgt und vertriebenen Wissenschaftler*, Teil 2: L–Z, München 1999, S. 592–594.

datiert: 22 [6/566]

Los 2089, Otto Dix, *Frau und Mann*, Aquarell, 47 x 38 cm, signiert [6/562]

Los 2090, Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, Aquarell, 48 x 35 cm, signiert [6/563]

Los 2091, Otto Dix, *Landschaft mit Reiter*, Aquarell, 39 x 41 cm, signiert [6/564].⁹⁴

- 109 Unter den Einlieferungen Dr. Paul Schaefers zur 188. Auktion von Max Perl befand sich kein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Dame in der Loge* oder dem Titel *Mädchen*.

4.3. Die Beschlagnahme von Kunstwerken der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl durch die Preussische Geheime Staatspolizei, Februar 1935

- 110 Wenige Tage vor Durchführung der 188. Auktion beschlagnahmte die Preussische Geheime Staatspolizei (Gestapo) in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Kunstwerke «kultur-bolschewistischer Tendenz»⁹⁵, darunter zahlreiche Arbeiten aus dem Nachlass Dr. Ismar Littmann und von Dr. Paul Schaefer eingelieferte Arbeiten.⁹⁶

⁹⁴ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127. Paul Schaefer lieferte gemäss dem Auktionskatalog sechs Werke von Otto Dix zur 188. Versteigerung bei Max Perl ein: die genannten sechs Aquarelle und zwei Zeichnungen.

⁹⁵ Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv [SMB-ZA], I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

⁹⁶ In der Literatur finden sich unterschiedliche Angaben zur Anzahl der beschlagnahmten Kunstwerke. Nach Anja Heuss und Mario-Andreas von Lüttichau beschlagnahmte die Gestapo 63 Kunstwerke. Diese Angabe ist insofern nachvollziehbar, als sie der Zahl der Werke entspricht, die eingezogenen blieben und im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben wurden. Heuss 2008, S. 71; von Lüttichau 2009, S. 467; SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 261-270, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936. Die Anzahl der wohl am 24. Februar 1935 in den Geschäftsräumen der Galerie Perl sichergestellten Kunstwerke betrug Dokumenten im Landesarchiv Berlin zufolge ursprünglich mehrere Hundert. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Abschrift, Montevideo, 27.06.1955; Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Dr. Gert

- 111 Unter den sichergestellten Werken befanden sich drei Aquarelle von Otto Dix des Einlieferers Dr. Paul Schaefer:
1. [Los] «2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]
 2. [Los] 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]
 3. [Los] 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]».⁹⁷
- 112 Eine Darstellung der Beschlagnahme der betroffenen Einlieferungen findet sich in den Unterlagen zu den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer.⁹⁸
- 113 Die Beschlagnahme von Kunstwerken wenige Tage vor der 188. Versteigerung bei Max Perl Berlin erfolgte gemäss der Darstellung der Preussischen Geheimen Staatspolizei im Auftrag der NS-Kulturgemeinde.⁹⁹ Die im Schreiben an Eberhard Hanfstaengl, den Leiter der Nationalgalerie, aufgeführten Künstler Otto Dix, Otto Mueller, Max Pechstein oder Karl Hofer zählten zu den Vertretern der künstlerischen Moderne, deren Schaffen seit 1933 öffentlicher Diffamierung durch völkisch-nationale Kreise beispielsweise in Form von

Dahlfeld, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958, Bl. 5-6. Vgl. auch Andrea Hollmann, Roland März, *Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer. Annexion und Verkauf «Entarteter Kunst» aus deutschem Museumsbesitz*, Schriften der Berliner Forschungsstelle «Entartete Kunst», Paderborn 2014, S. 22, Anm. 30.

⁹⁷ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, annotierter Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127. Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin 27.06.1955.

⁹⁸ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 5-6, Dr. Gert Dahlfeld, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958: «[...] Zwei Tage vor der Auktion wurden zahlreiche Bilder unter dem Vorwand der entarteten Kunst durch die Gestapo beschlagnahmt. Darunter befanden sich zahlreiche Bilder von Otto Müller, Karl Hofer, Max Pechstein, Emil Nolde etc. Diese Bilder wurden in einer Kammer der Firma Max Perl versiegelt [...].»; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-47, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung, Wharton, Wharton County, Texas, 29.08.1960; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956.

⁹⁹ SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

sogenannten «Schreckenskabinetten» in deutschen Museen ausgesetzt war.¹⁰⁰

- 114 Die Beschlagnahme in den Geschäftsräumen einer Kunsthandlung erregte in Fachkreisen des Kunst- und Antiquitätenhandels Aufmerksamkeit. Die Zeitschrift *Der deutsche Auktionator* registrierte den Eingriff von Gestapo und NS-Kulturgemeinde¹⁰¹ als «allgemein interessierenden Sonderfall».¹⁰² Ein Bericht in der Deutschen Allgemeinen Zeitung betonte, dass die «sichergestellten» Werke «typisch kunstbolschewistische Darstellungen [...] prominenter Künstler des vergangenen Systems» seien.¹⁰³ Entsprechend wurde die Beschlagnahme in der kunsthistorischen Literatur als Beispiel einer frühen «Sicherstellung» von sogenannter «entarteter» Kunst auf dem privatwirtschaftlichen Kunstmarkt interpretiert.¹⁰⁴ Diese Sichtweise reduziert

¹⁰⁰ Infolge des «Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» vom 7. April 1933 wurden neben zahlreichen Hochschullehrern an Kunstakademie und Universitäten rund 35 Museumsdirektoren ihrer Stelle enthoben. An ihre Stelle rückten Museumsleiter aus völkisch-nationalen Kreisen, die die Sammlungen neu ordneten. Die ersten «Schandausstellungen» und «Schreckenskammern» wurden ab April 1933 mit Ziel der öffentlichen Diffamierung moderner Kunst eingerichtet. Diese Ausstellungen können wie die Ausstellung «Entartete Kunst» in Dresden (1933) als Vorläufer der Münchner Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937 angesehen werden. Die nationalsozialistische Kunstpropaganda richtete sich auch gegen einzelne Künstler, wie beispielsweise Otto Dix, der bereits in der Weimarer Republik als «Revolutionär», «politischer Maler» und «Pornograph» umstritten war. Sein Gemälde *Der Schützengraben* war bereits im September 1933 in der Dresdener Ausstellung *Entartete Kunst* vertreten. Seine Kriegs- und Prostitutionsdarstellungen lieferten die Begründung für seine Entlassung aus der Dresdner Akademie.

¹⁰¹ Die NS-Kulturgemeinde entstand im Juni 1934 durch den Zusammenschluss des Kampfbunds für deutsche Kultur mit dem Reichsverband Deutsche Bühne. Vgl. Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der «Kampfbund für deutsche Kultur» und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Hamburg, London 1999, S. 108-110.

¹⁰² *Der deutsche Auktionator*, Nr. 6 (1935), S. 4-5.

¹⁰³ Anonym, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 06.03.1935, zit. n. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 184, Nr. 20: «Die Geheime Staatspolizei hat auf Ansuchen der NS Kulturgemeinde, Abteilung Bildende Kunst, in der von der Firma Max Perl, unter den Linden 19, veranstalteten Auktion Moderner Gemälde, Handzeichnungen und Graphiken eine grosse Anzahl typisch kunstbolschewistischer Darstellungen pornographischen Charakters beschlagnahmt und sichergestellt. Es handelt sich um insgesamt 63 Arbeiten, zum grossen Teil prominenter Künstler des vergangenen Systems. Durch das Eingreifen der Staatspolizei [...] wurde verhindert, dass derartige schamlose, jedes gesunde Empfinden aufs tiefste verletzende Machwerke der deutschen Öffentlichkeit weiterhin unter Missbrauch des Namens «Kunst» vorgesetzt [...] werden.»

¹⁰⁴ So etwa von Anja Heuss und Mario Andreas von Lüttichau: Heuss 2008, S. 69-74; von Lüttichau 2009, S. 467. Die Schlagworte «Kulturbolschewismus», «Systemkunst» oder «Systemzeit» waren seit Mitte der 1920er Jahre Schlagworte

die Beschlagnahme auf modernefeindliche Motive oder allenfalls eine Machtdemonstration der NS-Kulturgemeinde gegenüber der, zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf den Status der künstlerischen Moderne, insbesondere des deutschen Expressionismus, uneindeutigen Position des Reichspropagandaministeriums respektive Joseph Goebbels.¹⁰⁵

- 115 Das Einschreiten der Gestapo auf Veranlassung der NS-Kulturgemeinde ist durchaus im Kontext der öffentlichen Agitation gegen die künstlerische Moderne zu sehen, doch nicht ausschliesslich.¹⁰⁶ Im Kunsthandel und Kulturleben waren neben der strukturellen Kontrolle durch die Reichskulturkammer¹⁰⁷ Störungen von Auktionen und

rechtskonservativer und nationalsozialistischer Organisationen wie beispielsweise dem Kampfbund für deutsche Kultur, mit denen gleichermassen gegen die künstlerische Moderne und ihre Protagonisten wie die Staatsform der Republik agitiert wurde. Als Scharnierbegriffe entfalteten sie ein hohes politisches Resonanzpotential, das, wie Gerhard Kaiser zeigen konnte, die Konvergenz von antimoderner, kulturpessimistischer Verfallsmetaphorik mit rassistischen Diskursen des Nationalsozialismus, insbesondere dem Antisemitismus und der Eugenik konvergierte. Als ein Beispiel für die Verbindung modernefeindlicher mit rassistischen Diskursen sei an dieser Stelle Paul Schultze-Naumburgs Publikation *Kunst und Rasse* (München 1928) erwähnt. Gerhard Kaiser, *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*, Berlin 2008; zur rassistischen Aufladung des Begriffs «Entartung» vgl. Olaf Peters, «From Nordau to Hitler: «degeneration» and anti-modernism between the fin-de-siècle and the National Socialist takeover of power», in: *Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, München 2014, S. 16-35.

- ¹⁰⁵ Die Wechselbeziehungen von NS-Kulturpolitik und Expressionismus-Debatte respektive der Konkurrenz von Dr. Joseph Goebbels und dem Kampfbund für deutsche Kultur, unter der Leitung von Alfred Rosenberg sind Gegenstand zahlreicher Studien seit den 1960er Jahren. Als Beispiele seien hier genannt: Hildebrand Brenner, *Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 10 (1962), H. 1, S. 17-42; zuletzt: Aya Soika, *Der lange Expressionismusstreit um Nolde*, in: *Emil Nolde: eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, Ausst.Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. v. Bernhard Fulda, Christian Ring u. Aya Soika, München/London/New York 2019, S. 39-65.

- ¹⁰⁶ Meike Hopp bewertet die Gestapo-Beschlagnahme in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl 1935 mit Bezug auf eine zeitgenössische Bewertung von Paul Westheim in dem Artikel «Eine Warnung» (1935) als politische Machtdemonstration. Meike Hopp, ««Ist moderne Kunst noch ein Spekulationsobjekt?» Das Gesetz über das Versteigerungsgewerbe und die Regulierung des Auktionswesens durch die Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *«Die Kammer schreibt schon wieder.» Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus*, Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10, Berlin/Boston 2016, S. 49-68, hier: S. 56-59.

- ¹⁰⁷ Gemäss Reichskulturkammergesetz durften Kunsthandelsbetriebe, deren Inhaber durch die antisemitische und rassistische Gesetzgebung diskriminiert wurden,

Ausstellungen politische Signale.¹⁰⁸ Wiederholte öffentliche Diffamierungen von Künstlern, Kunsthändlern oder Kulturschaffenden als «kulturbolschewistisch» und «Zerstörer deutscher Kultur» oder Vorladungen zum Verhör waren im Kulturbereich wirkungsvolle Methoden zur Verdrängung insbesondere jüdischer Händler, die aufgrund der rassistischen Verfolgung keine Anpassungsleistungen erbringen konnten.¹⁰⁹

- 116 Der Fall der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl 1935, deren Inhaber, Dr. Siegmund Kaznelson, jüdischer Abstammung war, darf als beispielhaft für die Verstärkung gesetzlich sanktionierter Verfolgungsmassnahmen durch einzelne, gezielte Übergriffe gelten. Seit 1931 gehörte das Geschäft dem Journalisten und Verleger Dr. Siegmund Kaznelson (17.05.1893 – 20.03.1959), einem Vertreter jüdischer Emanzipationsbestrebungen.¹¹⁰ Kaznelson

ihren Betrieb offiziell nicht weiter führen. Eine Toleranzregelung bestand für «devisenbringende Juden», die bis etwa 1937 als Mitglieder der Reichskulturkammer geduldet wurden. Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2006, S. 84. Zur Transformation des Kunsthandel im Nationalsozialismus vgl. Anja Heuss, «Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich», in: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 3, Bonn 1998, S. 49-82; dies., «Der Kunsthandel im Deutschen Reich», in: *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Inka Bertz und Michael Dormmann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Göttingen 2008, S. 75-81; Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2006; Christine Fischer-Defoy u. Kaspar Nürnberg (Hg.), *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933 – 1945*, Berlin 2011; Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller Kunsthandel in München und Wien*, Wien/Köln/Weimar 2012; Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hg.), *Alfred Flechtheim: Raubkunst und Restitution*, Berlin/Boston 2015. Esther Tisa Francini, Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus: Möglichkeiten und Grenzen, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hg.), *Alfred Flechtheim: Raubkunst und Restitution*, Berlin/Boston 2015, S. 159-167.

- ¹⁰⁸ Meike Hopp hat die Zusammenhänge von für den Kunsthandel in München untersucht, wo die Gestapo auf Veranlassung des bayerischen Innen- und Kulturministers, Adolf Wagner, Kunstgegenstände aus jüdischem Eigentum beschlagnahmte. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 147-148.

- ¹⁰⁹ Die Kunsthändler Paul Flechtheim, Walter Feilchenfeldt ebenso Rosa und Jacob Oppenheimer erkannten die Gefahr früh und emigrierten bereits 1933. Jeuthe 2011, 126-127; Heuss 2015, S. 39-42. Zu den faktischen Konsequenzen der gesetzlichen Regelungen der Kunstversteigerungen vgl. Hopp 2016, S. 49-68.

- ¹¹⁰ Siegmund Kaznelson, in: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Bd. 13, hrsg. v. Archiv Bibliographica Judaica, München 2005, S. 343-347; Siegmund Kaznelson, in: Encyclopaedia Judaica, 1972, Bd. 10, S. 860. Zur Geschäftsübernahme durch Kaznelson vgl. das Vorwort in dem Auktionskatalog *Graphik, Handzeichnungen und Gemälde des 16. – 20. Jahrhunderts: Städteansichten, Bücher aus Berliner*

arbeitete als Redakteur für die von Martin Buber herausgegebene Zeitschrift *Der Jude*; 1920 übernahm er die Geschäftsleitung des *Jüdischen Verlags* in Berlin, dessen Programm die Förderung jüdischer Kultur in Deutschland war. 1934 stellte er das Sammelwerk *Juden im deutschen Kulturbereich* fertig, das die Preussische Geheime Staatspolizei unmittelbar nach seinem Erscheinen verbieten liess. Siegmund Kaznelson war also bereits 1934 in die Aufmerksamkeit der Gestapo gerückt.^{111 112}

- 117 Die Beschlagnahme von Kunstwerken in der Kunsthandlung Max Perl unter dem Schlagwort «kulturbolschewistischer Tendenz» ist mit dem Angriff auf den Kunsthändler Alfred Flechtheim im März 1933 vergleichbar. Am 11. März 1933, wenige Wochen vor dem Boykott jüdischer Geschäfte am 1. April 1933, sprengten nationalsozialistische Aktivisten eine Auktion der Kunsthändler Alfred Flechtheim, Hugo Helbing und Georg Paffrath in Düsseldorf. Derartige Übergriffe seitens lokaler NSDAP-Stellen oder SA-Gruppen können als massive Einschüchterungs- und Verfolgungsmaßnahmen gewertet werden. Sie waren Teil des Zusammenspiels von Terror und Propaganda, mit dem das NS-Regime nach der «Machtübernahme» gegen die politische Opposition und deutsche Juden in exponierter Position

Sammlerbesitz – illustrierte Bücher, Luxus- und Pressedrucke, Mappenwerke, Kunst- und Kulturgeschichte, deutsche Literatur, Botanik, Bibliothekswerke, Varia, Katalog, Auktion Nr. 166, Max Perl, Berlin, Berlin 1931: «Wir geben hiermit bekannt, dass Herr Max Perl, der Inhaber der gleichnamigen, von ihm im Jahre 1895 begründeten Firma, am 15.7.1931 gestorben ist. [...] Die Firma Max Perl ist von Herrn Dr. Siegmund Kaznelson erworben worden und wird von ihm im Verein mit den bisherigen Mitarbeitern in derselben Weise und in den gleichen Räumen weitergeführt werden.»

- 111 Zur Wahrnehmung der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl als «jüdische Kunsthandlung» vgl. die Zeugenaussage von Horst A. Rittershofer im Zuge des Rückerstattungsverfahrens der Erben nach Dr. Paul Schaefer. Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin, 27.06.1955.

- 112 Zum Ausschluss Dr. Siegmund Kaznelsons aus der Reichskulturkammer vgl. den Brief des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Eugen Hönig, an Dr. Siegmund Kaznelson, Berlin, 12.09.1935: «Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Eigenschaften und Verhältnissen begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken. Sie erfüllen somit nicht die Voraussetzungen für eine unmittelbare Mitgliedschaft zur Reichskammer der bildenden Künste.», zit. n. Volker Dahm, *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, München 1993² [1979], S. 72.

vorging.¹¹³ Die Beispiele Alfred Flechtheim, Bruno Cassirer oder Siegmund Kaznelson belegen die Wirksamkeit der kunstpolitischen Verbindung rassistischer und modernefeindlicher Stereotypen mit dem Ziel der Verdrängung jüdischer Akteure aus dem Kunsthandel und dem Kulturbereich.¹¹⁴

118 Die Gestapo-Beschlagnahme bei Max Perl 1935 zielte auch auf die Einlieferer der Kunstwerke. Entsprechend der Verordnung zur Durchführung des «Gesetzes über das Versteigerungsgewerbe» vom 30. Oktober 1934 hatten Versteigerer in ihren Auktionskatalogen die zu veräußernden Objekte ihrem Eigentümer zuzuordnen.¹¹⁵ Auf

¹¹³ Zu einer anderen Einschätzung der Gestapo-Beschlagnahme anlässlich der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 kommen die Autor:innen des Forschungsberichts der Taskforce «Schwabinger Kunst». Die Autor:innen schliessen einen NS-verfolgungsbedingten Entzug aus, da die Beschlagnahme aus kunstpolitischen, nicht aber aus antisemitischen Motiven erfolgt sei: «Das «Kunstwerk in Frage» wurde allerdings von der Gestapo im Auktionshaus Perl mit anderen als entartet verfeimten Kunstwerken beschlagnahmt [...]» Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Taskforce «Schwabinger Kunstfund», Forschungsbericht, 22.09.2015. Diese Argumentation rekurriert auf die der *Handreichung* vorgeschlagene Regelung für Einziehungen sogenannter «Entarteter Kunst» durch staatliche Eingriffe, für die «ausnahmsweise der kausale Zusammenhang mit einer NS-Verfolgung [...] fehlen [kann].» Vgl. *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» vom Dezember 1999, Neufassung 2019*, S. 36. Diese Ausnahmeregelung bezieht sich primär auf die Beschlagnahmeaktion «Entartete Kunst». Ebd., S. 36, Anm. 50.

¹¹⁴ Der Autor des 1935 in einer niederländischen Zeitung veröffentlichten Artikels *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel Max Perl* vergleicht das Vorgehen der NS-Kulturgemeinde gegen die 188. Versteigerung der Buch- und Kunsthandlung Max Perl mit der Agitation gegen Paul Hindemith. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, NN, *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel MaxPerl*, o. O., 13.03.[1935]. Eine weitere Interpretation der Beschlagnahme trifft der Kunsthändler Wilhelm Arntz: «Unklar sind mir die Beweggründe, die zu der angeblichen Beschlagnahme einzelner bilder durch die Gestapo geführt haben. Im Gegensatz zu [Paul Ortwin] Rave habe ich nicht den Eindruck, dass es sich um eine Aktion gegen die sogenannte entartete Kunst handelt. Im Frühjahr 1935 war die nationalsozialistische Kulturpolitik ausserordentlich zurückhaltend. Es war die Zeit der weichen Welle. Ich halte es weit mehr für möglich, dass einzelne Museen sich mit Hilfe der Gestapo billig in den Besitz wichtiger Kunstwerke setzen wollten. Es wäre auch möglich, dass dieselbe Absicht höhere Parteifunktionäre hatten.» The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, o. P., Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963 – 1965].

¹¹⁵ RGBl. I, 1934, S. 1091-1104 [<https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1934&size=45&page=1205>]. Die Verordnung

Wunsch der Auftraggeber konnte statt deren Namen ein «Deckwort oder ein[en] Buchstabe[n]» angegeben werden. Ein Briefwechsel zwischen einem Mitarbeiter der Kunsthandlung Perl und Dr. Hans E. Littmann dokumentiert das Risiko einer Versteigerung von jüdischem Besitz. Die Einlieferer mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann folgten, wie der Auktionskatalog zeigt, der Empfehlung des Auktionshauses, auf eine namentliche Nennung zu verzichten.¹¹⁶

119 Trotz der Beschlagnahme von Kunstwerken durch die Gestapo konnte die 188. Auktion an den dafür vorgesehenen Tagen durchgeführt werden. Kunstwerke der Einlieferer Dr. Paul Schaefer und Käthe Littmann wurden am 26. und 27. Februar 1935 versteigert und wechselten im Nachverkauf zur Auktion den Besitzer.¹¹⁷

120 Aus einem Schreiben eines Mitarbeiters der Buch- und Kunsthandlung Max Perl an Dr. Hans E. Littmann geht hervor, dass es der Familie nach der 188. Auktion offenbar gelungen war, beschlagnahmte Kunstwerke von der Geheimen Staatspolizei zurück zu erhalten.¹¹⁸

ergänzte das am 16.10.1934 erlassene Gesetz über das Versteigerungsgewerbe, RGBl. I, 1934, S. 974-976 [<https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1934&size=45&page=1088>]. Sie trat am 1. März 1935 in Kraft. Bereits 1933 unternahm das Regime rechtliche Massnahmen zur Kontrolle des Kunstmarktes. Das am 07.08.1933 erlassene Gesetz zur Beseitigung der Missstände im Versteigerungswesen (RGBl. I, 1933, S. 578, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1933&page=703&size=45>) war eine Grundlage für ein Gewerbeverbot, wenn «der Gewerbetreibende für die Ausübung des Gewerbes keine Gewähr bietet.» Zu den rechtlichen Regulierungen des Kunstmarktes vgl. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus*. Adolf Weinmüller in München und Wien, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 46-54; Angelika Enderlein, Christine Fischer-Defoy, Nana Poll: *Rechtliche Rahmenbedingungen*, in: *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945*, hrsg. v. Christine Fischer-Dequoy u. Kaspar Nürnberg, Berlin 2011, S. 120-121.

116 Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.01.1935: «Auf dem Katalog, auf dem ich nach den neuesten Bestimmungen die Besitzer angeben muss, können Decknamen genommen werden. In Ihrem Falle würde ich vorschlagen: «Nachlass [durchgestrichen] Sammlung [handschriftlich] L. in B.» Die Auktionsvorschau der Zeitschrift *Die Weltkunst* gibt keine Hinweise auf die Einlieferer der Auktion. Auktions-Vorschau, Berlin 26. – 27. Februar, in: *Die Weltkunst*, Jg. IX, Nr. 6, 10.02.1935, S. 2; Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin.

117 Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., N.N., Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, an Dr. Paul Schaefer, Berlin, 19.03.1935, Abschrift.

118 Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 43, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 17.04.1935. Vgl. auch das Schreiben von einem Mitarbeiter der Buch- und Kunsthandlung Max Perl an Dr. Paul Schaefer: «Die

121 Im Besitz der Preussischen Geheimen Staatspolizei verblieben hingegen 63 Einzelwerke und ein Mappenwerk bestehend aus zehn «Kunstblättern».¹¹⁹

4.4. Eigentum an den vor Durchführung der 188. Auktion Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin beschlagnahmten Aquarellen von Otto Dix

122 Die Einlieferungen zur 188. Auktion in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin wurden im Versteigerungskatalog anonymisiert und sind nur durch den jeweils ersten Buchstaben des Nachnamens und des Wohnorts benannt.¹²⁰ Eine Zuordnung von Einlieferer und dem zur Auktion freigegebenen Werk ist durch einen Zahlencode möglich.

123 Die von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten Losnummern 2086, 2088 und 2090 sind im Auktionskatalog mit der Referenz «6/» versehen:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

umkreisten Nummern sind beschlagnahmt. In dieser Angelegenheit habe ich alles getan, was erforderlich war. Ich habe an alle zuständigen Stellen Eingaben gemacht, und die Sache einem Rechtsanwalt, dem Syndikus des Fachverbandes der Versteigerer, übergeben, der den Ausgang des Falls optimistisch beurteilt. Die Staatspolizei hat bis jetzt noch nichts zurückgegeben, [...]. Von Ihrer Seite bitte ich Sie, vorläufig nichts zu unternehmen.» Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., N.N., Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, an Dr. Paul Schaefer, Berlin, 19.03.1935, Abschrift. Zu den Rücksendungen von Kunstwerken nach der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl vgl. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 13.04.1935. Zur Freigabe der beschlagnahmten Werke vgl. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, NN, *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel MaxPerl*, o. O., 13.03.[1935].

¹¹⁹ Die im Schreiben genannte Anzahl von «64 Bildern» ist missverständlich. Position 57, Mappe «Ehrlich» fasst zehn Kunstblätter als eine Position zusammen. Nicht alle der aufgeführten Werke sind mit einer Losnummer versehen. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimen Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹²⁰ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, Einliefererverzeichnis.

[Los] 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].¹²¹

- 124 Gemäss der Darstellung von Horst A. Rittershofer, von 1921 bis 1937 Geschäftsführer der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, bezeichnet die Referenz «6/» die Einlieferungen von Dr. Paul Schaefer aus Breslau.¹²² Die Anonymisierung «Dr. Sch. In B.» lässt sich mithin in «Dr. Schaefer in Breslau» oder «Dr. Schaefer in Berlin» auflösen.¹²³
- 125 Hinweise darauf, dass der Einlieferer, Dr. Paul Schaefer, auch Eigentümer der Kunstwerke mit der Referenz «6» war, finden sich in den Unterlagen des Rückerstattungsverfahrens der Erben nach Dr. Paul Schaefer.¹²⁴ Die Erben nach Dr. Paul Schaefer und Horst A. Rittershofer bestätigen das Eigentum Dr. Paul Schaefers an den beschlagnahmten Losen 2086, 2088, und 2090.¹²⁵

¹²¹ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

¹²² Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittershofer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin, 27.06.1955; ebd., Bl. 12, Hermann Kuttner, an Wiedergutmachungsämter von Berlin, Berlin, 08.08.1956.

¹²³ Lt. den Unterlagen im Rückerstattungsverfahren lebten Dr. Paul Schaefer und seine Frau im Zeitraum von 1933 in Breslau und Berlin. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 181-55, Nr. 182-55, Nr. 231-233-1, Nr. 306-55, Nr. 307-55, Nr. 12207-59.

¹²⁴ Die Erben nach Dr. Paul Schaefer beantragten 1955 Wiedergutmachung für eine beschlagnahmte «Graphiksammlung von 424 Blättern, die sich in der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin W 8, Unter den Linden 19, befand.» Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigt, Berlin, 15.12.1956. Frau Schaefer war laut eigenen Angaben bei der 188. Auktion am 26. und 27. Februar 1935 anwesend. Die Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren enthalten einen von ihr annotierten Auktionskatalog. Frau Schaefer's eidesstattlicher Aussage zufolge markierte sie darin einen Teil der beschlagnahmten Werke mit einem Kreuz, bei zahlreichen Werken finden sich handschriftliche Preisangaben. Mit einem Kreuz markiert sind die Lose 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54,5:42,5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]; 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566] und 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]. Die Markierungen von Frau Schaefer stimmen mit den Angaben der Preussischen Geheimen Staatspolizei überein. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹²⁵ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin, 27.06.1955.

4.5. Rückerstattungsverfahren und Entschädigung

126 Weitere Hinweise auf die Eigentumsverhältnisse in den Jahren von 1933 bis 1945 können den Unterlagen des Entschädigungsverfahrens der Nachkriegszeit entnommen werden.

4.5.1. Rückerstattungsgesuch der Erben nach Dr. Ismar Littmann

127 Die vier Kinder von Dr. Ismar Littmann und Käthe Littmann beantragten 1958 Wiedergutmachung für den Entzug von Kunstwerken durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl.¹²⁶ Gegenstand des Rückerstattungsantrags waren 124 per Losnummer identifizierte Kunstwerke und pauschal die im Auktionskatalog aufgeführten Grafiken. Von den grafischen Arbeiten wurden zwei Blätter von Otto Dix explizit benannt: die Federzeichnung *Stehender weiblicher Akt* (188. Auktion, Max Perl, Berlin 1935, Los 2092) und das Aquarell *Brustbild einer Frau* (188. Auktion, Max Perl, Berlin 1935, Los 2090).¹²⁷ Beide Werke waren von der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor Beginn der Auktion beschlagnahmt worden.¹²⁸

128 Die Parteien einigten sich in einem Teilvergleich, mit dem die Eigentumsentziehung von sechs Gemälden und ein Schadensersatzanspruch nach dem Bundesrückerstattungsgesetz anerkannt wurden.¹²⁹ Ein Entschädigungsanspruch für pauschal zurückgeforderte

¹²⁶ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 5-6, Bl. 6, Dr. Gert Dahlfeld, Duisburg, 30.1.1958, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-47, Hans [Edward] Littmann, Eidesstattliche Erklärung, Wharton County, Texas, 29.08.1960.

¹²⁷ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 44-45, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung, 30.11.1953.

¹²⁸ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittershofer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin, 27.06.1955; SMB-ZA, SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹²⁹ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich Rückerstattungssache Erben nach Dr. Ismar Littmann/Deutsches Reich, Berlin, 12.12.1961. Der Teilvergleich erkannte den Entzug für die folgenden Gemälde an: Los 2477, Karl Hofer, *Sitzender Weiblicher Akt auf einem blauen Kissen*; Los 2552 Otto Müller, *Zwei weibliche Halbakte*; Los 2553 Otto Müller, *Weibliche Akte im Grünen*; Los 2479 Karl Hofer, *Mädchen auf einem Stuhl sitzend*; Los 2596 Jakob Steinhardt, *Gebet am Sabbateingang*; Los 2614 [Maurice] Vlaminck, *Stilleben mit Fischen und Flasche*. Ein zweiter Vergleich über Zahlung von 12.600 DM wurde am 25.08.1965 geschlossen.

Grafiken sowie die Losnummer 2090, das Aquarell *Brustbild einer Frau* von Otto Dix, wurde seitens der Wiedergutmachungskammer des Landgerichts Berlin nicht anerkannt.¹³⁰

129 Entscheidend für die Anerkennung des Vermögensentzugs war ein Gutachten des Kunsthistorikers Paul Ortwin Rave, der die Versteigerung der Sammlung Dr. Ismar Littmann abschliessend kommentiert:

«Die Buch- und Kunsthandlung Max Perl war eigentlich nicht die Firma, wo anspruchsvolle Auktionen stattfanden. Der von den Nationalsozialisten verschuldete Vermögensverfall der Familie hat die Versteigerung erzwungen. Die erreichten Zuschläge erklären sich weitgehend aus dem damals bereits ausgeübten Terror in der Kunstpolitik, infolgedessen die Käuferschaft ausblieb oder aus Angst nicht mitbot. Ich schlage daher vor, die eindeutig als Besitz Dr. Littmann festgestellten Kunstwerke, d.h. die 22 Gemälde der Kennziffer 32, in ihrer Gesamtheit als Objekt der Wiedergutmachung zu betrachten. Dafür sollte die Erbengemeinschaft gebeten werden, auf den Komplex graphischer Blätter zu verzichten, deren Feststellung im Einzelnen mir fast unmöglich erscheint.»¹³¹

4.5.2. Rückerstattungsgesuch der Erben nach Dr. Paul Schaefer

130 Die Witwe von Dr. Paul Schaefer beantragte 1955 Wiedergutmachung für 424 grafische Blätter, die 1935 in den Geschäftsräumen der Firma Max Perl, Berlin, beschlagnahmt worden waren. Unter den Werken, für welche die Erben nach Dr. Paul Schaefer Entschädigung geltend machten, befand sich auch die Losnummer 2090 der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, das Aquarell *Brustbild einer Frau* von Otto Dix.¹³²

¹³⁰ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich Rückerstattungssache Erben nach Dr. Ismar Littmann/Deutsches Reich, Berlin, 12.12.1961.

¹³¹ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 59-61, Paul Ortwin Rave, Gutachten im Wiedergutmachungsverfahren 1596-57, Berlin, 06.02.1961. Rave weist darauf hin, dass in dem ihm vorliegenden Briefwechsel zwischen der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl und Hans [Edward] Littmann respektive Dr. [Ferdinand] Friedensburg aus dem Jahr 1935 keine Grafiken Erwähnung finden.

¹³² Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03; Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigt, Berlin, 15.12.1956.

131 Die Entschädigung nach Bundesrückerstattungsgesetz bestätigte die Darstellungen der Erben nach Dr. Paul Schaefer und des ehemaligen Geschäftsführers der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Horst A. Rittershofer, dass Dr. Paul Schaefer Eigentümer [«Besitzer»] der im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl mit der Referenz «6/» gekennzeichneten Grafiken war.¹³³ Der erzielte Teilvergleich erstreckte sich auch auf das Los 2090 Otto Dix, *Brustbild einer Frau*. Die Wiedergutmachungskammer des Landgerichts Berlin erkannte den Entschädigungsanspruch für die Losnummer 2090, das Aquarell *Brustbild einer Frau* von Otto Dix, an.¹³⁴

4.6. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix

4.6.1. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarellen von Otto Dix

132 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält insgesamt sechs Aquarelle von Otto Dix:

3501. Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell

5089 Dix, *Dompteuse*, 1922, Aquarell.¹³⁵

¹³³ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 28 r/v, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Eidesstattliche Aussage Horst A. Rittershofer, Berlin, 11.12.1956.

¹³⁴ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 30, Anlage zum Vergleichsprotokoll, Berlin 11.12.1956.

¹³⁵ Privatbesitz, Ismar Littmann, Grafikinventar, o. D., o. S.

- 133 Zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann genannten Aquarellen von Otto Dix bestehen Übereinstimmungen bei Autor und Technik.
- 134 Ein Vergleich der Titelangaben im Inventarbuch mit dem Sujet des Werks in Frage lässt eine Übereinstimmung bei zwei Aquarellen möglich erscheinen. Die Darstellung einer Frauenbüste mit nach links in Dreiviertelprofil gedrehtem Kopf, überfangen mit einem roten Vorhang vor rotem Hintergrund liesse sich mit einer verkürzten, unspezifischen Titelangabe als *Mädchen* (3503) oder *Französin* (3504) erfassen.
- 135 Der Werkbefund bietet weitere Anhaltspunkte für eine Beziehung des Werks in Frage zur Position «3503 Otto Dix, *Mädchen*» im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann. Im Zuge der materialtechnischen Untersuchung durch eine Papierrestauratorin wurden auf der Rückseite des Bildträgers manipulierte, rudimentär erhaltene Beschriftungen in Grafit festgestellt. Eine ausradierte Beschriftung oben links lässt sich als eine Kombination von Buchstaben und Ziffern rekonstruieren: «L/350[?]/aq». ¹³⁶ Eine weitere ausradierte Beschriftung am unteren Blattrand links kann als «Mäedchen» rekonstruieren werden. ¹³⁷
- 136 Neben der festgestellten Übereinstimmung hinsichtlich Autor und Technik weisen die rudimentär erhaltenen Beschriftungen am Werk in Frage Übereinstimmungen mit der Inventarnummer und dem Titel der Position «3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell» im Grafikinventar Littmann auf.

4.6.2. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den Beschreibungen im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin

- 137 Zwischen dem Werk in Frage und den im Auktionskatalog der Buch- und Kunsthandlung Max Perl aufgeführten Aquarellen von Otto Dix

¹³⁶ Siehe 2.1.1. Werkbefund, Signatur und Beschriftungen, Rückseitenbefund, Nr. 3.

¹³⁷ Siehe 2.1.1. Werkbefund, Signatur und Beschriftungen, Rückseitenbefund, Nr. 12.

bestehen Übereinstimmungen hinsichtlich Motiv, Signatur, Datierung und Technik bei Los 2087:

Los 2087: Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts*. Aquarell. 47:36 cm. Signiert und datiert: 22. [6/567].

138 Übereinstimmungen in Motiv und Technik liegen bei dem Werk in Frage und Auktionslos 2090 vor:

Los 2090: Otto Dix, *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. [6/563].

139 Es bestehen Abweichungen zwischen den im Auktionskatalog aufgeführten Aquarellen von Otto Dix und dem Werk in Frage.

140 Bei Los 2087, Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts* bestehen Abweichungen hinsichtlich Titel und Werkmass.

141 Die Masse des Werks in Frage betragen in der Höhe 49.3 cm und in der Breite 39.9 cm. Die Werkmasse von Los 2087 sind im Auktionskatalog mit der Höhe von 47 cm und der Breite von 36 cm angegeben.¹³⁸

142 Bei Los 2090, Otto Dix, *Brustbild einer Frau* bestehen Abweichungen hinsichtlich Titel, Werkmass und Beschriftung.

143 Die Masse des Werks in Frage betragen in der Höhe 49,3 cm und in der Breite 39,9 cm. Die Werkmasse von Los 2909 sind im Auktionskatalog mit der Höhe von 48 cm und der Breite von 35 cm angegeben.

144 Laut Auktionskatalog ist das Werk mit dem Los 2090 «signiert». Bei dem im Legat Gurlitt überlieferten Werk in Frage finden sich auf der

¹³⁸ Die Autor:innen des Forschungsberichts des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» schliessen eine Übereinstimmung des Werks in Frage mit der Losnummer 2087 aufgrund des Titels und abweichender Masse aus: «Das unter Los 2087 verzeichnete Aquarell (»Brustbild einer Frau im Profil nach rechts«, 47 x 36 cm, signiert und datiert, 1922) entspricht nicht dem »Kunstwerk in Frage«, da es sich hierbei um ein Bildnis nach links handelt.» Diese Schlussfolgerung könnte zu hinterfragen sein. Es existieren in der Kunstgeschichte von der Darstellung ausgehende Beschreibungskonventionen. Aus Betrachter:innenperspektive ist die Figur nach links gewendet. Die dargestellte Figur dreht den Kopf aber nach rechts. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 11, Anm. 17.

Vorderseite neben der Signatur des Künstlers auch eine Datierung sowie die Beschriftung «No 108».

- 145 Während bei den Otto Dix Aquarellen mit den Losnummern 2086, 2087 und 2088 neben der Signatur auf eine Datierung des Werks hingewiesen wird, fehlt diese Angabe für Los 2090.¹³⁹

4.6.3. Gewichtung der Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix

- 146 Zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann genannten Aquarellen von Otto Dix bestehen allgemeine Übereinstimmungen hinsichtlich Autor und Technik; eine spezifische Übereinstimmung besteht mit der Position «3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell» aufgrund der am Werk festgestellten manipulierten Beschriftungen.

- 147 Zwischen dem Werk in Frage und den im Auktionskatalog der Buch- und Kunsthandlung Max Perl aufgeführten Aquarellen von Otto Dix bestehen trotz Übereinstimmungen in Motiv und Technik bei den Los 2087 und 2090 jedoch signifikante Massabweichungen. Die Masse des Kunstwerks in Frage betragen in der Höhe 49.3 cm und in der Breite 39.9 cm. Die Blattmasse von Los 2087 sind im Auktionskatalog mit einer Höhe von 47 cm und einer Breite von 36 cm angegeben; die Blattmasse von Los 2090 mit 48 cm in der Höhe und 35 cm in der Breite.

- 148 Hinsichtlich der Titelabweichung zwischen dem Grafikinventar Littmann und dem Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl Berlin ist zu bedenken, dass es sich bei dem Titel von Los 2090 *Brustbild einer Frau* um einen beschreibenden Titel handelt, der die Darstellung eines *Mädchens* wie auch einer *Dame in der Loge* grundsätzlich abdeckt. Hinsichtlich der Abweichungen zwischen dem Werk in Frage

¹³⁹ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 15.

und den Werkangaben im Auktionskatalog sollte die hohe Anzahl der eingelieferten Artefakte und die kurze Vorbereitungszeit der Versteigerung in Betracht gezogen werden.¹⁴⁰ Die benannten Übereinstimmungen im materiellen Befund des Werks in Frage mit Angaben im Grafikinventar der Sammlung Littmann lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass bei der Erstellung des Kataloges zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin die eingelieferten Kunstwerke fehlerhaft dokumentiert wurden.¹⁴¹

4.7. Erkenntnisse bezüglich der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935

¹⁴⁹ Unmittelbar vor der 188. Versteigerung am 26. und 27. Februar 1935 beschlagnahmte die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen des Auktionshauses Max Perl Berlin Kunstwerke unter dem Vorwand der Pornographie und des «Kulturbolschewismus».¹⁴² Bezüglich der beschlagnahmten Aquarelle von Otto Dix

¹⁴⁰ Auktionskatalog führt 2618 Positionen von 40 Einlieferern auf. Die Anzahl der zu versteigernden Werke dürfte höher gewesen sein, da unter manchen Positionen, mehrere Kunstwerke erfasst wurden. Dies betrifft insbesondere Grafiken.

¹⁴¹ Die Buch- und Kunsthandlung Max Perl veranstaltete in den Jahren 1934 und 1935 je vier Auktionen. Bei den Abweichungen sollten der knappe Produktionszeitraum von Auktionskatalogen und die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass die Kunstwerke zum Zeitpunkt der Katalogerstellung für die Mitarbeiter des Auktionshauses möglicherweise nicht zugänglich waren, Massangaben mithin ohne Überprüfung übernommen wurden. Die Wahrscheinlichkeit von Druckfehlern im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin hält auch Wilhelm Arntz fest: «Bei der Identifizierung der Kunstwerke tritt eine weitere Schwierigkeit dadurch auf, dass wir mit der Möglichkeit von Druckfehlern oder unkorrekten Angaben im Katalog rechnen müssen.» The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963/64], Typoskript, 1 Seite.

¹⁴² SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Bl. 257, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936. Vgl. in der Literatur von Lüttichau, 2009, S. 478-479. Schilderungen der Vorgänge finden sich auch in den Unterlagen zu den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956; Landesarchiv Berlin, B Rep. 25, Nr. 1596-57, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin 15.07.1935; Landesarchiv Berlin, B Rep 25-02, Nr. 1596-57, Bl. 43, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 17.04.1936;

finden sich unterschiedliche Angaben.¹⁴³ Sie stimmen aber hinsichtlich der Beschlagnahme von drei Aquarellen überein:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

[Los] 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].¹⁴⁴

150 Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl Berlin wurden zwei Aquarelle von Otto Dix in dieser Auktion bei Max Perl versteigert:

[Los] 2087. [Dix, O.] *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts*. Aquarell. 47:36 cm. Signiert und datiert: 22. [6/567]

¹⁴³ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 5-6, Dr. Gert Dahlfeld, Rück-
erstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958
SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Bl. 257, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische
Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl,
Berlin, 19.02.1936: Auf der Liste befinden sich drei Aquarelle von Otto Dix, die Ver-
steigerungslose 2086, 2088 und 2090. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr.
182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, an-
notiert: In den Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Paul
Schaefer ist ein von Frau Schaefer annotierter Auktionskatalog enthalten. Frau
Schaefer war bei der Versteigerung im Februar 1935 anwesend. In diesem Katalog
findet sich bei vier Aquarellen von Otto Dix, den Losen 2086, 2088, 2089 und
2090, und der Federzeichnung (Los 2092) eine Markierung mit «x», die laut Frau
Schaefer für die Gestapo-Beschlagnahme steht. Diese Aussage bestätigt der ehe-
malige Geschäftsführer der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl,
Horst Alfons Rittershofer. Laut Rittershofer wurden in der 188. Auktion acht Werke
von Otto Dix angeboten, zwei Zeichnungen und sechs Aquarelle. Von diesen habe
die Gestapo vier Aquarelle, die Lose 2086, 2088, 2089 und 2090, sowie eine
Zeichnung, Los 2092, beschlagnahmt. Zwei Aquarelle und eine Zeichnung von
Otto Dix seien regulär versteigert worden. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr.
182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Abschrift,
Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956; Landesarchiv
Berlin, B Rep. 25, Nr. 1596-57, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann,
Berlin 15.07.1935. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin findet sich
eine Kopie eines weiteren Katalogs der 188. Versteigerung bei Max Perl mit Anno-
tationen. Laut diesem Exemplar beschlagnahmte die Gestapo vier Aquarelle von
Otto Dix, die Lose 2086, 2087, 2089 und 2090. SMB-ZA, V, 002, Katalog, 188.
Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, annotiert.

¹⁴⁴ Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, Katalog, 188. Auktion, Max Perl,
Berlin 1935. Vgl. die Schlussfolgerungen im Forschungsbericht des Projekts «Pro-
venienzrecherche Gurlitt». Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumen-
tation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt»,
Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 15-16.

[Los] 2091. [Dix, O.] *Landschaft mit Reiter*. Aquarell. 39:41 cm. Signiert. [6/564].¹⁴⁵

151 Eine Beschlagnahme respektive Veräusserung des sechsten Aquarells von Otto Dix lässt sich nicht nachvollziehen:

[Los] 2089. [Dix, O.] *Frau und Mann, Brustbild*. Aquarell. 47:38 cm. Signiert. [6/563].¹⁴⁶

152 Die Beschlagnahme und spätere Einziehung von insgesamt 73 Kunstwerken, 63 Einzelwerken und einem Mappenwerk¹⁴⁷, bestätigt die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin erhaltene Korrespondenz zwischen dem Leiter der Nationalgalerie Berlin, Eberhard Hanfstaengl, und der Preussischen Geheimen Staatspolizei Berlin.¹⁴⁸ Die dauerhaft eingezogenen Kunstwerke bot die Gestapo im Februar 1936 der Nationalgalerie Berlin wohl zur treuhänderischen Verwahrung an¹⁴⁹, darunter drei Aquarelle von Otto Dix:

¹⁴⁵ Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer wurden die Dix-Aquarelle Los 2087 für «34» Reichsmark und Los 2091 für «13» Reichsmark verkauft. Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

¹⁴⁶ Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer wurde das Werk von der Gestapo beschlagnahmt. In der Korrespondenz zwischen Gestapo und Nationalgalerie findet sich kein entsprechendes Werk. Vgl. Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127; SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹⁴⁷ Die Liste der in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl beschlagnahmten Kunstwerke enthält unter der Position 57 «Eine Mappe Ehrlicher (Inhalt 10 Kunstblätter). Diese findet sich nicht unter den Werken, die Eberhard Hanfstaengl laut Schreiben vom 24.3.1935 für die Nationalgalerie übernimmt. Dort findet sich aber die Position «10 Steinzeichnungen von Georg Eberlein». SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Bl. 258; Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd., I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

¹⁴⁸ Die im Schreiben genannte Anzahl von «64 Bildern» ist missverständlich. Position 57, Mappe «Ehrlich» fasst zehn Kunstblätter als eine Position zusammen. Nicht alle der aufgeführten Werke sind mit einer Losnummer versehen. SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹⁴⁹ Der Rechtsstatus der Zuweisung der beschlagnahmten Werke an die Nationalgalerie lässt sich aus den erhaltenen Unterlagen nicht genau erschliessen. Eberhard Hanfstaengl konnte aus den beschlagnahmten Werken eine Auswahl treffen. Nach

Nr. 35.) Dix, O. *Frau mit Pelzkragen* [Los] 2088

Nr. 43.) Dix, Otto *Brustbild einer Frau* [Los] 2090

Nr. 53.) Dix, Otto *Dompteuse* [Los] 2086.¹⁵⁰

153 Die im Schreiben der Gestapo angegebenen Nummern ermöglichen eine Zuordnung der Aquarelle zu den Losen der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl am 26. und 27. Februar 1935:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

[Los] 2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].¹⁵¹

154 Unter den laut Schreiben vom 24. März 1936 von Eberhard Hanfstaengl für die Nationalgalerie ausgewählten und treuhänderisch übernommenen Werken befanden sich auch «drei Aquarelle von Otto Dix». ¹⁵² Da gemäss der Gestapo mit Schreiben vom 19. Februar 1936 keine anderen Aquarelle von Otto Dix der Nationalgalerie angeboten wurden, ist davon auszugehen, dass sich folgende Lose spätestens ab dem 24. März 1936 im Besitz der Nationalgalerie Berlin befanden. Eberhard Hanfstaengl unterbreitete der Gestapo im gleichen Schreiben den Vorschlag, dass vier Gemälde und 16 Arbeiten auf Papier der Nationalgalerie «als Zeitdokumente zur Aufbewahrung unter

der Einziehung der «Mappe Perl» im Juli 1937 gibt der verantwortliche Kustode, Dr. Paul Ortwin Rave, an, dass diese Eigentum der Gestapo sei. Vgl. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd., I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936; ebd., IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 08.07.1937; ebd., IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

¹⁵⁰ SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

¹⁵¹ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935.

¹⁵² SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

Sekretion» überlassen werden. Die übrigen 52 Werke schlägt er zur Vernichtung vor. Unter den zu bewahrenden Kunstwerken befanden sich «3 Aquarelle von Otto Dix»:¹⁵³

2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]

155 Es darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei diesen drei Aquarellen von Otto Dix, um folgende Lose handelte:

2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]

156 Eine Übereinstimmung hinsichtlich Autor, Signatur, Technik und Motiv könnte zwischen dem Werk in Frage und dem von der Gestapo zur treuhänderischen Verwahrung als «Zeitdokument» an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Los 2090: Otto Dix, *Brustbild einer Frau* bestehen.¹⁵⁴

¹⁵³ Unter den zur Vernichtung vorgeschlagenen Werken befand sich «1 Zeichnung von Otto Dix». SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

¹⁵⁴ Eine Übereinstimmung der Lose 2086 und 2088 kann aufgrund der spezifischen Charakterisierung des Motivs im Titel, hier «Pelzkragen» bzw. «Dompteuse», ausgeschlossen werden.

- ⇒ Dr. Ismar Littmann übereignete Dr. Paul Schaefer Kunstwerke wohl aus wirtschaftlicher Not.
- ⇒ Es liegen bislang keine Angaben zu Zeitpunkt, Umständen und Art des Rechtsgeschäfts vor; sie lassen sich aufgrund der bestehenden Erkenntnislage auch nicht rekonstruieren.
- ⇒ Dr. Ismar Littmann und seine Frau Käthe Littmann zählten ebenso wie Dr. Paul Schaefer zu den Verfolgten des Nationalsozialismus.
- ⇒ In der 188. Auktion bei der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, boten mehrere Einlieferer Kunstwerke an, die vormals Teil der Sammlung von Dr. Ismar Littmann waren.
- ⇒ Die bestehende Erkenntnislage lässt den Schluss zu, dass die 188. Auktion bei Max Perl der direkten oder indirekten Schuldentilgung von Dr. Ismar Littmann bzw. Käthe Littmann diene.
- ⇒ Unter den in der 188. Auktion bei Max Perl angebotenen Kunstwerken befanden sich sechs Aquarelle von Otto Dix. Der Einlieferer war Dr. Paul Schaefer. Zum Zeitpunkt der Einlieferung ist das Eigentum von Dr. Paul Schaefer am wahrscheinlichsten.
- ⇒ Es gibt gewichtige Indizien dafür, dass es sich bei den sechs in die Auktion eingebrachten Aquarellen um Werke handelte, die einst Teil der Sammlung Littmann waren und im Grafikinventar Littmann aufgeführt sind. Aufgrund der vorliegenden Erkenntnisse ergibt sich das wahrscheinlichste Szenario, wonach das Werk in Frage mit der Inventarnummer 3503 im Grafikinventar Littmann übereinstimmt.
- ⇒ Für das Werk in Frage sind die Lose 2090 und 2087 der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin in Betracht zu ziehen.
- ⇒ Die zur Verfügung stehenden Unterlagen zur Beschlagnahme von Kunstwerken in den Geschäftsräumen der Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 durch die Gestapo belegen, dass drei Aquarelle und eine Zeichnung von Otto Dix eingezogen wurden.
- ⇒ Die Beschlagnahme wird als verfolgungsbedingter Entzug gewertet.
- ⇒ Drei Aquarelle von Otto Dix wurden von der Gestapo nicht freigegeben.
- ⇒ Sie gelangten im März 1936 als «Zeitdokumente» in den Besitz der Nationalgalerie Berlin.
- ⇒ Unter den von der Gestapo an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Werken befanden sich drei Aquarelle und eine Federzeichnung von Otto Dix.
- ⇒ Unter den drei beschlagnahmten und an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Aquarellen befand sich auch das Los 2090: Otto Dix, *Brustbild einer Dame*.
- ⇒ Die Erkenntnisse bezüglich Los 2087: Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts* lassen es am wahrscheinlichsten erscheinen, dass das

5. Zusammenhang des Werks in Frage mit den Einziehungen in der Nationalgalerie Berlin im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937

- 157 1937 liess die Reichskammer der bildenden Künste Kunstwerke aus deutschen Museen beschlagnahmen, die nach dem Standpunkt nationalsozialistischer Kunstpolitik als «entartet» betrachtet wurden. Darunter fielen Werke des Expressionismus und der Abstraktion, aber auch Antikriegsbilder sowie Werke von sozialistischen, kommunistischen und jüdischen Künstlern. Insgesamt wurden rund 20.000 Kunstwerke aus deutschen Museen sichergestellt und eingezogen. Im Sommer 1937 inszeniert das NS-Regime die Femeschau «Entartete Kunst» in München. Mit herabwürdigenden Kommentaren wurden Kunstwerke als «krankhaft» und «undeutsch» öffentlich diffamiert. Die Enteignung der Museen wurde durch das «Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst» nachträglich am 31. Mai 1938 legalisiert.
- 158 Die nationalsozialistische Kunstpolitik hatte sich auch dezidiert gegen Otto Dix, der 1933 seine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf verloren hatte, gerichtet und seine Gemälde als pornografisch und «Verhöhnung des heldischen Menschen» veremt. Von Otto Dix wurden im Rahmen der Beschlagnahmen aus deutschem Museumsbesitz 1937 mehr als 300 Werke beschlagnahmt, darunter 25 Gemälde.¹⁵⁵
- 159 Im Zuge der Recherchen wurde geprüft, ob das Werk in Frage Gegenstand der Beschlagnahmen der Aktion «Entartete Kunst» war.
- 160 Die Recherchen auf Grundlage der überlieferten Quellen zur Aktion «Entartete Kunst» konnten nicht den Nachweis erbringen, dass ein Werk mit dem Titel *Dame in der Loge* von Otto Dix Gegenstand der

¹⁵⁵ Zur Gesamtzahl der eingezogenen Werke von Otto Dix vgl. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; Löffler [1960] 1989, S. 375. Zur Anzahl der beschlagnahmten und veräusserten Gemälde: Jeuthe 2011, S. 262.

Beschlagnahmen war.¹⁵⁶ Ebenso fand sich kein Aquarell mit dem Titel *Dompteuse* unter den seitens des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda/Reichskammer der bildenden Künste veräußerten Unikaten auf Papier von Otto Dix.¹⁵⁷

161 Die Recherchen haben hingegen Hinweise auf eine mögliche Einziehung des Aquarells *Brustbild einer Frau* von Otto Dix (Los 2090, 188. Auktion, Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin) aus dem Bestand der Nationalgalerie Berlin ergeben.

162 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda instruierte die mit dem Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke aus deutschem Museumsbesitz beauftragten Kunsthändler, Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller über die Abwicklung der Verkäufe. Dazu zählte auch, dass am Werk befindliche Beschriftungen, die Hinweis auf die Beschlagnahme 1937 und einen früheren Museumsbesitz geben könnten, entfernt werden sollten.¹⁵⁸ Mithin ist anzunehmen, dass bei Kunstwerken in Privatbesitz, die im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» beschlagnahmt

¹⁵⁶ Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar* Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020.

¹⁵⁷ Vgl. Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020, R55/20745. Die Datenbank *Beschlagnahmeinventar*, «Entartete Kunst» listet 42 im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» beschlagnahmte Aquarelle von Otto Dix. Unter den 42 Aquarellen finden sich keine Werke des Titels *Dame in der Loge* oder *Mädchen*. Von den 42 Aquarellen wurde laut Datenbank ein Werk zerstört. Für 16 Werke ist der Verbleib als «unbekannt» angegeben. Vgl. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>, Aufruf: 08.05.2021.

¹⁵⁸ Vgl. dazu Dr. Rolf Hetsch, den für den Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke zuständigen Ministerialreferenten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda: «Die weissen Zettel mit den Inventar-Nummern sowie etwaige Stempel und Beschriftungen, aus denen der Name des Museums ersichtlich ist, in dem sich die Werke früher befanden, sind bei Ablieferung an den Erwerber zu entfernen bzw. unkenntlich zu machen. Bei den Verkäufen ins Ausland ist lediglich das kommerzielle Interesse ohne Rücksicht auf die anders geartete Einstellung auf deutscher Seite massgebend.» Dr. [Franz] Hofmann, Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda, an Ferdinand Möller, Berlin, 15.12.1939, zit. n. Eberhard Roters, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland, 1917 – 1956*, Berlin 1984, S. 174; vgl. auch Gerhard Strauss, Dokumente zur «entarteten Kunst», in: Festgabe an Carl Hofer zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. Adolf Bruno Behne, Gerhard Strauss, Potsdam 1949, S. 58.

wurden, ebenfalls Hinweise auf die Vorbesitzer unkenntlich gemacht wurden.¹⁵⁹

163 Der Forschungsbericht des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» hält fest, dass die anlässlich der 188. Auktion bei Max Perl Berlin von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten und 1936 an die Nationalgalerie übergebenen Kunstwerke wahrscheinlich im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» eingezogen wurden.¹⁶⁰

164 Die ersten Einziehungen von Kunstwerken aus der Sammlung der Nationalgalerie fanden am 7. und 10. Juli 1935 statt.¹⁶¹ Weitere Beschlagnahmungen erfolgen an drei Terminen im August 1937. Unter den im Juli 1935 von der Kommission «Entartete Kunst» ausgewählten Werken befanden sich auch zwei Werke von Otto Müller, die Käthe Littmann zur 188. Auktion bei Max Perl eingeliefert hatte. Die Gemälde *Zwei Mädchenakte* (Los 2552) und *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen* (Los 2553) von Otto Mueller gelangten infolge der Beschlagnahme durch die Gestapo in den Besitz der Nationalgalerie Berlin.¹⁶² Beide Werke befanden sich unter den am 7. Juli 1937 als «entartet» beschlagnahmten Kunstwerken der Nationalgalerie. Beide Gemälde waren ab 19. Juli 1937 in der Ausstellung «Entartete Kunst» in München zu sehen.¹⁶³ In den

¹⁵⁹ Die Dokumentation von Werken der deutschen und internationalen Moderne im *Legat Cornelius Gurlitt* durch Mitarbeiter:innen des Kunstmuseum Bern konnte zeigen, dass bei etwa 70% der rund 550 Werke ehemalige Beschriftungen manipuliert wurden.

¹⁶⁰ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 25.

¹⁶¹ Alfred Hentzen, *Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Bd. 8, 1970, S. 24-89; Annegret Janda, *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918 – 1945*, Berlin, 1988; Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995.

¹⁶² SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1935, Bl. 261-262, Bl. 261.

¹⁶³ Als Herkunftsort wurde die Nationalgalerie Berlin genannt. Die Einziehung aus dem Privateigentum von Dr. Ismar Littmann durch die Gestapo wird nicht erwähnt. SMB-ZA, 50-01-1018, o. S., Kunstwerke in der Ausstellung «Entartete Kunst», Berlin, aus dem Besitz der National-Galerie; ebd., Bl. 29-36, Liste der zurückgegebenen Kunstwerke; Annegret Janda, *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918 – 1945*, Berlin, 1988; Christoph Zuschlag, *Entartete*

Unterlagen zu den Beschlagnahmen der Aktion «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie Berlin sind folgende Aquarelle nicht nachweisbar:¹⁶⁴

Otto Dix, *Dompteuse*. Aquarell

Otto Dix, *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell

Otto Dix, *Brustbild einer Frau*. Aquarell

165 Im Schriftwechsel zwischen der Nationalgalerie und der Reichskammer der bildenden Künste anlässlich der Einziehungen aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin findet sich an verschiedenen Stellen der Hinweis auf «Mappe Perls [sic] mit 10 Aquarellen».¹⁶⁵

166 Paul Ortwin Rave weist in Schreiben an das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung sowie an die Reichskammer der bildenden Künste explizit darauf hin, dass die «Mappe Perl» «nicht zum Besitz der National-Galerie»¹⁶⁶ gehört, sondern «Eigentum der Geheimen Staatspolizei» gewesen sei, das «uns [der Nationalgalerie] nur zur Aufbewahrung übergeben»¹⁶⁷ wurde.

167 Eberhard Hanfstaengl berichtet in einem anderen Schreiben über die Beschlagnahme am 7. Juli 1937 an Reichserziehungsminister Bernhard Rust:

«Von den Handzeichnungen waren keine öffentlich ausgestellt. Nr. 1 «Mappe Perl» sind von der Geheimen Staatspolizei

Kunst. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 351; von Lütichau 2009, S. 480; Weiss 2001, S. 178; Sommer 2001, S. 98; Heuss 2008, S. 64-70.

164 SMB-ZA, zudem wurden geprüft: 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020.

165 SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

166 SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 08.07.1937.

167 SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937. Auf der dem Schreiben beigefügten Werkliste findet sich unter der Rubrik «Handzeichnungen» an erster Stelle der Eintrag «Mappe Perl / Aquarelle (10 Aquarelle)».

*beschlagnahmte Blätter, die nicht zum Besitz der National-Galerie gehören.»*¹⁶⁸

168 Wie oben beschrieben übernahm die Nationalgalerie gemäss den vorliegenden Quellen im März 1936 insgesamt vier Gemälde, wohl dreizehn Aquarelle sowie zwei Grafiken von Otto Mueller von der Preussischen Geheimen Staatspolizei «als Zeitdokumente zur Aufbewahrung unter Sekretion».¹⁶⁹ Die verbleibenden Kunstwerke hatte Eberhard Hanfstaengl zur Vernichtung empfohlen.¹⁷⁰

¹⁶⁸ SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Eberhard Hanfstaengl an Bernhard Rust, Reichs- und Preussischer Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, 08.07.1937.

¹⁶⁹ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 261. Anja Heuss nennt die Zahl von 14 Aquarellen. Diese Zahl kann nicht vorbehaltlos bestätigt werden. Im Schreiben der Gestapo vom 19.02.1936 werden zwei Gemälde und fünf Arbeiten auf Papier von Otto Mueller genannt. Im Schreiben von Hanfstaengl vom 24.03.1936 werden zwei Gemälde und sechs Aquarelle und Zeichnungen von Otto Mueller erwähnt. Anja Heuss 2008, S. 71. Laut Heuss 2008 sollen die Fotografien im Bestand SMB-ZA, I/NG 2245/38 [alte Signatur; Signatur neu: I/NG 949] erhalten sein. In der Akte I/NG 949 findet sich nur der Verweis auf den Bestand «C III 371», die Bilddokumentation des ab 1937 an der Nationalgalerie aufgebauten «Archivs für entartete Kunst». Das «Archiv für Entartete Kunst» hat sich als Gesamtbestand nicht erhalten. Die Sammlung wurde aufgelöst und die Fotografien in die einzelnen Künstlerdokumentationen der Nationalgalerie integriert. Die Abzüge tragen die Beschriftung «C III 731» und verweisen damit auf die historische Bestandszuordnung. Im Künstlerdossier Otto Dix, findet sich keine Fotografie des Werks in Frage. SMB-ZA, Künstlerdokumentation, 00682, Otto Dix.

¹⁷⁰ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 162. Hanfstaengl schlägt in diesem Schreiben 52 Kunstwerke zur Vernichtung vor. Der Vorschlag zur Vernichtung bezieht sich auf die folgenden Werke: 10 Gemälde von Paul Kleinschmidt, 2 Gemälde von Max Pechstein, je 1 Gemälde von Jankel Adler und Jules Pascin, 10 Steinzeichnungen von Georg Eberlein, 1 Aquarell von Fritz Skade, 2 Aquarelle von Max Pechstein, 3 Pastelle und 14 Aquarelle von Paul Kleinschmidt, 1 Aquarell von Rudolf Schlichter, 1 Aquarell und 2 Radierungen von Franz Radziwill, 1 Zeichnung von Otto Dix, 2 Zeichnungen von Richard Janthur, 1 Aquarell von Magnus Zeller und 2 Holzschnitte. Mit Schreiben vom 27.05.1936 teilt Eberhard Hanfstaengl der Preussischen Geheimen Staatspolizei die Zerstörung der Kunstwerke in der «Heizung des ehemaligen Kronprinzen-Palais» mit. Vgl. SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 266, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 27.05.1936. Die Angabe «6 Aquarelle und Zeichnungen von Otto Mueller» ist hinterfragbar. Die Auflistung der Geheimen Preussischen Staatspolizei vom 19.02.1936 nennt als Werke von Otto Mueller zwei Gemälde und fünf Arbeiten auf Papier. Die Technik der Arbeiten auf Papier kann durch Abgleich mit dem Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl eingegrenzt werden. Unter den für Arbeiten auf Papier befanden sich zwei Kreidezeichnungen (Los 2283, Los 2293). Zwei Werke werden mit der Technik Aquarell und Kohle angegeben (Los 2278, Los 2280), ein Werk wird als Aquarell bezeichnet (Los 2276).

169 Demzufolge verblieben ab März 1936 die folgenden Kunstwerke aus der Beschlagnahme anlässlich der 188. Auktion bei Max Perl Berlin in der Nationalgalerie:

«1 Gemälde von Karl Hofer / 1 Gemälde von Franz Radziwill / 2 Gemälde von Otto Mueller
ausserdem
3 Aquarelle von Otto Dix / 1 Aquarell von Rudolf Schlichter / 1 Aquarell von Max Pechstein / 3 Aquarelle von Franz Radziwill / 1 Aquarell von Willy Jaeckel / 6 Aquarelle und Zeichnungen von Otto Mueller/ 1 Aquarell von Erich Heckel.»¹⁷¹

170 In der Literatur zur Kunstpolitik im Nationalsozialismus allgemein und den zahlreichen Detailstudien zur Zerstörung der künstlerischen Moderne in Deutschland finden sich keine Hinweise auf weitere Beschlagnahmen der Preussischen Geheimen Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin.

171 Es besteht demnach die Möglichkeit, dass sich das im Februar 1935 von der Gestapo in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl beschlagnahmte Aquarell von Otto Dix mit der Losnummer 2086 – zusammen mit den anderen Werken der Sicherstellung – in der sogenannten «Mappe Perl» befand, die im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» am 7. Juli 1937 in der Nationalgalerie Berlin durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eingezogen wurde.¹⁷²

¹⁷¹ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 161.

¹⁷² Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Verlustdokumentation der Nationalgalerie: SMB-ZA, I/NG 41, 512, 515; SMB-ZA, I/NG V, Sachthematische Sammlung Nationalgalerie, Sammlung zur Aktion «Entartete Kunst» und zur neuen Sammlung der Nationalgalerie im Kronprinzen-Palais, 001, 002, 004, 016, 017, 019, 020, 029, 030, 032, 033, 034, 066, 067, 068; SMB-ZA, I/NG IV, NL Rave 95; NL Buchholz, Karton C u. D; SMB-ZA, I/NG Künstlerdokumentation Otto Dix. Ausgewertet wurden 4. die im Bundesarchiv überlieferten Kauf- und Tauschverträge zwischen Hildebrand Gurlitt und der Reichskammer der bildenden Künste. In den Verträgen genannte Werke von Otto Dix ähnlichen Titels, wie beispielsweise *Tierbändigerin*, *Artistin*, *Rothaarige Artistin*, *Zirkus*, *Zirkusdame*, wurden ebenfalls geprüft. Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Kaufvertrag 22.05.1940/22.06.1940; 13.12.1940; 21.03.1941. Ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Mädchen* (1923) in der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin wurde im Zuge der Recherchen ebenfalls berücksichtigt. Das Werk trägt auf der

Das Schreiben von Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, lässt darauf schliessen, dass die von der Preussischen Geheimen Staatspolizei übergebenen Arbeiten auf Papier seitens der Nationalgalerie als Depositum eingestuft und als Zugang «Mappe Perl» verwahrt wurden.¹⁷³ Die Bewertung als temporäres Depositum ist möglicherweise ein Grund für das Fehlen der Blätter in den nach Abschluss der Kampagne erstellten Inventaren, von denen die sogenannte Harry-Fischer-Liste (1941 – 1942) das wohl umfangreichste darstellt.¹⁷⁴

- ⇒ Das Aquarell von Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, das als Los 2090 der 188. Auktion bei Max Perl, Berlin entzogen wurde, findet sich nicht im Beschlagnahmeverzeichnis «Entartete Kunst» (Harry-Fischer-Liste, 1941 – 1942)
- ⇒ Im Zuge der Beschlagnahmungen durch die Kommission «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie Berlin wurde am 7. Juli 1937 eine «Mappe Perl» mit 10 Aquarellen beschlagnahmt, welche die Gestapo der Nationalgalerie zur Aufbewahrung übergeben hatte.
- ⇒ Der dargestellte Gesamtkontext legt es nahe, dass das Aquarell von Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, das als Los 2090 der 188. Auktion bei Max Perl entzogen wurde, zusammen mit anderen Werken dieser Beschlagnahme in der Nationalgalerie als Zugang «Mappe Perl (10 Aquarelle)» verwahrt wurde.

Rückseite eine dem Werk in Frage vergleichbare Beschriftung «Mädchen» in Grafit. Laut eines handschriftlichen Kommentars von Paul Ortwin Rave auf der Werkrückseite wurde das Blatt im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» 1937 der Sammlung des Kupferstichkabinetts entzogen und von einem Mitarbeiter des U.S. Office of Military Government for Germany (OMGUS) am 6. Juli 1947 an das Kupferstichkabinett zurückgeben. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Otto Dix, *Mädchen*, 1923, Aquarell, Inv.Nr. F III 625, Werkbefund.

¹⁷³ Dafür spricht der explizite Hinweis Raves auf den fehlenden Versicherungsschutz: «[...] und dass ich sie Ihnen auf Ihre Verantwortung aushändige. Diese Werke sind nicht versichert.» SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

¹⁷⁴ Die von der Gestapo an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Gemälde der Beschlagnahme bei Max Perl finden sich in der Harry-Fischer-Liste: Karl Hofer, *Sitzender Akt mit blauem Kissen*, (Max Perl, Losnummer 2477; EK-Beschlagnahmenummer 15987), Otto Mueller, *Landschaft mit Figuren* (Max Perl, Losnummer 2553; EK-Beschlagnahmenummer 15970), Otto Mueller, *Zwei Akte* (Max Perl, Losnummer 2552; EK-Beschlagnahmenummer 15995), Franz Radziwill, *Zwei liegende Frauen* (Max Perl, Losnummer 2572; EK-Beschlagnahmenummer 14278). Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020, R55/20745.

6. Das Werk in Frage im Besitz von Hildebrand Gurlitt

- 173 Das Werk in Frage befand sich nachweislich vor dem 5. Dezember 1945 im Besitz von Hildebrand Gurlitt. Aufgrund einer Werkdokumentation durch die Mitarbeiter des Collection Points Wiesbaden ist das Aquarell *Dame in der Loge* von Otto Dix zu identifizieren.¹⁷⁵
- 174 Den Unterlagen des Wiesbaden Central Collecting Points zufolge befand sich das Aquarell *Dame in der Loge* von Otto Dix vom 5. Dezember 1945 bis zum 15. Dezember 1950 im Besitz des U.S. Military Government of Germany.¹⁷⁶ Die Inventarkarte mit der Nummer 1977/18 dokumentiert die Grunddaten inklusive der Massangaben Höhe 49 cm und Breite 40 cm. Im Feld «Identifying Marks» sind die Beschriftung «No. 108» und die Signatur «DIX 22» auf der Vorderseite sowie die Titelangabe «Dame in der Loge» auf dem Rückkarton benannt.¹⁷⁷
- 175 Die materiellen Kennzeichen entsprechen dem Werk in Frage. Die Inventarnummer des Wiesbaden Central Collecting Point «1977/18» findet sich auch heute noch handschriftlich in Grafit rückseitig auf dem Trägerkarton des Werks in Frage.¹⁷⁸
- 176 Mit Datum vom 15. Dezember 1950 wurde die Sicherstellung für das Werk mit der Inventarnummer 1977/18 aufgehoben und das Kunstwerk in Frage ging zusammen mit weiteren Kunstwerken in den Besitz von Hildebrand Gurlitt über.¹⁷⁹

¹⁷⁵ U.S. National Archives/Fold 3 M1947, Property Card Number WIE 1977/18 Bamberg.

¹⁷⁶ U.S. National Archives/Fold 3 M1947, Property Card Number WIE 1977/18 Bamberg. Vgl. auch Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 25.

¹⁷⁷ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 9.

¹⁷⁸ Siehe III.A.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefunde, Nr. 20, Nr. 23.

¹⁷⁹ U.S. National Archives/Fold 3, M 1947, Theodore A. Heinrich, Übergabebescheinigung, Wiesbaden, 15.12.1950.

- 177 Die zugänglichen Unterlagen bieten keinen Hinweis darauf, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Umständen Hildebrand Gurlitt das Werk in Frage erworben hat.
- 178 Hildebrand Gurlitt ist bislang nicht als Händler oder Sammler von Otto Dix hervorgetreten; noch hat er mit dem Künstler bei einer Ausstellung zusammengearbeitet.¹⁸⁰ Erst mit dem Beginn seiner Tätigkeit als sogenannter Verwerter von Kunstwerken der «entarteten Kunst» ist der Erwerb großer Konvolute an Werken von Otto Dix belegbar. Aus der Beschlagnahmemasse übernimmt Hildebrand Gurlitt insbesondere Arbeiten auf Papier, wie Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafiken. Im *Legat Cornelius Gurlitt* sind 31 Werke von Otto Dix enthalten. Für 27 Arbeiten auf Papier kann nach Provenienzrecherchen ein Zusammenhang mit der Beschlagnahmeaktion «Entartete Kunst» belegt werden. Allein für vier Werke des Künstlers, darunter das Werk in Frage, liess sich bisher kein Zusammenhang mit den Einziehungen aus deutschem Museumsbesitz im Jahr 1937 rekonstruieren.
- 179 Die Hinweise auf eine mögliche Beschlagnahme des Werks in Frage als Teil der «Mappe Perl» aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin können anhand der erhaltenen Verträge zwischen Hildebrand Gurlitt und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda/Reichskammer der bildenden Künste nicht konkretisiert werden. Die überlieferten Kauf- und Tauschverträge beinhalten weder eine «Mappe Perl» noch ein Aquarell von Otto Dix des Titels *Mädchen* oder *Dame in der Loge*.¹⁸¹
- 180 Der Kaufvertrag vom 21. März 1941 beinhaltet die Übernahme eines «Restposten Graphik von Hofer, Beckmann, Corinth, Dix, Groß [sic],

¹⁸⁰ Auch als Leiter des Kunstvereins für die Rheinland und Westfalen in Düsseldorf suchte Hildebrand Gurlitt nicht den Kontakt zu Otto Dix oder integrierte seine Werke in eine Ausstellung.

¹⁸¹ Ausgewertet wurden die im Bundesarchiv überlieferten Kauf- und Tauschverträge zwischen Hildebrand Gurlitt und der Reichskammer der bildenden Künste. In den Verträgen genannte Werke von Otto Dix ähnlichen Titels, wie beispielsweise Mädchen, Mädchenbildnis, Frauenkopf wurden ebenfalls geprüft; Berücksichtigung fanden auch Werke, deren Titel den Angaben zu den Dix-Aquarellen im Grafikinventar Littmann und im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl ähnlich waren (z. B. *Dame im Pelz*, *Mädchen im Pelz*). Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Kaufvertrag 22.05.1940/22.06.1940; 13.12.1940; 21.03.1941.

Campendonck [sic], Kogan, Schlichter und einige einzelne Blätter und Mappen [...]» durch Hildebrand Gurlitt.¹⁸²

181 Die vorliegenden Erkenntnisse zu den Beschlagnahmungen der Kommission «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie respektive Hildebrand Gurlitts Tätigkeit als Kurator und Kunsthändler lassen eine Erwerbung des Werks in Frage vom Reichspropagandaministerium/Reichskammer der bildenden Künste wahrscheinlich erscheinen.

- ⇒ Belegt ist, dass Hildebrand Gurlitt im Jahr 1945 Eigentümer des Werks in Frage war.
- ⇒ Sollte das Werk in Frage im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» 1937 aus deutschem Museumbesitz beschlagnahmt worden sein, besteht ein Erwerbungszenario darin, dass das Werk durch Ankauf oder Tausch mit den Deutschen Reich vor 1945 in Gurlitts Besitz gelangte.

7. Andere mögliche Szenarien

182 Das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» bewertet die Erkenntnislage nach umfangreichen Recherchen als ungeklärt und schlussfolgert:

*«Trotz umfangreicher Recherchen sowie die Werkidentität betreffende Untersuchungen war es bisher nicht möglich, zweifelsfrei zu klären, ob das Aquarell identisch mit jenem Kunstwerk ist, auf das sich die Anspruchstellerin [sic] bezieht. Stichhaltige Anhaltspunkte für eine anderweitige Provenienz des Aquarells konnten bisher ebenfalls nicht ermittelt werden.»*¹⁸³

¹⁸² Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Bl. 91, Kaufvertrag 21.03.1941; Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Bl. 185, Hildebrand Gurlitt an Rolf Hetsch, Angebot, 04.12.1940; Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Bl. 195, Kaufliste Dr. Gurlitt, Hamburg, o. D., Dix, Aquarelle und Zeichnungen der Beschlagnahmenummern 2261, 3969, 7404, 8028, 8752, 8823, 8879, 8884, 8922, 10328, 11478, 12304, 13557, 13561, 14306, 14553, 14577, 14806, 16266, 14416; Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Bl. 196 Dix, Druck-Graphik, insgesamt 107 Werke; Bl. 204, Abschrift der Bilder aus der Liste Gurlitt, handschriftlich in Grafit: «200 Blatt Graphik nach gesonderter Liste».

¹⁸³ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Taskforce «Schwabinger Kunstfund» u. Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Lost Art-ID 477895, Abschlussvermerk, Berlin, 16.02.2017;

- 183 Die ergänzenden Recherchen des Kunstmuseum Bern haben die Erkenntnislage erweitert und zu zusätzlichen Indizien für einen Zusammenhang des Werks in Frage mit der Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin im Februar 1935 und mit der Sammlung Dr. Ismar Littmann geführt.
- 184 Stichhaltige Anhaltspunkte für eine andere Provenienz des Werks in Frage konnten bisher nicht ermittelt werden.

8. Anhaltspunkte für weitere Recherchen

- 185 Die vorliegenden Erkenntnisse beruhen auf weitreichenden Archiv- und Literaturrecherchen. Desiderata sind Recherchen zu den politischen Hintergründen der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 und die Sichtung von Unterlagen zu den Kunstveräußerungen Dr. Ismar Littmanns im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław.¹⁸⁴

9. Zusammenfassung und Bewertung der Erkenntnisse

9.1. Zusammenfassung der Erkenntnisse

9.1.1. Eigentum Dr. Ismar Littmann

- 186 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält kein Aquarell mit dem Titel *Dame in der Loge* von Otto Dix. Die Recherchen ergaben jedoch gewichtige Indizien, dass das Werk in Frage einmal Teil der Sammlung Dr. Ismar Littmann war. Hinweise auf einen Zusammenhang mit der Sammlung bietet der Werkbefund. Dieser liefert eine Übereinstimmung zwischen dem Werk in Frage und

https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Dix_477895.pdf?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 16.06.2021.

¹⁸⁴ Seitens des Muzeum Narodowe Wrocław wurde eine Sichtung des Bestandes «Gabinet Documentar, I/58n» bislang nicht gewährt. Die Unterlagen wurden bislang nur von Anja Heuss und Małgorzata Stolarska-Fronia eingesehen. Vgl. Heuss 2008 und Stolarska-Fronia 2011.

dem Aquarell von Otto Dix, das im Grafikinventar der Sammlung Littmann unter der Nummer 3503 und dem Titel «Mädchen» im Grafikinventar dokumentiert ist.

9.1.2. Aktivierung der Sammlung Dr. Ismar Littmann

187 Die vorliegenden Erkenntnisse lassen auf mehrere wirtschaftlich begründete Aktivierungen von Kunstwerken der Sammlung Dr. Ismar Littmann im Zeitraum von März 1932 bis Herbst 1933 schliessen. Unbestritten ist, dass sich die wirtschaftliche Gesamtsituation von Dr. Ismar Littmann infolge des unmittelbar nach der nationalsozialistischen Regierungsübernahme erlassenen Berufsverbots für jüdische Rechtsanwälte rapide verschlechterte.

188 Die Indizienlage deutet darauf hin, dass Veräusserungen von Kunstwerken der Sammlung in diesen Zusammenhang zu stellen sind. Dies betrifft Kreditaufnahmen gegen Sicherstellung von Kunstwerken sowie den Verkauf von Kunstwerken. Spätestens mit Inkrafttreten des Berufsverbots und dem damit verbundenen Entzug der Erwerbsgrundlage ist ein verfolgungsbedingter Zusammenhang mit Aktivierungen der Sammlung naheliegend.

9.1.3. Übereignung von Kunstwerken an Dr. Paul Schaefer

189 Die bestehende Erkenntnislage führt zu dem wahrscheinlichsten Szenario, wonach das Werk in Frage als eines von insgesamt sechs Aquarellen des Malers Otto Dix von Dr. Ismar Littmann an Dr. Paul Schaefer in einer wirtschaftlichen Notlage veräussert wurde.

9.1.4. Die 188. Auktion bei Max Perl, Berlin

190 Wie aus der Korrespondenz zur 188. Auktion in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin hervorgeht, diente die Versteigerung der direkten oder indirekten Tilgung von Verbindlichkeiten des Nachlasses Dr. Ismar Littmann. Dazu wurden auch vormalige Werke der Sammlung verwertet. Einlieferer waren neben der Familie Littmann Kreditinstitute sowie Privatpersonen. Die Einlieferungen wurden

durch Anonymisierungen auf Empfehlung der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl bewusst verschleiert.

191 Gemäss Erkenntnislage bestehen gewichtige Indizien, dass es sich bei den zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl von Dr. Paul Schaefer eingelieferten Aquarellen von Otto Dix um jene sechs Aquarelle des Künstlers handelte, die ursprünglich zur Sammlung von Dr. Ismar Littmann gehörten und im Grafikinventar wie folgt aufgeführt sind:

3501. Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell

5089 Dix, *Dompteuse*, 1922, Aquarell

192 Für das Kunstwerk in Frage deuten die Erkenntnisse auf eine Übereinstimmung mit dem Los 2090 hin: Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, Aquarell, 48 x 35 cm, signiert [6/563].¹⁸⁵

193 Gemäss der aktuellen Erkenntnislage ist das wahrscheinlichste Szenario, dass Dr. Paul Schaefer Eigentümer der Werke zum Beschlagnahmezeitpunkt gewesen ist.

9.1.5. Die Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor der 188. Auktion bei Max Perl 1935

194 Die zur Verfügung stehenden Quellen belegen eine Beschlagnahme des folgenden Aquarells durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Kunsthandlung Max Perl wenige Tage vor der Versteigerung:

¹⁸⁵ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

Los 2090, Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, Aquarell, 48 x 35 cm, signiert [6/563]

9.1.6. Entzug des Werks in Frage aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937

195 Im März 1936 übergab die Preussische Geheime Staatspolizei die 73 im Februar 1935 in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, beschlagnahmten Kunstwerke an die Nationalgalerie Berlin. Die Dokumentenlage lässt darauf schliessen, dass 52 Kunstwerke im Mai 1936 von Mitarbeitern der Nationalgalerie zerstört wurden. Unter den im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» am 7. Juli 1937 in der Nationalgalerie Berlin beschlagnahmten Werken befand sich die sogenannte «Mappe Perl», deren Inhalt mit zehn Aquarellen benannt ist. Es kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich das Los 2090, Otto Dix, *Brustbild einer Frau* in dieser Mappe befand.

9.1.7. Eigentumserwerb Hildebrand Gurlitt

196 Belegt ist, dass Hildebrand Gurlitt im Jahr 1945 Eigentümer des Werks in Frage war. Sollte das Werk 1937 im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie nach Autorisierung durch Adolf Hitler im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda eingezogen worden sein, besteht gemäss der aktuellen Erkenntnislage ein mögliches Erwerbsszenario darin, dass Hildebrand Gurlitt das Werk in Frage aus der Beschlagnahmemasse vom Deutschen Reich erworben hat. Als einer der Kunsthändler, die das Propagandaministerium mit dem Verkauf der als «entartet» beschlagnahmten Kunstwerke beauftragt hatte, hatte er privilegierten Zugang zu den Werken.

9.1.8. Ausschluss anderer Szenarien

197 Die bisherigen Recherchen führten nicht zu weiteren Anhaltspunkten für andere Eigentumsbeziehungen und Standortwechsel des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945.

9.2. Bewertung vorliegender Belege bzw. der Erkenntnislage insgesamt

198 Die Provenienz des Werks in Frage für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten nicht zu einer belegbaren Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse und Besitzwechsel im Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft.

199 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte entstehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste Szenario treffen zu können.

200 Das relativ wahrscheinlichste Szenario hinsichtlich der Provenienz des Werks in Frage lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922, befand sich ursprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übereignete das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27. Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem Verkauf.

- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.
- Das Werk dürfte am 7. Juli 1937 durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt kam, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

10. Kategorisierung

- 201 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Mögliche Berechtigte sind Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer bzw. deren Nachkommen.
- 202 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.
- 203 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität und Eigentum basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, bewegen sich aber ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der verfolgungsbedingte Entzug wird hingegen als erwiesen bewertet.
- 204 Die Bewertung des wahrscheinlichsten Szenarios erfolgt insgesamt ausserhalb von Kategorien, die Gewissheit oder hohe Wahrscheinlichkeit voraussetzen. Damit fällt eine Bewertung des Werks in Frage als NS-Raubkunst («Rot») oder frei von Raubkunst («Grün») ausser Betracht.

Die dargestellte Indizienlage erfüllt jedoch die Voraussetzungen der Kategorie «Gelb-Rot», wonach die Provenienz zwischen 1933 bis 1945 nicht abschliessend geklärt ist und Lücken aufweist. Aus den vorliegenden Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst; es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und auffällige Begleitumstände vor.

C. Erkenntnisse bezüglich des Werks Otto Dix, *Dompteuse*, 1922, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, SV-Nr. 35/104 (Lost Art-ID 477893)

206 Die Erben nach Dr. Ismar Littmann und Käthe Littmann erheben Anspruch auf das Aquarell *Dompteuse* von Otto Dix aus dem Jahr 1922. Es handelt sich um ein Aquarell auf Papier; der Bildträger misst in der Höhe 58.4 cm und 42.8 cm in der Breite. Das Werk ist auf der Vorderseite signiert und datiert: «DIX 22». Das beanspruchte Blatt stammt aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014). Seit 2014 ist es Bestandteil des *Legat Cornelius Gurlitt* am Kunstmuseum Bern. Im Zuge des Steuerermittlungsverfahrens gegen Cornelius Gurlitt war das Werk 2012 von der Staatsanwaltschaft Augsburg sichergestellt worden (SV-Nr. 35/104). Im Weiteren finden sich für das beanspruchte Objekt auch die Bezeichnungen «Werk in Frage» oder «Werk».

207 Nachfolgend werden die Ergebnisse der Provenienzabklärungen der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2014–2015) und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» (2016 – 2017) in Trägerschaft der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste auf Grundlage der publizierten Berichte «Object Record Excerpt» und «Abschlussvermerk» sowie des «Forschungsberichts» zusammengefasst, gegengeprüft und nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern bewertet.¹⁸⁶ In die Darstellung fließen ergänzende Recherchen der Abteilung Provenienzforschung des Kunstmuseum Bern mit ein.

1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen

208 Laut Titel und Datierung handelt es sich bei dem Werk in Frage um ein Aquarell von Otto Dix aus dem Jahr 1922. Das Werk ist nicht im bisher einzigen *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* von

¹⁸⁶ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Taskforce «Schwabinger Kunstfund»/Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Lost Art-ID 477893, Object Record Excerpt: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Dix_ORE_477893.pdf?__blob=publicationFile&v=13, Aufruf: 16.06.2021; Abschlussvermerk: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Dix_477893.pdf?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 16.06.2021. Der Forschungsbericht ist in der Datenbank *Proveana* zugänglich.

Suse Pfäffle dokumentiert.¹⁸⁷ Allerdings führt das Werkverzeichnis unter A 1922/35 ein Aquarell mit dem Titel «Dompteuse», das jedoch nicht mit dem Werk in Frage identisch ist.¹⁸⁸

209 Durch Werkdokumentation und materialtechnische Untersuchungen liessen sich folgende individuelle Kennzeichen des Werks in Frage feststellen:

Technik

Wasserfarbe und Grafitstift auf Papier, aquarelliert

Maße

Höhe 58.4 cm, Breite 42.8 cm

Die Untersuchung durch eine Papierrestauratorin zeigte, dass das Blatt an der Unterkante beschnitten ist. Zeitpunkt und Umfang des Beschnitts lassen sich nicht bestimmen

Signatur und Beschriftungen

Vorderseitenbefund

Signatur: recto u. r. signiert und datiert mit Grafitstift (2.4 x 2.8 cm): «DIX 22», unterstrichen

Beschriftung: u. r. entferntes Merkmal mit Grafitstift ausradiert: «1[0]0,-» [oder «150,-»]

Rückseitenbefund

1. verso o. l. mit Grafitstift: «Dompteuse» [Titel]

2. verso u. r. mit Grafitstift: «100,-», über- und unterstrichen [Preis]

¹⁸⁷ Suse Pfäffle, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991.

¹⁸⁸ Suse Pfäffle, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991, S. 154, Nr. A 1922/35. Das unter der Nummer A 1922/35 geführte Aquarell «Dompteuse» ist ebenfalls 1922 datiert. Dieses Blatt ist in verschiedenen Ausstellungskatalogen als Leihgabe der Galerie Nierendorf respektive der Galerie Meta Nierendorf nachgewiesen: *Otto Dix. Aquarelle*, National-Galerie, Kronprinzenpalais, Berlin, 1924; *Otto Dix. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 11.09.–16.10.1960, Düsseldorf 1960, S. 30, Nr. 124 (m. Abb.); *Otto Dix*, Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 29.06.–12.08.1962, Darmstadt 1962, Nr. 76. Das Blatt wurde am 08.02.2005 in der Auktion *German and Austrian Art, Impressionist and Modern Art Evening Sale and Surrealist Art*, bei Sotheby's versteigert. Im Auktionskatalog von 2005 sind die Werkmasse mit Höhe 64.5 cm und Breite 47.5 cm angegeben. Dort finden sich auch Angaben zu Signatur und Beschriftungen. Vorderseite: Signatur: recto «Dix»; Datierung: «22»; recto u. r. in Grafit: «1334/9»; Rückseite: «Dompteuse II». *German and Austrian Art, Impressionist and Modern Art Evening Sale and Surrealist Art*, Auktionskatalog, Sotheby's, London 2005, Los 33.

3. verso u. l. mit Grafitstift: «A/6», rechteckig umrandet [Inventar Gurlitt?]
4. verso u. r. mit Grafitstift: «MK 1400,-», durchgestrichen [Preis]
5. verso u. r. mit Grafitstift: «SV 37/104» [Sicherungsverzeichnis 2012]

2. Nachweise des Werkes bis 1935

- 210 Laut Signatur malte Otto Dix das Aquarell *Dompteuse* im Jahr 1922. Motiv, Malweise und Signatur stehen in Zusammenhang mit anderen im gleichen Zeitraum entstandenen Aquarellen.¹⁸⁹
- 211 Motivisch schliesst das Werk an Darstellungen zum Themenkreis Zirkus/Varieté an, den Otto Dix in den Jahren 1922 und 1923 wiederholt bearbeitete.¹⁹⁰
- 212 Im gleichen Jahr, 1922, publizierte Otto Dix eine mit *Zirkus* betitelte Mappe mit zehn Radierungen inklusive der Darstellung einer *Dompteuse* (Blatt 10).¹⁹¹
- 213 Das von Suse Pfäffle verfasste, bislang einzige *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* bietet eine Übersicht der wechselnden Signaturen von Otto Dix. Die Signatur auf dem Werk in Frage entspricht der Signatur, die der Künstler in den Jahren von 1921 bis 1923

¹⁸⁹ Pfäffle 1990, S. 8-10, S. 26-27.

¹⁹⁰ Laut Anja Walter-Ris hatte Karl Nierendorf Otto Dix zur Auseinandersetzung mit dem Thema Zirkus/Varieté angeregt. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920 – 1995*, Zürich 2003, S. 93; Pfäffle 1991, S. 59-61.

¹⁹¹ Otto Dix, *Dompteuse*, Blatt 10 der Mappe *Zirkus* mit 10 Kaltnadelradierungen, 1922. Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann verzeichnet unter den Inventarnummern 3608–3617 eine Mappe *Variété* von Otto Dix. Privatbesitz, Grafikinventar, Nr. 3608 – 3617, Titel: *Variété*, Preis 50.000. Das Werkverzeichnis *Otto Dix. Das graphische Werk* von Florian Karsch verzeichnet keine Mappe des Titels *Variété*. Laut Grafikinventar der Sammlung Littmann beinhaltete die Mappe *Variété* zehn Blätter; diese Anzahl stimmt mit der Anzahl der Radierungen der Mappe *Zirkus* überein. Florian Karsch, *Otto Dix. Das graphische Werk*, Hannover 1970, Nr. 34.II. Die Titelabweichung könnte wie im Fall des Aquarells Otto Dix, *Mädchen*, 1922 auf einen ungenauen Umgang mit Titeln schliessen lassen. Privatbesitz, Grafikinventar, Nr. 3604, *Mädchen*, 1922; möglicherweise identisch mit dem Blatt *Dame in der Loge*, Legat Cornelius Gurlitt 2014, SV 35/105, Lost Art-ID 477895.

verwendete. Sie besteht aus dem Namen in Versalien. Eine Angabe des Entstehungsjahrs findet sich nicht bei allen Arbeiten.¹⁹²

2.1. Erwähnung in Publikationen der 1920er Jahre

214 Das 1922 entstandene Aquarell *Dompteuse* konnte in zeitgenössischen Publikationen zu Otto Dix bislang nicht nachgewiesen werden. In Ausstellungsrezensionen und zeitgenössischen Essays zum Werk von Otto Dix finden die Sujets Zirkus und Variété allgemein Erwähnung, jedoch nicht das Werk in Frage.¹⁹³

¹⁹² DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.. In diesem Notizheft findet sich der Hinweis, dass ältere Arbeiten, Zeichnungen und Aquarelle unnummeriert sind.

¹⁹³ Geprüft wurde die zugängliche Literatur zu Otto Dix, zeitgenössische Veröffentlichungen sowie die im Nachlass Otto Dix erhaltenen Ausstellungsdocumentation der Jahre 1920 bis 1969. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 12. In Publikationen der 1920er und 1930er Jahre findet ein Aquarell mit dem Titel *Rothaarige Artistin* Erwähnung, das ebenfalls 1922 datiert wird. Das Werk ist in den Publikationen nicht abgebildet; es finden sich keine Angaben zu Werkmassen oder Beschriftungen. Vgl. *Otto Dix*, Ausst.Kat. Moderne Galerie Thannhauser, Juni–Juli 1926, München 1926, Nr. 32; *Otto Dix*, *Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Ausst.Kat. Kunstsalon Wolfsberg, Zürich 1929, Nr. 58. *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* (1990) ist das Blatt unter der Nummer A 1992/12 mit Abbildung dokumentiert: Pfäffle 1990, S. 150, A 1922/12 *Rothaar-Artistin*. Eine Übereinstimmung des Werks in Frage mit dem Aquarell *Rothaarige Artistin* kann jedoch ausgeschlossen werden. Im Nachlass Otto Dix findet sich im Werkverzeichnis der Hinweis auf die Abgabe des Aquarells *Artistin* (1922, Dix-Nr. 169, Alternativtitel: *Rothaar Artistin*, *Rothaarige Artistin*, *Artistin oder Figur*) an die Galerie Arnold. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5.] Das Werk kann bis 1927 als Kommissionsware in der Galerie Nierendorf nachgewiesen werden. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Typoskript, 1 Seite, Otto Dix gehörende Gemälde und Aquarelle: «D 169 Rothaarige Artistin».] 1929 war es in Besitz der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5, Werkverzeichnis, Bilderlisten und Notizen zu Verkäufen und Ausstellungen, Neue Kunst Fides, Dresden, 21.01.1929, In der Neuen Kunst Fides befindliche Aquarelle von Otto Dix; Nachlass Otto Dix, I, B 12v, Rudolf Probst, Dresden, 29.01.1931, Von Herrn Professor Otto Dix empfangene Arbeiten.] Es findet unter der Werknummer 58 Erwähnung im Katalog des Kunstsalon Wolfsberg, Zürich. [Kunstsalon Wolfsberg, Zürich [Hg.], *Sonder-Ausstellung Otto Dix, Dresden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Februar – April 1929, Zürich 1929, hier: S. 12, Nr. 58.] Nach dem Ausstellungsende geht das Werk mit der Dix-Nr. 169 an Otto Dix. Laut Pfäffle ist der Verbleib des Werks unbekannt (Pfäffle 1990, A 1922/12). Die Galerie Nierendorf bietet das Werk aktuell zum Verkauf an: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/otto-dix/rothaar-artistin-a-hl-piX2OKFT5lBuCDla3HdA2>, Aufruf: 21.10.2021. Vgl. auch Alfred Salmony, Dix als Porträtist, in: *Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 17.1925, S. 1045-1049.

2.2. Nachweise im Kunsthandel der 1920er Jahre

- 215 Das 1922 entstandene Aquarell *Dompteuse* kann, wenn auch nicht eindeutig, im Kunsthandel der 1920er Jahre nachgewiesen werden.¹⁹⁴
- 216 Die Werke von Otto Dix waren in den 1920er Jahren in zahlreichen Ausstellungen von Galerien, Künstlervereinigungen, Kunstvereinen und Museen vertreten. Im Kunsthandel sind Ausstellungen unter anderem bei Emil Richter (Dresden), Neue Kunst Fides (Dresden), Ernst Arnold (Dresden), Frau Ey (Düsseldorf), Hugo Erfurth (Dresden), Kunstausstellung Kühl (Dresden) oder dem Kunstsalon Wolfsberg (Zürich) nachgewiesen. Karl Nierendorf war ab 1922 der wichtigste Händler von Otto Dix.¹⁹⁵ Ein Exklusivvertrag räumte Nierendorf die Vertretung für Grafik und Aquarelle ein und sicherte ihm eine privilegierte Stellung gegenüber anderen Kunsthändlern.¹⁹⁶
- 217 Im Nachlass Otto Dix ist ein *Dompteuse* betitelt Aquarell allein in den Werkverzeichnissen und der Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf nachgewiesen.¹⁹⁷ Im handschriftlichen Werkverzeichnis ist

¹⁹⁴ Vgl. auch Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 18-20, Anm. 39-40; Galerie Nierendorf, Berlin, 18.02.2021 u. 23.11.2021.

¹⁹⁵ Die Brüder Karl und Josef Nierendorf gründeten 1920 die Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst. 1923 übernahm Karl Nierendorf zusätzlich die Leitung von Israel Ber Neumanns Graphischem Kabinett in Berlin. Die Partnerschaft zwischen I. B. Neumann und Nierendorf führte zum Wechsel des Firmennamens: Galerie Neumann–Nierendorf GmbH. Das Kölner Geschäft bestand bis 1925. Nach der Liquidierung gründete Josef Nierendorf eine neue Galerie in Düsseldorf, die bereits 1926 geschlossen wurde. Die Zusammenarbeit zwischen Karl Nierendorf und I. B. Neumann bestand bis 1932, danach führte Karl Nierendorf die Galerie Nierendorf alleine weiter. Karl Nierendorf verließ Deutschland 1937 und eröffnete im gleichen Jahr die Nierendorf Gallery in New York, die er bis zu seinem Tod 1947 leitete. Josef Nierendorfs Tod verhinderte 1949 die Neueröffnung der Berliner Galerie. Seine Witwe Meta und sein Stiefsohn Florian Karsch verkauften bis 1954 Werke aus dem Galeriebestand, bis sie 1955 die Galerie Meta Nierendorf eröffneten. Zur Geschichte der Galerie Nierendorf vgl. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Berlin/New York 1920 – 1955*, Zürich 2003; Yvonne Groß, *Zwischen Dix und Mueller. Der Berliner Kunsthändler Florian Karsch und die Galerie Nierendorf*, Berlin 2014.

¹⁹⁶ Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf Berlin/New York 1920 – 1995*, Zürich 2003, hier insbes. S. 97-98 u. 146-156; 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. 255.

¹⁹⁷ DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf; I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922].

die Weitergabe eines *Dompteuse* betitelten Aquarellen an Karl Nierendorf im August 1922 vermerkt.¹⁹⁸ Auf der Grundlage der im Nachlass Dix erhaltenen Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf kann davon ausgegangen werden, dass Otto Dix im Jahr 1922 zwei Aquarelle mit dem Titel *Dompteuse* an die Kunsthandlung weitergab. Sie sind in der handschriftlichen «Abrechnung für Herrn Otto Dix von Karl Nierendorf» belegt: «I. Aufstell.[ung] Aquarell «Dompteuse» 600-» und «3. Aufstellung Dompteuse Aquarell 700-».¹⁹⁹

218 Nach Auskunft der Galerie Nierendorf Berlin ist lediglich ein Aquarell mit dem Titel *Dompteuse II* im sogenannten «E-Buch/Köln» (Einkaufsbuch) unter der Nummer 877-343 aufgeführt.²⁰⁰

219 Das Kunstwerk in Frage weist keine Beschriftungen oder Spuren ehemaliger Beschriftungen auf, die mit der Nummer des Einkaufsbuchs der Galerie Nierendorf oder dem Titel *Dompteuse II* übereinstimmen. Auf der Werkrückseite findet sich die Beschriftung in Grafit «Dompteuse».²⁰¹

220 Nach Auswertung der Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf, den im Nachlass Dix überlieferten Ausstellungsunterlagen und der

¹⁹⁸ DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Notizheft 2, o. D. [ab 1922]: «An Nierendorf [Aufstellung von Aquarellen u. Zeichnungen mit Titel, Technik u. Preisangabe], o. O., o. D. [August 1922], 600 Dompteuse».

¹⁹⁹ DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix I, C 524, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf, November und Dezember 1922, Karl Nierendorf, o. O., o. D. [November oder Dezember 1922], Abrechnung für Herrn Otto Dix von Karl Nierendorf, Manuskript, 3 Seiten.

²⁰⁰ Galerie Nierendorf, Berlin, 25.10.2016, 16.11.2016 und 22.11.2016. Der Eintrag im «E-Buch/Köln» (Einkaufsbuch) soll darauf schließen lassen, dass das Aquarell *Dompteuse II* 1926 an die Kunsthalle Mannheim veräußert wurde. Das Inventar der Kunsthalle Mannheim verzeichnet hingegen keinen Ankauf eines Aquarells von Otto Dix mit dem Titel *Dompteuse II*. Kunsthalle Mannheim, 16.11.2016 u. 22.11.2016. Zitiert n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 18-20, Anm. 39-43. In den zentralen Dokumenten zur Beschlagnahme von Kunstwerken aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» konnte ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Dompteuse II* nicht nachgewiesen werden. Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020.

²⁰¹ Siehe III.B.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 1.

Korrespondenz mit Händlern und Sammlern²⁰², kann davon ausgegangen werden, dass sich das Werk in Frage ab Frühjahr 1922 im Besitz der Galerie Nierendorf befand.²⁰³

221 Eine Veräusserung eines Werks mit dem Titel *Dompteuse* durch die Galerie Nierendorf liess sich bislang nicht rekonstruieren.²⁰⁴

²⁰² Der Nachlass Otto Dix beinhaltet umfangreiche Korrespondenz mit Kunsthändlern und Sammlern. Geprüft wurden die Bestände I, B 5, Neue Kunst Fides; I, B 12, I B 11 Graphisches Kabinett Emil Richter, Dresden; I, B 12a, Kunstsalon Wolfsburg, Zürich; I, C, 524 Galerie Nierendorf; I, C 526 Galerie Nierendorf, Florian Karsch; I, C 525 Graphisches Kabinett I. B. Neumann; I, C 33 Galerie Ernst Arnold; I, C 205 Graphisches Kabinett Hugo Erfurth; I, C 438 Galerie Heinrich Kühl; I, C 263 Fritz Glaser; I, C 462 Kurt Liebmann; I, C 625 Paul Ferdinand Schmidt; I, C 527 Fritz Niescher; I, C 617 Eberhard Schenk zu Schweinsberg, I, C 810 Willi Wolfradt. In diesen Beständen konnte das Werk in Frage respektive ein Werk der Titel *Dompteuse*, *Dompteuse I*, *Dompteuse II* oder *Tierbändigerin* nicht nachgewiesen werden.

²⁰³ Die überlieferten Briefwechsel mit Kunsthändlern und Sammlern, die erhaltenen Abrechnungen und Werklisten lassen darauf schliessen, dass Nierendorf zwei Aquarelle mit dem Titel *Dompteuse* zum Weiterverkauf von Otto Dix ankauft oder in Kommission übernahm. Im Nachlass Otto Dix, DKA, Nürnberg, finden sich keine Hinweise auf eine Rücksendung eines *Dompteuse* betitelten Aquarells. Unter den am 11. Mai 1926 an Otto Dix zurückgesandten Werken findet sich das Aquarell *Tierbändigerin* (Dix-Nr. 213). DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Korrespondenz mit der Galerie Nierendorf, 1922 – 1937. Der Hinweis im Werkverzeichnis Pfäffle 1990, wonach das Aquarell *Dompteuse* (Pfäffle 1990, S. 150, A 1922/35) 1924 in der im Kronprinzenpalais, Nationalgalerie Berlin ausgestellt worden sei, lässt sich anhand des im Nachlass Otto Dix erhaltenen Leihgabenvermerks nicht bestätigen. DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix, I, C 524, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf; I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.. Für die Ausstellungen von Dix Aquarellen der Galerie Nierendorf (Mai 1922, Oktober 1923 und 1926) lässt sich kein Werk dieses Titels nachweisen. Geprüft wurden die Ausstellungsunterlagen im Nachlass Otto Dix und Ausstellungskataloge. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 12, Ausstellungsunterlagen 1922 – 1969; Otto Dix. Katalog der Gesamtausstellung 1926, Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin, i. d. R. Veröffentlichungen des Kunstarchivs, hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, Berlin 1926, Nr. 2/3.

²⁰⁴ Recherchen zu den Kunsthandlungen Neue Kunst Fides, Dresden, Ernst Arnold, Dresden/Breslau ergaben keine Hinweise auf das Werk in Frage. Die Dresdner Galerie Neue Kunst Fides zeigte Werke von Otto Dix im Zeitraum von 1924 bis 1932: in vier Einzelausstellungen in den Jahren 1924, 1928, 1930 und 1932 sowie neun Gruppenausstellungen 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1930, 1931 und 1932 (April, Juni bis Juli). Der Nachlass des Galeristen Rudolf Probst befand sich lange Zeit in Privatbesitz. Seit 2021 befindet er sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Nachlass Rudolf Probst. Die Unterlagen werden derzeit archivalisch erschlossen und waren zum Zeitpunkt der Gutachtenerstellung nicht zugänglich. Der Bestand umfasst Unterlagen der Galerie sowie der Autoren auch Karl Ludwig Hofmann und Christmut Präger. Der Nachlass beinhaltet offenbar keine Geschäftsbücher und Werkfotografien. Nicht für alle Ausstellungen der Galerie sind Unterlagen in Form von Korrespondenz und Werklisten erhalten. Die von Hofmann und Präger erarbeitete Ausstellungsdokumentation enthält keinen Hinweis auf das Werk in Frage. Im Zuge der Gutachtenerstellung

3. Beziehungen zwischen dem Kunstwerk in Frage und der Sammlung Dr. Ismar Littmann

222 Dr. Ismar Littmann führte als Rechtsanwalt eine Kanzlei in Breslau, 1917 erhielt er eine Zulassung als Notar.²⁰⁵ Als Spezialist für Wirtschaftsrecht war er vor allem für schlesische Textilunternehmen tätig. Bekannt wurde Dr. Ismar Littmann als Kunstsammler und Mäzen.²⁰⁶

gewährte der Verlag Einsicht in die bislang unveröffentlichte Dokumentation. Darin konnte das Werk in Frage nicht nachgewiesen werden. Wie Hofmann und Präger zeigen konnten, vermittelte Probst zahlreiche Kunstwerke, die nicht in Ausstellungen gezeigt wurden. Karl Ludwig Hofmann u. Christmut Präger, Galerie Neue Kunst Fides, Ausstellungsdokumentation, Wädenswil 2021; vgl. auch dies., *Rudolf Probst. Galerist. 1890 – 1968*, Wädenswil 2021; dies., «Wegbereiter in ein Neuland. Der Kunsthändler Rudolf Probst», in: *Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heike Biedermann, Ulrich Bischoff u. Mathias Wagner, Dresden 2006, S. 61–68. Im Nachlass Otto Dix sind an die Galerie übergebene Werke und die Korrespondenz mit der Galerie Neue Kunst Fides dokumentiert. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 5; I, B 12v.

Der Nachlass der Galerie Ernst Arnold im Deutschen Kunstarchiv enthält keine Unterlagen zu Kunstwerken von Otto Dix oder Ausstellungen des Künstlers. Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, Bestand Arnold Gutbier Galerie. Im Nachlass Otto Dix findet sich im Werkverzeichnis der Hinweis auf die Abgabe des Aquarells *Artistin* (1922, Dix-Nr. 169, Alternativtitel: *Rothaar Artistin*, *Rothaarige Artistin* oder *Artistin Figur*) an die Galerie Arnold. Siehe Anm. 194.

205 Ismar Littmann wurde 1902 an der Universität Rostock in Rechtswissenschaften promoviert: Ismar Littmann, *Das gesetzliche Rücktrittsrecht vom Verträge nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch*, Rostock, Univ. Diss. 1902, Berlin 1902.

206 Anja Heuss, «Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung Ismar Littmann. Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen auf», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.08.1998, S. 23-27; Evelyn Weiss, «Zwei Restitutionsfälle», in: *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz*, Bd. 1, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2001, S. 170-185; Achim Sommer, «Otto Muellers «Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen (Landschaft mit Figuren)» von 1918/19 – Ein expressionistisches Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau», in: *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz*, Bd. 1, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2001, S. 90-105; Carolin Metzner, *Die Sammlung Ismar Littmann. Eine jüdische Sammlung in Breslau während der Weimarer Republik*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Freie Universität zu Berlin 2008; diess., «Die Sammlung Ismar Littmann – eine jüdische Sammlung in Breslau während der Weimarer Republik», in: *KUR – Kunst und Recht*, Jg. 6, 2009, S. 193-197; Anja Heuss, «Die Sammlung Littmann und die Aktion «Entartete Kunst»», in: *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Inka Bertz und Michael Dormann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Göttingen 2008, S. 69-74;

Er zählte mit den Kunstsammlern Max Silberberg, Toni und Albert Neisser, Carl Sachs, Max Pinkus und Leo Smoshewer zum jüdischen Bürgertum Breslaus, das sich sozial wie kulturell engagierte und Kultureinrichtungen unterstützte. Marius Winzeler bewertet das Mäzenatentum von erfolgreichen jüdischen Unternehmern und Fabrikanten in Breslau als Ausdruck einer tief verankerten, «übergreifenden Kulturwerten verpflichteten Bürgerlichkeit».²⁰⁷ Wie andere Vertreter des gehobenen jüdischen Bürgertums engagierte sich Dr. Ismar Littmann in den 1920er Jahren in Kulturvereinen und Kuratorien. So war er an der Gründung des Jüdischen Museums Breslau beteiligt und Mitglied im Vorstand der 1921 gegründeten *Gesellschaft der Kunstfreunde* in Breslau.²⁰⁸ Er unterstützte die Breslauer Künstler aus dem Umkreis des *Künstlerbund Schlesien* sowie Käthe Ephraim Marcus, Heinrich Tischler und Otto Müller durch Ankäufe. Laut Małgorzata Stolarska-Fronia spielte er mit dem Gedanken, einen Kunstraum in seinem Haus in der Eichbornstrasse zu eröffnen.²⁰⁹

223 Die folgende Darstellung zur Sammlung Dr. Ismar Littmann stützt sich auf Veröffentlichungen und Dokumente, da persönliche Aussagen des Sammlers nicht bekannt sind. Die geringe Quellenlage und widersprüchliche Angaben in den verschiedenen Texten erlauben Annäherungen an den Aufbau und die Entwicklung der Sammlung.²¹⁰

Mario-Andreas von Lüttichau, «Aus Privatbesitz beschlagnahmt: Otto Muellers Landschaft mit Figuren der Sammlung Ismar Littmann», in: *Das verfeimte Meisterwerk*, hrsg. v. Uwe Fleckner, Berlin 2009, S. 465-487; Catherine Herbert, «Navigating the Gray Area. Pechstein's Girl Combing Her Hair, the Littmann Collection, and the Limits of Evidence», in: *Collections. A Journal for Museums and Archives Professionals*, Bd. 10, H. 3, 2014, S. 291-300.

²⁰⁷ Marius Winzeler, «Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau: von der Donation zur Verwertung ihres Kunstbesitzes», in: *Sammeln, Stiften, Fördern*, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Magdeburg 2008, S. 131-156, S. 136.

²⁰⁸ Zu Littmanns Bedeutung als Sammler und Mäzen: Winzeler 2008, S. 143; Małgorzata Stolarska-Fronia, «Jewish art collectors from Breslau and their impact on the city's cultural life at the end of the 19th and the beginning of the 20th century», in: *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne*, hrsg. von Annette Winter, Heidelberg 2011, S. 237-253, insbes. S. 250-253; Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918 – 33*, Ann Arbor 2016, insbes. Kapitel 4 «Dissemination of Taste: Breslau Collectors, Arts Associations, and Museums», S. 108-132; Małgorzata Stolarska-Fronia, ««Non-Aryan» Modern Art: Jewish Patrons and Artists in Breslau during the Nazi-Period», in: *«Entartete Kunst» in Breslau, Stettin und Königsberg*, hrsg. v. Meike Hoffmann u. Andreas Hünecke, Schriften der Berliner Forschungsstelle «Entartete Kunst», hrsg. v. Klaus Krüger, Paderborn, 2021, S. 95-105, S. 96-99.

²⁰⁹ Stolarska-Fronia 2011, S. 251.

²¹⁰ Metzner 2009, S. 194.

Etwaige Verkäufe oder Veräußerungen lassen sich bislang nicht zweifelsfrei rekonstruieren. In der Literatur findet sich der Hinweis, dass Ismar Littmann 1916 während des Ersten Weltkriegs das Sammeln von Kunst begann, wobei er zunächst vorwiegend Arbeiten auf Papier und ab den 1920er Jahren auch Gemälde erwarb.²¹¹ Carolin Metzner charakterisierte den Sammler und seine Sammlung in einer Studie. Schwerpunkte bildeten laut Metzner Werke von Künstlern der Berliner Secession, Vertretern des deutschen Expressionismus sowie Breslauer Künstlerinnen und Künstlern. Die Sammlung enthielt auch Werke der französischen Avantgarde etwa von Robert Delaunay, Juan Gris und Fernand Léger.

224 Umfangreiche Werkgruppen besass Littmann von Lovis Corinth sowie von den Brücke-Künstlern Max Pechstein, Otto Mueller und Erich Heckel. Von den Breslauer Künstlern waren Isidor Aschheim und Heinrich Tischler am stärksten vertreten.²¹² Ismar Littmanns Sammlung war überregional bekannt und erfuhr verschiedene Würdigungen.²¹³ Werke der Sammlung waren als Leihgaben in Museen ausgestellt.²¹⁴

225 Umfang und Schwerpunkte der Sammlung lassen sich anhand von zwei erhaltenen Inventaren rekonstruieren. Das sogenannte «Große Buch», 1930 angelegt von dem Berliner Kunsthistoriker Bernhard

²¹¹ Heuss 2008, S. 69; Metzner 2009, S. 195; Ascher Barnstone 2016, S. 127; Herbert 2014, S. 292-293. Die Autorinnen referieren auf eine Ausstellungsbesprechung in der Schlesischen Zeitung von Juni 1930: N.N., «Moderne Gemälde im Hause Neisser», in: *Schlesische Zeitung*, 02.06.1930. Laut Gesa Jeuthe erwarb Ismar Littmann Emil Noldes Gemälde *Buchbaumgarten* (1909, Öl auf Leinwand, Duisburg, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Oktober 2021 Restitution an die Erben nach Dr. Ismar Littmann) bereits 1910. Jeuthe 2011, S. 316. Noch Anfang 1933 fand eine weitere Ausstellung von Werken aus der Sammlung Littmann in der Villa Neisser statt. Winzeler 2011, S. 143.

²¹² Heuss 2008, S. 69; Metzner 2009, S. 195-196; Ascher Barnstone 2016, S. 127.

²¹³ Karl Scheffler widmete den Breslauer Kunstsammlern 1923 einen umfangreichen Beitrag. Karl Scheffler, «Breslauer Kulturleben», in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1923, S. 111-133. Würdigungen der Sammlung Littmann finden sich anlässlich einer Ausstellung in der Villa Neisser, Breslau, Mai bis Juni 1930: Rudolf Hillebrand, «Ausstellung moderner Gemälde im Hause Neisser», in: *Breslauer Zeitung*, 31.05.1930; N.N., «Moderne Gemälde im Hause Neisser», in: *Schlesische Zeitung*, 02.06.1930.

²¹⁴ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 36-38, Käthe Kollwitz, Berlin, 05.06.1929; B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 39, Ludwig Justi, Berlin, 19.01.1926.

Stephan, enthält Beschreibungen von Gemälden und Aquarellen.²¹⁵
Die Arbeiten auf Papier sind in einem eigenen Inventar dokumentiert,
das Dr. Ismar Littmann handschriftlich führte.²¹⁶

226 Unterschiedlichen Darstellungen zufolge umfasste die Sammlung im
Jahr 1930 Werke von Künstlern, deren Ansehen und Wert in den vo-
ran gegangenen Jahren gestiegen war. Dazu zählten neben den
deutschen Impressionisten auch Werke der Künstler Ernst Ludwig
Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Franz Marc, Lyonel Feininger o-
der Paul Klee.²¹⁷

227 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält 5814
Positionen, darunter Aquarelle, Handzeichnungen und Druckgrafi-
ken. Die Einträge erfolgten offensichtlich fortlaufend nach Erwerbung
und ohne Angabe des Ankaufsdatums. Sie umfassen den Namen des
Künstlers, eine knappe Titelangabe und den Ankaufspreis. Bei na-
hezu allen Einträgen finden sich zudem Angaben zur Datierung und
Technik. Das Verzeichnis nennt keine Massangaben und enthält
keine Abbildungen oder Werkbeschreibungen.

3.1. Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Dr. Ismar Litt- mann

228 Die Sammlung Ismar Littmann umfasste vergleichsweise wenige
Werke von Otto Dix. Das Grafikinventar führt insgesamt nur die fol-
genden sechs Aquarelle von Otto Dix:

3501 Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell

²¹⁵ Das «Grosse Buch» dokumentiert laut einer von der Erbgemeinschaft verfassten
Biographie Dr. Ismar Littmanns 347 Positionen, 289 Ölgemälde und 58 Aquarelle
der Sammlung. Im Zuge der Recherchen das Inventar eingesehen.

²¹⁶ In der Literatur finden sich unterschiedliche Angaben zum Umfang der Sammlung.
Metzner 2009, S. 195: 6.030 Grafiken, davon 4.498 (Druck-)Grafiken, 662 Aqua-
relle, 540 Zeichnungen, 326 Gemälde und vier Skulpturen; Ascher Barnstone
2016, S. 127: 5.814 Arbeiten auf Papier, 289 Ölgemälde, 85 Aquarelle.

²¹⁷ Jeuthe 2011, S. 42.

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell,

5089 [Otto] Dix, *Dompteuse*, 1922, Aquarell.²¹⁸

229 Ismar Littmann charakterisierte die jeweiligen Werke mit einem kurzen, wohl selbst gewählten Titel. Mit Ausnahme des Aquarells *Dompteuse* (Inv.-Nr. 5089) finden sich bei den fünf anderen Aquarellen des Künstlers keine Angaben zur Datierung.

230 *Dompteuse* ist der Titel des im *Legat Cornelius Gurlitt* enthaltenen Aquarells. Die Signatur weist das Blatt als ein Werk von Otto Dix aus; die Datierung ist auf der Bildseite handschriftlich mit «22» angegeben. Autor, Titel, Datierung und Technik des Werks in Frage stimmen

²¹⁸ Privatbesitz, Ismar Littmann, Grafikinventar, o. D., o. S. Das Grafikinventar verzeichnet für jedes Werke ein Summe, möglicherweise den Kaufpreis. Für das Werk Nummer 5089 *Dompteuse* ist der Betrag 150.- vermerkt. Für die Aquarelle der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 ist jeweils der Betrag von 50.000.- angegeben. Bei Nummer 4962 findet sich der Betrag 25.-. Gemäss dem Werkverzeichnis von Otto Dix betrug der Preis für ein Aquarell mit dem Titel *Dompteuse* 600 [Mark]. [DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S.] Gemäss der Abrechnung der Galerie Nierendorf ist der Preis für ein Aquarell *Dompteuse* mit 600,- angegeben, für ein zweites Aquarell *Dompteuse* mit 700.-. [DKA, Nürnberg, Bestand 53, Nachlass Otto Dix I, C 524, Korrespondenz mit Galerie Nierendorf, November und Dezember 1922, Karl Nierendorf, o. O., o. D. [November oder Dezember 1922], Abrechnung für Herrn Otto Dix von Karl Nierendorf, Manuskript, 3 Seiten.] Aufgrund der fortlaufenden Nummerierung kann davon ausgegangen werden, dass Dr. Ismar Littmann die Aquarelle der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 einige Zeit vor den Werken Nr. 4962 und Nr. 5089 erworben hat. Die signifikanten Unterschiede lassen darauf schliessen, dass es sich bei den Summen um den Kaufpreis handelt und die Werke der Nummern 3501, 3502, 3503 und 3504 möglicherweise während der sogenannten Hyperinflation in den Jahren 1922 und 1923 angekauft wurden, die Werke der Nummern 4962 und 5089 nach Einführung der Goldmark 1924. Dafür spricht, dass der im Inventar Littmann angegebene Kaufpreis für das Aquarell Nr. 5089 die im Werkverzeichnis Dix und in der Abrechnung der Galerie Nierendorf (November/Dezember 1922) genannten Summen von 600,- bzw. 700,- [Mark] unterschreitet. Vgl. auch den sukzessiven Anstieg der genannten Beträge ab Nr. 2400 bis Nr. 4040 und die dann folgende signifikante Reduktion. Eintrag Nr. 4303 verzeichnet einen zweistelligen Betrag. In einem Schreiben vom 21.03.1923 nennt Karl Nierendorf einen Angebotspreis von 600.000.- für das Aquarell «Alte mit Schleier». DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, C 524d, Februar – April 1923, Karl Nierendorf, o. O., 21.03.1923. Die Preisentwicklung der Jahre 1922 und 1923 lässt sich auch in den Notizen von Otto Dix nachvollziehen. Am 24. Januar [1923] erhält er von Nierendorf für Aquarelle die Summe von 50.000.- [Mark]; im August [1923] eine Summe von 200.000.000.- [Mark]. DKA, Nürnberg, Nachlass Otto Dix, I, B 4, Otto Dix, Notizheft 2, o. D. [ab 1922], o. S..

mit den Angaben des Grafikinventars der Sammlung Dr. Ismar Littmann überein.

- 231 Das Werk in Frage weist auf der Rückseite Beschriftungen auf, die eine Zuordnung zu den Einträgen im Grafikinventar Littmann erlauben. Der Titel *Dompteuse* findet sich handschriftlich in Grafit auf der Rückseite.²¹⁹
- 232 Auf der Blattvorderseite findet sich unten rechts eine entfernte, handschriftlich aufgebrachte Ziffernfolge, die sich nicht eindeutig rekonstruieren lässt.²²⁰ Das Relief des Grafitstifts lässt auf eine ehemalige Beschriftung mit «100,-» oder «150,-» schliessen. Das Grafikinventar Littmann nennt als Ankauftspreis die Summe von «150,-» Reichsmark.²²¹
- 233 Die am Werk erhaltenen Beschriftungen respektive ansatzweise rekonstruierbaren Spuren weisen Übereinstimmungen mit den Angaben im Grafikinventar von Dr. Ismar Littmann auf. Die als Relief erhaltene Zifferfolge auf der Vorderseite unten rechts könnte mit dem Ankauftspreis übereinstimmen. Der auf der Rückseite des Bildträgers mit Grafit aufgebrachte Titel *Dompteuse* stimmt mit dem Werktitel im Grafikinventar Littmann überein. Der handschriftliche Titel wurde wohl mit großer Wahrscheinlichkeit von Hildebrand Gurlitt angebracht. Diese Schlussfolgerung legt ein Vergleich mit handschriftlichen Dokumenten aus dem schriftlichen Nachlass Cornelius Gurlitt nahe.

- ⇒ Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann führt unter der Position 5089 ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Dompteuse*.
- ⇒ Die Angaben im Grafikinventar von Ismar Littmann stimmen hinsichtlich Autor, Titel, Datierung und Technik mit dem Werk in Frage überein.
- ⇒ Die Beschriftung «Dompteuse» auf der Rückseite des Bildträgers erfolgte wohl durch Hildebrand Gurlitt.

²¹⁹ Siehe III.B.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 1.

²²⁰ Siehe III.B.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefund, Nr. 1.

²²¹ Privatbesitz, Ismar Littmann, Grafikinventar, o. D., o. S.

⇒ Der Werkbefund insgesamt liefert gewichtige Indizien, die eine Übereinstimmung des Werks in Frage mit der Position «5089 Otto Dix, *Domp-teuse*, Aqu. 1922» sehr wahrscheinlich machen.

3.2. Die Versteigerung von Kunstwerken der Sammlung Dr. Ismar Littmann in der 104. Auktion von Paul Graupe, Berlin

234 Dr. Ismar Littmann lieferte Teile seiner Sammlung zur 104. Auktion der bei der Kunsthandlung Paul Graupe Berlin ein, die am 21. und 22. März 1932 in Berlin stattgefunden hat. Laut Auktionskatalog wurden die Werke der Sammlung Ismar Littmann mit «†» gekennzeichnet.²²² Unter den zur Versteigerung angebotenen Arbeiten befanden sich drei Aquarelle von Otto Dix:

Los 78, *Kirchhof*. Or.[iginal]-Aquarell. Bez. rechts unten mit rot: DX. Höhe 39.2 cm, Breite 41.1 cm.

Los 79, *Zirkusdame*. Or.[iginal]-Aquarell. Bez. rechts unten: Dix 22. Höhe 58.9 cm, Breite 42.7 cm.

Los 80, Otto Dix, *Französische Kokotte*. Or.[iginal]-Aquarell. Bez. rechts unten: Dix 23. Höhe 48 cm, Breite 35 cm.²²³

235 Das Motiv, die Datierung, Technik und die nur geringfügig abweichenden Werkmasse lassen eine Übereinstimmung mit dem als Los 79 angebotenen Aquarell und dem Werk in Frage vermuten.²²⁴

236 Auch die Erben nach Dr. Ismar Littmann gehen davon aus, dass das im Grafikinventar unter Nummer 5089 geführte Aquarell von Otto Dix

²²² *Sammlung Rudolf Ibach-Barmen und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann-Breslau. Deutsche und Ausländische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Auktionskatalog, Paul Graupe, Auktion 104 am 21. u. 22. März 1932, Berlin 1932.

²²³ Die Aquarelle sind im Auktionskatalog nicht abgebildet. Der Schätzpreis für Los 79 ist mit 80 Reichsmark angegeben.

²²⁴ Der im Rahmen einer materialtechnischen Untersuchung festgestellt Beschnitt des Werks in Frage am unteren Blattrand könnte eine Erklärung für die Massabweichung von 5 mm in der Höhe bieten. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Domp-teuse*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 14.

mit dem Titel *Dompteuse* mit dem Los 79 der 104. Auktion bei der Buch- und Kunsthandlung Paul Graupe identisch ist.²²⁵

237 Ein Unterschied besteht hingegen bezüglich des Titels, welcher im Auktionskatalog zur 104. Versteigerung bei Paul Graupe mit *Zirkusdame*, im Grafikinventar der Sammlung Littmann mit *Dompteuse* angegeben wird.²²⁶ Die Beschriftung auf der Rückseite des Werks in Frage bestätigt den Titel *Dompteuse*.²²⁷

238 Der Vergleich der Einträge im Grafikinventar der Sammlung Littmann mit den Angaben im Katalog der 104. Auktion bei Paul Graupe im März 1932 zeigt, dass die drei zur Versteigerung eingelieferten Aquarelle mit geänderten Titeln angeboten wurden und insofern eine Übereinstimmung von Los 79 mit der Position 5089 im Inventarbuch Littmann sehr wahrscheinlich ist.

Sammlung Dr. Ismar Littmann, Grafikinventar

104. Auktion, Paul Graupe, 21. u. 22. März 1932

4962	Otto Dix, <i>Der Reiter</i> , Aquarell	Los 78	<i>Kirchhof. Or.[iginal]-Aquarell.</i> Bez. rechts unten mit rot: DX. Höhe 39,2 cm, Breite 41,1 cm
5089	Otto Dix, <i>Dompteuse</i> , Aquarell, 1922	Los 79	<i>Zirkusdame. Or.[iginal]-Aquarell.</i> Bez. rechts unten: Dix 22. Höhe 58,9 cm, Breite 42,7 cm
3504	Otto Dix, <i>Französische Kokotte</i> , Aquarell	Los 80	<i>Französische Kokotte. Or.[iginal]-Aquarell.</i> Bez. rechts unten: Dix 23. Höhe 48 cm, Breite 35 cm

²²⁵ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 14; mit Verweis auf das Schreiben der Erbenvertreterin an die Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014.

²²⁶ Ein *Zirkusdame* betitelt Aquarell von Otto Dix aus dem Jahr 1922 ist im *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* von Suse Pfäffle nicht enthalten. Pfäffle 1991.

²²⁷ Titelabweichungen in Ausstellungs- und Auktionskatalogen finden sich sehr oft, insbesondere wenn kein Referenzwerk wie beispielsweise ein Werkverzeichnis vorliegt. Vgl. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 14.

239 Bislang liess sich nicht klären, ob das Los 79 in der 104. Versteigerung der Buch- und Kunsthandlung Paul Graupe verkauft wurde.²²⁸ In den Preisberichten der relevanten Ausgaben der Zeitschrift *Die Weltkunst* findet sich keine Veröffentlichung der Verkäufe. Neben dem online einsehbaren Digitalisat des Auktionskataloges wurden annotierte Auktionskataloge aus den Sammlungen des RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis und der Kunstbibliothek Berlin geprüft. Das Exemplar der Kunstbibliothek Berlin enthält zahlreiche Annotationen. Bei Los 79 findet sich folgender handschriftliche Eintrag in Grafit: «50,-».²²⁹

- ⇒ Es bestehen gewichtige Indizien für eine Einlieferung des Aquarells *Dompteuse* von Otto Dix zur Versteigerung in der 104. Auktion bei Paul Graupe.
- ⇒ Allein die Titelabweichung zwischen dem Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann (*Dompteuse*) und dem Auktionskatalog (*Zirkusartistin*) spricht dagegen.
- ⇒ Es liegen keinerlei Erkenntnisse vor, ob Los 79 in der 104. Auktion des Auktionshauses Paul Graupe verkauft wurde.

3.3. Die Sammlung Dr. Ismar Littmann im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung

240 Der Umfang der Sammlung zu Beginn der NS-Herrschaft im Deutschen Reich lässt sich nicht genau bestimmen.

241 Die überlieferten Inventare, das «Grosse Buch» und das Grafikinventar geben weder Aufschluss über den Erwerbungszeitpunkt der Kunstwerke durch Ismar Littmann, noch bieten sie Anhaltspunkte für

²²⁸ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt Provenienzforschung Gurlitt, Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 14.

²²⁹ Kunstbibliothek Berlin, Sign. ZV 1932 Berlin, Graupe, P., 21./22.3. (104) [IXD 785], *Sammlung Rudolf Ibach-Barmen und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann-Breslau. Deutsche und Ausländische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Auktionskatalog, Paul Graupe, Auktion 104 am 21. u. 22. März 1932, Berlin 1932. Bei den Losen 78 und 80 finden sich ebenfalls Preisangaben. Vergleichbare Notizen zu Preisen in Grafit sind bei vielen Auktionslosen des Kataloges gemacht worden. Nur bei wenigen Werken sind die Namen von Käufern angegeben. Gemäss der handschriftlichen Notizen kauften bei der Auktion u.a. [Arnold] Budczies, Ferdinand Möller und «K.K.». Der Name Gurlitt findet sich nicht unter den Einträgen.

mögliche Veräusserungen – etwa in Form von Durchstreichungen.²³⁰ Carolin Metzner geht davon aus, dass Ismar Littmann in den Jahren von 1919 bis 1924 große Werkgruppen erworben hat. Sie folgert weiter, dass er bis zum Beginn der Weltwirtschaftskrise im Oktober 1929 die meisten Kunstwerke seiner Sammlung bereits angekauft hatte.²³¹ Laut Anja Heuss beeinträchtigte die bis 1932 andauernde Krise auch die wirtschaftliche Situation von Dr. Ismar Littmann.²³² Mit Bezug auf Unterlagen im Muzeum Narodow Wrocław beschreibt Heuss, dass Littmann Gemälde, die im Haus von Albert und Toni Neisser ausgestellt waren, als Sicherheit für Kredite bei der Städtischen Sparkasse Breslau einsetzte. Noch im Mai 1933 konnten 25 dieser Gemälde wieder ausgelöst werden.²³³

3.3.1. Umfeld nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich mit 30. Januar 1933

²⁴² Mit dem Regierungsantritt der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) am 30. Januar 1933 gerieten Dr. Ismar Littmann und seine Familie unter den Druck der antisemitischen Verfolgung. Als Rechtsanwalt jüdischer Abstammung war Ismar Littmann Repressionen seitens des NS-Regimes ausgesetzt. Nach dem Brand des Reichstagsgebäudes in Berlin begannen in Breslau Verhaftungen und gewalttätige Ausschreitungen gegen jüdische Bürger. Am 11. März 1933 wurden die Breslauer jüdischen Juristen zur

²³⁰ Das von Bernhard Stephan angelegte «Grosse Buch» wird laut Anja Heuss (2008, S. 69) mit 1930 datiert. Das Grafikinventar ist undatiert. Die Eintragungen geben keinen Aufschluss zum Zeitpunkt des ersten respektive letzten Eintrags.

²³¹ Metzner 2009, S. 195.

²³² Heuss 2008, S. 70. Im Jahr 1932 lieferte Dr. Ismar Littmann wohl 217 Kunstwerke, überwiegend Arbeiten auf Papier, zur Versteigerung bei dem Berliner Auktionshaus Paul Graupe ein. *Sammlung Rudolf Ibach-Barmen und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann-Breslau. Deutsche und ausländische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Auktion 104, 21. und 22. März 1932, Paul Graupe, Berlin. Vergleichbar Ismar Littmann verkauften auch andere Breslauer Sammler infolge der Weltwirtschaftskrise Kunstwerke. 1932 veräuserten beispielsweise Max Silberberg und Carl Sachs Werke aus ihren Sammlungen. Das Beispiel Carl Sachs zeigt aber auch, dass auf Verkäufe durchaus wieder Ankäufe folgen konnten und zeitgleich Schenkungen möglich waren. Winzeler 2008, S. 141.

²³³ Heuss 2008, S. 70 mit Bezug auf Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław. Muzeum Narodowe Wrocław, Gabinet Documentar, I/58, S. 366 u. S. 352ff. Die Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław konnten nicht in die Recherchen einbezogen werden, da ein Besuch seitens des Museums nicht ermöglicht wurde.

Zielscheibe organisierter Gewalt.²³⁴ Die Besetzung des Amts- und des Landgerichts durch die S.A. markiert den Beginn der strukturellen Verdrängung von Juden aus juristischen Arbeitsfeldern.²³⁵ Auf die Ereignisse in Breslau folgte zum 31. März 1933 für Preussen die Anordnung, wonach jüdische Richter und Juristen, die an Gerichten beschäftigt waren, zwangsweise beurlaubt werden sollten.²³⁶ Die Verordnung für Preussen war Grundlage für das nur wenige Tage später erlassene, national geltende «Gesetz über die Zulassung zur Rechtsanwaltschaft» vom 7. April 1933.²³⁷ Es stellt, ebenso wie das am gleichen Tag verabschiedete «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums», das jüdische Richter, Notare und Verwaltungsjuristen

²³⁴ Der Jurist und Volkswirt Max Moses Polke (*1895) schildert die Verfolgung jüdischer Richter und Anwälte in Breslau zwischen dem 11. und 17. März 1933: Max Moses Polke, *Mein Leben in Deutschland vor und nach dem 30. Januar 1933*, verfasst für das Preisausschreiben Nr. 178, Harvard University, Cambridge, Mass. 1940, S. 58-63, in gekürzter Form abgedruckt in: *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, Dokument 9, S. 81-85.

²³⁵ Katharina Friedla arbeitet anhand der Korrespondenz zwischen dem Reichsjustizministerium und dem Breslauer Oberlandesgerichtspräsidenten Planmässigkeit und Modellcharakter der gewaltsamen Übergriffe heraus. Katharina Friedla, *Juden in Breslau/Wrocław. Überlebensstrategien, Selbstbehauptung und Verfolgungserfahrungen*, i. d. R. Lebenswelten osteuropäischer Juden, hrsg. v. Heiko Haumann, Julia Richers, Monica Rüthers Bd. 16, Köln, Weimar, Wien 2015, insbes. S. 120-125.

²³⁶ *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, S. 13-50, insbes. S. 29-33; Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: *Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*, Bd. 1, München 2007 [1998¹], S. 32-33; Bundesrechtsanwaltskammer (Hg.), *Anwalt ohne Recht. Schicksale jüdischer Rechtsanwälte in Deutschland nach 1933*. Ausst.Kat., Berlin 2007; Bundesarchiv Koblenz (Hg.), *Gedenkbuch – Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933-1945*, Berlin 2006²; Peter Longerich, *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München 1998; Horst Göppinger, *Juristen jüdischer Abstammung im ›Dritten Reich‹ – Entrechtung und Verfolgung*, München 1990² [1963].

²³⁷ RGBI I, 1933, S. 188, Berlin, 07.04.1933.

von der Berufsausübung ausschloss, einen empfindlichen Eingriff in die staatsbürgerliche Gleichberechtigung deutscher Juden dar.²³⁸

243 Als jüdischer Rechtsanwalt und Notar in Breslau war Dr. Ismar Littmann – wie auch seine Familie – der gesetzlich sanktionierten Verfolgung und der alltäglichen Diskriminierung ausgesetzt. Infolge der Verabschiedung des «Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» und des «Gesetzes über die Zulassung zur Rechtsanwaltschaft» verlor er laut Unterlagen der Erbgemeinschaft Dr. Ismar Littmann das Berufsrecht am 22. Juni 1933.²³⁹

244 Spätestens durch den Entzug des Rechts auf Ausübung seines Berufs war der wirtschaftlichen Existenz von Dr. Ismar Littmann die Grundlage entzogen.²⁴⁰ In einer eidesstattlichen Erklärung von November 1957 schildert Dr. Hans E. Littmann²⁴¹, der Sohn Käthe und Dr. Ismar Littmanns, die Situation der Familie infolge der nationalsozialistischen «Machtübernahme»:

²³⁸ RGBl I, 1933, S. 175-177, Berlin, 07.04.1933. Beide Gesetze sahen zunächst Ausnahmeregelungen für zwei Gruppen vor: Anwälte, die bereits vor dem 1. August 1914 eine Zulassung erhalten hatten und sogenannte «Frontkämpfer» des Ersten Weltkrieges. Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, § 3: « (1) Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen; Ehrenbeamte sind aus dem Amtsverhältnis zu entlassen. (2) Dies gilt nicht für Beamte, die bereits seit dem 1. August 1914 Beamte gewesen sind oder die im Weltkrieg an der Front für das Deutsche Reich gekämpft haben oder deren Väter und Söhne im Weltkrieg gefallen sind.» Joseph Walk, *Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat: eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien, Inhalt und Bedeutung*, Heidelberg 1996, S. 7; Martin Hirsch, Diemut Majer, Jürgen Meinck (Hgg.), *Recht, Verwaltung und Justiz im Nationalsozialismus: Ausgewählte Schriften, Gesetzen und Gerichtsentscheidungen von 1933 bis 1945 mit ausführlichen Erläuterungen und Kommentierungen*, Köln 1984, S. 299-300.

²³⁹ Unterlagen der Erbgemeinschaft Dr. Ismar Littmann. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Erbenvertreterin an Kunstmuseum Bern, München, 17.10.2018, Anlage 10.

²⁴⁰ Zu Ausmass und Folgen von Berufsverboten und Boykotten im Nationalsozialismus vgl. beispielsweise *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 1: Deutsches Reich 1933-1937, bearb. v. Wolf Gruner, hrsg. im Auftrag des Bundesarchivs, des Instituts für Zeitgeschichte und des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg von Götz Aly, Susanne Heim, Ulrich Herbert, Hans-Dieter Kreikamp, Horst Möller, Dieter Pohl und Hartmut Weber, München 2008, S. 13-50, insbes. S. 41-44; Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: *Die Jahre der Verfolgung 1933 – 1939*, Bd. 1, München 2007² [1998].

²⁴¹ Hans Littmann (16.07.1908 – 04.05.1970, Wharton, Wharton County, Texas) änderte seinen Namen in den Vereinigten Staaten in Edward H.[ans] Littmann. In diesem Text wird der im jeweiligen Dokument genannte Name zitiert.

«[...] Die Massnahmen gegen jüdische Anwälte und Richter, für die Breslau im Jahre 1933 ein Versuchsfeld, in der Hauptsache für die Anordnungen des Breslauer Polizeipräsidenten [Edmund] Heines war, beeinträchtigten das berufliche und sonstige Leben meines Vaters ausserordentlich. Nicht nur gingen sofort, infolge des Boykotts gegen jüdische Anwälte in Breslau Anfang 1933, seine Einnahmen aus der Anwaltspraxis stark zurück, sondern die finanzielle Auswirkung dieses Einnahmeverlustes auf die Liebhaberei meines Vaters hatte den beträchtlichsten Einfluss. Er war plötzlich nicht mehr im Stande seiner Liebhaberei weiter nachzugehen und konnte auch nicht mehr die zahlreichen, von ihm protegierten Künstler unterstützen. In vielen Fällen hatte er auch Ankäufe wertvoller Kunststücke auf längere Zeit hinaus gemacht und die Erfüllung der dahingehenden Verpflichtungen wurde ihm plötzlich unmöglich. Die doppelte Bedrängnis dieser Ereignisse trieben meinen Vater im Jahre 1933 zu einem Selbstmordversuch, von dem er zwar gerettete [sic] wurde, aber sich nicht wieder erholt hat. Er starb am 23. September 1934 im Jüdischen Krankenhaus in Breslau, und es bestand kein Zweifel in seiner Familie und unter seinen Freunden, dass sein Tod auf die Massnahmen des Nationalsozialismus direkt zurückzuführen wäre. Als Todesursache gaben die Aerzte Endocarditis lente an, gaben aber auch der Familie zu verstehen, dass diese Krankheit direkt auf Gram, Kummer und finanzielle Schwierigkeiten zurückzuführen wäre.»²⁴²

245 Die Darstellung Dr. Hans E. Littmanns deckt sich mit den Zeugnissen von Zeitzeugen, insbesondere jüdischer Juristen aus Breslau. Die Aufzeichnungen von Dr. Ernst Marcus, Dr. Adolf Heilberg und Dr. Ludwig Foerder, alle drei wie Littmann Rechtsanwälte und Notare, verdeutlichen die unmittelbaren Auswirkungen des Boykotts jüdischer Anwälte und Gewerbetreibender.²⁴³ In Breslau gingen mit der planmässigen Verdrängung aus den Berufen tätliche Angriffe und Verhaftungen einher. Der Historiker Willy Cohn hielt die ab Februar 1933 einsetzenden Ausgrenzungen und Gewaltakte in seinem Tagebuch fest. Die Einträge in den ersten Monaten nach der sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten dokumentieren das Klima

²⁴² Berlin, Landesarchiv, B-Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Edward [Hans] Littmann, Eidesstattliche Erklärung, 30.11.1953, S. 7-8.

²⁴³ Überliefert sind Berichte der Rechtsanwälte und Notare Dr. Ernst Marcus, Dr. Adolf Heilberg und Dr. Ludwig Foerder. Ernst Marcus berichtete vom Exodus der Breslauer Anwälte. Infolge der Repressionen verliess Dr. Heilberg Breslau im Mai 1933 und liess sich in Berlin nieder. Ludwig Foerder emigriert nach Palästina, Ernst Marcus 1938 in die Vereinigten Staaten. Zit. n. Friedla 2015, S. 124-125.

der Angst und die existentielle Bedrängnis durch Aberkennung von Bürgerrechten, finanzielle Einbussen infolge beruflicher Degradierung und die soziale Isolierung.²⁴⁴

246 Es ist deshalb davon auszugehen, dass Dr. Ismar Littmann als Jude nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich durch den Entzug seiner Zulassung als Rechtsanwalt nicht mehr in der Lage war, sein gewohntes Leben fortzuführen und bestehende, auch vor dem 30. Januar 1933 entstandene Verbindlichkeiten zu erfüllen, die er ohne die im April 1933 erlassenen Gesetze möglicherweise weiterhin hätte erfüllen können.²⁴⁵ Die nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten verabschiedeten Gesetze zielten darauf ab, Juden, sowie diejenigen, die aus politischen und religiösen Gründen «nicht Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten», auszuschalten. Bereits im Frühjahr 1933 wurden in einer ersten Welle staatlichen Terrors neben der rechtlichen Verfolgung gezielte Massnahmen zur wirtschaftlichen Schädigung von deutschen Juden in Form von Boykottaktionen gegen ihre Geschäfte, Warenhäuser, Anwaltskanzleien und Arztpraxen umgesetzt.²⁴⁶

3.3.2. Aktivierung der Sammlung

247 Veräusserungen von Kunstwerken aus der Sammlung Dr. Ismar Littmann lassen sich bislang nur ansatzweise rekonstruieren.²⁴⁷ Zum

²⁴⁴ Willy Cohn, *Kein Recht, nirgends. Tagebuch vom Untergang des Breslauer Judentums 1933 – 1941*, hrsg. v. Norbert Conrads, in: Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte. Eine Schriftenreihe des Historischen Instituts der Universität Stuttgart, hrsg. v. Joachim Bahlcke, Norbert Conrads, Bd. 13,1 u. 2, Köln, Weimar, Wien 2006.

²⁴⁵ Dafür spricht beispielsweise die Auslösung von Gemälden bei der Sparkasse Breslau, Mai 1933. Heuss 2008, S. 70 mit Bezug auf Dokumente im Archiv des Muzeum Narodowe Wrocław. Muzeum Narodowe Wrocław, Gabinet Documentar, I/58, S. 366 u. S. 352ff.

²⁴⁶ Die 1933 auch in Breslau einsetzende Agitation gegen die Kunst der Moderne richtete sich nicht allein gegen Kunstwerke, sondern denunzierte die urbane, internationale und demokratische Kultur der Weimarer Republik insgesamt als Degenerationserscheinung. Sie richtete sich mithin auch gegen diejenigen, die diese Kultur ermöglicht hatten, Kunsthändler, Sammler und Ausstellungshäuser. Im Dezember 1933 eröffnete die die Kunst der Moderne diffamierende Ausstellung *Kunst der Geistesrichtung 1918 – 1933* im Schlesischen Museum der bildenden Künste.

²⁴⁷ Anja Heuss und Carolin Metzner gehen davon aus, dass ab 1930 Kunstwerke der Sammlung verkauft wurden. Heuss 2008, S. 70; Metzner 2008, S. 194. Die HCPO schildert Ismar Littmann als einen Sammler, der Kunstwerke kaufte, verkaufte und

Verkauf der Grafiksammlung liegt eine Darstellung des Juristen und Historikers Willi A. Korte vor. In einem Schreiben an das Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen aus dem Jahr 2008 beschreibt Willi A. Korte das Verhältnis zwischen Dr. Ismar Littmann und seinem Freund, dem Zahnarzt Dr. Paul Schaefer (24.03.1881 – 20.11.1946):

«[...] Zum Kauf der Graphik Sammlung Littmann durch Schaefer gibt es keine genauen Angaben mehr. Anhand vorliegender Unterlagen muss jedoch davon ausgegangen werden, dass er nicht vor dem Frühjahr 1932 und nicht nach dem Herbst 1933 stattgefunden hat. Dies deckt sich mit den Aussagen von Klaus Schaefer, der betont, dass sein Vater die Sammlung gekauft habe[,] um dem in finanziellen Schwierigkeiten befindlichen Littmann zu helfen. [...] Folglich war das bei Perl im Februar 1936 eingelieferte Konvolut an Papierarbeiten zwar einst Teil der Sammlung Littmann, aktuell war jedoch Paul Schaefer Eigentümer. Die Nachkommen nach Ismar Littmann erlitten im Februar 1935 bei Perl keine Verluste an Papierarbeiten durch Beschlagnahme [...].»²⁴⁸

248

Der Darstellung von Willi A. Korte zufolge sammelte Dr. Paul Schaefer keine Kunstwerke. Die Übernahme von grafischen Arbeiten aus

Neuerwerbungen mit Darlehen und Verpfändungen finanzierte. Zit. n. Herbert 2014, S. 296. Mit Bezug auf die Schriftsätze des Rückerstattungsverfahrens folgt das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nach Abschluss des Expertenreviews: «Wie aus der Akte des verwaltungsrechtlichen Verfahrens nach dem Vermögensgesetz hervorgeht, hatte Dr. Ismar Littmann etliche seiner Kunstwerke bei verschiedenen Banken sowie bei Verwandten als Pfand hinterlegt bzw. ihnen die Kunstwerke zur Sicherung seiner Kredite übereignet.» Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 12. Vgl. auch ebd., Anm. 14: «Nach Auskunft des BADV sind die verwaltungsrechtlichen Verfahren nach dem Vermögensgesetz zum Teil im BADV-Archiv gelagert. Die Akte zum vermögensrechtlichen Verfahren nach Dr. Ismar Littmann sei noch nicht archiviert; sie befand sich wegen eines anhängigen Rechtsstreits bis vor einiger Zeit beim Kammergericht Berlin.» Ein im Nachlass des Juristen und Kunstexperten Dr. Wilhelm Friedrich Arntz (19.09.1903 – 1985) überlieferter Brief von Helcia Täubler an Hans E. Littmann dokumentiert, dass die Berliner Kunsthändlerin mit dem Verkauf von 10 Gemälden beauftragt worden war. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

248

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 10. Erwähnung findet eine Korrespondenz zwischen Edward Littmann und Erich Cohn. Diese Korrespondenz liegt dem Kunstmuseum Bern nicht vor.

der Sammlung Dr. Ismar Littmann sei *en bloc* ausschliesslich aufgrund der wirtschaftlichen Notlage seines Freundes erfolgt.²⁴⁹

249 Nach Darstellung der Erben nach Dr. Ismar Littmann erfolgte eine Veräusserung des Grafikkonvoluts an Dr. Paul Schaefer nicht vor dem 30. Januar 1933.²⁵⁰ Auch wird in Zweifel gezogen, dass es sich um einen Verkauf aus freien Stücken handelte. Ismar Littmann sei «*verfolgungsbedingt in finanzielle Not geraten*» und habe Dr. Paul Schaefer «*seine komplette Grafik-Sammlung [sic] en bloc zu einem offenbar eher geringen Preis*» verkauft.²⁵¹

250 Demnach ist anzunehmen, dass zwischen Dr. Paul Schaefer und Dr. Ismar Littmann eine Übereignung von Kunstwerken aus der Sammlung Littmann stattgefunden hat. Die Annahme einer Übereignung eines umfangreichen Grafikkonvoluts an Dr. Paul Schaefer

249 Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 10.

250 Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 4.

251 Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 4. Vgl. dazu auch Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 12.07.2017: «Wir gehen vielmehr davon aus, dass der Vermögensverlust, und alles spricht dafür, erst mit Erlass des Berufsverbots stattfand. Da fingen für Ismar Littmann nun wirklich die finanziellen Probleme richtig an. Obwohl auch vorher schon jüdische Anwälte Mandaten verloren hatten, so wäre Ismar Littmann als Anwalt der Textilindustrie nie in die Situation geraten, wäre er nicht Jude gewesen. [...] Es ist richtig, dass Paul Schaefer, ein Freund von Dr. Littmann, ihm aus finanzieller Not half. Schaefer, selbst Jude, hatte ein grosses Erbe angetreten, und war von Breslau nach Berlin übergesiedelt. Er war deshalb auch nicht von einem Berufsverbot betroffen. Wir gehen deshalb davon aus, und alles deutet darauf hin, dass Paul Schaefer seinem Freund Geld geliehen hat und dieser ihm im Gegenzug die Grafiksammlung verkauft oder als Sicherheit übergeben hat. Das erklärt, warum Paul Schaefer der Einsender der Bilder ist. Es ist davon auszugehen, dass Paul Schaefer die Grafiksammlung wohl eher zu einem damals niedrigen Preis erworben hat, da sie viele Bilder entarteter [sic] Kunst enthielt. Paul Schaefer war zum Zeitpunkt des Erwerbs auch nicht in finanzieller Not, Littmann als Anwalt durch das Berufsverbot schon. [...] Daraus ergibt sich, dass Dr. Ismar Littmann eindeutig der Erstgeschädigte ist und Paul Schaefer, weil Jude der Zweitgeschädigte, ansonsten wäre Paul Schaefer ja als Ariseur zu werten. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922, Erbenvertreterin an Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», München, 12.03.2017.

unterstützen auch die Dokumente aus den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Paul Schaefer.²⁵²

251 Auf Grundlage der vorliegenden Quellen lassen sich weder der Über-
eignungszeitpunkt noch der gezahlte Preis respektive die Art des
Rechtsgeschäfts belegen.²⁵³ Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die
Verfolgung durch das nationalsozialistische Regime bestehende wirt-
schaftliche Schwierigkeiten von Dr. Ismar Littmann existentiell ver-
stärkten.²⁵⁴

²⁵² Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Wiedergutmachungsämter Berlin, Rückerstattungsverfahren Erben nach Dr. Paul Schaefer; hier insbesondere die Aussage von Horst A. Rittershofer zum Eigentum Paul Schaefers an den im Februar 1935 in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten Kunstwerken. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 28 r/v, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Eidesstattliche Aussage Horst A. Rittershofer, Berlin, 11.12.1956; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 30, Anlage zum Vergleichsprotokoll, Berlin 11.12.1956. Vgl. die Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann, hier insbes. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich, Berlin 12.12.1961. Im Besitz der Erben nach Paul Schaefer befindet sich die Kopie eines Dokuments, das Aufschluss darüber gibt, dass Paul Schaefer ein Konvolut von Grafiken aus dem ehemaligen Besitz Littmann durch einen Sachverständigen zählen liess. Otto Jacobsohn, Breslau, 30.10.1933, Typoskript u. Manuskript, 2 Seiten, Gesamtzählung der Sammlung Dr. Littmann.

²⁵³ Ein Hinweis auf einen Verkauf eines umfangreichen Konvoluts von Grafiken des deutschen Impressionismus und Expressionismus durch den Sohn von Dr. Paul Schaefer ist die Rosenwald Collection der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C.. Lessing Julius Rosenwald (1891–1979) hatte 1950/1951 rund 1.100 Zeichnungen und Druckgrafiken der deutschen Moderne von diesem erworben. Rosenwald schenkte die Werke 1951 der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C. Vgl. Library of Congress, Rosenwald Papers, Box 75; National Gallery of Art, Archives, RG 45A1, Rosenwald Papers, Box 41; Lessing J. Rosenwald, *Recollections of a Collector*, Jenkintown, PA, 1976, S. 56-57. 311 Blätter sind in der Online-Datenbank der U.S. National Gallery of Art, Washington, D.C., publiziert: https://www.nga.gov/collection/provenance-info.38355.html?artobj_ownershipId=38355&pageNumber=1, Aufruf: 08.05.2021.

²⁵⁴ Nach derzeitigem Kenntnisstand liegen der Erbgemeinschaft nach Dr. Ismar Littmann keine schriftlichen Dokumente vor, die dazu beitragen könnten, Anlass und Bedingungen des Rechtsgeschäfts zu konkretisieren. Die Darstellung der Vertreterin der Erbgemeinschaft Littmann, wonach sich Dr. Ismar Littmann «[...] auch auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise in 1929 in guten wirtschaftlichen Verhältnissen befand und erst mit dem Berufsverbot [sic] Anfang 1932 in wirtschaftliche Schwierigkeiten kam» und davon auszugehen sei, «dass Dr. Ismar Littmann seine Grafik-Sammlung [sic] erst nach dem Berufsverbot, also unter verfolgungsbedingtem Zwang, an Paul Schaefer in einem Stück veräußert hat.» Diese Darstellung wird durch die Eidesstattlichen Erklärungen der Kinder von Käthe und Ismar Littmann, datierend 30.11.1957 und 07.12.2008 sowie der Eidesstattlichen Erklärung des Rechtsanwalts Hans Klee vom 03.02.1958 gestützt. Erbenvertreterin an Taskforce «Schwabinger Kunstfund», München, 03.04.2014, zit. n.

3.3.3. Suizidversuch und Tod

252 Nach einem Suizidversuch im Jahr 1933 verstarb Dr. Ismar Littmann am 23. September 1934 im Jüdischen Krankenhaus in Breslau.²⁵⁵

Der Suizidversuch von Dr. Ismar Littmann ist im Kontext der ersten Welle von rechtlichen Repressalien, massiver Ausgrenzung, Unterdrückung und antisemitischer Propaganda nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten 1933 zu sehen.

253 Der Versuch der Selbsttötung bestimmte den Umgang mit in den vergangenen Jahrzehnten gesammelten Kunstwerken entscheidend. Die Notlage schildert Dr. Hans E. Littmann in einem Brief an die Berliner Kunsthändlerin Helcia Täubler:

«[...] Mein Vater hat in völliger Verzweiflung über seine Lage einen Selbstmordversuch unternommen, befindet sich aber auf dem Wege der Besserung, jedoch wird kaum zu erwarten sein, dass er vor Ablauf von 6 Monaten arbeitsfähig sein wird. Hoffentlich verläuft sich der Rest der Praxis nicht in der Zeit.»²⁵⁶

254 Der Brief belegt weiter, dass Kunstwerke der Sammlung Littmann durch Helcia Täubler verkauft werden sollten, darunter auch ein Gemälde, das für ein Darlehen hinterlegt wurde:

«Auf Ihr Angebot für den kleinen Walchensee für 300 RM. wollen wir eingehen. [...] Das Bild ist, wie ich jetzt festgestellt habe, einem

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, Anlage 4. Willi A. Korte weist darauf hin, dass es «zum Kauf der Graphik Sammlung Littmann durch Schaefer keine genauen Angaben mehr» gibt. Er nennt als frühesten Zeitpunkt «Frühjahr 1932» und als letzten Zeitpunkt Herbst 1933. Diese Daten verbinden sich mit zwei Ereignissen in der Biographie Dr. Ismar Littmanns. Der Versteigerung von Kunstwerken aus der Sammlung bei Paul Graupe in der 104. Auktion am 21. u. 22.03.1932 und wohl dem Suizidversuch Ismar Littmanns im Herbst 1933. Ein Hinweis auf die Anzahl der übernommenen Grafiken aus der Sammlung Ismar Littmann ist der Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl. Nach dem Auktionskatalog hat der Einlieferer mit der Referenznummer «6», Dr. Paul Schaefer, 2.914 (+- 200 Werke) zur Versteigerung bei Max Perl freigegeben. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 12 u. Anlage 10.

255 Vgl. dazu die Darstellung der Tochter von Dr. Ismar Littmann. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Erbenvertreterin an Kunstmuseum Bern, München, 17.10.2018, Anlage 10.

256 Privatbesitz, Hans [Edward] Littmann an Helcia Täubler, Breslau, 15.01.1934, 2 Bl., Bl. 1. Der Brief enthält auch den Hinweis, dass einzelne Kunstwerke gegen Darlehen an Verwandte übereignet wurden.

Onkel von mir für eine Darlehnschuld übereignet worden, mit dem ich mich dann erst noch auseinander setzen muss.»²⁵⁷

255 Nachdem Dr. Ismar Littmann an den Spätfolgen des Suizidversuchs am 23. September 1934 verstorben war, wurde seine Kanzlei in Breslau aufgelöst. Die Familie sah sich zur Emigration veranlasst²⁵⁸ und entschied in sich zu einer Versteigerung von den in Familienbesitz verbliebenen und den zu Sicherungszwecken an Banken übergebenen Kunstwerken durch die Buch- und Kunsthandlung Max Perl in Berlin.²⁵⁹

- ⇒ Nach dem nationalsozialistischen Regierungsantritt zum 30. Januar 1933 kam es zu Einschränkungen von Berufs- und Bürgerrechten.
- ⇒ Ab 31. März 1933 respektive 7. April 1933 unterlag Dr. Ismar Littmann einem dekretierten Berufsverbot.
- ⇒ Angesichts unseres Wissens über die systematische Ausgrenzung deutscher Juden auf Grundlage von Gesetzen und Verordnungen und bestehender Indizien ist davon auszugehen, dass Dr. Ismar Littmann infolge des Entzugs der Berufsrechte in eine akute wirtschaftliche Notlage geriet.
- ⇒ Die in jeder Hinsicht existentielle Bedrohung führte zu einem Suizidversuch von Dr. Ismar Littmann.
- ⇒ Die Indizienlage deutet darauf hin, dass Teile der Sammlung von Dr. Ismar Littmann aufgrund dieser prekären wirtschaftlichen Situation veräußert wurden.
- ⇒ Was die Grafiksammlung anbelangt, kann davon ausgegangen werden, dass sie wohl im Zeitraum von frühestens Frühjahr 1932 bis Ende 1933 an Dr. Paul Schaefer veräußert wurde. Die Art der Übereignung lässt sich bislang nicht bestimmen. Die vorliegenden Erkenntnisse lassen einen Verkauf wahrscheinlicher als eine Sicherungsübereignung erscheinen.

²⁵⁷ Privatbesitz, Hans [Edward] Littmann an Helcia Täubler, Breslau, 15.01.1934, 2 Bl., Bl. 1. Zu Verkäufen Täublers im Auftrag der Familie Littmann vgl. auch The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

²⁵⁸ Hans [Edward] Littmann emigrierte 1934/1935 in die Vereinigten Staaten. Aus dem Tagebuch von Willy Cohn geht hervor, dass zahlreiche junge Erwachsene Breslau bereits im Frühjahr 1933 verließen. Cohn 2006, Bd. 1.

²⁵⁹ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, 1596-57, Bl. 40-41, Horst Alfons Rittershofer, Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 21.11.1934, Versteigerungsauftrag. Zur Einlieferung von Gemälden aus der Sammlung Littmann vgl. auch The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Helcia Täubler, Berlin, 16.01.1935.

⇒ Käthe Littmann verfügte nach dem Tod ihres Mannes über keine Möglichkeiten zur Begleichung der Verbindlichkeiten aus Krediten bzw. zur Tilgung von Krediten, der Nachlass war überschuldet.

4. Die 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 26. und 27. Februar 1935

256 Den Auftrag zur Versteigerung von Kunstwerken mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann erhielt Ende 1934 die Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin.²⁶⁰

4.1. Anlass der Versteigerung in der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935

257 Aus der Korrespondenz mit dem Auktionshaus Perl geht hervor, dass die Kunstwerke als Ensemble zur Tilgung von Verbindlichkeiten versteigert werden sollten.²⁶¹

258 Das Schreiben eines Mitarbeiters der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl an den mit der Koordination der verschiedenen Einlieferer von Kunstwerken der Sammlung Littmann befassten Rechtsanwalt Dr. [Ferdinand] Friedensburg²⁶² zeigt, dass der

²⁶⁰ Max Perl, Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer, Berlin: gegründet 1875, erste Versteigerungen in den 1900er-Jahren, aufgelöst 1939. Inhaber: Max Perl (1868 – 1931), Dr. Siegmund Kaznelson (1931 – 1936); Horst Alfons Rittershofer (1936 – 1943). Geschäftsleitung: Horst Alfons Rittershofer (1921 – 1936). Von 1930 bis 1939 erscheinen 59 nur selten illustrierte Auktionskataloge, vorwiegend mit Büchern, seltener mit Graphik, Gemälden, Skulpturen und Kunstgewerbe. Vgl. Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Amtsgericht Charlottenburg, Handelsregister: Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl.

²⁶¹ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, S. 41-42, Käthe Littmann, Versteigerungsauftrag, Berlin, 29.01.1930/Breslau, 30.01.1935, Abschrift; Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Dr. [Ferdinand] Friedensburg, Berlin, 28.01.1935: «[...] Bei «Anlass der Versteigerung» schreiben Sie wohl am besten: Verschuldung des Nachlasses, die durch die Versteigerung behoben werden soll.»; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-45, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung zur Beschlagnahme von Kunstwerken aus den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935, Wharton County, Texas, 29.08.1960: «Meine inzwischen verstorbene Mutter Käthe Littmann geb. Fraenkel, und ich gaben der Firma Perl einen beträchtlichen Teil der Kunstsammlung meines Vaters Dr. Ismar Littmann zur Versteigerung, und zwar[,] weil wir Geld brauchten, da ich unmittelbar vor der Auswanderung nach Amerika stand und meine Mutter nicht ohne einige Geldmittel zurücklassen wollte.»

²⁶² Bei Dr. Friedensburg handelte es sich wohl um den Rechtsanwalt und Bergbaufachmann Dr. Ferdinand Friedensburg (1886, Schweidnitz – 1972, Berlin). Zu

Kunstbesitz von Dr. Ismar Littmann als Ensemble veräußert werden sollte:

«Sie erhalten in der Anlage vier Versteigerungsaufträge nebst den dazu gehörigen Listen über die Gegenstände, die dem Nachlass Littmann, der Deutschen Bank, der Dresdner Bank und der Städtischen Sparkasse gehören. [...] Die nicht abgestempelten Versteigerungsaufträge und Listen sind von Ihnen an der rot angekreuzten Stelle zu unterschreiben, und die Versteigerungsaufträge an den betreffenden Rubriken folgendermassen auszufüllen: «Der Auftraggeber ist aber verfügungsberechtigt, weil ...» Diese Stelle werden Sie am besten sinngemäss ausfüllen können. Vielleicht könnte man schreiben: «Weil er der Verwalter des Littmann'schen Nachlasses, zu dem die Gegenstände gehören, ist.» «Die Verfügungsberechtigung hat der Auftraggeber glaubhaft gemacht, indem er ...» «... dem Versteigerer seine Bestellung²⁶³ vorgewiesen hat.»²⁶⁴

259 Seitens des Auktionshauses erhielt die Familie die Empfehlung zum Verzicht auf die Nennung des Namens Littmann im Katalog.²⁶⁵

260 Der Briefwechsel zwischen einem Mitarbeiter der Buch- und Kunsthandlung Max Perl und Dr. Hans E. Littmann beziehungsweise Dr. [Ferdinand] Friedensburg belegen auch, dass die Versteigerung im Februar 1935 bei Max Perl eine wirtschaftliche Notlage der Nachkommen kompensieren sollte, die nach dem Tod von Dr. Ismar Littmann an den Folgen eines Suizidversuchs entstanden war.²⁶⁶

Friedensburg vgl. Ernst Marcus, *Mein Leben in Deutschland*, S. 30-31, zit. n. Friedla 2015, S. 119.

²⁶³ Hier im Sinne von Einsetzung, Berechtigung, Verfügungsberechtigung.

²⁶⁴ Privatbesitz, N.N. [Horst A. Rittershofer?] an Dr. [Ferdinand] Friedensburg, Berlin, 28.01.1935. Vgl. auch das Schreiben von Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann vom gleichen Tag: «Bei «Anlass der Versteigerung» können Sie schreiben «Geldmangel». Man kann natürlich auch andere Gründe angeben, z.B. Platzmangel, umzugshalber, Auflösung der Sammlung, kein Interesse mehr, etc.» Privatbesitz, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.01.1935.

²⁶⁵ Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.1.1935: «Auf dem Katalog auf dem ich nach den neuesten Bestimmungen die Besitzer angeben muss, können Decknamen genommen werden. In Ihrem Falle würde ich vorschlagen: «Nachlass [durchgestrichen] Sammlung [handschriftlich] L. in B.» Die Auktionsvorschau der Zeitschrift *Die Weltkunst* gibt keine Hinweise auf die Einlieferer der Auktion. Auktions-Vorschau, Berlin 26/27. Februar, in: *Die Weltkunst*, Jg. IX, Nr. 6, 10.02.1935, S. 2.

²⁶⁶ Privatbesitz, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.1.1935.

4.2. Einlieferer zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, 1935

261 Der Katalog zur 188. Auktion am 26. und 27. Februar 1935 dokumentiert, dass wohl rund 3.000 Kunstwerke mit Bezug zur Sammlung Littmann von mindestens drei verschiedenen Personen und drei Bankhäusern zur Versteigerung übergeben worden waren.²⁶⁷

Einlieferer-referenz	Einlieferer	Anzahl der eingelieferten Werke	Mögl. Abweichung
6	Dr. Sch.[äfer], in B.[reslau /erlin]	2.914	+ - 200
14	C., in B.	22	
16	E., in B.	100	
19	St., in B.	58	
32	J.S., in B.	24	
33	Dedi-Bank [Deutsche Bank?], in B.[reslau]	9	
34	H., in B.	1	
35	L.L. in B.	6	
36	Nachl.[ass] L.[ittmann], in B.[reslau]	134	
37	K., in B.	12	
38	Dresd.[ner] Bank, in B.[reslau]	5	
39	Sparkasse, in B.[reslau]	31	
	Total	3.316	+ - 200
	Total mit Bezug zur Sammlung Ismar Littmann	3.117	+ - 200

²⁶⁷ *Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik*, Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin.

Mit Bezug auf die Schriftsätze des Rückerstattungsverfahrens folgert das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nach Abschluss des Expertenreviews: «Wie aus der Akte des verwaltungsrechtlichen Verfahrens nach dem Vermögensgesetz hervorgeht, hatte Dr. Ismar Littmann etliche seiner Kunstwerke bei verschiedenen Banken sowie bei Verwandten als Pfand hinterlegt bzw. ihnen die Kunstwerke zur Sicherung seiner Kredite übereignet.»

Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 11. Vgl. auch ebd., Anm. 14: «Nach Auskunft des BADV sind die verwaltungsrechtlichen Verfahren nach dem Vermögensgesetz zum Teil im BADV-Archiv gelagert. Die Akte zum vermögensrechtlichen Verfahren nach Dr. Ismar Littmann sei noch nicht archiviert; sie befand sich wegen eines anhängigen Rechtsstreits bis vor einiger Zeit beim Kammergericht Berlin.»

Tabelle 2 Kunstmuseum Bern 2020, *Auswertung der Einlieferungen mit möglichem Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann auf Grundlage des Katalogs zur 188. Auktion*, 26. u. 27. Februar 1935, Max Perl, Berlin.²⁶⁸

- 262 Die meisten Kunstwerke mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann gab der Einlieferer Nummer 6 zur Versteigerung frei, der Breslauer Zahnarzt, Dr. Paul Schaefer (24.03.1881 – 20.11.1946).²⁶⁹
- 263 Dr. Paul Schaefer, der laut vorliegenden Veröffentlichungen mit Dr. Ismar Littmann zu Lebzeiten befreundet war, zählte wie dieser zum jüdischen Bürgertum. Als niedergelassener Arzt war Dr. Paul Schaefer – wie auch seine Familie – der nationalsozialistischen Verfolgung per Gesetz und Verordnung sowie alltäglichen Diskriminierungen ausgesetzt.²⁷⁰ Dr. Paul Schaefer emigrierte 1938 zusammen mit

²⁶⁸ Angaben zu den Einlieferern der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl bieten Unterlagen im Getty Research Institute. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Lichtmann, Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, an Edward H.[ans] Littmann, Berlin, 13.04.1935, Typoskript, 1 Seite. Wilhelm Arntz ordnete drei Einlieferernummern der Familie Littmann zu: die Nummern 32, 34 sowie 36. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, o. P., Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963 – 1965].

²⁶⁹ Zur Aufschlüsselung der Einliefererkodifizierung «[6/...]» vgl. Landesarchiv Berlin B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 17r/v, Horst A. Rittershofer, Eidesstattliche Erklärung, Berlin, 11.12.1956.

²⁷⁰ Neben Einschüchterungsversuchen und willkürlichen Übergriffen seitens lokaler NSDAP-Stellen und SA-Gruppen setzte die Ausgrenzung jüdischer Ärzte auf dem Gesetzes- und Verordnungsweg ab April 1933 ein. Jüdische Beschäftigte in kommunalen, staatlichen und universitären Einrichtungen des Gesundheitswesens konnten auf Grundlage des «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» vom 7. April 1933 aus «rassischen» Gründen ausgeschlossen werden. Die «Tätigkeit von Kassenärzten nicht arischer Abstammung sowie von Kassenärzten, die sich im kommunistischen Sinne betätigt haben» wurde mit der Verordnung des Reichsarbeitsministeriums vom 22. April 1933, für beendet erklärt und Neuzulassungen verboten. Die rassistische Ausgrenzung von «nichtarischen» Kassenärzten auf dem Verwaltungsweg wurde in der Folge weiter vorangetrieben und kulminierte schließlich in der Vierten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25. Juli 1938, welche zum 30.09.1938 die Approbation der verbliebenen jüdischen Ärzte für erloschen erklärte.

Wolfgang Uwe Eckert, *Medizin in der NS-Diktatur. Ideologie, Praxis, Folgen*, Wien/Köln/Weimar 2012; Thomas Beddies, Susanne Doetz u. Christoph Kopke (Hg.), *Jüdische Ärztinnen und Ärzte im Nationalsozialismus. Entrechtung, Vertreibung, Ermordung*, Berlin/Boston 2014.

seiner Frau nach Montevideo, Uruguay.²⁷¹ Ihr Sohn hatte Deutschland bereits 1933 verlassen.²⁷²

- 264 Bei den Einlieferungen von Dr. Paul Schaefer handelte es sich um Arbeiten auf Papier mit einem hohen Anteil an Druckgrafiken. Unter den eingelieferten Werken befanden sich auch sechs Aquarelle von Otto Dix, die dem Katalog zufolge die einzigen Aquarelle des Künstlers in dieser Auktion waren:

Los 2086, Otto Dix, *Dompteuse*, Aquarell, 54.5 x 42.5 cm, signiert und datiert: 22 [6/565]

Los 2087, Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts*, Aquarell, 47 x 36 cm, signiert und datiert: 22 [6/567]

Los 2088, Otto Dix, *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*, Aquarell, 47 x 35 cm, signiert und datiert: 22 [6/566]

Los 2089, Otto Dix, *Frau und Mann*, Aquarell, 47 x 38 cm, signiert [6/562]

Los 2090, Otto Dix, *Brustbild einer Frau*, Aquarell, 48 x 35 cm, signiert [6/563]

Los 2091, Otto Dix, *Landschaft mit Reiter*, Aquarell, 39 x 41 cm, signiert [6/564].²⁷³

- 265 Unter den Einlieferungen Dr. Paul Schaefers zur 188. Auktion von Max Perl befand sich ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Dompteuse*. Die im Auktionskatalog dokumentierten Werkangaben stimmen hinsichtlich Autor, Titel, Datierung und Technik mit dem Werk in Frage überein. Abweichungen bestehen hinsichtlich der Werkmasse. Das im *Legat Cornelius Gurlitt* erhaltene Aquarell *Dompteuse* von

²⁷¹ Auf Wunsch der Nachfahren nach Dr. Paul Schaefer werden die Namen der Witwe von Dr. Paul Schaefer und seines Sohns nicht genannt.

²⁷² Vgl. Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Teil 2: L-Z, München 1999, S. 592-594.

²⁷³ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127. Paul Schaefer lieferte gemäss dem Auktionskatalog sechs Werke von Otto Dix zur 188. Versteigerung bei Max Perl ein: die genannten sechs Aquarelle und zwei Zeichnungen.

Otto Dix weist die Masse 58.4 cm in der Höhe und 42.8 cm in der Breite auf.

4.3. Die Beschlagnahme von Kunstwerken der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl durch die Preussische Geheime Staatspolizei, Februar 1935

266 Wenige Tage vor Durchführung der 188. Auktion beschlagnahmte die Preussische Geheime Staatspolizei (Gestapo) in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Kunstwerke «kultur-bolschewistischer Tendenz»²⁷⁴, darunter zahlreiche Arbeiten aus dem Nachlass Dr. Ismar Littmann sowie von Dr. Paul Schaefer eingelieferte Arbeiten.²⁷⁵

267 Unter den sichergestellten Werken befanden sich drei Aquarelle von Otto Dix des Einlieferers Dr. Paul Schaefer:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

²⁷⁴ SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

²⁷⁵ In der Literatur finden sich unterschiedliche Angaben zur Anzahl der beschlagnahmten Kunstwerke. Nach Anja Heuss und Mario-Andreas von Lüttichau beschlagnahmte die Gestapo 63 Kunstwerke. Diese Angabe ist insofern nachvollziehbar, als sie der Zahl der Werke entspricht, die eingezogenen blieben und im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben wurden. Heuss 2008, S. 71; von Lüttichau 2009, S. 467; SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 261-270, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

Die Anzahl der wohl am 24. Februar 1935 in den Geschäftsräumen der Galerie Perl sichergestellten Kunstwerke betrug Dokumenten im Landesarchiv Berlin zufolge ursprünglich mehrere Hundert. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Abschrift, Montevideo, 27.06.1955; Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Dr. Gert Dahlfeld, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958, Bl. 5-6. Vgl. auch Andrea Hollmann, Roland März, *Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer. Annexion und Verkauf «Entarteter Kunst» aus deutschem Museumsbesitz*, Schriften der Berliner Forschungsstelle «Entartete Kunst», Paderborn 2014, S. 22, Anm. 30.

[Los] 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].²⁷⁶

- 268 Eine Darstellung der Beschlagnahme der betroffenen Einlieferungen findet sich in den Unterlagen zu den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer.²⁷⁷
- 269 Die Beschlagnahme von Kunstwerken wenige Tage vor der 188. Versteigerung bei Max Perl Berlin erfolgte gemäss der Darstellung der Preussischen Geheimen Staatspolizei im Auftrag der NS-Kulturgemeinde.²⁷⁸ Die im Schreiben an Eberhard Hanfstaengl, den Leiter der Nationalgalerie, aufgeführten Künstler Otto Dix, Otto Mueller, Max Pechstein oder Karl Hofer zählten zu den Vertretern der künstlerischen Moderne, deren Schaffen seit 1933 öffentlicher Diffamierung durch völkisch-nationale Kreise beispielsweise in Form von sogenannten «Schreckenskabinetten» in deutschen Museen ausgesetzt war.²⁷⁹

²⁷⁶ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, annotierter Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127. Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin 27.06.1955.

²⁷⁷ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 5-6, Dr. Gert Dahlfeld, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958: «[...] Zwei Tage vor der Auktion wurden zahlreiche Bilder unter dem Vorwand der entarteten Kunst durch die Gestapo beschlagnahmt. Darunter befanden sich zahlreiche Bilder von Otto Müller, Karl Hofer, Max Pechstein, Emil Nolde etc. Diese Bilder wurden in einer Kammer der Firma Max Perl versiegelt [...].»; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-47, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung, Wharton, Wharton County, Texas, 29.08.1960; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956.

²⁷⁸ SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

²⁷⁹ Infolge des «Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» vom 7. April 1933 wurden neben zahlreichen Hochschullehrern an Kunstakademie und Universitäten rund 35 Museumsdirektoren ihrer Stelle enthoben. An ihre Stelle rückten Museumsleiter aus völkisch-nationalen Kreisen, die die Sammlungen neu ordneten. Die ersten «Schandausstellungen» und «Schreckenskammern» wurden ab April 1933 mit Ziel der öffentlichen Diffamierung moderner Kunst eingerichtet. Diese Ausstellungen können wie die Ausstellung «Entartete Kunst» in Dresden (1933) als Vorläufer der Münchner Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937 angesehen werden. Die nationalsozialistische Kunstpropaganda richtete sich auch gegen einzelne Künstler, wie beispielsweise Otto Dix, der bereits in der Weimarer Republik als «Revolutionär», «politischer Maler» und «Pornograph» umstritten war. Sein Gemälde *Der Schützengraben* war bereits im September 1933 in der

Die Beschlagnahme in den Geschäftsräumen einer Kunsthandlung erregte in Fachkreisen des Kunst- und Antiquitätenhandels Aufmerksamkeit. Die Zeitschrift *Der deutsche Auktionator* registrierte den Eingriff von Gestapo und NS-Kulturgemeinde²⁸⁰ als «allgemein interessierenden Sonderfall».²⁸¹ Ein Bericht in der Deutschen Allgemeinen Zeitung betonte, dass die «sichergestellten» Werke «typisch kunstbolschewistische Darstellungen [...] prominenter Künstler des vergangenen Systems» seien.²⁸² Entsprechend wurde die Beschlagnahme in der kunsthistorischen Literatur als Beispiel einer frühen «Sicherstellung» von sogenannter «entarteter» Kunst auf dem privatwirtschaftlichen Kunstmarkt interpretiert.²⁸³ Diese Sichtweise reduziert

Dresdener Ausstellung *Entartete Kunst* vertreten. Seine Kriegs- und Prostitutionsdarstellungen lieferten die Begründung für seine Entlassung aus der Dresdner Akademie.

²⁸⁰ Die NS-Kulturgemeinde entstand im Juni 1934 durch den Zusammenschluss des Kampfbunds für deutsche Kultur mit dem Reichsverband Deutsche Bühne. Vgl. Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der «Kampfbund für deutsche Kultur» und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Hamburg, London 1999, S. 108-110.

²⁸¹ Der deutsche Auktionator, Nr. 6 (1935), S. 4-5.

²⁸² Anonym, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 06.03.1935, zit. n. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 184, Nr. 20: «Die Geheime Staatspolizei hat auf Ansuchen der NS Kulturgemeinde [sic], Abteilung Bildende Kunst, in der von der Firma Max Perl, unter den Linden 19, veranstalteten Auktion Moderner Gemälde, Handzeichnungen und Graphiken eine grosse Anzahl typisch kunstbolschewistischer Darstellungen pornographischen Charakters beschlagnahmt und sichergestellt. Es handelt sich um insgesamt 63 Arbeiten, zum grossen Teil prominenter Künstler des vergangenen Systems. Durch das Eingreifen der Staatspolizei [...] wurde verhindert, dass derartige schamlose, jedes gesunde Empfinden aufs tiefste verletzende Machwerke der deutschen Öffentlichkeit weiterhin unter Missbrauch des Namens «Kunst» vorgegesetzt [...] werden.»

²⁸³ So etwa von Anja Heuss und Mario Andreas von Lüttichau: Heuss 2008, S. 69-74; von Lüttichau 2009, S. 467. Die Schlagworte «Kulturbolschewismus», «Systemkunst» oder «Systemzeit» waren seit Mitte der 1920er Jahre Schlagworte rechtskonservativer und nationalsozialistischer Organisationen wie beispielsweise dem Kampfbund für deutsche Kultur, mit denen gleichermassen gegen die künstlerische Moderne und ihre Protagonisten wie die Staatsform der Republik agitiert wurde. Als Scharnierbegriffe entfalteten sie ein hohes politisches Resonanzpotential, das, wie Gerhard Kaiser zeigen konnte, die Konvergenz von antimoderner, kulturpessimistischer Verfallsmetaphorik mit rassistischen Diskursen des Nationalsozialismus, insbesondere dem Antisemitismus und der Eugenik konvergierte. Als ein Beispiel für die Verbindung modernefeindlicher mit rassistischen Diskursen sei an dieser Stelle Paul Schultze-Naumburgs Publikation *Kunst und Rasse* (München 1928) erwähnt. Gerhard Kaiser, *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*, Berlin 2008; zur rassistischen Aufladung des Begriffs «Entartung» vgl. Olaf Peters, «From Nordau to Hitler: «degeneration» and anti-modernism between the fin-de-siècle and the National Socialist takeover of power», in: *Degenerate Art:*

die Beschlagnahme auf modernfeindliche Motive oder allenfalls eine Machtdemonstration der NS-Kulturgemeinde gegenüber der, zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf den Status der künstlerischen Moderne, insbesondere des deutschen Expressionismus, uneindeutigen Position des Reichspropagandaministeriums respektive Joseph Goebbels.²⁸⁴

- 271 Das Einschreiten der Gestapo auf Veranlassung der NS-Kulturgemeinde ist durchaus im Kontext der öffentlichen Agitation gegen die künstlerische Moderne zu sehen, doch nicht ausschliesslich.²⁸⁵ Im Kunsthandel und Kulturleben waren neben der strukturellen Kontrolle durch die Reichskulturkammer²⁸⁶ Störungen von Auktionen und

the attack on modern art in Nazi Germany, 1937, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, München 2014, S. 16-35.

- 284 Die Wechselbeziehungen von NS-Kulturpolitik und Expressionismus-Debatte respektive der Konkurrenz von Dr. Joseph Goebbels und dem Kampfbund für deutsche Kultur, unter der Leitung von Alfred Rosenberg sind Gegenstand zahlreicher Studien seit den 1960er Jahren. Als Beispiele seien hier genannt: Hildebrand Brenner, *Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 10 (1962), H. 1, S. 17-42; zuletzt: Aya Soika, *Der lange Expressionismusstreit um Nolde*, in: *Emil Nolde: eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, Ausst.Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. v. Bernhard Fulda, Christian Ring u. Aya Soika, München/London/New York 2019, S. 39-65.

- 285 Meike Hopp bewertet die Gestapo-Beschlagnahme in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl 1935 mit Bezug auf eine zeitgenössische Bewertung von Paul Westheim in dem Artikel «Eine Warnung» (1935) als politische Machtdemonstration. Meike Hopp, ««Ist moderne Kunst noch ein Spekulationsobjekt?» Das Gesetz über das Versteigerungsgewerbe und die Regulierung des Auktionswesens durch die Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *«Die Kammer schreibt schon wieder.» Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus*, Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10, Berlin/Boston 2016, S. 49-68, hier: S. 56-59.

- 286 Gemäss Reichskulturkammergesetz durften Kunsthandelsbetriebe, deren Inhaber durch die antisemitische und rassistische Gesetzgebung diskriminiert wurden, ihren Betrieb offiziell nicht weiter führen. Eine Toleranzregelung bestand für «devisenbringende Juden», die bis etwa 1937 als Mitglieder der Reichskulturkammer geduldet wurden. Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2006, S. 84. Zur Transformation des Kunsthandels im Nationalsozialismus vgl. Anja Heuss, «Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich», in: *sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 3, Bonn 1998, S. 49-82; dies., «Der Kunsthandel im Deutschen Reich», in: *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Inka Bertz und Michael Dormann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Göttingen 2008, S. 75-81; Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2006; Christine Fischer-Defoy u. Kaspar Nürnberg (Hg.), *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933 – 1945*, Berlin 2011; Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller Kunsthandel in München und Wien*, Wien/Köln/Weimar 2012; Andrea Bambi, Axel

Ausstellungen politische Signale.²⁸⁷ Wiederholte öffentliche Diffamierungen von Künstlern, Kunsthändlern oder Kulturschaffenden als «kulturbolschewistisch» und «Zerstörer deutscher Kultur» oder Vorladungen zum Verhör waren im Kulturbereich wirkungsvolle Methoden zur Verdrängung insbesondere jüdischer Händler, die aufgrund der rassistischen Verfolgung keine Anpassungsleistungen erbringen konnten.²⁸⁸

- 272 Der Fall der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl 1935, deren Inhaber, Dr. Siegmund Kaznelson, jüdischer Abstammung war, darf als beispielhaft für die Verstärkung gesetzlich sanktionierter Verfolgungsmassnahmen durch einzelne, gezielte Übergriffe gelten. Seit 1931 gehörte das Geschäft dem Journalisten und Verleger Dr. Siegmund Kaznelson (17.05.1893 – 20.03.1959), einem Vertreter jüdischer Emanzipationsbestrebungen.²⁸⁹ Kaznelson arbeitete als Redakteur für die von Martin Buber herausgegebene Zeitschrift *Der Jude*; 1920 übernahm er die Geschäftsleitung des Jüdischen Verlags in Berlin, dessen Programm die Förderung jüdischer Kultur in Deutschland war. 1934 stellte er das Sammelwerk *Juden im deutschen Kulturbereich* fertig, das die Preussische Geheime

Drecoll (Hg.), *Alfred Flechtheim: Raubkunst und Restitution*, Berlin/Boston 2015. Esther Tisa Francini, Jüdische Kunsthändler im Nationalsozialismus: Möglichkeiten und Grenzen, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hg.), *Alfred Flechtheim: Raubkunst und Restitution*, Berlin/Boston 2015, S. 159-167.

- 287 Meike Hopp hat die Zusammenhänge von für den Kunsthandel in München untersucht, wo die Gestapo auf Veranlassung des bayerischen Innen- und Kulturministers, Adolf Wagner, Kunstgegenstände aus jüdischem Eigentum beschlagnahmte. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 147-148.
- 288 Die Kunsthändler Paul Flechtheim, Walter Feilchenfeldt ebenso Rosa und Jacob Oppenheimer erkannten die Gefahr früh und emigrierten bereits 1933. Jeuthe 2011, 126-127; Heuss 2015, S. 39-42. Zu den faktischen Konsequenzen der gesetzlichen Regelungen der Kunstversteigerungen vgl. Hopp 2016, S. 49-68.
- 289 Siegmund Kaznelson, in: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Bd. 13, hrsg. v. Archiv Bibliographica Judaica, München 2005, S. 343-347; Siegmund Kaznelson, in: *Encyclopaedia Judaica*, 1972, Bd. 10, S. 860. Zur Geschäftsübernahme durch Kaznelson vgl. das Vorwort in dem Auktionskatalog *Graphik, Handzeichnungen und Gemälde des 16. – 20. Jahrhunderts: Städteansichten, Bücher aus Berliner Sammlerbesitz – illustrierte Bücher, Luxus- und Pressedrucke, Mappenwerke, Kunst- und Kulturgeschichte, deutsche Literatur, Botanik, Bibliothekswerke, Varia*, Katalog, Auktion Nr. 166, Max Perl, Berlin, Berlin 1931: «Wir geben hiermit bekannt, dass Herr Max Perl, der Inhaber der gleichnamigen, von ihm im Jahre 1895 begründeten Firma, am 15.7.1931 gestorben ist. [...] Die Firma Max Perl ist von Herrn Dr. Siegmund Kaznelson erworben worden und wird von ihm im Verein mit den bisherigen Mitarbeitern in derselben Weise und in den gleichen Räumen weitergeführt werden.»

Staatspolizei unmittelbar nach seinem Erscheinen verbieten liess. Siegmund Kaznelson war also bereits 1934 in die Aufmerksamkeit der Gestapo gerückt.^{290 291}

- 273 Die Beschlagnahme von Kunstwerken in der Kunsthandlung Max Perl unter dem Schlagwort «kulturbolschewistischer Tendenz» ist mit dem Angriff auf den Kunsthändler Alfred Flechtheim im März 1933 vergleichbar. Am 11. März 1933, wenige Wochen vor dem Boykott jüdischer Geschäfte am 1. April 1933, sprengten nationalsozialistische Aktivisten eine Auktion der Kunsthändler Alfred Flechtheim, Hugo Helbing und Georg Paffrath in Düsseldorf. Derartige Übergriffe seitens lokaler NSDAP-Stellen oder SA-Gruppen können als massive Einschüchterungs- und Verfolgungsmaßnahmen gewertet werden. Sie waren Teil des Zusammenspiels von Terror und Propaganda, mit dem das NS-Regime nach der «Machtübernahme» gegen die politische Opposition und deutsche Juden in exponierter Position vorgeing.²⁹² Die Beispiele Alfred Flechtheim, Bruno Cassirer oder

²⁹⁰ Zur Wahrnehmung der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl als «jüdische Kunsthandlung» vgl. die Zeugenaussage von Horst A. Rittershofer im Zuge des Rückerstattungsverfahrens der Erben nach Dr. Paul Schaefer. Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin, 27.06.1955.

²⁹¹ Zum Ausschluss Dr. Siegmund Kaznelsons aus der Reichskulturkammer vgl. den Brief des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Eugen Hönig, an Dr. Siegmund Kaznelson, Berlin, 12.09.1935: «Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Eigenschaften und Verhältnissen begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken. Sie erfüllen somit nicht die Voraussetzungen für eine unmittelbare Mitgliedschaft zur Reichskammer der bildenden Künste.», zit. n. Volker Dahm, *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, München 1993² [1979], S. 72.

²⁹² Zu einer anderen Einschätzung der Gestapo-Beschlagnahme anlässlich der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 kommen die Autor:innen des Forschungsberichts der Taskforce «Schwabinger Kunst». Die Autor:innen schliessen einen NS-verfolgungsbedingten Entzug aus, da die Beschlagnahme aus kunstpolitischen, nicht aber aus antisemitischen Motiven erfolgt sei: «Das «Kunstwerk in Frage» wurde allerdings von der Gestapo im Auktionshaus Perl mit anderen als entartet verfemten Kunstwerken beschlagnahmt [...]» Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Taskforce «Schwabinger Kunstfund», Forschungsbericht, 22.09.2015. Diese Argumentation rekurriert auf die der *Handreichung* vorgeschlagene Regelung für Einziehungen sogenannter «Entarteter Kunst» durch staatliche Eingriffe, für die «ausnahmsweise der kausale Zusammenhang mit einer NS-Verfolgung [...] fehlen [kann].» Vgl. *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» vom Dezember 1999, Neufassung 2019*, S. 36. Diese Ausnahmeregelung

Siegmund Kaznelson belegen die Wirksamkeit der kunstpolitischen Verbindung rassistischer und modernefeindlicher Stereotypen mit dem Ziel der Verdrängung jüdischer Akteure aus dem Kunsthandel und dem Kulturbereich.²⁹³

274 Die Gestapo-Beschlagnahme bei Max Perl 1935 zielte auch auf die Einlieferer der Kunstwerke. Entsprechend der Verordnung zur Durchführung des «Gesetzes über das Versteigerungsgewerbe» vom 30. Oktober 1934 hatten Versteigerer in ihren Auktionskatalogen die zu veräußernden Objekte ihrem Eigentümer zuzuordnen.²⁹⁴ Auf Wunsch der Auftraggeber konnte statt deren Namen ein «Deckwort oder ein[en] Buchstabe[n]» angegeben werden. Ein Briefwechsel

bezieht sich primär auf die Beschlagnahmeaktion «Entartete Kunst». Ebd., S. 36, Anm. 50.

293 Der Autor des 1935 in einer niederländischen Zeitung veröffentlichten Artikels *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel Max Perl* vergleicht das Vorgehen der NS-Kulturgemeinde gegen die 188. Versteigerung der Buch- und Kunsthandlung Max Perl mit der Agitation gegen Paul Hindemith. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, NN, *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel MaxPerl*, o. O., 13.03.[1935]. Eine weitere Interpretation der Beschlagnahme trifft der Kunsthändler Wilhelm Arntz: «Unklar sind mir die Beweggründe, die zu der angeblichen Beschlagnahme einzelner bilder durch die Gestapo geführt haben. Im Gegensatz zu [Paul Ortwin] Rave habe ich nicht den Eindruck, dass es sich um eine Aktion gegen die sogenannte entartete Kunst handelt. Im Frühjahr 1935 war die nationalsozialistische Kulturpolitik ausserordentlich zurückhaltend. Es war die Zeit der weichen Welle. Ich halte es weit mehr für möglich, dass einzelne Museen sich mit Hilfe der Gestapo billig in den Besitz wichtiger Kunstwerke setzen wollten. Es wäre auch möglich, dass dieselbe Absicht höhere Parteifunktionäre hatten.» The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, o. P., Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963 – 1965].

294 RGBl. I, 1934, S. 1091-1104 [<https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1934&size=45&page=1205>]. Die Verordnung ergänzte das am 16.10.1934 erlassene Gesetz über das Versteigerungsgewerbe, RGBl. I, 1934, S. 974-976 [<https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1934&size=45&page=1088>]. Sie trat am 1. März 1935 in Kraft. Bereits 1933 unternahm das Regime rechtliche Massnahmen zur Kontrolle des Kunstmarktes. Das am 07.08.1933 erlassene Gesetz zur Beseitigung der Missstände im Versteigerungswesen (RGBl. I, 1933, S. 578, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1933&page=703&size=45>) war eine Grundlage für ein Gewerbeverbot, wenn «der Gewerbetreibende für die Ausübung des Gewerbes keine Gewähr bietet.» Zu den rechtlichen Regulierungen des Kunstmarktes vgl. Meike Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus*. Adolf Weinmüller in München und Wien, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 46-54; Angelika Enderlein, Christine Fischer-Defoy, Nana Poll: *Rechtliche Rahmenbedingungen*, in: *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945*, hrsg. v. Christine Fischer-Dequoy u. Kaspar Nürnberg, Berlin 2011, S. 120-121.

zwischen einem Mitarbeiter der Kunsthandlung Perl und Dr. Hans E. Littmann dokumentiert das Risiko einer Versteigerung von jüdischem Besitz. Die Einlieferer mit Bezug zur Sammlung Dr. Ismar Littmann folgten, wie der Auktionskatalog zeigt, der Empfehlung des Auktionshauses, auf eine namentliche Nennung zu verzichten.²⁹⁵

- 275 Trotz der Beschlagnahme von Kunstwerken durch die Gestapo konnte die 188. Auktion an den dafür vorgesehenen Tagen durchgeführt werden. Kunstwerke der Einlieferer Dr. Paul Schaefer und Käthe Littmann wurden am 26. und 27. Februar 1935 versteigert und wechselten im Nachverkauf zur Auktion den Besitzer.²⁹⁶
- 276 Aus einem Schreiben eines Mitarbeiters der Buch- und Kunsthandlung Max Perl an Dr. Hans E. Littmann geht hervor, dass es der Familie nach der 188. Auktion offenbar gelungen war, beschlagnahmte Kunstwerke von der Geheimen Staatspolizei zurück zu erhalten.²⁹⁷

²⁹⁵ Privatbesitz, Horst A. Rittersdorfer an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.1.1935: «Auf dem Katalog, auf dem ich nach den neuesten Bestimmungen die Besitzer angeben muss, können Decknamen genommen werden. In Ihrem Falle würde ich vorschlagen: «Nachlass [durchgestrichen] Sammlung [handschriftlich] L. in B.»» Die Auktionsvorschau der Zeitschrift *Die Weltkunst* gibt keine Hinweise auf die Einlieferer der Auktion. Auktions-Vorschau, Berlin 26.–27. Februar, in: *Die Weltkunst*, Jg. IX, Nr. 6, 10.02.1935, S. 2; Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin.

²⁹⁶ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., N.N., Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, an Dr. Paul Schaefer, Berlin, 19.03.1935, Abschrift.

²⁹⁷ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 43, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 17.04.1935. Vgl. auch das Schreiben von einem Mitarbeiter der Buch- und Kunsthandlung Max Perl an Dr. Paul Schaefer: «Die umkreisten Nummern sind beschlagnahmt. In dieser Angelegenheit habe ich alles getan, was erforderlich war. Ich habe an alle zuständigen Stellen Eingaben gemacht, und die Sache einem Rechtsanwalt, dem Syndikus des Fachverbandes der Versteigerer, übergeben, der den Ausgang des Falls optimistisch beurteilt. Die Staatspolizei hat bis jetzt noch nichts zurückgegeben, [...]. Von Ihrer Seite bitte ich Sie, vorläufig nichts zu unternehmen.» Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., N.N., Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, an Dr. Paul Schaefer, Berlin, 19.03.1935, Abschrift. Zu den Rücksendungen von Kunstwerken nach der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl vgl. The Getty Research Institute, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 13.04.1935. Zur Freigabe der beschlagnahmten Werke vgl. The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 27, NN, *Weer vrijgegeven. De inbeslagname bij den kunsthandel MaxPerl*, o. O., 13.03.[1935].

277 Im Besitz der Preussischen Geheimen Staatspolizei verblieben hingegen 63 Einzelwerke und ein Mappenwerk bestehend aus zehn «Kunstblättern».²⁹⁸

4.4. Eigentum an den vor Durchführung der 188. Auktion Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin beschlagnahmten Aquarellen von Otto Dix

278 Die Einlieferungen zur 188. Auktion in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin wurden im Versteigerungskatalog anonymisiert und sind nur durch den jeweils ersten Buchstaben des Nachnamens und des Wohnorts benannt.²⁹⁹ Eine Zuordnung von Einlieferer und dem zur Auktion freigegebenen Werk ist durch einen Zahlencode möglich.

279 Die von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten Losnummern 2086, 2088 und 2090 sind im Auktionskatalog mit der Referenz «6/» versehen:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

[Los] 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].³⁰⁰

280 Gemäss der Darstellung von Horst A. Rittershofer, von 1921 bis 1937 Geschäftsführer der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, bezeichnet die Referenz «6/» die Einlieferungen von Dr. Paul Schaefer aus

²⁹⁸ Die im Schreiben genannte Anzahl von «64 Bildern» ist missverständlich. Position 57, Mappe «Ehrlich» fasst zehn Kunstblätter als eine Position zusammen. Nicht alle der aufgeführten Werke sind mit einer Losnummer versehen. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimen Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

²⁹⁹ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, Einliefererverzeichnis.

³⁰⁰ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

Breslau.³⁰¹ Die Anonymisierung «Dr. Sch. in B.» lässt sich mithin in «Dr. Schaefer in Breslau» oder «Dr. Schaefer in Berlin» auflösen.³⁰²

- 281 Hinweise darauf, dass der Einlieferer, Dr. Paul Schaefer, auch Eigentümer der Kunstwerke mit der Referenz «6» war, finden sich in den Unterlagen des Rückerstattungsverfahrens der Erben nach Dr. Paul Schaefer.³⁰³ Die Erben nach Dr. Paul Schaefer und Horst A. Rittershofer bestätigen das Eigentum Dr. Paul Schaefers an den beschlagnahmten Losen 2086, 2088, und 2090.³⁰⁴

4.5. Rückerstattungsverfahren und Entschädigung

- 282 Weitere Hinweise auf die Eigentumsverhältnisse in den Jahren von 1933 bis 1945 können den Unterlagen des Entschädigungsverfahrens der Nachkriegszeit entnommen werden.

³⁰¹ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittershofer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin 27.06.1955; ebd., Bl. 12, Hermann Kuttner, an Wiedergutmachungsämter von Berlin, Berlin, 08.08.1956.

³⁰² Lt. den Unterlagen im Rückerstattungsverfahren lebten Dr. Paul Schaefer und seine Frau im Zeitraum von 1933 in Breslau und Berlin. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 181-55, Nr. 182-55, Nr. 231-233-1, Nr. 306-55, Nr. 307-55, Nr. 12207-59.

³⁰³ Die Erben nach Dr. Paul Schaefer beantragten 1955 Wiedergutmachung für eine beschlagnahmte «Graphiksammlung von 424 Blättern, die sich in der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin W 8, Unter den Linden 19, befand.» Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigt, Berlin, 15.12.1956. Dr. Paul Schaefers Ehefrau war laut eigenen Angaben bei der 188. Auktion am 26. und 27. Februar 1935 anwesend. Die Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren enthalten einen von ihr annotierten Auktionskatalog. Frau Schaefer eidesstattlicher Aussage zufolge markierte sie darin einen Teil der beschlagnahmten Werke mit einem Kreuz, bei zahlreichen Werken finden sich handschriftliche Preisangaben. Mit einem Kreuz markiert sind die Lose 2086. Dix, O. *Domp-teuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]; 2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566] und 2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]. Die Markierungen von Frau Schaefer stimmen mit den Angaben der Preussischen Geheimen Staatspolizei überein. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

³⁰⁴ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittersdorfer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin 27.06.1955.

4.5.1. Rückerstattungsgesuch der Erben nach Dr. Ismar Littmann

- 283 Die vier Kinder von Dr. Ismar Littmann und Käthe Littmann beantragten 1958 Wiedergutmachung für den Entzug von Kunstwerken durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl.³⁰⁵ Gegenstand des Rückerstattungsantrags waren 124 per Losnummer identifizierte Kunstwerke und pauschal die im Auktionskatalog aufgeführten Grafiken. Von den grafischen Arbeiten wurden zwei Blätter von Otto Dix explizit benannt: die Federzeichnung *Stehender weiblicher Akt* (188. Auktion, Max Perl, Berlin 1935, Los 2092) und das Aquarell *Brustbild einer Frau* (188. Auktion, Max Perl, Berlin 1935, Los 2090).³⁰⁶ Beide Werke waren von der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor Beginn der Auktion beschlagnahmt worden.³⁰⁷
- 284 Die Parteien einigten sich in einem Teilvergleich, mit dem die Eigentumsentziehung von sechs Gemälden und ein Schadensersatzanspruch nach dem Bundesrückerstattungsgesetz anerkannt wurden.³⁰⁸ Ein Entschädigungsanspruch für pauschal zurückgeforderte Grafiken sowie die Losnummer 2090, das Aquarell *Brustbild einer Frau* von Otto Dix, wurde seitens der Wiedergutmachungskammer des Landgerichts Berlin nicht anerkannt.³⁰⁹

³⁰⁵ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 5-6, Bl. 6, Dr. Gert Dahlfeld, Duisburg, 30.1.1958, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann; Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 44-47, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung, Wharton County, Texas, 29.08.1960.

³⁰⁶ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 44-45, [Hans] Edward Littmann, Eidesstattliche Erklärung, 30.11.1953.

³⁰⁷ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-03, Nr. 182-55, Bl. 196-197, Horst A. Rittershofer, Beglaubigte Zeugenaussage, Berlin 27.06.1955; SMB-ZA, SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

³⁰⁸ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich Rückerstattungssache Erben nach Dr. Ismar Littmann/Deutsches Reich, Berlin, 12.12.1961. Der Teilvergleich erkannte den Entzug für die folgenden Gemälde an: Los 2477, Karl Hofer, *Sitzender Weiblicher Akt auf einem blauen Kissen*; Los 2552 Otto Müller, *Zwei weibliche Halbakte*; Los 2553 Otto Müller, *Weibliche Akte im Grünen*; Los 2479 Karl Hofer, *Mädchen auf einem Stuhl sitzend*; Los 2596 Jakob Steinhardt, *Gebet am Sabbateingang*; Los 2614 [Maurice] Vlaminck, *Stilleben mit Fischen und Flasche*. Ein zweiter Vergleich über Zahlung von 12.600 DM wurde am 25.08.1965 geschlossen.

³⁰⁹ Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1595-57, Bl. 91, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Teilvergleich Rückerstattungssache Erben nach Dr. Ismar Littmann/Deutsches Reich, Berlin, 12.12.1961.

Entscheidend für die Anerkennung des Vermögensentzugs war ein Gutachten des Kunsthistorikers Paul Ortwin Rave, der die Versteigerung der Sammlung Dr. Ismar Littmann abschliessend kommentiert:

«Die Buch- und Kunsthandlung Max Perl war eigentlich nicht die Firma, wo anspruchsvolle Auktionen stattfanden. Der von den Nationalsozialisten verschuldete Vermögensverfall der Familie hat die Versteigerung erzwungen. Die erreichten Zuschläge erklären sich weitgehend aus dem damals bereits ausgeübten Terror in der Kunstpolitik, infolgedessen die Käuferschaft ausblieb oder aus Angst nicht mitbot. Ich schlage daher vor, die eindeutig als Besitz Dr. Littmann festgestellten Kunstwerke, d.h. die 22 Gemälde der Kennziffer 32, in ihrer Gesamtheit als Objekt der Wiedergutmachung zu betrachten. Dafür sollte die Erbgemeinschaft gebeten werden, auf den Komplex graphischer Blätter zu verzichten, deren Feststellung im Einzelnen mir fast unmöglich erscheint.»³¹⁰

4.5.2. Rückerstattungsgesuch der Erben nach Dr. Paul Schaefer

286

Die Witwe von Dr. Paul Schaefer, beantragte 1955 Wiedergutmachung für 424 grafische Blätter, die 1935 in den Geschäftsräumen der Firma Max Perl, Berlin, beschlagnahmt worden waren. Unter den Werken, für welche die Erben nach Dr. Paul Schaefer Entschädigung geltend machten, befand sich auch die Losnummer 2086 der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, das Aquarell *Dompteuse* von Otto Dix.³¹¹

287

Die Entschädigung nach Bundesrückerstattungsgesetz bestätigte die Darstellungen der Erben nach Dr. Paul Schaefer und des ehemaligen Geschäftsführers der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Horst A. Rittershofer, dass Dr. Paul Schaefer Eigentümer [«Besitzer»] der im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl mit der Referenz «6/»

³¹⁰ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 59-61, Paul Ortwin Rave, Gutachten im Wiedergutmachungsverfahren 1596-57, Berlin, 06.02.1961. Rave weist darauf hin, dass in dem ihm vorliegenden Briefwechsel zwischen der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl und Hans [Edward] Littmann respektive Dr. [Ferdinand] Friedensburg aus dem Jahr 1935 keine Grafiken Erwähnung finden.

³¹¹ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03; Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigt, Berlin, 15.12.1956.

gekennzeichneten Grafiken war.³¹² Der erzielte Teilvergleich erstreckte sich auch auf das Los 2086 Otto Dix, *Dompteuse*. Die Wiedergutmachungskammer des Landgerichts Berlin erkannte den Entschädigungsanspruch für die Losnummer 2086, das Aquarell *Dompteuse* von Otto Dix, an.³¹³

4.6. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix

4.6.1. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarellen von Otto Dix

288 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält insgesamt sechs Aquarelle von Otto Dix:

3501 Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell

5089 [Otto] Dix, *Dompteuse*, 1922, Aquarell.³¹⁴

289 Zwischen dem Werk in Frage und den im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann genannten Aquarell *Dompteuse* von Otto Dix bestehen Übereinstimmungen bei Autor, Titel, Datierung und Technik.

³¹² Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 28 r/v, Wiedergutmachungsämter von Berlin, Eidesstattliche Aussage Horst A. Rittershofer, Berlin, 11.12.1956.

³¹³ Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, Bl. 30, Anlage zum Vergleichsprotokoll, Berlin 11.12.1956.

³¹⁴ Privatbesitz, Ismar Littmann, Grafikinventar, o. D., o. S.

4.6.2. Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den Beschreibungen im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin

290 Zwischen dem Werk in Frage und den im Auktionskatalog der Buch- und Kunsthandlung Max Perl aufgeführten Aquarellen von Otto Dix bestehen Übereinstimmungen hinsichtlich Autor, Titel, Datierung und Technik bei Los 2086:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

291 Es bestehen Abweichungen bei den Werkmassen. Die Masse des Werks in Frage betragen in der Höhe 58.4 cm und in der Breite 42.8 cm. Sie unterscheiden sich demnach mit den Angaben im 188. Auktionskatalog der Kunsthandlung Max Perl im Höhenmass um 4 Zentimeter.

4.6.3. Gewichtung der Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen dem Werk in Frage und den im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin sowie im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann aufgeführten Aquarelle von Otto Dix

292 Zwischen dem Werk in Frage und dem im Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann unter der Position «5089» aufgeführten Aquarell *Dompteuse* von Otto Dix bestehen Übereinstimmungen hinsichtlich Autor, Titel, Datierung und Technik.

293 Zwischen dem Werk in Frage und dem im Katalog zur 188. Versteigerung der Buch- und Kunsthandlung Max Perl mit der Losnummer 2086 dokumentierten Dix-Aquarell bestehen Übereinstimmungen hinsichtlich Autor, Titel, Signatur, Datierung und Technik. Eine signifikante Abweichung besteht im Werkmass. Das Werk in Frage misst 58.4 cm in der Höhe.

294 Hinsichtlich der Massabweichung zwischen dem Werk in Frage und den Werkangaben im Auktionskatalog sollte die hohe Anzahl der

eingelieferten Artefakte und die kurze Vorbereitungszeit der Versteigerung in Betracht gezogen werden.³¹⁵ Die benannten Übereinstimmungen hinsichtlich Autor, Titel, Datierung und Technik des Werks in Frage mit Angaben im Grafikinventar der Sammlung Littmann lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass bei der Erstellung des Kataloges zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin das eingelieferte Kunstwerk fehlerhaft dokumentiert wurde.³¹⁶

295 Der Vergleich des Grafikinventars der Sammlung Littmann mit den Katalogen der 104. Auktion bei Paul Graupe (1932) und der 188. Auktion bei Max Perl (1935) bestätigen die Übereinstimmung der Aquarelle von Otto Dix in der Sammlung Dr. Ismar Littmann mit den 1932 und 1935 zur Versteigerung angebotenen Werken.

296 Der Vergleich legt weiterhin nahe, dass die Lose 78, 79 und 80 der 104. Auktion bei Paul Graupe trotz handschriftlicher Preisangaben im Auktionskatalog wohl unverkauft blieben.

**Sammlung Dr. Ismar Littmann,
Grafikinventar**

**104. Auktion, Paul Graupe, Berlin,
21. u. 22. März 1932**

**188. Auktion, Max Perl, Berlin, 26. –
28. Februar 1935**

4962 Otto Dix, *Der Reiter*,
Aquarell

Los 78 *Kirchhof. Or.[iginal]-
Aquarell. Bez. rechts
unten mit rot: DX. Höhe
39.2 cm, Breite 41.1 cm*

Los 2091 *Landschaft mit Reiter*,
Aquarell, 39 x 41 cm, sig-
niert

5089 Otto Dix, *Dompteuse*,
Aquarell, 1922

Los 79 *Zirkusdame. Or.[iginal]-
Aquarell. Bez. rechts*

Los 2086

³¹⁵ Auktionskatalog führt 2618 Positionen von 40 Einlieferern auf. Die Anzahl der zu versteigernden Werke dürfte höher gewesen sein, da unter manchen Positionen, mehrere Kunstwerke erfasst wurden. Dies betrifft insbesondere Grafiken.

³¹⁶ Die Buch- und Kunsthandlung Max Perl veranstaltete in den Jahren 1934 und 1935 je vier Auktionen. Bei den Abweichungen sollten der knappe Produktionszeitraum von Auktionskatalogen und die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass die Kunstwerke zum Zeitpunkt der Katalogerstellung für die Mitarbeiter des Auktionshauses möglicherweise nicht zugänglich waren. Massangaben mithin ohne Überprüfung übernommen wurden. Die Wahrscheinlichkeit von Druckfehlern im Katalog zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin hält auch Wilhelm Arntz fest: «Bei der Identifizierung der Kunstwerke tritt eine weitere Schwierigkeit dadurch auf, dass wir mit der Möglichkeit von Druckfehlern oder unkorrekten Angaben im Katalog rechnen müssen.» The Getty Research Institute, Los Angeles, Wilhelm Arntz Papers, Box 17, Folder 28, Wilhelm Arntz, Notiz Schadensersatzansprüche der Familie Littmann, ehemals Breslau, o. O. [Haag], o. D. [1963/64], Typoskript, 1 Seite.

unten: Dix 22. Höhe
58.9 cm, Breite 42.7 cm

Dompteuse, 54.5 x 42.5
cm, signiert und datiert:
22

3504 Otto Dix, *Französin*,
Aquarell

Los 80 *Französische Kokotte.*
Or.[iginal]-Aquarell.
Bez. rechts unten: Dix
23. Höhe 48 cm, Breite
35 cm

Los 2087 *Brustbild einer Frau im*
Profil nach rechts, Aqua-
rell, 47 x 36 cm, signiert
und datiert: 22

Los 2090 *Brustbild einer Frau*,
Aquarell, 48 x 35 cm, sig-
niert

4.7. Erkenntnisse bezüglich der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräu- men der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, Februar 1935

297 Unmittelbar vor der 188. Versteigerung am 26. und 27. Februar 1935 beschlagnahmte die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen des Auktionshauses Max Perl Berlin Kunstwerke unter dem Vorwand der Pornographie und des «Kulturbolschewismus».³¹⁷ Bezüglich der beschlagnahmten Aquarelle von Otto Dix finden sich unterschiedliche Angaben.³¹⁸ Sie stimmen aber hinsichtlich der Beschlagnahme von drei Aquarellen überein:

³¹⁷ SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Bl. 257, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936. Vgl. in der Literatur von Lüttichau, 2009, S. 478-479. Schilderungen der Vorgänge finden sich auch in den Unterlagen zu den Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956; Landesarchiv Berlin, B Rep. 25, Nr. 1596-167, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin 15.07.1935; Landesarchiv Berlin, B Rep 25-02, Nr. 1596-57, Bl. 43, Lichtmann an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 17.04.1936; Landesarchiv Berlin, B Rep 025-02, Nr. 1596-57, Bl. 5-6, Dr. Gert Dahlfeld, Rückerstattungsanmeldung der Erbgemeinschaft Littmann, Duisburg, 30.1.1958.

³¹⁸ SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Bl. 257, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936: Auf der Liste befinden sich drei Aquarelle von Otto Dix, die Versteigerungslose 2086, 2088 und 2090. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, annotiert: In den Unterlagen zum Rückerstattungsverfahren der Erben nach Dr. Paul Schaefer ist ein von Frau Schaefer annotierter Auktionskatalog enthalten. Frau

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

[Los] 2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].³¹⁹

298 Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer im Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl Berlin wurden zwei Aquarelle von Otto Dix in dieser Auktion bei Max Perl versteigert:

[Los] 2087. [Dix, O.] *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts*. Aquarell. 47:36 cm. Signiert und datiert: 22. [6/567]

[Los] 2091. [Dix, O.] *Landschaft mit Reiter*. Aquarell. 39:41 cm. Signiert. [6/564].³²⁰

299 Eine Beschlagnahme respektive Veräusserung des sechsten Aquarells von Otto Dix lässt sich nicht nachvollziehen:

Schaefer war bei der Versteigerung im Februar 1935 anwesend. In diesem Katalog findet sich bei vier Aquarellen von Otto Dix, den Losen 2086, 2088, 2089 und 2090, und der Federzeichnung (Los 2092) eine Markierung mit «x», die laut Frau Schaefer für die Gestapo-Beschlagnahme steht. Diese Aussage bestätigt der ehemalige Geschäftsführer der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Horst Alfons Rittershofer. Laut Rittershofer wurden in der 188. Auktion acht Werke von Otto Dix angeboten, zwei Zeichnungen und sechs Aquarelle. Von diesen habe die Gestapo vier Aquarelle, die Lose 2086, 2088, 2089 und 2090, sowie eine Zeichnung, Los 2092, beschlagnahmt. Zwei Aquarelle und eine Zeichnung von Otto Dix seien regulär versteigert worden. Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-03, Nr. 182-55, o. S., Erben nach Dr. Paul Schaefer, Eidesstattliche Erklärung, Abschrift, Montevideo, 27.06.1955, beglaubigte Abschrift, Berlin, 15.12.1956; Landesarchiv Berlin, B Rep. 25, Nr. 1596-57, Horst A. Rittershofer an Hans [Edward] Littmann, Berlin 15.07.1935. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin findet sich eine Kopie eines weiteren Katalogs der 188. Versteigerung bei Max Perl mit Annotationen. Laut diesem Exemplar beschlagnahmte die Gestapo vier Aquarelle von Otto Dix, die Lose 2086, 2087, 2089 und 2090. SMB-ZA, V, 002, Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, annotiert.

³¹⁹ Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, Katalog, 188. Auktion, Max Perl, Berlin 1935. Vgl. die Schlussfolgerungen im Forschungsbericht des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt». Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 15-16.

³²⁰ Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer wurden die Dix-Aquarelle Los 2087 für «34» Reichsmark und Los 2091 für «13» Reichsmark verkauft. Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

[Los] 2089. [Dix, O.] *Frau und Mann, Brustbild*. Aquarell. 47:38 cm.
Signiert. [6/563].³²¹

300 Die Beschlagnahme und spätere Einziehung von insgesamt 73 Kunstwerken, 63 Einzelwerken und einem Mappenwerk³²², bestätigt die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin erhaltene Korrespondenz zwischen dem Leiter der Nationalgalerie Berlin, Eberhard Hanfstaengl, und der Preussischen Geheime Staatspolizei Berlin.³²³ Die dauerhaft eingezogenen Kunstwerke bot die Gestapo im Februar 1936 der Nationalgalerie Berlin wohl zur treuhänderischen Verwahrung an³²⁴, darunter drei Aquarelle von Otto Dix:

Nr. 35.) Dix, O. *Frau mit Pelzkragen* [Los] 2088

Nr. 43.) Dix, Otto *Brustbild einer Frau* [Los] 2090

³²¹ Gemäss der Annotationen von Frau Schaefer wurde das Werk von der Gestapo beschlagnahmt. In der Korrespondenz zwischen Gestapo und Nationalgalerie findet sich kein entsprechendes Werk. Vgl. Landesarchiv Berlin, B-Rep-025-03, Nr. 182-55, o. S., Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127; SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

³²² Die Liste der in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl beschlagnahmten Kunstwerke enthält unter der Position 57 «Eine Mappe Ehrlicher (Inhalt 10 Kunstblätter). Diese findet sich nicht unter den Werken, die Eberhard Hanfstaengl laut Schreiben vom 24.3.1935 für die Nationalgalerie übernimmt. Dort findet sich aber die Position «10 Steinzeichnungen von Georg Eberlein». SMB-ZA, SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Bl. 258; Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd., I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

³²³ Die im Schreiben genannte Anzahl von «64 Bildern» ist missverständlich. Position 57, Mappe «Ehrlich» fasst zehn Kunstblätter als eine Position zusammen. Nicht alle der aufgeführten Werke sind mit einer Losnummer versehen.

³²⁴ Der Rechtsstatus der Zuweisung der beschlagnahmten Werke an die Nationalgalerie lässt sich aus den erhaltenen Unterlagen nicht genau erschliessen. Eberhard Hanfstaengl konnte aus den beschlagnahmten Werken eine Auswahl treffen. Nach der Einziehung der «Mappe Perl» im Juli 1937 gibt der verantwortliche Kustode, Dr. Paul Ortwin Rave, an, dass diese Eigentum der Gestapo sei. Vgl. SMB-ZA, I/NG, 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd., I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936; ebd., IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 08.07.1937; ebd., IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

301 Die im Schreiben der Gestapo angegebenen Nummern ermöglichen eine Zuordnung der Aquarelle zu den Losen der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl am 26. und 27. Februar 1935:

[Los] 2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

[Los] 2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

[Los] 2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563].³²⁶

302 Unter den laut Schreiben vom 24. März 1936 von Eberhard Hanfstaengl für die Nationalgalerie ausgewählten und treuhänderisch übernommenen Werken befanden sich auch «drei Aquarelle von Otto Dix».³²⁷ Da gemäss der Gestapo mit Schreiben vom 19. Februar 1936 keine anderen Aquarelle von Otto Dix der Nationalgalerie angeboten wurden, ist davon auszugehen, dass sich folgende Lose spätestens ab dem 24. März 1936 im Besitz der Nationalgalerie Berlin befanden. Eberhard Hanfstaengl unterbreitete der Gestapo im gleichen Schreiben den Vorschlag, dass vier Gemälde und 16 Arbeiten auf Papier der Nationalgalerie «als Zeitdokumente zur Aufbewahrung unter Sekretion» überlassen werden. Die übrigen 52 Werke schlägt er zur Vernichtung vor. Unter den zu bewahrenden Kunstwerken befanden sich «3 Aquarelle von Otto Dix».³²⁸

2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

2088. [Dix] *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

³²⁵ SMB-ZA, SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936.

³²⁶ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935.

³²⁷ SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

³²⁸ Unter den zur Vernichtung vorgeschlagenen Werken befand sich «1 Zeichnung von Otto Dix». SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, Bl. 261-270, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1936.

2090. [Dix] *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]

303 Es darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei diesen drei Aquarellen von Otto Dix, um folgende Lose handelte:

2086. Dix, O. *Dompteuse*. Aquarell. 54.5:42.5 cm. Sign. u. dat.: 22. [6/565]

2088. – *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell. 47:35 cm. Signiert und datiert: 22. [6/566]

2090. – *Brustbild einer Frau*. Aquarell. 48:35 cm. Signiert. [6/563]

304 Eine Übereinstimmung hinsichtlich Autor, Titel, Signatur, Datierung und Technik zwischen dem Werk in Frage und dem von der Gestapo zur treuhänderischen Verwahrung als «Zeitdokument» an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Los 2086: Otto Dix, *Dompteuse* kann als sehr wahrscheinlich angesehen werden.

- ⇒ Dr. Ismar Littmann übereignete Dr. Paul Schaefer Kunstwerke wohl aus wirtschaftlicher Not.
- ⇒ Es liegen bislang keine Angaben zu Zeitpunkt, Umständen und Art der Rechtsgeschäfts vor; sie lassen sich aufgrund der bestehenden Erkenntnislage auch nicht rekonstruieren.
- ⇒ Dr. Ismar Littmann und seine Frau Käthe Littmann zählten ebenso wie Dr. Paul Schaefer zu den Verfolgten des Nationalsozialismus.
- ⇒ In der 188. Auktion bei der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, boten mehrere Einlieferer Kunstwerke an, die vormals Teil der Sammlung von Dr. Ismar Littmann waren.
- ⇒ Die bestehende Erkenntnislage lässt den Schluss zu, dass die 188. Auktion bei Max Perl der direkten oder indirekten Schuldentilgung von Dr. Ismar Littmann bzw. Käthe Littmann diene.
- ⇒ Unter den in der 188. Auktion bei Max Perl angebotenen Kunstwerken befanden sich sechs Aquarelle von Otto Dix. Der Einlieferer war Dr. Paul Schaefer. Zum Zeitpunkt der Einlieferung ist das Eigentum von Dr. Paul Schaefer am wahrscheinlichsten.
- ⇒ Es gibt gewichtige Indizien dafür, dass es sich bei den sechs in die Auktion eingebrachten Aquarellen um Werke handelte, die einst Teil der Sammlung Littmann waren und im Grafikinventar Littmann aufgeführt sind. Aufgrund der vorliegenden Erkenntnisse ergibt sich das

wahrscheinlichste Szenario, wonach das Werk in Frage mit der Inventar-
nummer 3503 im Grafikinventar Littmann übereinstimmt.

- ⇒ Für das Werk in Frage ist das Los 2086 der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin in Betracht zu ziehen.
- ⇒ Die zur Verfügung stehenden Unterlagen zur Beschlagnahme von Kunstwerken in den Geschäftsräumen der Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 durch die Gestapo belegen, dass drei Aquarelle und eine Zeichnung von Otto Dix eingezogen wurden.
- ⇒ Die Beschlagnahme wird als verfolgungsbedingter Entzug gewertet.
- ⇒ Drei Aquarelle von Otto Dix wurden von der Gestapo nicht freigegeben.
- ⇒ Sie gelangten im März 1936 als «Zeitdokumente» in den Besitz der Nationalgalerie Berlin.
- ⇒ Unter den von der Gestapo an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Werken befanden sich drei Aquarelle und eine Federzeichnung von Otto Dix.
- ⇒ Unter den drei beschlagnahmten und an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Aquarellen befand sich auch das Los 2090: Otto Dix, *Brustbild einer Dame*.
- ⇒ Die Erkenntnisse bezüglich Los 2087: Otto Dix, *Brustbild einer Frau im Profil nach rechts* lassen es am wahrscheinlichsten erscheinen, dass das Blatt im Rahmen der 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl versteigert wurde.

5. **Zusammenhang des Werks in Frage mit den Einziehungen in der Nationalgalerie Berlin im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937**

305 1937 liess die Reichskammer der bildenden Künste Kunstwerke aus deutschen Museen beschlagnahmen, die nach dem Standpunkt nationalsozialistischer Kunstpolitik als «entartet» betrachtet wurden. Darunter fielen Werke des Expressionismus und der Abstraktion, aber auch Antikriegsbilder sowie Werke von sozialistischen, kommunistischen und jüdischen Künstlern. Insgesamt wurden rund 20.000 Kunstwerke aus deutschen Museen sichergestellt und eingezogen. Im Sommer 1937 inszeniert das NS-Regime die Femeschau «Entartete Kunst» in München. Mit herabwürdigenden Kommentaren wurden Kunstwerke als «krankhaft» und «undeutsch» öffentlich diffamiert. Die Enteignung der Museen wurde durch das «Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst» nachträglich am 31. Mai 1938 legalisiert.

- 306 Die nationalsozialistische Kunstpolitik hatte sich auch dezidiert gegen Otto Dix, der 1933 seine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf verloren hatte, gerichtet und seine Gemälde als pornografisch und «Verhöhnung des heldischen Menschen» veremt. Von Otto Dix wurden im Rahmen der Beschlagnahmen aus deutschem Museumsbesitz 1937 mehr als 300 Werke beschlagnahmt, darunter 25 Gemälde.³²⁹
- 307 Im Zuge der Recherchen wurde geprüft, ob das Werk in Frage Gegenstand der Beschlagnahmen der Aktion «Entartete Kunst» war.
- 308 Die Recherchen auf Grundlage der überlieferten Quellen zur Aktion «Entartete Kunst» konnten nicht den Nachweis erbringen, dass ein Aquarell mit dem Titel *Dompteuse* von Otto Dix Gegenstand der Beschlagnahmen war.³³⁰ Ebenso fand sich kein Aquarell mit dem Titel *Dompteuse* unter den seitens des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda/Reichskammer der bildenden Künste veräusserten Unikaten auf Papier von Otto Dix.³³¹
- 309 Die Recherchen haben hingegen Hinweise auf eine mögliche Einziehung des Aquarells *Dompteuse* von Otto Dix (Los 2086, 188. Auktion, Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin) aus dem Bestand der Nationalgalerie Berlin ergeben.
- 310 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda instruierte die mit dem Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke aus deutschem Museumsbesitz beauftragten Kunsthändler, Bernhard A.

³²⁹ Zur Gesamtzahl der eingezogenen Werke von Otto Dix vgl. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; Löffler [1960] 1989, S. 375. Zur Anzahl der beschlagnahmten und veräusserten Gemälde: Jeuthe 2011, S. 262.

³³⁰ Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020.

³³¹ Vgl. Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020, R55/20745. Die Datenbank *Beschlagnahmeinventar* «Entartete Kunst» listet 42 im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» beschlagnahmte Aquarelle von Otto Dix. Unter den 42 Aquarellen finden sich keine Werke des Titels *Dompteuse*. Von den 42 Aquarellen wurde laut Datenbank ein Werk zerstört. Für 16 Werke ist der Verbleib als «unbekannt» angegeben. Vgl. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>, Aufruf: 01.05.2021.

Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller über die Abwicklung der Verkäufe. Dazu zählte auch, dass am Werk befindliche Beschriftungen, die Hinweis auf die Beschlagnahme 1937 und einen früheren Museumsbesitz geben könnten, entfernt werden sollten.³³² Mithin ist anzunehmen, dass bei Kunstwerken in Privatbesitz, die im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» beschlagnahmt wurden, ebenfalls Hinweise auf die Vorbesitzer unkenntlich gemacht wurden.³³³

- 311 Der Forschungsbericht des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» hält fest, dass die anlässlich der 188. Auktion bei Max Perl Berlin von der Preussischen Geheimen Staatspolizei beschlagnahmten und 1936 an die Nationalgalerie übergebenen Kunstwerke wahrscheinlich im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» eingezogen wurden.³³⁴
- 312 Die ersten Einziehungen von Kunstwerken aus der Sammlung der Nationalgalerie fanden am 7. und 10. Juli 1935 statt.³³⁵ Weitere Beschlagnahmungen erfolgen an drei Terminen im August 1937. Unter den im Juli 1935 von der Kommission «Entartete Kunst» ausgewählten Werken befanden sich auch zwei Werke von Otto Müller, die

³³² Vgl. dazu Dr. Rolf Hetsch, den für den Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke zuständigen Ministerialreferenten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda: «Die weissen Zettel mit den Inventar-Nummern sowie etwaige Stempel und Beschriftungen, aus denen der Name des Museums ersichtlich ist, in dem sich die Werke früher befanden, sind bei Ablieferung an den Erwerber zu entfernen bzw. unkenntlich zu machen. Bei den Verkäufen ins Ausland ist lediglich das kommerzielle Interesse ohne Rücksicht auf die anders geartete Einstellung auf deutscher Seite massgebend.» Dr. [Franz] Hofmann, Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda, an Ferdinand Möller, Berlin, 15.12.1939, zit. n. Eberhard Roters, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland, 1917 – 1956*, Berlin 1984, S. 174; vgl. auch Gerhard Strauss, Dokumente zur «entarteten Kunst», in: Festgabe an Carl Hofer zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. Adolf Bruno Behne, Gerhard Strauss, Potsdam 1949, S. 58.

³³³ Die Dokumentation von Werken der deutschen und internationalen Moderne im *Legat Cornelius Gurlitt* durch Mitarbeiter:innen des Kunstmuseum Bern konnte zeigen, dass bei etwa 70% der rund 550 Werke ehemalige Beschriftungen manipuliert wurden.

³³⁴ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 23.

³³⁵ Alfred Hentzen, *Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Bd. 8, 1970, S. 24-89; Annegret Janda, *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918–1945*, Berlin, 1988; Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995.

Käthe Littmann zur 188. Auktion bei Max Perl eingeliefert hatte. Die Gemälde *Zwei Mädchenakte* (Los 2552) und *Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen* (Los 2553) von Otto Mueller gelangten infolge der Beschlagnahme durch die Gestapo in den Besitz der Nationalgalerie Berlin.³³⁶ Beide Werke befanden sich unter den am 7. Juli 1937 als «entartet» beschlagnahmten Kunstwerken der Nationalgalerie. Beide Gemälde waren ab 19. Juli 1937 in der Ausstellung «Entartete Kunst» in München zu sehen.³³⁷ In den Unterlagen zu den Beschlagnahmungen der Aktion «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie Berlin sind folgende Aquarelle nicht nachweisbar:³³⁸

Otto Dix, *Dompteuse*. Aquarell

Otto Dix, *Brustbild einer Frau mit Pelzkragen*. Aquarell

Otto Dix, *Brustbild einer Frau*. Aquarell

- 313 Im Schriftwechsel zwischen der Nationalgalerie und der Reichskammer der bildenden Künste anlässlich der Einziehungen aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin findet sich an verschiedenen Stellen der Hinweis auf «Mappe Perls [sic] mit 10 Aquarellen».³³⁹
- 314 Paul Ortwin Rave weist in Schreiben an das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung sowie an die

³³⁶ SMB-ZA, I/NG, 826, M 12, M 12, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preussische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhard Hanfstaengl, Berlin, 19.02.1936; ebd. Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei Berlin, Berlin, 24.03.1935, Bl. 261-262, Bl. 261.

³³⁷ Als Herkunftsort wurde die Nationalgalerie Berlin genannt. Die Einziehung aus dem Privateigentum von Dr. Ismar Littmann durch die Gestapo wird nicht erwähnt. SMB-ZA, 50-01-1018, o. S., Kunstwerke in der Ausstellung «Entartete Kunst», Berlin, aus dem Besitz der National-Galerie; ebd., Bl. 29-36, Liste der zurückgegebenen Kunstwerke; Annegret Janda, *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918–1945*, Berlin, 1988; Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S. 351; von Lütichau 2009, S. 480; Weiss 2001, S. 178; Sommer 2001, S. 98; Heuss 2008, S. 64-70.

³³⁸ SMB-ZA, zudem wurden geprüft: 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar* «Entartete Kunst», Datenbank, Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020.

³³⁹ SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

Reichskammer der bildenden Künste explizit darauf hin, dass die «Mappe Perl» «nicht zum Besitz der National-Galerie»³⁴⁰ gehört, sondern «Eigentum der Geheimen Staatspolizei» gewesen sei, das «uns [der Nationalgalerie] nur zur Aufbewahrung übergeben»³⁴¹ wurde.

315 Eberhard Hanfstaengl berichtet in einem anderen Schreiben über die Beschlagnahme am 7. Juli 1937 an Reichserziehungsminister Bernhard Rust:

*«Von den Handzeichnungen waren keine öffentlich ausgestellt. Nr. 1 «Mappe Perl» sind von der Geheimen Staatspolizei beschlagnahmte Blätter, die nicht zum Besitz der National-Galerie gehören.»*³⁴²

316 Wie oben beschrieben übernahm die Nationalgalerie gemäss den vorliegenden Quellen im März 1936 insgesamt vier Gemälde, wohl dreizehn Aquarelle sowie zwei Grafiken von Otto Mueller von der Preussischen Geheimen Staatspolizei «als Zeitdokumente zur

³⁴⁰ SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 08.07.1937.

³⁴¹ SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937. Auf der dem Schreiben beigefügten Werkliste findet sich unter der Rubrik «Handzeichnungen» an erster Stelle der Eintrag «Mappe Perl / Aquarelle (10 Aquarelle)».

³⁴² SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Eberhard Hanfstaengl an Bernhard Rust, Reichs- und Preussischer Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, 08.07.1937.

Aufbewahrung unter Sekretion». ³⁴³ Die verbleibenden Kunstwerke hatte Eberhard Hanfstaengl zur Vernichtung empfohlen. ³⁴⁴

- 317 Demzufolge verblieben ab März 1936 die folgenden Kunstwerke aus der Beschlagnahme anlässlich der 188. Auktion bei Max Perl Berlin in der Nationalgalerie:

*«1 Gemälde von Karl Hofer / 1 Gemälde von Franz Radziwill / 2 Gemälde von Otto Mueller
ausserdem
3 Aquarelle von Otto Dix / 1 Aquarell von Rudolf Schlichter / 1 Aquarell von Max Pechstein / 3 Aquarelle von Franz Radziwill / 1*

³⁴³ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 261. Anja Heuss nennt die Zahl von 14 Aquarellen. Diese Zahl kann nicht vorbehaltlos bestätigt werden. Im Schreiben der Gestapo vom 19.02.1936 werden zwei Gemälde und fünf Arbeiten auf Papier von Otto Mueller genannt. Im Schreiben von Hanfstaengl vom 24.03.1936 werden zwei Gemälde und sechs Aquarelle und Zeichnungen von Otto Mueller erwähnt. Anja Heuss 2008, S. 71. Laut Heuss 2008 sollen die Fotografien im Bestand SMB-ZA, I/NG 2245/38 [alte Signatur; Signatur neu: I/NG 949] erhalten sein. In der Akte I/NG 949 findet sich nur der Verweis auf den Bestand «C III 371», die Bilddokumentation des ab 1937 an der Nationalgalerie aufgebauten «Archivs für entartete Kunst». Das «Archiv für Entartete Kunst» hat sich als Gesamtbestand nicht erhalten. Die Sammlung wurde aufgelöst und die Fotografien in die einzelnen Künstlerdokumentationen der Nationalgalerie integriert. Die Abzüge tragen die Beschriftung «C III 731» und verweisen damit auf die historische Bestandszuordnung. Im Künstlerdossier Otto Dix, findet sich keine Fotografie des Werks in Frage. SMB-ZA, Künstlerdokumentation, 00682, Otto Dix.

³⁴⁴ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 162. Hanfstaengl schlägt in diesem Schreiben 52 Kunstwerke zur Vernichtung vor. Der Vorschlag zur Vernichtung bezieht sich auf die folgenden Werke: 10 Gemälde von Paul Kleinschmidt, 2 Gemälde von Max Pechstein, je 1 Gemälde von Jankel Adler und Jules Pascin, 10 Steinzeichnungen von Georg Eberlein, 1 Aquarell von Fritz Skade, 2 Aquarelle von Max Pechstein, 3 Pastelle und 14 Aquarelle von Paul Kleinschmidt, 1 Aquarell von Rudolf Schlichter, 1 Aquarell und 2 Radierungen von Franz Radziwill, 1 Zeichnung von Otto Dix, 2 Zeichnungen von Richard Janthur, 1 Aquarell von Magnus Zeller und 2 Holzschnitte. Mit Schreiben vom 27.05.1936 teilt Eberhard Hanfstaengl der Preussischen Geheimen Staatspolizei die Zerstörung der Kunstwerke in der «Heizung des ehemaligen Kronprinzen-Palais» mit. Vgl. SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 266, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 27.05.1936. Die Angabe «6 Aquarelle und Zeichnungen von Otto Mueller» ist hinterfragbar. Die Auflistung der Geheimen Preussischen Staatspolizei vom 19.02.1936 nennt als Werke von Otto Mueller zwei Gemälde und fünf Arbeiten auf Papier. Die Technik der Arbeiten auf Papier kann durch Abgleich mit dem Katalog zur 188. Auktion bei Max Perl eingegrenzt werden. Unter den für Arbeiten auf Papier befanden sich zwei Kreidezeichnungen (Los 2283, Los 2293). Zwei Werke werden mit der Technik Aquarell und Kohle angegeben (Los 2278, Los 2280), ein Werk wird als Aquarell bezeichnet (Los 2276).

- 318 In der Literatur zur Kunstpolitik im Nationalsozialismus allgemein und den zahlreichen Detailstudien zur Zerstörung der künstlerischen Moderne in Deutschland finden sich keine Hinweise auf weitere Beschlagnahmen der Preussischen Geheimen Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin.
- 319 Es besteht demnach die Möglichkeit, dass sich das im Februar 1935 von der Gestapo in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl beschlagnahmte Aquarell von Otto Dix mit der Losnummer 2086 – zusammen mit den anderen Werken der Sicherstellung – in der sogenannten «Mappe Perl» befand, die im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» am 7. Juli 1937 in der Nationalgalerie Berlin durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eingezogen wurde.³⁴⁶
- 320 Das Schreiben von Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, lässt darauf schliessen, dass die von der Preussischen Geheimen Staatspolizei übergebenen Arbeiten auf Papier seitens der Nationalgalerie als Depositum eingestuft und als Zugang «Mappe Perl» verwahrt wurden.³⁴⁷ Die Bewertung als temporäres Depositum ist möglicherweise ein Grund für das Fehlen der Blätter in den nach Abschluss der Kampagne erstellten

³⁴⁵ SMB-ZA, I/NG, 862, M 12, Bl. 261-162, Eberhard Hanfstaengl an Preussische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.03.1936, Bl. 161.

³⁴⁶ In der Korrespondenz zwischen der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, und Hans [Edward] Littmann findet sich der Hinweis, dass Karl Nierendorf Interesse an den zu versteigernden Kunstwerken gezeigt habe. Es kann mithin nicht restlos ausgeschlossen werden, dass das Blatt *Dompteuse II*, das 1924 laut Pfäffle nachweislich in der Dix-Aquarellausstellung im Kronprinzenpalais Berlin gezeigt wurde, einmal zu Sammlung Dr. Ismar Littmann gehört haben könnte. Angesichts der Erkenntnisdichte ist jedoch davon auszugehen, dass das Werk in Frage ehemals zur Sammlung Littmann gehörte. Privatbesitz, N.N. [Horst A. Rittershofer?], Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, an Hans [Edward] Littmann, Berlin, 28.01.1935. Zu Otto Dix, *Dompteuse II*, 1922, Aquarell vgl. Karsch 1970, Nr. 41/II; Pfäffle 1991, A 1922/35; *German and Austrian Art, Impressionist and Modern Art Evening Sale and Surrealist Art*, Auktionskatalog, Sotheby's, London 2005, Los 33.

³⁴⁷ Dafür spricht der explizite Hinweis Raves auf den fehlenden Versicherungsschutz: «[...] und dass ich sie Ihnen auf Ihre Verantwortung aushändige. Diese Werke sind nicht versichert.» Die SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 09.07.1937.

Inventaren, von denen die sogenannte Harry-Fischer-Liste (1941 – 1942) das wohl umfangreichste darstellt.³⁴⁸

- ⇒ Das Aquarell von Otto Dix, *Dompteuse*, das als Los 2086 der 188. Auktion bei Max Perl, Berlin entzogen wurde, findet sich nicht im Beschlagnahmeverzeichnis «Entartete Kunst» (Harry-Fischer-Liste, 1941 – 1942).
- ⇒ Im Zuge der Beschlagnahmungen durch die Kommission «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie Berlin wurde am 7. Juli 1937 eine «Mappe Perl» mit 10 Aquarellen beschlagnahmt, welche die Gestapo der Nationalgalerie zur Aufbewahrung übergeben hatte.
- ⇒ Der dargestellte Gesamtkontext legt es nahe, dass das Aquarell von Otto Dix, *Dompteuse*, das als Los 2086 der 188. Auktion bei Max Perl entzogen wurde, zusammen mit anderen Werken dieser Beschlagnahme in der Nationalgalerie als Zugang «Mappe Perl (10 Aquarelle)» verwahrt wurde.

6. Das Werk in Frage im Besitz von Hildebrand Gurlitt

- 321 Die bislang zugänglichen Unterlagen bieten keinen Hinweis darauf, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Umständen Hildebrand Gurlitt das Werk in Frage erworben hat.³⁴⁹ Die am Werk erhaltenen Beschriftungen in Grafit legen nahe, dass sich das Werk in Frage vor 1956 im Besitz von Hildebrand und Helene Gurlitt befunden hat.³⁵⁰
- 322 Hildebrand Gurlitt ist weder als Händler oder Sammler von Otto Dix hervorgetreten; noch hat er mit dem Künstler bei einer Ausstellung

³⁴⁸ Die von der Gestapo an die Nationalgalerie Berlin übergebenen Gemälde der Beschlagnahme bei Max Perl finden sich in der Harry-Fischer-Liste: Karl Hofer, *Sitzender Akt mit blauem Kissen*, (Max Perl, Losnummer 2477; EK-Beschlagnahmenummer 15987), Otto Mueller, *Landschaft mit Figuren* (Max Perl, Losnummer 2553; EK-Beschlagnahmenummer 15970), Otto Mueller, *Zwei Akte* (Max Perl, Losnummer 2552; EK-Beschlagnahmenummer 15995), Franz Radziwill, *Zwei liegende Frauen* (Max Perl, Losnummer 2572; EK-Beschlagnahmenummer 14278). Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Die Unterlagen der mit der Verwertung beauftragten Kunsthändler, Bundesarchiv, R 55/21015, R55/21016, R55/21017, R55/21018, R55/21019, R55/21020, R55/20745.

³⁴⁹ Im Schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt (Bundesarchiv, N 1826) ist das Kunstwerk in Frage bislang nicht nachweisbar. Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, *Dompteuse*, 1922: Projekt Provenienzforschung Gurlitt, Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 23-24.

³⁵⁰ Siehe III.B.1. Authentifizierung und materielle Kennzeichen, Rückseitenbefunde, Nr. 1, 2, 3, 4.

zusammengearbeitet.³⁵¹ Erst mit dem Beginn seiner Tätigkeit als sogenannter Verwerter von Kunstwerken der «entarteten Kunst» ist der Erwerb großer Konvolute an Werken von Otto Dix belegbar.

323 Aus der Beschlagnahmemasse übernimmt Hildebrand Gurlitt insbesondere Arbeiten auf Papier – Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafiken. Im *Legat Cornelius Gurlitt* sind 31 Werke von Otto Dix enthalten. Für 27 Arbeiten auf Papier kann nach Provenienzrecherchen ein Zusammenhang mit der Beschlagnahmeaktion «Entartete Kunst» belegt werden. Allein für vier Werke des Künstlers, darunter das Werk in Frage, liess sich bisher kein Zusammenhang mit den Einziehungen aus deutschem Museumsbesitz im Jahr 1937 rekonstruieren. Die Hinweise auf eine mögliche Beschlagnahme des Werks in Frage als Teil der «Mappe Perl» aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin können anhand der erhaltenen Verträge zwischen Hildebrand Gurlitt und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda/Reichskammer der bildenden Künste nicht konkretisiert werden. Die überlieferten Kauf- und Tauschverträge beinhalten weder eine «Mappe Perl» noch ein Aquarell von Otto Dix des Titels *Domp-teuse*.³⁵² Allein der Kaufvertrag vom 21. März 1941 beinhaltet die

³⁵¹ Im Kontext der Ausstellung «Neue Sachlichkeit» wählte Hildebrand Gurlitt zunächst den Begriff «Richtung Dix» zur Charakterisierung der Dresdner Künstler:innen. Um die Originalität der Künstler:innen zu betonen, änderte und benutzte Gurlitt für eine Ausstellung in Zwickau den Titel «Das junge Dresden», der bis 1931 als «Markenname» für die Gruppe gesellschaftlich engagierter Dresdner Künstler fungierte. Birgit Dalbajewa, «Für die soziale Idee begeistert». Junge Dresdner Künstler in der zeitgenössischen Rezeption um 1925», in: *Neue Sachlichkeit in Dresden*, Dresden 2011, S. 94. Auch als Leiter des Kunstvereins für die Rheinland und Westfalen in Düsseldorf suchte Hildebrand Gurlitt nicht den Kontakt zu Otto Dix oder integrierte seine Werke in eine Ausstellung. Eine vergleichende Durchsicht von Unterlagen im Schriftlichen Nachlass Gurlitt und der Auktionskataloge des Stuttgarter Kunstkabinetts ergibt, dass Hildebrand Gurlitt ab 1949 sehr viele Arbeiten auf Papier von Otto Dix zur Versteigerung einlieferte.

³⁵² Geprüft wurden 1. Harry-Fischer-Liste, Victoria & Albert Museum, London; 2. *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>; 3. Verlustdokumentation der Nationalgalerie: SMB-ZA, I/NG 41, 512, 515; SMB-ZA, I/NG V, Sachthematische Sammlung Nationalgalerie, Sammlung zur Aktion «Entartete Kunst» und zur neuen Sammlung der Nationalgalerie im Kronprinzen-Palais, 001, 002, 004, 016, 017, 019, 020, 029, 030, 032, 033, 034, 066, 067, 068; SMB-ZA, I/NG IV, NL Rave 95; NL Buchholz, Karton C u. D; SMB-ZA, I/NG Künstlerdokumentation Otto Dix. Ausgewertet wurden 4. die im Bundesarchiv überlieferten Kauf- und Tauschverträge zwischen Hildebrand Gurlitt und der Reichskammer der bildenden Künste. In den Verträgen genannte Werke von Otto Dix ähnlichen Titels, wie beispielsweise *Tierbändigerin*, *Artistin*, *Rothaarige Artistin*, *Zirkus*, *Zirkusdame*, wurden ebenfalls geprüft. Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Kaufvertrag 22.05.1940/22.06.1940;

Übernahme eines «Restposten Graphik von Hofer, Beckmann, Corinth, Dix, Groß [sic], Campendonck [sic], Kogan, Schlichter und einige einzelne Blätter und Mappen [...]» durch Hildebrand Gurlitt.³⁵³

324 Die vorliegenden Erkenntnisse zu den Beschlagnahmungen der Kommission «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie respektive Hildebrand Gurlitts Tätigkeit als Kurator und Kunsthändler lassen eine Erwerbung des Werks in Frage vom Reichspropagandaministerium/Reichskammer der bildenden Künste wahrscheinlich erscheinen.

- ⇒ Es ist anzunehmen, dass das Werk in Frage vor 1956 in den Besitz der Familie Gurlitt gelangt ist.
- ⇒ Sollte das Werk in Frage im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» 1937 aus deutschem Museumbesitz beschlagnahmt worden sein, besteht ein Erwerbungszenario darin, dass das Werk durch Ankauf oder Tausch mit den Deutschen Reich vor 1945 in Gurlitts Besitz gelangte.

7. Andere mögliche Szenarien

325 Das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» bewertet die Erkenntnislage nach umfangreichen Recherchen als ungeklärt und schlussfolgert:

«Sowohl die Prüfung der genannten Archivbestände und Quellen als auch die Überprüfung der Auktions-/Ausstellungskataloge und Publikationen erbrachten bisher keinen konkreten Hinweis auf das «Kunstwerk in Frage» und dessen Provenienz.»

13.12.1940; 21.03.1941. Im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» wurde ein Dix-Aquarell mit dem Titel *Tierbändigerin* eingezogen. Gemäss der Datenbank *Beschlagnahmeinventar* wurde das Aquarell am 09.07.1937 in der Staatlichen Graphischen Sammlung München beschlagnahmt. In der Harry-Fischer-Liste ist das Werk mit dem Titel «*Kindergrab*» [EK-Nr. 14577-02] angegeben. Im *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen* von Suse Pfäffle ist dieses Blatt unter der Nummer A 1923/125 enthalten. Eine Übereinstimmung des Aquarells *Tierbändigerin* mit dem Werk in Frage kann aufgrund der späteren Datierung ausgeschlossen werden.

³⁵³ Bundesarchiv Berlin, R 55/201015, Bl. 184, Kaufvertrag 21.03.1941; Bl. 195, Kaufliste Dr. Gurlitt, Hamburg, o. D., Dix, Aquarelle und Zeichnungen der Beschlagnahmenummern 2261, 3969, 7404, 8028, 8752, 8823, 8879, 8884, 8922, 10328, 11478, 12304, 13557, 13561, 14306, 14553, 14577, 14806, 16266, 14416. Bl. 196 Dix, Druck-Graphik, insgesamt 107 Werke; Bl. 204 Abschrift der Bilder aus der Liste Gurlitt, handschriftlich in Grot: «200 Blatt Graphik nach gesonderter Liste».

[...]

Auch die Prüfung der vom Anspruchsteller eingebrachten Materialien sowie die Untersuchung des «Kunstwerks in Frage» selbst erbrachten keinerlei Erkenntnisse, die den Schluss zuließen, dass es sich bei dem «Kunstwerk in Frage» zweifelsfrei um jenes Werk handelt, das im Katalog der 188. Auktion bei Max Perl (1935) unter dem Los 2086 aufgeführt ist. Dieses Werk (Los 2086) wurde nachweislich von der Gestapo bei Max Perl beschlagnahmt, anschließend der Nationalgalerie (Kronprinzen-Palais), Berlin, übertragen und schließlich im Juli 1937 durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beschlagnahmt.»³⁵⁴

- 326 Die ergänzenden Recherchen des Kunstmuseum Bern haben die Erkenntnislage erweitert und zu zusätzlichen Belegen für einen Zusammenhang des Werks in Frage mit der Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin im Februar 1935 und mit der Sammlung Dr. Ismar Littmann geführt.
- 327 Stichhaltige Anhaltspunkte für eine andere Provenienz des Werks in Frage konnten bisher nicht ermittelt werden.

8. Anhaltspunkte für weitere Recherchen

- 328 Die vorliegenden Erkenntnisse beruhen auf weitreichenden Archiv- und Literaturrecherchen. Desiderata sind Recherchen zu den politischen Hintergründen der Beschlagnahme durch die Preussische Geheime Staatspolizei in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl im Februar 1935 und die Sichtung von Unterlagen zu den

³⁵⁴ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Otto Dix, Dompteuse, 1922: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Forschungsbericht, 23.11.2016, S. 23; Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», Abschlussvermerk «Otto Dix, Dompteuse, Lost Art-ID 477893», Berlin, 16.02.2017: «Trotz umfangreicher Recherchen sowie die Werkidentität betreffende Untersuchungen war es bisher nicht möglich, zweifelsfrei zu klären, ob das Aquarell identisch mit jenem Kunstwerk ist, auf das sich die Anspruchstellerin [sic] bezieht. Stichhaltige Anhaltspunkte für eine anderweitige Provenienz des Aquarells konnten bisher ebenfalls nicht ermittelt werden. Die Provenienz dieses Aquarells für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist ungeklärt. Nach Auswertung der bisher bekannten Materialien und Informationen ist ein NS-verfolgungsbedingter Entzug deshalb weder belegbar noch auszuschließen. Auch ist bisher noch ungeklärt, zu welchem Zeitpunkt und auf welchem Wege es in den Besitz der Familie Gurlitt gelangte. Es gibt zum jetzigen Zeitpunkt keine weiteren Ansatzpunkte für Recherchen.»

9. Zusammenfassung und Bewertung der Erkenntnisse

9.1. Zusammenfassung der Erkenntnisse

9.1.1. Eigentum Dr. Ismar Littmann

329 Das Grafikinventar der Sammlung Dr. Ismar Littmann enthält unter der Nummer 5089 ein Aquarell von Otto Dix mit dem Titel *Domp-teuse*. Die Datierung ist mit 1922 angegeben. Die Recherchen führten zu gewichtigen Indizien, dass das Werk in Frage einmal Teil der Sammlung Dr. Ismar Littmann war. Hinweise auf einen Zusammenhang mit der Sammlung Littmann bietet zudem die Übereinstimmung des Werks in Frage hinsichtlich Titel, Datierung, Technik und Werkmassen mit dem von Dr. Ismar Littmann 1932 zur 104. Auktion bei Paul Graupe, Berlin, zum Verkauf angebotenen Los 79.

9.1.2. Aktivierung der Sammlung Dr. Ismar Littmann

330 Die vorliegenden Erkenntnisse lassen auf mehrere wirtschaftlich begründeten Aktivierungen von Kunstwerken der Sammlung Dr. Ismar Littmann im Zeitraum von März 1932 bis Herbst 1933 schliessen. Unbestritten ist, dass sich die wirtschaftliche Gesamtsituation von Dr. Ismar Littmann infolge des unmittelbar nach der nationalsozialistischen Regierungsübernahme erlassenen Berufsverbots für jüdische Rechtsanwälte rapide verschlechterte.

331 Die Indizienlage deutet darauf hin, dass Veräusserungen von Kunstwerken der Sammlung in diesen Zusammenhang zu stellen sind. Dies betrifft Kreditaufnahmen gegen Sicherstellung von Kunstwerken sowie den Verkauf von Kunstwerken. Spätestens mit Inkrafttreten des Berufsverbots und dem damit verbundenen Entzug der

³⁵⁵ Seitens des Muzeum Narodowe Wrocław wurde eine Sichtung des Bestandes «Gabinet Documentar, I/58n» bislang nicht gewährt. Die Unterlagen wurden bislang nur von Anja Heuss und Małgorzata Stolarska-Fronia eingesehen. Vgl. Heuss 2008 und Stolarska-Fronia 2011.

Erwerbsgrundlage ist ein verfolgungsbedingter Zusammenhang von Aktivierungen der Sammlung naheliegend.

9.1.3. Übereignung von Kunstwerken an Dr. Paul Schaefer

332 Die bestehende Erkenntnislage führt zu dem wahrscheinlichsten Szenario, wonach das Werk in Frage als eines von insgesamt sechs Aquarellen des Malers Otto Dix von Dr. Ismar Littmann an Dr. Paul Schaefer in einer wirtschaftlichen Notlage veräussert wurde.

9.1.4. Die 188. Auktion bei Max Perl, Berlin

333 Wie aus der Korrespondenz zur 188. Auktion in der Buch- und Kunsthandlung Max Perl Berlin hervorgeht, diente die Versteigerung der direkten oder indirekten Tilgung von Verbindlichkeiten des Nachlasses Dr. Ismar Littmann. Dazu wurden auch vormalige Werke der Sammlung verwertet. Einlieferer waren neben der Familie Littmann Kreditinstitute sowie Privatpersonen. Die Einlieferungen wurden durch Anonymisierungen auf Empfehlung der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl bewusst verschleiert.

334 Gemäss Erkenntnislage bestehen gewichtige Indizien, dass es sich bei den zur 188. Auktion der Buch- und Kunsthandlung Max Perl von Dr. Paul Schaefer eingelieferten Aquarellen von Otto Dix um jene sechs Aquarelle des Künstlers handelte, die ursprünglich zur Sammlung von Dr. Ismar Littmann gehörten und im Grafikinventar wie folgt aufgeführt sind:

3501 Otto Dix, *Dame mit Schleier*, Aquarell

3502 Otto Dix, *Fabrikarbeiter*, Aquarell

3503 Otto Dix, *Mädchen*, Aquarell

3504 Otto Dix, *Französin*, Aquarell

4962 Otto Dix, *Der Reiter*, Aquarell

5089 [Otto] Dix, *Dompteuse*, 1922, Aquarell

335 Für das Kunstwerk in Frage deuten die Erkenntnisse auf eine Übereinstimmung mit dem Los 2086 hin: Otto Dix, *Dompteuse*, Aquarell, 54.5 x 42.5 cm, signiert und datiert: 22 [6/565].³⁵⁶

336 Gemäss der aktuellen Erkenntnislage ist das wahrscheinlichste Szenario, dass Dr. Paul Schaefer Eigentümer der Werke zum Beschlagnahmezeitpunkt gewesen ist.

9.1.5. Die Beschlagnahme der Preussischen Geheimen Staatspolizei vor der 188. Auktion bei Max Perl 1935

337 Die zur Verfügung stehenden Quellen belegen eine Beschlagnahme des folgenden Loses durch die Preussische Geheime Staatspolizei in den Geschäftsräumen der Kunsthandlung Max Perl wenige Tage vor der Versteigerung:

Los 2086, Otto Dix, *Dompteuse*, Aquarell, 54.5 x 42.5 cm, signiert und datiert: 22 [6/565]

9.1.6. Entzug des Werks in Frage aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst», 1937

338 Im März 1936 übergab die Preussische Geheime Staatspolizei die 73 im Februar 1935 in den Geschäftsräumen der Buch- und Kunsthandlung Max Perl, Berlin, beschlagnahmten Kunstwerke an die Nationalgalerie Berlin. Die Dokumentenlage lässt darauf schliessen, dass 52 Kunstwerke im Mai 1936 von Mitarbeitern der Nationalgalerie zerstört wurden. Unter den im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» am 7. Juli 1937 in der Nationalgalerie Berlin beschlagnahmten Werken befand sich die sogenannte «Mappe Perl», deren Inhalt mit zehn Aquarellen benannt ist. Es kann mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich das Los 2086, Otto Dix, *Dompteuse* in dieser Mappe befand.

³⁵⁶ Katalog, 188. Auktion, 26. u. 27.02.1935, Max Perl, Berlin, 1935, S. 127.

9.1.7. Eigentumserwerb Hildebrand Gurlitt

339 Der Erwerb des Werks in Frage durch Hildebrand Gurlitt kann auf Grundlage der bisherigen Recherchen nicht belegt werden.

340 Sollte das Werk 1937 im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» in der Nationalgalerie nach Autorisierung durch Adolf Hitler im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda eingezogen worden sein, besteht ein mögliches Szenario darin, dass Hildebrand Gurlitt das Werk in Frage aus der Beschlagnahmemasse vom Deutschen Reich erworben hat. Als einer der Kunsthändler, die das Propagandaministerium mit dem Verkauf der als «entartet» beschlagnahmten Kunstwerke beauftragt hatte, hatte er privilegierten Zugang zu den Werken.

9.1.8. Ausschluss anderer Szenarien

341 Die bisherigen Recherchen führten nicht zu weiteren Anhaltspunkten für andere Eigentumsbeziehungen und Standortwechsel des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945.

9.2. Bewertung vorliegender Belege bzw. der Erkenntnislage insgesamt

342 Die Provenienz des Werks in Frage für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten nicht zu einer eindeutig belegbaren Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse und Besitzwechsel im Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft.

343 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte entstehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste Szenario treffen zu können.

344 Das relativ wahrscheinlichste Szenario hinsichtlich der Provenienz des Werks in Frage lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dompteuse*, 1922, befand sich ursprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übereignete das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27. Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem Verkauf.
- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.
- Das Werk dürfte am 7. Juli 1937 durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt kam, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

10. Kategorisierung

- 345 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Mögliche Berechtigte sind Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer bzw. deren Nachkommen.
- 346 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig,

sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.

- 347 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität und Eigentum basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, bewegen sich aber ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der verfolgungsbedingte Entzug wird hingegen als erwiesen bewertet.
- 348 Die Bewertung des wahrscheinlichsten Szenarios erfolgt insgesamt ausserhalb von Kategorien, die Gewissheit oder hohe Wahrscheinlichkeit voraussetzen. Damit fällt eine Bewertung des Werks in Frage als NS-Raubkunst («Rot») oder frei von Raubkunst («Grün») ausser Betracht.
- 349 Die dargestellte Indizienlage erfüllt jedoch die Voraussetzungen der Kategorie «Gelb-Rot», wonach die Provenienz zwischen 1933 bis 1945 nicht abschliessend geklärt ist und Lücken aufweist. Aus den vorliegenden Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst; es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und auffällige Begleitumstände vor.

IV. Rechtliche und ethisch-moralische Überlegungen

A. Vorbemerkungen

1. Bezug zur Ausübung des Wahlrechts in Bezug auf Werke der Kategorie «Gelb» aus dem *Legat Cornelius Gurlitt*

350 Am 24. November 2014 traf die Stiftung Kunstmuseum Bern mit der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern eine Vereinbarung über die Übernahmemodalitäten bezüglich des *Legat Cornelius Gurlitt* (nachfolgend *Vereinbarung 2014*).

351 Die *Vereinbarung 2014* statuiert ein Recht des Kunstmuseum Bern auf Eigentumsaufgabe bei Werken mit Provenienzlücken: Das Kunstmuseum Bern kann bei Werken, deren Provenienz nach Beforschung unklar bleibt, entscheiden, ob es dieses Werk übernimmt oder der Bundesrepublik Deutschland überlässt. Verzichtet das Kunstmuseum auf eine Eigentumsaufgabe, übernimmt es die entsprechenden Werke endgültig (sog. Wahlrecht).

352 Da es sich auch bei den Werken in Frage um Werke mit Provenienzlücken handelt, fallen die Werke in Frage grundsätzlich in den Anwendungsbereich des Wahlrechts. Der Art der Ausübung des Wahlrechts kommt mithin auch in der vorliegenden Sache eine mitentscheidende Bedeutung zu.

353 Nachfolgend werden vor diesem Hintergrund die wichtigsten Punkte der Abwägungen und Entscheidung des Kunstmuseum Bern, bei welchen Werken es das Wahlrecht auf welche Weise ausübt, in summarischer Form wiedergegeben.

1.1. Provenienzkategorien gemäss *Vereinbarung 2014*

354 Die *Vereinbarung 2014* geht davon aus, dass Werke des *Legat Cornelius Gurlitt* entweder «Grün», «Gelb» oder «Rot» sind.

- 355 «Grün» sind solche Werke, die «erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-Raubkunst» sind. An diesen Werken hat das Kunstmuseum Bern durch Erbgang unwiderruflich Eigentum erworben.
- 356 «Rot» sind solche Werke, die «erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst» sind. An diesen Werken hat das Kunstmuseum bereits bei Antritt des Erbes jeglichen Anspruch aufgegeben und etwaige Rechte an die Bundesrepublik Deutschland übertragen. Das Kunstmuseum Bern ist faktisch nie oder nur innerhalb einer logischen Sekunde Eigentümerin dieser Werke gewesen.
- 357 «Gelb» sind solche Werke, für die sich die Provenienz «nicht hinreichend klären lässt (weder erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von NS-Raubkunstverdacht).»
- 358 Bei diesen ungeklärten Werken der Kategorie «Gelb» (*Provenienzampel 2014*) kann das Kunstmuseum Bern gemäss § 6 Abs. 6 der Vereinbarung 2014 entscheiden, ob es diese Werke übernimmt oder der Bundesrepublik Deutschland überlässt. Verzichtet das Kunstmuseum auf eine Eigentumsaufgabe innerhalb der vertraglichen Frist oder mittels expliziter Erklärung, übernimmt es die entsprechenden Werke endgültig.

1.2. Differenzierte Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern

- 359 Um das Wahlrecht des § 6 Abs. 6 der Vereinbarung 2014 auszuüben, hat das Kunstmuseum Bern die gemäss *Vereinbarung 2014* abgestimmten Bewertungskategorien der *Provenienzampel 2014* durch Differenzierung der Kategorie «Gelb» in die Unterkategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» im Sinne einer Entscheidungshilfe erweitert. Diese Differenzierung ermöglicht es, auch Erkenntnisse, welche die Schwelle eines Beweises im rechtlichen Sinne nicht erreichen, bei der Entscheidung zu berücksichtigen.

1.2.1. Werke der Kategorie «Gelb-Rot»

360

Bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» ließ sich die Provenienz zwischen 1933 und 1945 nicht abschließend klären, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor. Mit anderen Worten: Die bisherigen Recherchen evozieren ein Gesamtbild, das nicht zweifelsfrei unbedenklich ist und eine Nähe zu Tatbeständen von NS-Raubkunst möglich erscheinen lässt, ohne diese belegen zu können. Derartige auffälligen Begleitumstände oder Hinweise können beispielsweise in dem Bezug zu Personen, Handelswegen, Lagerorten oder Verkaufsorten bestehen.

361

Das Kunstmuseum Bern ist einerseits bestrebt, alle Fälle von NS-Raubkunst im *Legat Cornelius Gurlitt* aufzuklären und in diesen Fällen die Werke zu restituieren. Andererseits möchte es aus museumsethischen Gründen das Risiko minimieren, unerkannte NS-Raubkunst in seine Bestände zu übernehmen.

362

In den Fällen, in denen die Forscherinnen und Forscher basierend auf umfangreichen Abklärungen über eine Indizienlage verfügen, die Auffälligkeiten oder Hinweise zeigen, ohne dass Belege beziehungsweise Beweise für NS-Raubkunst vorliegen («auffällige Begleitumstände oder Hinweise»), wäre eine Übernahme aus der Sicht des Kunstmuseum Bern aus museumsethischen Grundsätzen nicht vertretbar.

363

Werden Ansprüche auf Werke der Kategorie «Gelb-Rot» erhoben oder sind allfällig Betroffene auffindbar, so ist Folgendes zu beachten: Aus dem Status «Gelb» gemäss § 6 Abs. 6 der *Vereinbarung 2014* lässt sich nach den heute allgemein geltenden Regeln kein Recht auf Restitution oder auf eine andere *faire und gerechte* Lösungen aufgrund der *Washington Principles* (1998) ableiten. Gleichzeitig ist es dem Kunstmuseum Bern erlaubt, «innovative Lösungen», wie beispielsweise im Fall des Gemäldes *La Montagne Sainte-Victoire*

(1897) von Paul Cézanne, zusammen mit den Anspruchstellern oder Betroffenen zu entwickeln.³⁵⁷

364 Das Kunstmuseum Bern fühlt sich verpflichtet und ist als Eigentümerin auch berechtigt, die auf Werken der Kategorien «Gelb-Rot» lastenden Ansprüche unter diesem Gesichtspunkt zu behandeln und Möglichkeiten für einvernehmliche Lösungen auszuloten. Wenn eine Lösung gefunden werden kann, zieht das Kunstmuseum Bern es vor, diese direkt selber zu ermöglichen und durchzuführen. Ein Überlassen an die Bundesrepublik Deutschland ist in solchen Fällen nicht angezeigt.

365 In wenigen Einzelfällen wird zudem die Ausübung des Wahlrechts bis zum Abschluss weiterführender Forschungsarbeiten aufgeschoben.

1.2.2. Werke der Kategorie «Gelb-Grün»

366 Bei Werken der Kategorie «Gelb-Grün» ist die Provenienz zwischen 1933 und 1945 nicht abschließend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus durchgeführten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen zudem keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor (vgl. III.A.10 u. III.B.10). Mit anderen Worten: Die ermittelte Herkunftsgeschichte ist mit Ausnahme fehlender Informationen zu einzelnen Eigentumsübergängen unauffällig.

1.3. Weitere bei der Kategorisierung zu berücksichtigende Elemente

367 Gemäss *Vereinbarung 2014* findet beim *Legat Cornelius Gurlitt* bei der Bewertung, welche Werke als NS-Raubkunst zu qualifizieren sind, die deutsche Auslegung der *Washington Principles* (1998) gemäss der *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen*

³⁵⁷ <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/research/legat-cornelius-gurlitt/einblicke/paul-cezanne-2032.html>; Aufruf: 08.05.2021.

Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» (Dezember 1999/Neufassung 2019) Anwendung.³⁵⁸

368 Voraussetzung für die Kategorisierung der Werke war darüber hinaus der Ausschluss weiterer relevanter Forschungswege im Zeitpunkt des Entscheides, womit die Überprüfung aller zugänglichen und sinnvoll erscheinenden Forschungsansätze gemeint ist. Alle Kunstwerke des *Legat Cornelius Gurlitt* wurden einer fundierten Provenienzforschung unterzogen (siehe III.C.4.)

369 Weiter wurde die Kategorisierung frei von allfälligen rechtlichen Einwendungen wie Ersitzung, Verjährung, Verwirkung oder gutgläubigem Erwerb vorgenommen. Eine rechtlich begründete, vorgelagerte Aussortierung von Werken wurde nicht vorgenommen.

370 Hingegen wurden Teile des *Legat Cornelius Gurlitt* infolge historischer Einschätzungen keiner Kategorisierung unterzogen. Dies betrifft Werke der sogenannten «Familienkunst», Kunstwerke die von Künstlerinnen und Künstler der Familie Gurlitt, Cornelia Gurlitt und Heinrich Ludwig [Louis] Theodor Gurlitt erschaffen wurden. Archäologische Objekte und sogenannte «Massenware» wurden zwar erforscht, aber nicht gemäss *Provenienzampel 2014* bewertet.

1.4. Entscheidung des Kunstmuseum Bern

371 Das Kunstmuseum Bern hat keine Bedenken, die Werke aus der Kategorie «Gelb-Grün» trotz der zwar erforschten, aber nicht vollständig geklärten Provenienzen dauerhaft zu übernehmen. Diese Werke bleiben im Eigentum des Kunstmuseum Bern.

372 Bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» hat das Kunstmuseum Bern hingegen Bedenken, da zwar keine konkreten Belege für einen NS-verfolgungsbedingten Entzug (NS-Raubkunst) gegeben sind, aber auffällige Begleitumstände oder Hinweise im Zeitraum von 1933 bis 1945 vorhanden sind. Entsprechend wird das Kunstmuseum das Eigentum an Werken der Kategorie «Gelb-Rot» aufgeben.

³⁵⁸ <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/Index.html>, Aufruf: 08.05.2021.

- 373 Sofern kein Anspruch auf Werke der Kategorie «Gelb-Rot» anhängig ist oder potentiell Betroffene ausfindig gemacht werden können, erfolgt der Überlassung an die Bundesrepublik Deutschland.
- 374 Werden Ansprüche erhoben oder sind potentiell Berechtigte auffindbar versucht das Kunstmuseum Bern, mit diesen eine einvernehmliche Lösung zu finden. Scheitert der Versuch, werden die Werke ebenfalls der Bundesrepublik Deutschland überlassen.
- 375 Falls eines der Werke, die der Bundesrepublik Deutschland überlassen werden, zu einem späteren Zeitpunkt als NS-Raubkunst identifiziert werden sollten, hat sich die Bundesrepublik Deutschland gemäss *Vereinbarung 2014* verpflichtet, das Werk zu restituieren (siehe *Vereinbarung 2014*, § 7).
- 376 Schliesslich bleibt auch für den Fall, dass sich ein vom Kunstmuseum Bern dauerhaft übernommenes Kunstwerk bei weiteren Provenienzforschungen des Kunstmuseum Bern als NS-Raubkunst erweisen sollte, die Pflicht zur Restitution bestehen.

2. Bezug zum «Historischen Sachverhalt»

- 377 Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf dem Historischen Sachverhalt (siehe II.) dieses Berichts (im Folgenden «*Historischer Sachverhalt*»), welcher den für die Entscheidung herangezogenen Sachverhalt im Entscheidzeitpunkt abschliessend darstellt.
- 378 Der *historische Sachverhalt* stellt den Stand der Provenienzforschung an den Werken Otto Dix, *Dompteuse*, 1922 (SV-Nr. 35/104) sowie Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922 (SV-Nr. 35/105) aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* (im Weiteren Werke in Frage) und die daraus vom Kunstmuseum Bern gezogenen sachverhaltlichen und historischen Schlüsse dar.

3. Fragestellungen

- 379 Im Folgenden geht es sowohl um rechtliche als auch um ethisch-moralische Überlegungen, die das Kunstmuseum Bern generell im

Zusammenhang mit dem Übernahmeentscheid betreffend die Werke mit Provenienzlücken aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* und bei der Frage angestellt hat, wie mit den Werken in Frage im vorliegenden Einzelfall umzugehen ist.

B. Rechtliche Ausgangslage *Legat Cornelius Gurlitt*

1. Eigentumsübergang

1.1. Universalsukzession durch Erbgang

380 Am 6. Mai 2014 verstarb Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt. Zuvor hatte er per Testament die Stiftung Kunstmuseum Bern zu seiner Alleinerbin eingesetzt.

381 In den sechs Monaten zwischen der Testamentseröffnung und dem Ende der Ausschlagungsfrist nahm das Kunstmuseum (vorläufige) Abklärungen insbesondere in Bezug auf allfällige NS-Raubkunst vor. Diese Abklärungen zeigten keinen erheblichen Anteil von NS-Raubkunst. Das Ergebnis dieser Abklärungen war eine Vorbedingung für das Eintreten in die interne Diskussion, ob die Stiftung Kunstmuseum Bern das Erbe annehmen kann.

382 Das gesamte Erbe von Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt ist nach Verstreichen der nach dem deutschen Recht bei ausländischen Erben anwendbaren Ausschlagungsfrist von sechs Monaten in das Eigentum der Stiftung Kunstmuseum Bern übergegangen (§ 1944 Abs. 3 BGB i. V. m. § 1922 BGB).

1.2. Gründe für die Annahme des *Legat Cornelius Gurlitt*

383 Die Entscheidung, das Legat Gurlitt nicht auszuschlagen, war das Ergebnis sehr grundsätzlicher Überlegungen:

- Am Anfang einer solchen Entscheidung steht immer der Erblasserwille. Diesen gilt es, wenn immer möglich, zu respektieren.
- Das Hauptargument für die Annahme des Erbes lag im Akzeptieren der damit zusammenhängenden Verantwortung: Beim Umgang mit historischem Unrecht (NS-verfolgungsbedingter Entzug), in Bezug auf die Erforschung der Werke, die Ausleuchtung der historischen Kontexte, die dadurch möglich werdende

Restitution von allfälliger NS-Raubkunst sowie die Erarbeitung von anderen *fairen und gerechten* Lösungen.

- Eine Rolle spielte es auch, die Werke und die historischen Zusammenhänge der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können.
- Keine Rolle spielten Überlegungen bezüglich Sammlungsergänzung oder -aufwertung sowie Überlegungen zu den finanziellen Werten.
- Wichtig war schliesslich auch, dass mit der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern eine Vereinbarung getroffen werden konnte, welche die mit einer Annahme der Erbschaft verbundenen Lasten und Risiken für das Kunstmuseum tragbar machte.

384 Die Annahme beziehungsweise Nichtausschlagung erfolgte mit folgenden konkreten Zielen:

- Gewährleistung der Aufarbeitung aller relevanten Sachverhalte auf bestmögliche Art und Weise.
- Ausleuchten der Geschichte des *Legat Cornelius Gurlitt*.
- Restitution allfälliger NS-Raubkunst an die Berechtigten auf unkomplizierte Art und Weise.
- Erarbeiten von anderen *fairen und gerechten* Lösungen.
- Zugänglich machen der Werke für eine breite Öffentlichkeit in Ausstellungen und im Internet, nicht zuletzt mit dem Ziel, weitere Erkenntnisse zu etwaigen Ansprüchen zu gewinnen.³⁵⁹
- Zugänglich machen der Materialien sowie der Forschungsberichte.

385 Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen hat das Kunstmuseum Bern am 22. November 2014 nach eingehender Prüfung mittels eines

³⁵⁹ <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/annahme-der-erbschaft-nach-cornelius-gurlitt-388624>.

Beschlusses des Stiftungsrats des Kunstmuseum Bern entschieden, die Erbschaft Cornelius Gurlitt nicht auszuschlagen.

2. Vereinbarung 2014

386 Die *Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern* vom 24. November 2014 (*Vereinbarung 2014*) sah jedoch eine vertraglich vereinbarte Ausnahme für NS-Raubkunst vor: Für NS-Raubkunstwerke hat das Kunstmuseum Bern im Rahmen der *Vereinbarung 2014* etwaige Rechte an solchen Werken direkt der Bundesrepublik Deutschland übertragen (*Vereinbarung 2014*, § 6 Abs. 4).

387 Eine weitere vertraglich vereinbarte Ausnahme bestand darin, dass bei Werken, die nach Durchführung der Provenienzforschung weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst oder nicht NS-Raubkunst sind (Werke mit ungeklärten Provenienzen) das Kunstmuseum innerhalb einer bestimmten Frist das Recht hat, auf das Eigentum zu verzichten und die entsprechenden Werke der Bundesrepublik Deutschland zu überlassen.

388 In der *Vereinbarung 2014* hat das Kunstmuseum Bern als Erbin von Cornelius Gurlitt die historische Verantwortung, die mit dem Nachlass verbunden ist, aber auch die Verantwortung gegenüber einer in verschiedener Hinsicht einzigartigen Kunstsammlung anerkannt.

389 Cornelius Gurlitt hatte sich bereits zu Lebzeiten als Privatperson dazu verpflichtet, dass er etwaige NS-Raubkunst in seiner Sammlung gemäss der *Washington Principles* (1998) restituieren wird. Auch die *Vereinbarung 2014* nimmt hierauf Bezug.

390 Die *Vereinbarung 2014* legt fest, dass die bereits zu Lebzeiten von Cornelius Gurlitt begonnene Provenienzforschung durch die Bundesrepublik Deutschland fortgeführt werden soll. Gemäss § 3 *Vereinbarung 2014* sollte die Provenienzforschung durch die Taskforce «Schwabinger Kunstfund» bis Ende des Jahres 2015 abgeschlossen sein. Als ersichtlich wurde, dass dies nicht realistisch ist, rief die Bundesrepublik Deutschland das Folgeprojekt «Projekt

Provenienzforschung Gurlitt» zur weiteren Forschung und Ergebnisdokumentation ins Leben.

391 Gleichzeitig bekundete das Kunstmuseum Bern bereits damals die Absicht, einen eigenen Beitrag zur Provenienzforschung zu leisten.

392 Neben Themen wie der weiteren Erforschung des Nachlasses, dem Umgang mit den Materialien aus dem Nachlass, insbesondere auch den Geschäftsbüchern des «Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt», dem Umgang mit dem Konvolut sogenannter «Entarteter Kunst» und der Zusammenarbeit der involvierten Parteien regelt die *Vereinbarung 2014* in § 6 insbesondere den Umgang mit den Ergebnissen der Provenienzforschung:

- Werke, die erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-Raubkunst darstellen, übernimmt das Kunstmuseum Bern definitiv in sein Eigentum (§ 6 Abs. 3).
- Werke, die erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst darstellen, übergibt das Kunstmuseum Bern der Bundesrepublik Deutschland zum Zwecke der Restitution an die Berechtigten (§ 6 Abs. 4).
- Bei Werken, die nach Abschluss der Forschungsarbeiten weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst und weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-Raubkunst darstellen, entscheidet das Kunstmuseum Bern innerhalb einer Bedenkzeit von 24 Monaten auf der Grundlage der Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland unwiderruflich, ob die Werke, deren Provenienz sich nicht hinreichend klären liess, definitiv übernommen werden oder nicht (§ 6 Abs. 6 Satz 1).

393 Im Ergebnis kann festgehalten werden: Das Kunstmuseum ist zwar Eigentümerin sämtlicher Werke des *Legat Cornelius Gurlitt* mit Ausnahme von NS-Raubkunst geworden. Gemäss der *Vereinbarung 2014* steht es dem Kunstmuseum Bern jedoch frei, zu entscheiden, ob es das Eigentum an den Werken, die weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst und weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-

Raubkunst darstellen, weil ihre Provenienz nicht restlos geklärt werden konnte (gem. der *Provenienzampel 2014*, Kategorie «Gelb», vgl. Rz. 10) innerhalb einer bestimmten Frist aufgeben und die Werke der Bundesrepublik überlassen möchte. Die Bundesrepublik Deutschland hat sich in der *Vereinbarung 2014* verpflichtet, nach einer entsprechenden eigenverantwortlichen Entscheidung der Stiftung Kunstmuseum Bern solche Werke zu übernehmen.

3. Provenienzlücken und Eigentümerstellung

394 Provenienzlücken sind bei Kunstwerken, die vor 1945 geschaffen wurden, eher die Regel, als die Ausnahme. Eine unvollständige, lückenhafte Provenienz lässt nicht zwangsläufig auf einen möglichen Zusammenhang mit NS-Raubkunstkontexten schliessen.³⁶⁰ Allerdings ist bei Provenienzlücken betreffend Besitzwechsel zwischen 1933 und 1945 besondere Sorgfalt geboten.

395 Die Tatsache, dass die Provenienzen der Werke des *Legat Cornelius Gurlitt* bislang teilweise nicht lückenlos geklärt werden konnten (Kategorie «Gelb», *Provenienzampel 2014*), steht der grundsätzlichen Eigentümerstellung des Kunstmuseum Bern nicht entgegen.

396 Zwar wird im deutschen Recht, das jedenfalls für den Eigentumserwerb von Cornelius Gurlitt massgeblich sein dürfte, diskutiert, ob dieser selbst überhaupt Eigentum an den Kunstwerken erwerben konnte.³⁶¹

397 Hintergrund hierfür ist, dass nach deutschem Recht an gestohlenen Sachen grundsätzlich kein Eigentumserwerb möglich ist, es sei denn, an der gestohlenen Sache ist durch gutgläubigen Besitz über eine Dauer von zehn Jahren hinweg Ersitzung eingetreten (§ 935 i.V.m. § 937 Abs. 1 BGB). Die Frage stellt sich aber nur, wenn es sich bei dem konkreten Werk um NS-Raubkunst handelt und Cornelius Gurlitt hinsichtlich dieses Umstandes bösgläubig war.

398 Belege für ein Abhandenkommen liegen bei den Werken der Kategorie «Gelb» gemäss *Provenienzampel 2014* auch nach weiteren

³⁶⁰ <https://www.ifar.org/provenance.php>, Aufruf: 08.05.2021.

³⁶¹ MüKoBGB/Baldus, 8. Aufl. 2020, BGB § 937 Rn. 58 ff.

Recherchen und auch nach einer differenzierten Bewertung entsprechend der Kategorien des Kunstmuseums Bern – «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» – nicht vor.

C. Verfahren

1. Zuständigkeit

399 Zuständiger Adressat für die Ansprüche auf die Werke in Frage ist der Stiftungsrat des Kunstmuseum Bern.

400 Das Organ des Stiftungsrats deckt über die Personen seiner Stiftungsräte ein breites Spektrum an historischer, künstlerischer und kunstgeschichtlicher, juristischer, politischer und gesellschaftlicher Expertise ab. Der Stiftungsrat erachtet sich als kompetent, etwaige Ansprüche zu bearbeiten, dies insbesondere auch deswegen, weil es nicht primär um rechtliche, sondern um ethisch-moralische Fragen geht. Für spezifische Fragestellungen werden externe Expertinnen und Experten beigezogen.

401 Entscheide über den Umgang mit Werken, auf die ein Anspruch erhoben wird, werden vom Stiftungsrat gefällt.

402 In derartige Entscheide des Stiftungsrats ist die Direktion des Kunstmuseum Bern mit ihrem kunstgeschichtlichen Fachwissen und den unter ihrer Leitung am Museum seit 2017 kontinuierlich erarbeiteten Kenntnissen auf dem Gebiet der Provenienzforschung eingebunden. Dementsprechend arbeiten Stiftungsrat und Leitung des Kunstmuseum bei der Bearbeitung etwaiger Ansprüche eng zusammen.

2. Verfahrensgrundsätze

403 Für das vorliegende Verfahren bestehen keine ausdrücklichen Verfahrensregeln.

404 Der Stiftungsrat handelt gemäss den nachfolgenden allgemeinen Verfahrensgrundsätzen.

2.1. Akteneinsicht und rechtliches Gehör

405 Als öffentlich mitfinanzierte Institution erachtet sich das Kunstmuseum als an die Verfahrensgarantien von Bund (Art. 29 ff. BV) und Kanton (§ 26 KV) gebunden.

406 Daraus ergibt sich insbesondere ein Anspruch der Anspruchsteller
auf rechtliches Gehör und auf Akteneinsicht, wenn substantiiert vor-
getragen und glaubhaft gemacht wurde.

407 Aus diesem Grund hat die Stiftung die Anspruchsteller angehört und
ihnen die Unterlagen zugänglich gemacht, sofern sie sich im Besitz
des Kunstmuseum Bern befanden. Zudem wurde der vorliegende Be-
richt den Anspruchstellern im Entwurfsstadium zur Einsicht und
Rückmeldung vorgelegt. Ebenso hat die Stiftung mit den Erben nach
Dr. Paul Schaefer Kontakt aufgenommen und sich ausgetauscht.

2.2. Objektivität

408 Der Stiftungsrat des Kunstmuseum Bern trifft einen Entscheid voll-
ständig in eigener Verantwortung.

409 Er ist sich einerseits bewusst, dass die Erhaltung von Museumsge-
genständen, soweit ethisch vertretbar, zu den Pflichten des Museums
gehört.

410 Andererseits ist der Stiftungsrat verpflichtet, auf die Einhaltung mu-
seumsethischer Grundsätze und die Aufrechterhaltung der Reputa-
tion des Kunstmuseum Bern hinzuwirken.

411 Er ist sich auch der Verpflichtungen des Museums bewusst, die die-
ses mit Abschluss der *Vereinbarung 2014* sowie der Erklärung der
Kunstmuseen der Schweiz von 1998 eingegangen ist und die sich
aus den *Washington Principles* (1998) sowie der *Erklärung von*
Terezín (2009) ergeben.

412 Der Stiftungsrat erachtet sich deshalb in der Lage, eine objektive und
faire Einschätzung vorzunehmen.

413 Der Stiftungsrat trifft keinen Entscheid im Rechtssinne. Für ein allfäl-
liges Gerichtsverfahren wären die Äusserungen des Stiftungsrats
nicht präjudiziell.

2.3. Dialog mit den Anspruchstellern

414 Die Gespräche und die Zusammenarbeit mit den Erben nach Dr. Ismar Littmann waren geprägt von gegenseitigem Vertrauen und Transparenz.

415 Mit den Erben nach Dr. Ismar Littmann konnte erstens Einigkeit über den Forschungsstand sowie dessen Bewertung erreicht werden. Zweitens besteht Übereinstimmung über die rechtliche und ethisch-moralische Beurteilung der Forschungsergebnisse. Und drittens ist unbestritten, dass jede Lösung die Erben nach Dr. Paul Schaefer einbeziehen muss.

416 Mit den Erben nach Dr. Paul Schaefer wird aktuell, obwohl bislang kein formeller Anspruch gestellt wurde, ein Dialog im Hinblick auf eine Lösung geführt, welche die Erben nach Dr. Ismar Littmann sowie die Erben nach Dr. Paul Schaefer gleichermassen berücksichtigt.

3. Information der Öffentlichkeit

417 Bereits mit Entscheid über die Annahme des *Legat Cornelius Gurlitt* hat der Stiftungsrat entschieden, Transparenz zu schaffen: Abbildungen sämtlicher (nicht nur der Werke mit Verdacht auf NS-Raubkunst) Kunstwerke und Artefakte des Legats wurden unmittelbar nach der Annahme des Erbes auf der Webseite des Kunstmuseum Bern eingestellt. Die Zugänglichmachung der Geschäftsbücher des Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt und weiterer Unterlagen aus dem Nachlass wurde durch das Kunstmuseum Bern ermöglicht.

418 Der Stiftungsrat erkennt weiterhin das Interesse der Öffentlichkeit an der Nachvollziehbarkeit der Forschungsergebnisse und den darauf basierenden Entscheiden an.

419 Er hat sich deshalb bereits in der Sitzung vom 26. November 2020 dahingehend ausgesprochen, dass der Entscheid des Stiftungsrates zu den Werken in Frage umfassend begründet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Er bekennt sich damit zu Transparenz.

420 Der Stiftungsrat veröffentlicht gleichzeitig mit dem Entscheid auch die
massgebenden Quellen, soweit er dazu befugt ist.

D. Forschungsergebnisse zu den Werken in Frage

421 Die nachfolgende Darstellung ist eine Zusammenfassung des *Histo-*
rischen Sachverhalts (II.)), welcher der für die Entscheidung heran-
gezogene Sachverhalt zum Zeitpunkt der Entscheidung ist.

1. Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922

422 Die Provenienz des Werks in Frage für den Zeitraum von 1933 bis
1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten
nicht zu einer belegbaren Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse
und Besitzwechsel im Zeitraum der nationalsozialistischen Herr-
schaft.

423 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen
jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte ent-
stehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste
Szenario treffen zu können.

424 Das relativ wahrscheinlichste Szenario hinsichtlich der Provenienz
des Werks in Frage lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum
Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dame in der Loge*, 1922, befand sich ur-
sprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übergab das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und
zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul
Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur
188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstverstei-
gerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunst-
handlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27.

Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem geplanten Verkauf.

- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.
- Das Werk in Frage dürfte am 7. Juli 1937 im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt gelangte, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

425 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Mögliche Berechtigte sind die Erben nach Dr. Ismar Littmann und die Erben nach Dr. Paul Schaefer respektive deren Nachkommen.

426 Andere potentiell Geschädigte sind nach Abschluss der Forschungsarbeiten nicht ersichtlich.

427 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.

428 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität und Eigentum basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der Vorgang eines verfolgungsbedingten Entzugs wird hingegen als erwiesen bewertet, allerdings ist in diesem Zusammenhang die Eigentumssituation unklar.

429 Aus rechtlicher Warte erreicht die Erkenntnislage nicht annähernd eine justiziable Beweisdichte.

430 Die Bewertung des relativ wahrscheinlichsten Szenarios erfolgt insgesamt ausserhalb von Kategorien, die Gewissheit oder hohe

Wahrscheinlichkeit voraussetzen. Damit fällt eine Bewertung des Werks in Frage als NS-Raubkunst («Rot») oder frei von Raubkunst («Grün») ausser Betracht. Aufgrund des Vorliegens von auffälligen Begleitumständen sowie Hinweisen auf NS-Raubkunst wird das Werk auf Grundlage der Erkenntnisse historischer Forschung in die Provenienzkategorie «Gelb-Rot» eingestuft.

2. Otto Dix, *Dompteuse*, 1922

431 Die Provenienz des Werkes in Frage für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Die Recherchen führten nicht zu einer eindeutig belegbaren Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse und Besitzwechsel im Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft.

432 Die durch die Forschung zusammengetragenen Informationen lassen jedoch eine Indizienlage von hinreichender Substanz und Dichte entstehen, um eine Entscheidung über das relativ wahrscheinlichste Szenario treffen zu können.

433 Das relativ wahrscheinlichste Szenario lautet nach Einschätzung des Kunstmuseum Bern:

- Das Werk Otto Dix, *Dompteuse*, 1922, befand sich ursprünglich im Besitz von Dr. Ismar Littmann.
- Dieser übergab das Werk zu einem unbekannten Zeitpunkt und zu unbekannten Konditionen aus wirtschaftlicher Not an Dr. Paul Schaefer.
- Dr. Paul Schaefer lieferte das Werk in Frage im Februar 1935 zur 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, ein.
- Wenige Tage vor der 188. Auktion der Firma Buch- und Kunsthandlung, Kunstversteigerer Max Perl, Berlin, am 26. und 27. Februar 1935 stellte die Preussische Geheime Staatspolizei das Werk in Frage sicher und entzog es dem geplanten Verkauf.
- Das Werk in Frage wurde von der Preussischen Geheimen Staatspolizei nicht freigegeben. Es blieb langfristig eingezogen und wurde im März 1936 an die Nationalgalerie Berlin übergeben.

- Das Werk in Frage dürfte am 7. Juli 1937 im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in der Sammlung der Nationalgalerie als «entartet» beschlagnahmt worden sein.
- Wie das Werk in den Besitz von Dr. Hildebrand Gurlitt gelangte, spielt im vorliegenden Kontext keine entscheidende Rolle. Die Erkenntnislage liefert jedoch eine mögliche Erklärung.

434 Die Erkenntnislage bezüglich der Provenienz des Werks in Frage im Zeitraum von 1933 bis 1945 ist in erheblichem Umfang lückenhaft. Mögliche Berechtigte sind Dr. Ismar Littmann und Dr. Paul Schaefer respektive deren Nachkommen.

435 Andere potentiell Geschädigte sind nach Abschluss der Forschungsarbeiten nicht ersichtlich.

436 Dr. Ismar Littmann: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit.

437 Dr. Paul Schaefer: Die Schlussfolgerungen bezüglich Werkidentität, Eigentum sowie verfolgungsbedingtem Entzug basieren grösstenteils auf minutiös entwickelten Indizienlagen. Diese sind in sich schlüssig, sie bewegen sich aber insgesamt ausserhalb von Gewissheit oder hoher Wahrscheinlichkeit. Der Vorgang eines verfolgungsbedingten Entzugs wird hingegen als erwiesen bewertet, allerdings ist in diesem Zusammenhang die Eigentumssituation unklar.

438 Aus rechtlicher Warte erreicht die Erkenntnislage nicht annähernd eine justiziable Beweisdichte.

439 Die Bewertung des relativ wahrscheinlichsten Szenarios erfolgt insgesamt ausserhalb von Kategorien, die Gewissheit oder hohe Wahrscheinlichkeit voraussetzen. Damit fällt eine Bewertung des Werks in Frage als NS-Raubkunst («Rot») oder frei von Raubkunst («Grün») ausser Betracht. Aufgrund des Vorliegens von auffälligen Begleitumständen sowie Hinweisen auf NS-Raubkunst wird das Werk auf

Grundlage der Erkenntnisse historischer Forschung in die Provenienzkategorie «Gelb-Rot» eingestuft.

E. Entscheidungsrahmen

440 In diesem Abschnitt wird dargestellt, welche Konsequenzen der rechtliche Status des Kunstmuseum Bern und museumsethische Aspekte für den Umgang mit den Werken in Frage haben.

1. Rechtlicher Status des Kunstmuseum Bern

441 Das Kunstmuseum Bern ist in seiner Eigenschaft als selbständige Stiftung privaten Rechts frei, in alleiniger Verantwortung über den Umgang mit Werken aus dem Legat Gurlitt zu entscheiden.

442 International anerkannte museumsethische Grundsätze, denen sich das Kunstmuseum Bern verpflichtet fühlt, geben Hilfestellung bei der Wahrnehmung dieser Verantwortung.

1.1. Privatrechtliche Stiftung

443 Bei der Stiftung Kunstmuseum Bern handelt es sich um eine selbstständige Stiftung privaten Rechts.

444 Die Stiftung verfügt über Eigentum an Werken und dem Betriebsgebäude.

445 Gemäss Ziff. 3.3 der Statuten der Stiftung Kunstmuseum Bern entscheidet der Stiftungsrat im Rahmen des Stiftungszweckes über Anlage und Verwendung des Stiftungsvermögens.

446 Im Rahmen der Kontrolle durch die kantonale Stiftungsaufsicht, der gemeinnützigen Ausrichtung der Stiftung sowie dem Leistungsvertrag mit dem Kanton Bern vom 27. März 2018 (im Folgenden Leistungsvertrag Kanton Bern) handelt die Stiftung autonom.

1.2. Öffentliche Finanzierung

447 Das Kunstmuseum Bern weist einen Eigenfinanzierungsgrad von
rund 40% auf. Die restlichen Mittel stammen aus öffentlichen Quel-
len.

448 Dieses Faktum ändert an der privatrechtlichen Autonomie der Stif-
tung im Grundsatz nichts.

1.2.1. Leistungsvertrag Kanton Bern

449 Der Handlungsrahmen der Stiftung wird insbesondere durch den
Leistungsvertrag mit dem Kanton Bern präzisiert.

450 In Art. 3 Abs. 1 Bst. a wird festgehalten, dass die Stiftung im Umgang
mit der Sammlung im Einklang mit den «Ethischen Richtlinien für Mu-
seen des International Council of Museums (ICOM)» handelt (im Fol-
genden *ICOM Code of Ethics*).

451 In Art. 5 Abs. 6 wird als Rahmenbedingung vorgegeben, dass die Stif-
tung die Qualität ihrer Leistungen sichert und entwickelt.

1.2.2. Pflicht zur Transparenz

452 Ebenfalls gehören zu den Rahmenbedingungen bei einer überwie-
genden öffentlichen Finanzierung die Pflicht zur Transparenz gegen-
über der Öffentlichkeit (Öffentlichkeits-Prinzip) sowie die Anwendbar-
keit des kantonalen Submissionsrechts.

1.3. Gemeinnützigkeit

453 Das Kunstmuseum Bern ist als gemeinnützige Stiftung zu qualifizie-
ren und deshalb steuerbefreit. Eine gemeinnützige Stiftung ist gehal-
ten, im Allgemeininteresse und uneigennützig zu handeln. Im Allge-
meininteresse sind vor allem Tätigkeiten in sozialen, kulturellen, öko-
logischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Bereichen, die
sich positiv auf das Gemeinwohl auswirken sollen. Uneigennütziges
Handeln liegt vor, wenn im Interesse anderer, beim Kunstmuseum
beispielsweise für die Öffentlichkeit (z.B. Vermittlung, Bildung und
Forschung) gehandelt wird.

454 Hinzu kommt, dass Gemeinnützigkeit hohe ethisch-moralische Handlungsstandards voraussetzt. Bei Werken mit Provenienzlücken gebietet die Gemeinnützigkeit u.a. die Einhaltung von rechtlichen sowie im Kunstbereich gebräuchlichen Sorgfaltspflichten.

455 Weiter ist aufgrund von Art. 3 Abs. 1 Bst. a Leistungsvertrag die Beachtung des *ICOM Code of Ethics* geboten. Ein Reputationsgewinn durch ethisch gebotenes Vorgehen ist auch im Sinne von Art. 5 Abs. 6 Leistungsvertrag Kanton Bern, da hierdurch die Qualität der Leistungen gesichert und entwickelt wird.

456 Schliesslich lässt sich die Wahrung der Reputation bzw. eine gewisse Vorbildfunktion direkt aus der Gemeinnützigkeit der Stiftung ableiten.

2. **Museumsethik**

457 Als wichtige Orientierungshilfe bezüglich der Frage, welche Objekte ein Museum in seinen Bestand übernehmen darf, sowie bei der Frage, nach welcher Massgabe ein Museum Eigentum an Objekten aus seinem Bestand aufgeben darf, gelten die Richtlinien des *ICOM Code of Ethics*.

458 Der *ICOM Code of Ethics* sieht international anerkannte ethische Richtlinien für Museen vor. Das Kunstmuseum Bern ist als ICOM-Mitglied diesen Richtlinien verpflichtet (vgl. Art. 3 Abs. 1 Bst. a Leistungsvertrag Kanton Bern).

2.1. **Annahme von Beständen**

459 Bei der Annahme von Beständen sind nicht nur rechtliche, sondern auch ethische Aspekte zu beachten, die eng miteinander zusammenhängen.

460 Der *ICOM Code of Ethics* erlegt Museen die Einhaltung umfassender Sorgfaltspflichten auf, und zwar unabhängig davon, wie ein geplanter Erwerb rechtlich einzuordnen ist (Kauf, Schenkung, Leihe, Vermächtnis oder Tausch). Die hier wichtigsten Bestimmungen lauten:

- 461 Ziff. 2.2 (Valid Title) lautet: «No object or specimen should be acquired by purchase, gift, loan, bequest, or exchange unless the acquiring museum is satisfied that a valid title is held. Evidence of lawful ownership in a country is not necessarily valid title.»
- 462 Gemäss Ziff. 2.2. *ICOM Code of Ethics* sollen Museen Objekte nur dann annehmen, wenn das entgegennehmende Museum überzeugt ist, dass ein gültiger Rechtstitel besteht.
- 463 Grundsätzlich ist es für Museen kritisch, Kunstwerke entgegenzunehmen, deren Provenienz nicht lückenlos geklärt ist.
- 464 Ziff. 2.3 (Provenance and Due Diligence) lautet: «Every effort must be made before acquisition to ensure that any object or specimen offered for purchase, gift, loan, bequest, or exchange has not been illegally obtained in, or exported from its country of origin or any intermediate country in which it might have been owned legally (including the museum's own country). Due diligence in this regard should establish the full history of the item since discovery or production.»
- 465 Insoweit obliegt es dem entgegennehmenden Museum, alle Anstrengungen zu unternehmen, um die Fakten eines Vorganges zu ermitteln, bevor über das weitere Verfahren entschieden wird, insbesondere die Feststellung von Ursprung und Geschichte eines zum Erwerb oder zur Nutzung angebotenen Gegenstandes vor seiner Anschaffung.
- 466 Die Ermittlung der Fakten hat das Kunstmuseum Bern zunächst im Rahmen des Möglichen während der sechsmonatigen Ausschlagungsfrist vorangetrieben.
- 467 Sodann trug die *Vereinbarung 2014* zur Erreichung des museums-ethischen Ziels auf zweierlei Weise bei:
- 468 Zum einen verpflichtete sie die Bundesrepublik Deutschland, die Provenienzen des gesamten *Legat Cornelius Gurlitt* zu erforschen und hierüber Provenienzberichte zu erstellen und zu veröffentlichen.³⁶² Diese Forschungspflicht der Bundesrepublik Deutschland wurde um die Absicht des Kunstmuseum Bern ergänzt, sich nach Möglichkeit

³⁶² § 3, *Vereinbarung 2014*.

ebenfalls an der Beforschung mittels Schaffung einer eigenen Forschungsabteilung zu beteiligen. Dies konnte im Jahr 2017 umgesetzt werden.

469 Zum anderen räumt die Vereinbarung dem Kunstmuseum ein Wahlrecht ein, für den Fall, dass die Provenienz eines Werkes sich nicht vollständig ermitteln lässt (die Fakten also nicht ermittelbar sind), das durch Erbgang übergegangene Eigentum an diesem Werk wieder aufzugeben, indem dieses der Bundesrepublik Deutschland überlassen wird.³⁶³ Die vertragliche Einräumung dieses Wahlrechts war beim Entscheid über die Annahme des *Legat Cornelius Gurlitt* von zentraler Bedeutung. Dadurch konnte sichergestellt werden, dass die ethischen Aspekte bei der Frage, ob Annahme oder Ablehnung, für jedes einzelne Werk, basierend auf verlässlichen Erkenntnislagen nach umfangreichen Forschungsarbeiten, beantwortet werden können.

470 Die durch diese vertragliche Mechanik gewonnene Zeit für möglichst weitreichende Forschungsarbeiten ermöglichen es dem Kunstmuseum Bern, in alleiniger Verantwortung, basierend auf umfassend ausgeleuchteten Sachverhalten, darüber zu entscheiden, welche Werke mit nicht vollständig geklärter Provenienz es übernimmt. Die Provenienzberichte der Bundesrepublik Deutschland sowie die ergänzenden Nachforschungen des Kunstmuseum Bern sind zwingende Voraussetzungen für die Respektierung der dabei zu beachtenden Sorgfaltspflichten.

2.2. Deakzession

471 Museumsethische Aspekte sind eine Hilfestellung bei der Frage, was ein Museum zu beachten hat, wenn es Bestände aussondert.

472 Das Kunstmuseum Bern fühlt sich verpflichtet, seinen Entscheid bezüglich allfälliger Aufgabe von Eigentum an den Grundgedanken der Museumsethik zu orientieren.

473 Das Kunstmuseum Bern selbst hat keine geschriebenen Regelungen im Umgang mit Entäusserung von Museumsgut («Deaccessioning»),

³⁶³ § 6 Abs. 6, *Vereinbarung 2014*.

es gelten jedoch neben den unter Ziff. 2 dargestellten rechtlichen Eckpunkten auch bei der Entäusserung von Werken die Richtlinien des *ICOM Code of Ethics* (vgl. auch Art. 3 Abs. 1 Bst. a Leistungsvertrag Kanton Bern).

2.2.1. Deakzession gemäss ICOM Code of Ethics

474

Zur Entäusserung von Museumsgut hält Ziff. 2.13 *ICOM Code of Ethics* fest: «The removal of an object or specimen from a museum collection must only be undertaken with a full understanding of the significance of the item, its character (whether renewable or non-renewable), legal standing, and any loss of public trust that might result from such action.»

2.2.2. ICOM Deaccessioning Guidelines

475

Die «ICOM Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums»³⁶⁴ von 2019 (*ICOM Deaccessioning Guidelines*) dienen der Umsetzung von Ziff. 2.12 ff. *ICOM Code of Ethics*. Zur Deakzession wird in Ziff. 8 *ICOM Deaccessioning Guidelines* festgehalten, unter welchen Voraussetzungen ein Museum Eigentum an einem Objekt aufgeben darf:

«The museum's possession of the object is inconsistent with applicable law or ethical principles, e.g., the object was, or may have been, stolen or illegally exported or imported, or the object may be subject to other legal claims for return or restitution.»

«Prior to making the decision to deaccession, the legal status of the object should be reviewed, so that the museum can determine that it can deaccession the object within its legal and ethical principles.»

³⁶⁴ Englischer Originaltext: Guidelines developed by ETHCOM and approved by the Executive Board in September 2019: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf>; deutsche Übersetzung: https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/ICOM_Ethische_Richtlinien_D_web.pdf.

«The following should be considered: the object's authenticity, the object's legal status of ownership, any restrictions made by the donor of the object, all the available provenance of the object, including prior ownership, sale, exhibition and import/export history, any other conditions and restrictions made at the time of acquisition.»

«If, however, there is no documentation on the provenance of an object in a museum collection, including donor documentation, the object should only be deaccessioned if research on the object's provenance has been exhausted in a reasonable manner. In case of deaccession, the information that there is no provenance record to the object should be given with the object in order to guarantee transparency and conformity with legal and ethical principles.»

476 Das Kunstmuseum Bern bekennt sich neben dem *ICOM Code of Ethics* auch zu den *Deaccessioning Guidelines*.

3. Überlegungen zum Umgang mit unvollständigen Erkenntnislagen

477 Wie aus den Forschungsberichten zu den Werken in Frage aus dem Jahr 2016 hervorgeht, liessen sich die Provenienzen beider Werke trotz umfangreicher Recherchen nicht vollständig klären. Die Erkenntnislage ist auch nach fortgesetzten Abklärungen durch das Kunstmuseum Bern insgesamt in erheblichem Ausmass lückenhaft, so dass wesentliche Fragestellungen auch nach einer Erweiterung des Kenntnisstandes durch das Kunstmuseum Bern nicht abschliessend beantwortet werden können.

478 Die Erkenntnislage zur vormaligen Eigentümerschaft oder den Besitzerinnen und Besitzern bewegt sich bei beiden Werken ausserhalb einer justiziablen Beweisdichte, was zu ganz grundsätzlichen Fragestellungen führt.

3.1. Provenienzlücken im Zeitraum 1933 – 1945 (NS-Zeit)

479

Die Provenienz eines Kunstwerks ist die Geschichte der Eigentums- und Besitzwechsel eines Kunstwerkes anhand der verschiedenen Handwechsel von seiner Entstehung bis zur heutigen Besitzerin. Die Provenienz kann Lücken aufweisen. Provenienzlücken an Kunstwerken können im Fall eines unrechtmässigen Eigentums- bzw. Besitzverlusts auftreten, aber auch wenn Wissen oder Belege in Bezug auf legale Eigentumsübergänge schlicht fehlen.

480

Unrechtmässiger Eigentums- bzw. Besitzverlust kann beispielsweise auf einem kriegserischen Umfeld beruhen oder infolge von Nötigung, Diebstahl, Erpressung oder dergleichen eintreten.

481

Fehlendes Wissen über einen oder mehrere Eigentumsübergänge in der Herkunftsgeschichte eines Kunstwerkes wird als Lücke in der Chronologie der Eigentümerwechsel bzw. als Provenienzlücke bezeichnet. Das Spektrum der Konstellationen reicht von Fällen, in denen von einzelnen Besitzerwechseln nichts bekannt ist, bis hin zu Besitzerwechseln, deren Rechtmässigkeit sich nicht oder nicht vollständig belegen lässt. Wie beispielsweise wegen fehlender Kaufunterlagen oder sonstiger belastbarer Dokumente. Nicht selten stellt sich als Vorfrage die Frage nach der Werkidentität, d. h. ob ein Werk identisch mit dem abhanden gekommenen Werk ist (Werkbeschreibung) und ob sich das Werk nachweisbar im Eigentum desjenigen, der einen Anspruch auf das Kunstwerke erhebt, befand. Insbesondere bei Kunstwerken, von denen ähnliche Varianten oder mehrere Exemplare angefertigt wurden, wie beispielsweise bei Druckgrafiken, tritt dieser Fall regelmässig ein.

3.2. Indizienlage und Nachweis

482

Will man die Provenienz eines Werkes insgesamt, oder die Tatsache, dass es in einem bestimmten Zeitraum im Besitz einer bestimmten Person war, ergründen und nachweisen, lassen sich oft lediglich Indizien unterschiedlicher Art beibringen.

483

Provenienzforschung bezieht gleichermassen die individuellen Merkmale eines Kunstwerks und historische Quellen ein. Dazu zählen Hinweise auf oder Belege für Eigentum respektive Eigentumsübergänge

am Werk selbst, die Recherche und quellenkritische Beurteilung von Dokumenten aus offiziellen Quellen, öffentlichen Archiven und, soweit verfügbar, auch aus privatem Besitz. Weiter leuchtet sie durch Recherchen die Rezeption, Standorte und Eigentümerwechsel einzelner Werke oder ganzer Werkgruppen aus und versucht schliesslich, anhand von Kontextrecherchen, etwa zur Biographie beteiligter und vermutungsweise involvierter Personen, weitere Anhaltspunkte zu gewinnen oder gar übergreifende Muster zu rekonstruieren.

484 Bei Kunstwerken, die zwischen 1933 und 1945 verfolgungsbedingt den Besitzer wechselten, ist die Indizienlage eher der Normalfall, der Nachweis eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs aufgrund von Einziehungs- oder Beschlagnahmelisten des Deutschen Reichs beziehungsweise nachgeordneter Behörden oder Organen der NSDAP eher die Ausnahme. Aufgrund der Verfolgung und Vernichtungspolitik des Regimes sind Belege über das Eigentum oder über Veräusserung desselben, wie etwa Kaufbelege, Einlieferungen zu Auktionen oder Nachweise über Zahlung des Verkaufserlöses, eine Ausnahme.

3.3. Fehlender Eigentumsschutz bei unvollständiger Erkenntnislage

485 Die Schweizer Rechtsordnung basiert auf dem Grundsatz, dass geltend gemachte Ansprüche bewiesen werden müssen. Umgekehrt heisst das, dass bei einer unvollständigen Erkenntnislage grundsätzlich kein Eigentumsschutz möglich ist.

486 In Eigentumsfragen schützt die Vermutung des Eigentums den Besitzer eines Werkes insofern, als diese Vermutung von einem Anspruchsteller widerlegt werden muss. Mit anderen Worten: Wer nicht im Besitz eines Werkes ist, muss beweisen, dass nicht der derzeitige Besitzer, sondern er der rechtmässige Eigentümer ist.

487 Das notwendige Beweismass setzt vor einem Schweizer Gericht in aller Regel eine «stark überwiegende Wahrscheinlichkeit» eines bestimmten Geschehensablaufs oder Befunds voraus. Ist eine solche gegeben, werden andere denkbare Optionen gedanklich ausgeschlossen.

488 Die Beweislast ist mit einer Rechtsfolge verbunden: Wer nicht in ge-
nügendem Mass den Beweis für das Eigentum an einem Werk er-
bringen kann, scheitert mit der Herausgabeklage (Vindikationsklage).

489 Diese rechtliche Konsequenz ist in Fällen von NS-Raubkunst keine
Seltenheit.

3.4. Funktion von Beweisregeln

490 Die dargestellte Eigentumsvermutung und die damit verbundene sa-
chenrechtliche Beweislastverteilung macht nur Sinn und ist nur dann
fair, wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Sachverhalt,
welcher dem Herausgabeanspruch bzw. der Vindikationsklage zu
Grunde liegt, eruierbar ist.

491 Beweislastregeln ziehen sich durch die gesamte Rechtsordnung.
Exemplarisch ist dafür – neben dem Sachenrecht und der damit ver-
bundenen Fragestellung des Eigentums – auch das Deliktsrecht
(ausservertragliches Haftpflichtrecht). In Fällen mit naturwissen-
schaftlichen Zusammenhängen (Physik, Biologie, Chemie etc.), die
einen grossen Teil des Haftpflichtrechts ausmachen, wird das Wissen
in Bezug auf Technologien auf Testphasen, Zulassungsverfahren
und die Anwendungserfahrungen gestützt. Kausalverläufe erfahren
so bereits in der Testphase eine Standardisierung bzw. erhalten ein
Muster, auf das sich die geschädigte Person berufen kann. Mit ande-
ren Worten, es steht weitreichendes (wenn auch meist nicht ab-
schliessendes) Wissen für die Klärung rechtlicher Fragen zur Verfü-
gung.

492 Gelingt ein bestimmter Nachweis nach den Regeln der Beweislast
nicht, unterliegt der Kläger und die Klage scheitert. Vor dem Hinter-
grund des Bestrebens einer Rechtsordnung, zu «richtigen» Ergebnis-
sen zu kommen, führt die Beweislosigkeit indirekt dazu, dass die
«Unwahrheit» des nicht beweisbaren Sachverhalts angenommen
wird.

493 Die Akzeptanz dieser Logik ist sehr gross und beschränkt sich nicht
auf die Rechtspflege, sondern ist auch im Alltag der Menschen

allgegenwärtig. Dieser Mechanismus leistet somit einen wichtigen Beitrag zur Rechtssicherheit und zum gesellschaftlichen Frieden.

494 Selbst in Rechtsordnungen wie der deutschen und französischen, in denen Beweislastregelungen nur punktuell Eingang in Gesetze fanden, setzten sich solche in Lehre und Rechtsprechung durch.

3.5. Angemessenheit von Beweisregeln bei Sachverhalten aus der NS-Zeit

3.5.1. Krieg und Verbrechen gegen die Menschlichkeit

495 Bei Sachverhalten im Zusammenhang mit Krieg oder bei Verbrechen gegen die Menschlichkeit stellt sich oft das Problem, dass Informationen bzw. Beweise (vorsätzlich) vernichtet wurden und zum Zeitpunkt der Erhebung eines Anspruchs weder Dokumente noch Zeugen vorhanden sind.

496 Dies führt faktisch dazu, dass das Wissen über die tatsächlichen Begebenheiten bzw. die Wahrheit nicht mehr zugänglich ist. Und damit auch eine Beweisführung objektiv nicht mehr möglich ist.

3.5.2. Weit zurückliegende Sachverhalte

497 Bei weit zurückliegenden Sachverhalten stellt sich ein ähnliches Problem wie bei Sachverhalten im Zusammenhang mit Krieg oder bei Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

498 Dokumente zu diesen Vorgängen sind in der Regel längst entsorgt (der kaufmännische Aufbewahrungszeitraum beträgt meist zehn Jahre) oder vernichtet worden; Zeitzeugen leben nicht mehr.

499 Auch in solchen Fällen ist die Wahrheit regelmässig nicht mehr eruierbar und die Beweisführung muss zwangsläufig scheitern.

3.5.3. Bedeutung von Teilwissen

- 500 Ist ein Beweis objektiv nicht möglich, dann nimmt die Bedeutung von Teilwissen zu.
- 501 Die Vorstellung des Gesetzgebers, dass die Wahrheit eruierbar sein muss, rechtfertigt die vollständige Zuweisung des Risikos der Beweislosigkeit an eine Partei. Damit geht einher, dass unsere Rechtsordnung im Grundsatz Teilwissen als ungenügend und rechtlich deshalb als irrelevant einstuft.
- 502 Bei einer solchen Einstufung von Teilwissen muss die Beweisführung in Fällen, in denen ein Sachverhalt nur teilweise aufgeklärt werden kann, zwangsläufig scheitern.

3.5.4. Exkurs: Unvollständige Erkenntnislagen in anderen Bereichen

- 503 Eine vergleichbare Problematik, dass Tatsachen und mithin die Wahrheit sich nicht mit Sicherheit ermitteln lassen, kommt auch in anderen Bereichen vor.
- 504 Beispielsweise können Biotechnologien, Kommunikationstechnik (Stichwort Mobilfunk) oder die Neuroinformatik insbesondere in Bezug auf ihr Schädigungspotential nur sehr beschränkt ausgetestet werden. Ein zentraler Grund dafür ist: Die Biosphäre kann nicht nachgebaut oder simuliert werden (sie wird auch nur teilweise verstanden) und das menschliche Gehirn ist nicht entschlüsselt. Auch ist es ethisch nicht vertretbar, Feldversuche mit Menschen, beispielsweise mit Bezug auf den Einfluss von Strahlungen auf die Gesundheit, zu machen.
- 505 Entsprechend kann der Nachweis des Kausalzusammenhangs zwischen dem Einsatz der Technologie und einem etwaig auftretenden Schaden in der Regel objektiv nicht oder nur ansatzweise erbracht werden.
- 506 Auch in diesen Bereichen führt eine strikte Beweislastverteilung auf den geschädigten Anspruchsteller zu keinen befriedigenden Lösungen.

3.6. Rechtliche Ergebnisse, Ethik und Moral

507 Im Fall von Ansprüchen, die auf Kunstwerke erhoben werden, die dem Anspruchsteller oder seinen Vorfahren einst gehört haben und während der NS-Zeit den Eigentümer gewechselt haben, führt die einseitige Verteilung der Beweislast auf den Anspruchsteller oft nicht zu befriedigenden Lösungen.

508 Das seit den 1990er-Jahren zunehmende gesellschaftliche Unbehagen im Umgang mit Kunstwerken lückenhafter Provenienz in Verbindung mit der NS-Zeit, insbesondere dann, wenn mit dem Verweis auf die Unbeweisbarkeit, Verjährung oder Verwirkung Ansprüche abgelehnt werden, unterstreicht diesen Befund.

509 Diese Erkenntnis hat insbesondere zu den als *Washington Principles* (1998) bekannten Lösungsansätzen und deren Weiterentwicklungen geführt. Die Einhaltung dieser Prinzipien ist zwar nicht bindend oder justiziabel, aber sie gewinnen international zunehmend an Verbindlichkeit auf ethisch-moralischer Grundlage.³⁶⁵

³⁶⁵ Jüngere Beispiele belegen eine stärkere Gewichtung ethisch-moralischer Überlegungen:

1. Frankreich, 15. März 2021: Mit moralischen Erwägungen begründete Entscheidung der französischen Kulturministerin, Frankreichs einziges Gemälde von Gustav Klimt zurückzugeben: https://www.culture.gouv.fr/Presse/Discours/Discours-de-Roselyne-Bachelot-Narquin-ministre-de-la-Culture-prononce-a-l-occasion-de-la-restitution-de-Rosiers-sous-les-arbres-de-Gustav-Klimt-l?fbclid=IwAR0dcsvZzuck-cwn4HYu9kXQ3gCUnAMVGXO8poUqGRT110d2sH1vuNI_2Sp8;
2. Deutschland, 2021: Die «Beratende Kommission» empfahl aus moralischen Gründen drei Rückgaben: https://www.beratende-kommission.de/Webs_BK/DE/Start/Index.html;
3. Niederlande, Ende 2020: Die bisherige Restitutionspraxis wurde in einem vom niederländischen Kulturministerium verantworteten Bericht («Kohnstamm Report») auf den Prüfstand gestellt. Eine Neuausrichtung ist derzeit im Gange: <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/kunst-en-cultuur/documenten/kamerstukken/2020/12/07/streven-naar-rechtvaardigheid-rapport-raad-voor-cultuur>.

4. Rechtlicher und ethisch-moralischer Rahmen

4.1. Privatrechtlicher Rahmen

4.1.1. Rückforderung von Eigentum (Vindikation)

510 Die Erfolgsaussicht eines Anspruchstellers, ein gestohlenes Kulturgut im Wege einer geltend gemachten Vindikationsklage wieder zu erlangen, hängt von verschiedenen Faktoren ab.

511 Zu den wichtigsten Faktoren gehört dabei, ob kraft guten Glaubens Eigentum an gestohlenen Sachen erworben werden kann, ob eine Sache ersessen werden kann oder ob der Herausgabeanspruch nach einer gewissen Zeit verjährt oder verwirkt ist.

512 Hierbei können unterschiedliche Rechtsordnungen zur Anwendung kommen, da auf eigentumsrechtliche Fragestellungen immer das Recht des Staates anwendbar ist, in dem sich der streitgegenständliche Gegenstand zum entscheidenden Zeitpunkt befunden hat. Dabei handelt es sich um das Recht des Belegenheitsort (*lex rei sitae*) gemäss Art. 100 Bundesgesetz über das Internationale Privatrecht (IPRG).

513 Die Schweizer Rechtsordnung strebt – wie die meisten Rechtsordnungen – einen Ausgleich zwischen den Interessen des ursprünglichen Eigentümers und des gutgläubigen Erwerbers an. Ein gutgläubiger Erwerb an gestohlenen Sachen ist gemäss Art. 934 ZGB nach Ablauf einer Frist von grundsätzlich 5 Jahren möglich: Fordert der ursprüngliche Eigentümer die Sache zurück, muss er unter bestimmten Voraussetzungen dem gutgläubigen Erwerber den von diesem bezahlten Kaufpreis erstatten. Für Kulturgüter gilt gemäss Kulturgütertransfersgesetz (KGTG) seit 2005 eine Frist von 30 Jahren, was bei Sachverhalten zwischen 1933 und 1945 nicht zum Tragen kommt, weil das Gesetz nicht rückwirkend ist.

514 Das Eigentum an einer gestohlenen Sache kann auch durch Ersitzung auf den Besitzer übergehen: Jemand muss eine Sache während einer Frist von fünf Jahren für gewöhnliche Sachen und 30 Jahren für Kulturgüter (Art. 728 Abs. 1 und 728 Abs. 1^{ter} ZGB) in gutem Glauben (ununterbrochen und unangefochten) in seinem Besitz haben.

515 Im Ergebnis heisst das, dass ein Besitzer einen gestohlenen Gegenstand grundsätzlich nach den Regeln von Art. 934ff. ZGB dem ursprünglichen Eigentümer zurückgeben muss, sofern dieser ihn innerhalb der Fristen herausverlangt.

516 Dazu gibt es eine grundlegende Ausnahme, die gerade in den meisten Fällen von NS-Raubkunst zum Tragen kommt: Der gutgläubige Besitzer wird nach Ablauf von fünf Jahren Eigentümer, wenn die Sache dem Alteigentümer abhandengekommen ist (Art. 714 Abs. 2 ZGB i.V.m. Art. 934 ZGB). Voraussetzung ist, dass der gutgläubige Besitzer beim Erwerb mit der «Aufmerksamkeit, wie sie nach den Umständen von ihm verlangt werden darf» gehandelt hat (Art. 3 Abs. 2 ZGB).

4.1.2. **Rechtsprechung mit Bezug auf Kulturgüter**

517 Mit Bezug auf Kulturgüter besteht gemäss Schweizer bundesgerichtlicher Rechtsprechung ein allgemeiner und strenger Massstab für die Aufmerksamkeit, die ein Käufer walten lassen muss, um gemäss Art. 3 Abs. 2 ZGB in seinem guten Glauben geschützt zu werden.³⁶⁶

518 «Der Grad der Aufmerksamkeit, der vom Erwerber verlangt werden darf, richtet sich nach den Umständen. Was dies im Einzelfall bedeutet, ist weitgehend eine Ermessensfrage [...] In die Abwägung einzu beziehen ist insbesondere eine in der betreffenden Branche herrschende Verkehrsübung, wobei allenfalls übliche Nachlässigkeiten nicht zu einer Herabsetzung der Sorgfaltsanforderungen führen können [...] Auch wenn damit keine generelle Erkundigungspflicht statuiert wird, ergibt sich in diesen Fällen eine Abklärungs- bzw. Erkundigungspflicht hinsichtlich der Verfügungsberechtigung des Veräusserers nicht erst bei konkretem Verdacht des Rechtsmangels, sondern bereits, wenn aufgrund der Umstände Anlass zu Misstrauen besteht [...] Diese erhöhten Sorgfaltsanforderungen beschränken sich nicht auf den Händler im kaufmännischen Verkehr; entscheidend ist vielmehr die Branchenvertrautheit des Erwerbers [...]» (BGE 139 III 305ff., 308-309; siehe E. 3.2.2.).

³⁶⁶ Vgl. Markus Müller-Chen u. Marc-André Renold, in: *Kultur Kunst Recht: schweizerisches und internationales Recht*, hrsg. v. Peter Mosimann, Marc-André Renold u. Andrea F. G. Raschër, Basel 2020, Kap. 6, Rz. 175ff.

519 In der Praxis heisst dies: «Die in den meisten Ländern anzutreffende Beweislastumkehr in Bezug auf den guten Glauben verliert durch die massive Erhöhung der Sorgfaltspflichten weitgehend ihre Bedeutung. So hat der Kläger lediglich noch das Vorliegen einer konkreten oder allgemeinen Verdachtssituation zu beweisen, wohingegen es Sache des Beklagten ist, darzulegen und zu beweisen, dass er seinen Sorgfaltspflichten ... nachgekommen ist. In praxi wird die Umkehr der Beweislast im Bereich des Handels mit Kunst- und Kulturgütern damit wiederum umgekehrt.»³⁶⁷

520 Darüber hinaus muss ein Gericht in jedem Einzelfall alle Umstände sowie die Situation der jeweiligen Parteien würdigen «wobei es Sache des Richters ist, aufgrund seines freien Ermessens die Gutgläubigkeit anzunehmen oder zu verneinen.»³⁶⁸

4.1.3. Besonderheiten bei Werken mit Provenienzlücken

521 Trotz stark erhöhter Sorgfaltspflichten, welche die Vermutung des guten Glaubens relativieren, gehen die meisten Vindikationsklagen auf Rückgabe von NS-Raubkunst ins Leere. Grund dafür sind fehlende Beweise mit Bezug auf vormaliges Eigentum, Werkidentität sowie Umstände von später erfolgten Eigentumsübertragungen oder Verlusten.

522 Bei den Werken in Frage fehlen Beweise und die Indizienlage erreicht keine genügende Dichte. Eine Durchsetzung der Ansprüche auf dem ordentlichen Rechtsweg vor den Zivilgerichten wäre wegen der lückenhaften Erkenntnislage im vorliegenden Fall höchstwahrscheinlich aussichtslos.

523 Lösbar ist die dargestellte Problematik daher ausschliesslich im Zuge einer moralischen Abwägung als praktische Anwendung der Ethik. Zwar ist dieses Vorgehen rechtlich nicht verbindlich bzw. justiziabel, aber es widerspricht einer Rechtsordnung auch nicht, sondern handelt vielmehr in deren Geist. Rechtsordnungen beruhen immer auf einem ethisch-moralischen Fundament.

³⁶⁷ Beat Schönenberger, *Restitution von Kulturgut*, Bern 2009, S. 214.

³⁶⁸ Stark, *Berner-Kommentar*, Art. 933 N 80 ZGB.

524 So finden sich auch im Schweizerischen Zivilgesetzbuch (ZGB) bzw. Obligationenrecht (OR) geltende Moralvorstellungen wie beispielsweise in den Begriffen «Handeln nach Treu und Glauben» in Art. 2 ZGB, «Guter Glaube» in Art. 3 ZGB, «Billigkeit» in Art. 4 ZGB sowie «gute Sitten» in Art. 19 Abs. 2 OR bzw. 20 Abs. 1 OR. Diese sind Teil des Schweizer Rechtssystems und erlauben auch ex lege auf die Ausübung von Rechtsbehelfen aus dem Besonderen Teil des ZGB zu verzichten, falls sich dies nicht mit den geltenden Moralvorstellungen verträgt und das Ergebnis anstössig wäre.

525 Auf internationaler Ebene haben sich in Bezug auf Raubkunst und vergleichbare Sachverhalte seit den 1990-er Jahren Richtlinien primär inhaltlicher und verfahrensspezifischer Natur ausgebildet, die in nicht bindende Kodifizierungen, insbesondere in dem *ICOM Code of Ethics*, den *Washington Principles* (1998) sowie der *Erklärung von Terezín* (2009) mündeten – sogenanntes *Soft Law*.

4.2. **Soft Law**

526 Nachdem privatrechtlich keine ausreichende Grundlage für eine Herausgabe der beiden beanspruchten Werke besteht, ist zu prüfen, ob sich eine solche aus *Soft Law* herleiten lässt.

527 Wie die nachfolgenden Erläuterungen deutlich machen, sind Anwendungen von Regelungen ausserhalb justiziablen Rechts immer ganz erheblich vom Einzelfall und von ethisch-moralischen Bewertungen des Entscheiders geprägt.

528 Im vorliegenden Zusammenhang zu beachten sind die *Washington Principles* (1998) und die *Erklärung von Terezín* (2009).

4.2.1. **Washington Principles (1998)**

529 Die *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* vom 3. Dezember 1998 (*Washington Principles*) wurden an der Washington Conference on Holocaust-Era Assets» von 44 Staaten verabschiedet, darunter auch die Schweiz, die sich aktiv bei der Ausarbeitung beteiligt hatte.

Die *Washington Principles* sind ein Richtlinienkatalog, in dem internationale Standards für den Umgang mit NS-Raubkunst festgelegt wurden.

4.2.1.1. Wortlaut

Der Inhalt der *Washington Principles* lautet im Originaltext:

«In developing a consensus on non-binding principles to assist in resolving issues relating to Nazi-confiscated art, the Conference recognizes that among participating nations there are differing legal systems and that countries act within the context of their own laws.

1. Art that had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted should be identified.
2. Relevant records and archives should be open and accessible to researchers, in accordance with the guidelines of the International Council on Archives.
3. Resources and personnel should be made available to facilitate the identification of all art that had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted.
4. In establishing that a work of art had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted, consideration should be given to unavoidable gaps or ambiguities in the provenance in light of the passage of time and the circumstances of the Holocaust era.
5. Every effort should be made to publicize art that is found to have been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted in order to locate its pre-War owners or their heirs.
6. Efforts should be made to establish a central registry of such information.

7. Pre-War owners and their heirs should be encouraged to come forward and make known their claims to art that was confiscated by the Nazis and not subsequently restituted
8. If the pre-War owners of art that is found to have been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted, or their heirs, can be identified, steps should be taken expeditiously to achieve a just and fair solution, recognizing this may vary according to the facts and circumstances surrounding a specific case.
9. If the pre-War owners of art that is found to have been confiscated by the Nazis, or their heirs, can not be identified, steps should be taken expeditiously to achieve a just and fair solution.
10. Commissions or other bodies established to identify art that was confiscated by the Nazis and to assist in addressing ownership issues should have a balanced membership.
11. Nations are encouraged to develop national processes to implement these principles, particularly as they relate to alternative dispute resolution mechanisms for resolving ownership issues.»

4.2.1.2. Struktur und Schwerpunkte

- 532 Die Präambel hält fest, dass die Richtlinien nicht bindend sind.
- 533 Die Prinzipien 1 bis 3 dienen der Identifizierung von NS-Raubkunst: Es soll aktiv die Herkunft der Werke erforscht werden. Auch sollen die Archive geöffnet und die Unterlagen zugänglich gemacht werden. Schliesslich sollen genügend personelle Ressourcen bereitgestellt werden.
- 534 Das Prinzip 4 besagt zu den Beweisanforderungen, dass aufgrund der langen Zeitdauer und der besonderen Umstände des Holocaust Lücken und Unklarheiten in der Provenienz unvermeidlich sind.

- 535 Die Prinzipien 5 bis 7 befassen sich mit der Veröffentlichung relevanter Informationen.
- 536 Die Prinzipien 8 und 9 befassen sich mit der Frage, was geschehen soll, wenn ein Gegenstand als NS-Raubkunst identifiziert wurde. Es geht darum, gerechte und faire Lösungen zu finden, bei denen die verschiedenen Interessen berücksichtigt werden.
- 537 Das Prinzip 10 sieht die Etablierung von (staatlichen) Kommissionen für den Umgang mit NS-Raubkunst. Eine solche wurde in der Schweiz im Gegensatz zu anderen Staaten bisher nicht eingerichtet.
- 538 Das Prinzip 11 spricht sich für die Förderung alternativer Lösungsansätze aus.

4.2.1.3. **Rechtliche Qualifikation der *Washington Principles* (1998)**

- 539 Die *Washington Principles* sind nicht Völkerrecht im formell-rechtlichen Sinne. Es sind Grundsätze, die sich aus Ethik und Moral herleiten und durch den gemeinsamen Willen der Teilnehmerstaaten ihren Status als *Soft Law* (*Non-Binding Principles*) erlangen. Als «Soft Law» verändern sie aber dennoch die rechtliche und faktische Situation. Als «narrative Normen» wird darin «Unrecht als solches» anerkannt: Sie «binden nicht, sie leuchten».³⁶⁹ Sie geben Orientierungshilfe: Wer von ihnen abweichen will, muss dies sorgfältig begründen. In diesem Sinne können sie auch bei der Auslegung privatrechtlicher Fragen herangezogen werden, wie beispielsweise bei Fragen des gutgläubigen Erwerbs, der Ersitzung oder der Beweislast.³⁷⁰
- 540 Die *Washington Principles* (1998) berücksichtigen das Faktum, dass es in Fragen der NS-Raubkunst keine universellen Lösungen gibt: Jeder Fall ist einzigartig und kann ganz unterschiedliche Vorgehensweisen erfordern. Umgekehrt heisst das, dass für jeden einzelnen

³⁶⁹ Erik Jayme, «Die Washingtoner Erklärung über Nazi-Enteignungen von Kunstwerken der Holocaustopfer. Narrative Normen im Kunstrecht», in: *Museen im Zwielicht, die eigene Geschichte*, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg 2002, S. 247-272, hier 248-249.

³⁷⁰ Erik Jayme, «Der Gurlitt-Fall. Grundfragen des Kunstrechts», in: *Kunst & Recht*, hrsg. v. Peter Mosimann u. Beat Schönenberger, Bern 2014, S. 127-156, hier 152ff. m.w.N.

Fall spezifische Lösungen zu finden sind und in anderen Fällen gefundene Lösungen allenfalls Hinweise für Lösungsmöglichkeiten geben können.

541 Die Schweiz bekennt sie sich dazu, NS-Raubkunst zu identifizieren und aufzufinden sowie bei Vorliegen von NS-Raubkunst «gerechte und faire Lösungen» zu finden. Deshalb sind die *Washington Principles* für die Sammlungen des Bundes und vor allem öffentliche bzw. öffentlich finanzierte Museen direkt verbindlich.

542 Darüber hinaus hat das Kunstmuseum Bern vor der Washingtoner Konferenz von 1998 gemeinsam mit den anderen Kunstmuseen der Schweiz die «Erklärung der unterzeichnenden Kunstmuseen der Schweiz in Bezug auf Kulturgüter, die während der nationalsozialistischen Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs geraubt wurden» (*Erklärung Kunstmuseen*) unterzeichnet.³⁷¹ Gemäss Ziff. 2 der *Erklärung Kunstmuseen* missbilligen sie «die unrechtmässige Aneignung von Kulturgütern und unterstützen die Bemühungen, solche Objekte entweder ihren rechtmässigen Eigentümern bzw. ihren Erben zurückzuerstatten oder eine für beide Seiten angemessene Lösung zu finden.»³⁷² Gemäss Ziff. 3 sind sie «bereit, bei der Geltendmachung von Besitzansprüchen im Zusammenhang mit Kulturgütern aus der fraglichen Zeit, solche Gesuche gründlich zu prüfen und im Fall zu Recht bestehender Ansprüche konstruktiv zu einer gemeinsamen Lösung beizutragen.»³⁷³

543 Cornelius Gurlitt hat sich zu Lebzeiten zu den *Washington Principles* (1998) bekannt und auch das Kunstmuseum Bern bekennt sich zu ihnen.

³⁷¹ Abgedruckt in: Peter Mosimann, Marc-André Renold u. Andrea F. G. Raschèr (Hgg.), *Kultur Kunst Recht: schweizerisches und internationales Recht*, Basel 2020, Anhang 6.3.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd.

4.2.1.4. Auslegung der *Washington Principles* (1998) gemäss Vereinbarung 2014

- 544 Bei der Anwendung der *Washington Principles* (1998) im konkreten Fall ist auch die *Vereinbarung 2014* zu berücksichtigen: Gemäss § 1 Abs. (a) und § 6 Abs. 2 *Vereinbarung 2014* richtet sich die Frage, ob ein Werk als NS-Raubkunst zu qualifizieren ist, nach der deutschen Auslegung der *Washington Principles* (1998) im Sinne der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder, und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» vom Dezember 1999, sowie der *Handreichung* zur Umsetzung dieser Erklärung.
- 545 Danach ist er in Deutschland gebräuchliche Begriff «NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut» anzuwenden, um zu bestimmen, ob es sich bei einem Werk um NS-Raubkunst handelt.³⁷⁴
- 546 Um in den Anwendungsbereich des Begriffs zu gelangen, muss allerdings der Nachweis erbracht werden, dass der Anspruchsteller bzw. sein Rechtsvorgänger einst Eigentümer des konkret in Rede stehenden verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts war. Gemäss *Handreichung* wird dies in der Regel durch Vorlage von Kaufverträgen, Rechnungen, Quittungen und Lieferscheinen und auch Erbscheinen (oder Testamenten und Verfügungen) geschehen. Hierfür können ebenfalls Inventare herangezogen werden.
- 547 Zu beachten ist jedoch auch hier der Punkt 4 der *Washington Principles* (1998), der besagt, dass beim Nachweis, ob es sich um NS-Raubkunst handelt, berücksichtigt werden sollte, dass aufgrund der verstrichenen Zeit und der besonderen Umstände des Holocaust Lücken und Unklarheiten in der Frage der Herkunft unvermeidlich sind.³⁷⁵

³⁷⁴ <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Wichtige-Begriffe/Index.html>

³⁷⁵ Dies ergibt sich ausdrücklich aus der Orientierungshilfe der überarbeiteten *Handreichung*, Fassung von 2019, durch die die bisherige deutsche Praxis in präzisierter Form fortgeschrieben wurde. *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes*,

4.2.2. Erklärung von Terezín (2009)

548 Die *Terezín Declaration on Holocaust Era Assets and Related Issues* (*Erklärung von Terezín (2009)*) wurde bei der Prager «Holocaust Era Assets Conference» vom 30. Juni 2009 von 46 Staaten verabschiedet, darunter auch die Schweiz.

549 Die *Washington Principles* (1998) werden in der *Erklärung von Terezín* (2009) erneut bekräftigt und präzisiert.

550 Unter der Überschrift «NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstgegenstände» wird der Anwendungsbereich der *Washington Principles* (1998) präzisiert: Darunter fallen nicht nur Kunstwerke, die gemäss Wortlaut der *Washington Principles* «[that] have been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted», sondern auch solche, die aus einer Notlage heraus verkauft wurden: «[also] Kunstgegenstände und Kulturgüter der Opfer des Holocaust (der Schoah) und anderer Opfer nationalsozialistischer Verfolgung von den Nationalsozialisten, den Faschisten und ihren Kollaborateuren [, die] auf vielfältige Weise, wie Diebstahl, Nötigung und Entzug sowie durch Preisgabe, Zwangsverkauf und Verkauf in einer Zwangslage während der Zeit des Holocaust zwischen 1933 und 1945 und als seine unmittelbare Folge entzogen, beschlagnahmt und geraubt wurden.»³⁷⁶

551 Die *Erklärung von Terezín* (2009) präzisiert den Begriff von NS-Raubkunst im Sinne des alliierten Rückerstattungsrechts in Richtung eines «NS-verfolgungsbedingten Entzugs», vergleichbar mit der Formulierung in der deutschen *Handreichung*.

552 Die Schweiz anerkannte mit der Unterzeichnung der *Erklärung von Terezín* (2009), dass NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstgegenstände unter die Regelungen der *Washington Principles* (1998) fallen, wie etwa solche Kunstgegenstände, die durch Diebstahl, Nötigung und Entzug sowie durch Preisgabe, Zwangsverkauf und Verkauf in einer Zwangslage veräussert wurden.

553 Der Bundesrat hat 2013 eine parlamentarische Anfrage zur *Erklärung von Terezín* (2009) dahingehend beantwortet: «2009 hat die Schweiz

insbesondere aus jüdischem Besitz», 2019, S. 35 [<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/Index.html>, Aufruf: 08.05.2021.]

³⁷⁶ Englischer Originaltext: <https://www.lootedartcommission.com/NPNMG484641>.

mit 45 weiteren Staaten sodann die *Terezín Declaration*, welche die Washingtoner Richtlinien bekräftigt, mitverabschiedet. Auf Bundesebene setzt die Schweiz die Washingtoner Richtlinien um. [...] Die Washingtoner Richtlinien erfüllen für Private eine wichtige Signalfunktion für eine gerechte und faire Lösungsfindung und gelten als internationale Best Practice».³⁷⁷

554 Damit anerkennt der Bund, dass es einen über den engen NS-Raubkunstbegriff hinausgehenden Restitutionsgrund geben kann. Dies bedeutet, dass NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstgegenstände, darunter auch die historischen Kategorien von sogenanntem «Fluchtgut» oder sogenannter «Fluchtkunst», den *Washington Principles* (1998) unterstehen können und je nach Konstellation des Einzelfalls *faire und gerechte Lösungen* gefunden werden müssen. Die folgenden Ausführungen verdeutlichen dies.

555 Das Bundesamt für Kultur (BAK) führt 2016 zum Begriff «Fluchtgut» respektive «Fluchtkunst» aus: «Im Hinblick auf die Anwendbarkeit der Washingtoner Richtlinien geht das Bundesamt für Kultur davon aus, dass unabhängig jeglicher Kategorisierung jeder Einzelfall einer umfassenden Prüfung bedarf. Entscheidend ist für den Bund im Sinne der Washingtoner Richtlinien die Frage, ob ein Transfer oder Handwechsel zwischen 1933 – 1945 in seiner Wirkung konfiskatorisch war. Sofern dies der Fall war, kann es sich auch bei «Fluchtgut» oder «Fluchtkunst» um NS-Raubkunst im Sinne der Washingtoner Richtlinien handeln.»³⁷⁸ Zur Umschreibung des Begriffs «Konfiskation» führt das BAK 2019 aus: «Wegnahme von Gütern oder Vermögensteilen ohne Entschädigung; in der Regel durch staatliche Instanzen», wobei neben «der direkten Konfiskation [...] so auch z.B. Scheinverkäufe, Verkäufe zu Schleuderpreisen, Verkäufe ohne Legitimation unter den Begriff der NS-Raubkunst [fallen]. Auch bei «Fluchtkunst», «Fluchtgut» oder «verfolgungsbedingtem Entzug»

³⁷⁷ Interpellation Nr. 13.4027 von Josiane Aubert, 27.11.2013.

³⁷⁸ Eidgenössisches Departement des Inneren EDI / Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten EDA, *Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2011–2016*, Bern 2016, S. 51: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/berichte/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf.download.pdf/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf, Aufruf: 08.05.2021.

muss dementsprechend geprüft werden, ob der Handwechsel konfiskatorisch war, und ob es sich daher um NS-Raubkunst handelt, damit gerechte und faire Lösungen erreicht werden».³⁷⁹

556 Das Kunstmuseum Bern bekennt sich zur *Erklärung von Terezín* (2009).

5. Rekapitulation des Entscheidungsrahmens

5.1. Weitgehende Handlungsfreiheit

557 Das Kunstmuseum Bern ist rechtlich frei zu entscheiden, wie es mit den beiden Werken in Frage umgehen möchte. Selbst die Eigentumsaufgabe an den Werken, bei denen nicht erwiesen ist, ob es sich um NS-Raubkunst handelt, aber bei denen Hinweise auf NS-Raubkunst oder auffällige Begleitumstände gegeben sind, steht grundsätzlich im Einklang mit dem rechtlichen Status der Stiftung, dem Leistungsvertrag, sowie der Gemeinnützigkeit der Stiftung.

558 Es besteht eine erhöhte Bindung an Sorgfaltspflichten sowie an international geltende ethische Standards.

559 Diese Handlungsfreiheit umfasst auch «innovative Lösungen» wie in dem Fall des Gemäldes *La Montagne Sainte-Victoire* von Paul Cézanne, das ebenfalls zum Legat von Cornelius Gurlitt gehört. In diesem Fall hat das Kunstmuseum Bern in einer Vereinbarung von 2018 der Familie Cézanne das Recht eingeräumt, das Gemälde regelmässig als Leihgabe im Musée Granet in Aix-en-Provence, Cézannes Heimatstadt, zu zeigen.³⁸⁰ Damit verzichtet das Kunstmuseum auf einen Teil seiner Nutzungsbefugnisse an dem Werk.

560 Sollten zu einem späteren Zeitpunkt Belege auftreten, dass Kunstwerke des *Legat Cornelius Gurlitt* NS-Raubkunst sind, ist das Kunstmuseum Bern in seiner Handlungsfreiheit nicht beschränkt und wird

³⁷⁹ Bundesamt für Kultur BAK, *Glossar NS-Raubkunst*, Stand 22.07.2019: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/merkblatt_hinweis/glossar_ns-raubkunst.pdf.download.pdf/glossar_ns-raubkunst.pdf; Aufruf: 08.05.2021.

³⁸⁰ <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/research/legat-cornelius-gurlitt/einblicke/paul-cezanne-2032.html>; Aufruf: 08.05.2021.

gemäss den in einem solchen Fall zu beachtenden Grundsätzen vorgehen.

5.2. Alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern bei Werken der Kategorie «Gelb» Werken gemäss Vereinbarung 2014

561 In Fällen, in denen sich die Provenienz eines Werkes aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* nicht hinreichend klären lässt, das Werk mithin weder erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von NS-Raubkunstverdacht (Kategorie «Gelb», *Provenienzforschung 2014*) entscheidet das Kunstmuseum Bern auf Grundlage der Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland innerhalb einer gewissen Bedenkzeit, ob es das Werk endgültig übernimmt (§ 6 Abs. 6 *Vereinbarung 2014*) oder das Eigentum daran aufgibt.

562 Diese Bestimmung stellt den Umgang mit Werken der Kategorie «Gelb» in die alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern. Die Verfügungsgewalt beschränkt sich nicht auf Übernahme oder Aufgabe des Eigentums, sondern lässt auch andere Szenarien zu.

5.3. Vorgehen bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» gemäss differenzierter Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern

563 Die Stiftung Kunstmuseum Bern hat bei der Befassung mit den Kunstwerken der Kategorie «Gelb» gemäss *Vereinbarung 2014* unter Anwendung der verfeinerten Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern entschieden, das Eigentum an Werken der Kategorie «Gelb-Rot» aufzugeben, sofern auf diese kein Anspruch erhoben wird.

564 Werden Ansprüche gestellt oder sind potentiell Betroffene ermittelt, hat das Kunstmuseum Bern entschieden, bei Werken der Kategorie «Gelb-Rot» zunächst eine gütliche Einigung mit den Beteiligten anzustreben.

565 Erst bei einem etwaigen Scheitern dieser Bemühungen werden diese Werke der Bundesrepublik Deutschland übergeben.

566 Bei den Werken in Frage, den Aquarellen *Dame in der Loge*, 1922 (SV-Nr. 35/105) und *Dompteuse*, 1922 (SV-Nr. 35/104) von Otto Dix, handelt es sich um Werke, auf die Anspruch erhoben wurde.

5.4. Anwendbare rechtliche Normen

567 Eine Durchsetzung der Ansprüche auf Eigentumsherausgabe (Vindikation) auf dem ordentlichen Rechtsweg vor den Zivilgerichten wäre wegen der lückenhaften Erkenntnislage im vorliegenden Fall höchstwahrscheinlich aussichtslos.

568 Damit rücken die *Washington Principles* (1998) sowie die *Erklärung von Terezín* (2009) in den beiden zur Beurteilung vorliegenden Fällen in den Vordergrund. Das Kunstmuseum Bern kann und muss entlang dieser Richtlinien bzw. deren Wertefundament verfahren.

569 Die Beteiligten sind bei der Vereinbarung über eine *faire und gerechte Lösung* im konkreten Fall der Werke in Frage inhaltlich frei.

5.5. Erblasserwille

570 Bereits Cornelius Gurlitt erklärte sich ausdrücklich gegenüber der Bundesrepublik Deutschland bereit, die *Washington Principles* (1998) als Privatperson anwenden zu wollen und etwaige NS-Raubkunst zu restituieren.

571 Das Kunstmuseum Bern fühlt sich auch dem Erblasserwillen verpflichtet.