

Born

36/199

41

~~267~~
Nachlass
AUGUST MACKE



DIENST VOOR SCHONE KUNSTEN 'S-GRAD
TENTOONST.: Aug. Macke
KUNSTENAAR: id

Eine Frage der Herkunft
.....
A Question of Provenance

1752

Umstände
erabfolgt

V.4

6.8

Inhalt / *Index*

- 2 Einführung / *Introduction*
- 5 Ida Gerhardi, *Chanteuse (Madame de Riau), 1903*
Chanteuse (Madame de Riau), 1903
- 8 Paul Klee, *Der Hörende, 1930*
The Listener, 1930
- 11 Max Pechstein, *Bildnis Frau Dr. Plietzsch, 1921*
Portrait Mrs Plietzsch, 1921
- 15 Karl Schmidt-Rottluff, *Frau mit verbundenem Kopf, 1920*
Woman with Bandaged Head, 1920
- 20 Ernst Ludwig Kirchner, *Burg auf Fehmarn, 1912*
Burg on Fehmarn, 1912
- 25 Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis mit weißer Perlenkette, 1906*
Self-portrait with white Pearl Necklace, 1906
- 29 Edvard Munch, *Das weinende Mädchen, 1909*
Weeping Girl, 1909
- 33 Max Beckmann, *Park Bagatelle, 1938*
Park Bagatelle, 1938
- 37 Glossar / *Glossary*
- 40 Auswahlliteratur / *Selected Literature*

Eine Frage der Herkunft
.....
A Question of Provenance

Einführung

Indroduction

Das Wissen um die Herkunft eines Kultur-gutes, seine sogenannte „Provenienz“, ist von großer Bedeutung für den heutigen Eigentümer. So kann eine lückenlose Re-konstruktion der Besitzverhältnisse seit Entstehung des jeweiligen Werkes seine Authentizität beweisen oder in Frage stellen. Die Herkunft verknüpft zudem die Objektbiografie mit den Biografien seiner ehemaligen Eigentümer. Sie kann zum Ausgangspunkt neuer Forschungsansätze werden und zur Deutung des Objektes als Teil unseres kulturellen Gedächtnisses beitragen.

Gesellschaftlich und kulturpolitisch wächst die Nachfrage nach Informationen zur Herkunft der Werke in den öffentlichen und privaten Sammlungen, denn während des Nationalsozialismus fanden Kulturgut-verlagerungen von beispiellosem Ausmaß und Brutalität statt. Unzählige Sammlungen wurden zerschlagen und in ihren Einzel-teilen weit verstreut, sei es durch Beschlag-nahme, Zwangsverkäufe oder Zurücklassung bei Flucht, Deportation oder Ermordung ihrer Besitzer durch die Nationalsozialisten. Diese Güter gelangten in den Umlauf, während das Wissen über ihre Herkunft

The question of a cultural object's prove-nance is a matter of remarkble interest to the present holder. An unbroken history of ownership from the making of the work to the present can be a means of proving its authenticity – or otherwise. Provenance links the biography of owners to that of the object. It may form the basis of new research efforts and can contribute to the interpretation of the object as part of our cultural heritage.

From the point of view of society and cul-tural policy, demand is increasing for infor-mation on the origin of works in public and private collections. Attention has been drawn to the fact that, during the Nazi era, the displacement of cultural possessions took place on an unprecedented and of- tentimes brutal scale. Countless collections were dismantled, their pieces scattered widely – whether through confiscation, compulsory sale or as a result of aban- donment when their owners fled, were deported or murdered by the National Socialists. These items entered into circula- tion, whilst silence was kept as to their provenance, and information was later forgotten.

verschwiegen und später vergessen wurde. Im August 2018 startete das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster mit der Förderung durch die Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste ein Projekt zur systematischen Überprüfung der Herkunft des Gemäldebestandes seiner Galerie der Moderne. Diese wurde maßgeblich in den 1950er und frühen 1960er Jahren auf- und ausgebaut. Während im Inventarbuch meist genauestens festgehalten ist von wem ein Objekt erworben wurde, war eine lückenlos überlieferte Herkunftsgeschichte zur damaligen Zeit keine Ankaufsbedingung. Die gezielte Forschung nach der Herkunft der Gegenstände, die vor 1945 entstanden und nach 1933 in den Bestand des Museums gelangt sind, reagiert auf diesen Mischstand. Das vorliegende Heft ist ein Beitrag zur Präsentation einiger Ergebnisse der Forschung. Es werden einzelne Aspekte aus der Herkunftsgeschichte eines Objektes näher beleuchtet, die dem interessierten Leser eine neue Perspektive auf vielleicht längst bekannte Werke in der Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur eröffnen können. Darüber hinaus werden Einblicke in Methodik und Herausforderungen der Provenienzforschung gegeben.

Für die Recherche wird zuerst eine „Autopsie“ des Objektes vorgenommen. Eine Übersicht der gegebenenfalls auf der Rückseite angebrachten Nummern, Zettel oder Stempel wird erstellt und ausgewertet. Im Idealfall befinden sich hier Hinweise auf Vorbesitzer und Ausstellungen, in denen das Objekt präsentiert worden ist. Zudem werden die Akten im Hausarchiv des Museums sowie die Fachliteratur gesichtet.

In August 2018 the LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster began a project funded by the German Lost Art Foundation that involves the systematic verification of the provenance of its Modernist Gallery paintings. This collection was mainly built up in the early 1950s and 1960s. While in most cases the inventory book details from whom the object was acquired, a full history of provenance was not at that time a condition of acquisition. Targeted research of the provenance of items created before 1945 and arriving in the collections of the Museum after 1933 aims to remedy this fault.

This brochure is part of a presentation of some of the research results. It will shed light on specific aspects of the history of an object, allowing the interested reader to glimpse new perspectives of works at the LWL-Museum für Kunst und Kultur that they may long have been familiar with. Furthermore, insight into the methodology and challenges of establishing provenance is given.

The researcher first performs an 'autopsy' on the object. This will involve making a record of any numbers, labels or stamps on the back and evaluating their meaning. Ideally, such marks can provide indications of former owners and exhibitions in which the object featured. Documents in the in-house archives of the museum and specialist literature are also consulted. Often, the next steps will lead to national and international archives of, for example, reparation documents, files relating to the estate of an artist or the business records of art dealers and private collectors.

Oftmals führt der nächste Schritt in nationale und internationale Archive mit beispielsweise Wiedergutmachungsakten, Künstlernachlässen oder Geschäftsunterlagen von Kunsthändlern und Privatsammlern.

Nicht immer lässt sich heute noch lückenlos feststellen, wann ein Kulturgut wem gehört hat. Aufgrund der verstrichenen Zeit und der besonderen Umstände zwischen 1933 und 1945 sowie auch der Nachkriegszeit, sind Unklarheiten in der Frage der Herkunft nicht zu vermeiden. Zum einen gilt es, diese Lücken sichtbar zu machen. Das Museum bleibt zum anderen um Aufklärung bemüht und ist für alle weiterführenden Hinweise dankbar.

It is not always possible, notably today, to establish a full and continuous record of who owned a cultural asset and when. Because of passing time and the special circumstances of the period between 1933 and 1945, as well as the post-war period, one cannot avoid uncertainty about the question of provenance. To counteract this, one must first endeavour to bring to light any gaps in the history of an object. Second, the museum continues to seek clarification and is grateful for any help in furthering knowledge.



Ida Gerhardi (1862 – 1927)

Chanteuse (Madame de Riau), 1903, Öl auf Leinwand

*1927 – 1969 Nachlass der Künstlerin /
Malve Steinweg, Lüdenscheid
seit 1969 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster*

Chanteuse (Madame de Riau), 1903, Oil on canvas
1927 – 1969 Estate of the Artist / Malve Steinweg, Lüdenscheid | since 1969 LWL-Museum
für Kunst und Kultur, Münster

„Könnten Sie nicht die Münsteraner dazu bewegen, meine alte Café-Chanteuse zu kaufen?“

Die Künstlerin Ida Gerhardi bemühte sich bereits 1907 darum, dass das Provinzialmuseum Münster, das heutige LWL-Museum für Kunst und Kultur, ihr Porträt der *Chanteuse (Madame de Riau)* ankaufen würde. Das wird aus ihrem Briefverkehr mit dem Industriellen und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874 – 1921) aus Hagen deutlich. Osthaus war von 1907 – 1908 Mitglied der Ankaufskommission zur Eröffnung des Münsteraner Museums. So bat Gerhardi, die geschäftlichen und freundschaftlichen Kontakt zu Osthaus pflegte, ihn selbstbewusst, eines ihrer Werke dort anzubieten. Doch das Museum scheint abgelehnt zu haben, denn in einem späteren Brief an Osthaus schreibt die Künstlerin nicht ohne Sarkasmus: „[...] es [das Museum in Münster] täte auch besser, seine lebenden Landsleute leben zu lassen, als Jagd auf alte Kirchen zu machen – das kann man ja als Sport nebenbei betreiben – Van Gogh hätte sicher seine Ohren nicht so früh abgeschnitten, wenn die Leute ihm hin u. wieder eine Leinwand für ein paar 100 Mark abgekauft.“ Die Absage wird vermutlich an der damaligen Ankaufspolitik des Hauses gelegen haben: Ausgangs lag der Schwerpunkt des Sammlungsprofils vor allem auf altwestfälischer Kunst. Zwar kaufte man auch Werke von zeitgenössischen Künstlern aus Westfalen, dies jedoch mit der Auflage in Stil und Sujet „dem Westfälischen“ zu entsprechen.

Gerhardis Gemälde fanden zu Lebzeiten in ihrem Heimatland, das gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark deutsch-patrio-

“Could you not persuade the people of Münster to buy my old café singer?”

As early as 1907, the artist Ida Gerhardi was exercised by a wish for the Provinzialmuseum Münster, today's LWL-Museum für Kunst und Kultur, to acquire her portrait *Chanteuse (Madame de Riau)*. This is made clear in her correspondence with the Hagen industrialist and arts patron Karl Ernst Osthaus (1874 – 1921). Osthaus was between 1907 and 1908 a member of the acquisition committee formed for the newly opened Münster museum. Gerhardi cultivated a private and business association with Osthaus, and asked him to suggest one of her works to the committee. The museum seems to have declined however, as the artist later writes a letter to Osthaus which is not without sarcasm, “[...] it [the museum in Münster] would serve its fellow citizens better if it let them live rather than pursue an interest in old churches – which could just as easily be nurtured as a hobby – Van Gogh would certainly not have cut off one of his ears so early in his life if people had once in a while bought a canvas for a couple of hundred Marks.” The rejection of Gerhardi's work is most likely to have been a factor of the museum's acquisition policy at the time: initially, the collection focussed foremost on old Westphalian art. It is true that works by contemporary artists from Westphalia were bought, but under the condition that their style and subject matter was compatible with those of ‘Westphalian aspirations’. Gerhardi's paintings received little recognition during her own lifetime: Germany in the early 20th century was strongly patriotic, and Gerhardi worked in a manner close to the French Impressionists’.

tisch gesinnt war, aufgrund ihrer Nähe zur französisch-impressionistischen Manier wenig Anerkennung.

Dass die *Chanteuse* 1969 dann doch noch ihren Weg in die Sammlung findet, ist dem guten Verhältnis des Museums zu der Nichte der 1927 verstorbenen Künstlerin zu verdanken. Im Jahr 1962 veranstaltet das Westfälische Landesmuseum zusammen mit der Stadt Lüdenscheid eine Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstages von Ida Gerhardis. Den Anstoß gab eben jene Nichte, die zusammen mit ihrer Schwester über den Nachlass verfügte. Sie vermittelten Kontakt zu befreundeten Privatsammlern und zusammen mit weiteren Leihgaben aus Museen präsentierte man die erste umfassende Schau über das Schaffen der Hagener Malerin in Münster. Die ausrichtenden Institutionen und die Familie waren sich einig, dass das Werk Gerhardis den Menschen in ihrer Heimatregion nähergebracht werden sollte. Während der Vorbereitungen äußerte die Familie bereits den Wunsch, dass das Landesmuseum mehrere Gemälde Ida Gerhardis auch dauerhaft in seiner Sammlung präsentieren solle. Den Grundstein legt dann die großzügige Schenkung dreier Gemälde Ende der 1960er Jahre: das großformatige Porträt *Frau Emilie Turck im Garten*, das *Tanzbild XI (Bal Bullier)* und ein frühes Selbstbildnis. Einzig die *Chanteuse* erwarb das Museum käuflich aus dem Nachlass. Eine wohl eher zufällige und späte Geste der „Wiedergutmachung“, bedenkt man Gerhardis Vorhaben von 1907. Im Laufe der Jahre kommen weitere Ankäufe hinzu und seit 1991 verwahrt das Museum auch den Nachlass der Künstlerin.

Gerhardi died in 1927. That the *Chanteuse* finally found her way into the collection in 1969 is thanks to the good relationship between the museum and a niece of the artist. In 1962 the Westfälisches Landesmuseum together with the town of Lüdenscheid instigated an exhibition to mark the centenary of Gerhardi's birth. The idea was put forward by the aforementioned niece who together with her sister disposed of the estate. They acted as intermediaries in contacting private collectors. Together with further museum loans, material for the first retrospective on the Hagen artist was gathered for presentation in Münster. The organising institutions and the family were unanimous in thinking that people in her native region should be made aware of Gerhardi's work. During the preparations for the exhibition, the family expressed their desire that the museum should exhibit several of Ida's paintings on a permanent basis. The foundation for this was the generous gift of three paintings at the end of the 1960s: a large-format portrait of *Frau Emilie Turck in the garden*, *Dancing XI (the Bullier ball)* and an early Self-portrait. Only the *Chanteuse* was purchased by the museum from the estate. A rather late gesture, by way of 'making amends', considering Gerhardi's 1907 proposition. Over the years, several further purchases have been made and since 1991 the estate of the artist has been in the care of the museum.



Paul Klee (1879 – 1940)

Der Hörende, 1930, Öl und Wasserfarben auf Leinwand

[...]

o.J. – um 1937 Leopold Stokowski, New York

um 1937 – 1961 Evangeline und Alexis Zalstem-Zalesky, New Milford

1961 – 1965 Galerie Beyeler, Basel

seit 1965 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

The Listener, 1930, Oil and watercolour on canvas

[...] | unknown – ca 1937 Leopold Stokowski, New York | ca 1937 – 1961 Evangeline and Alexis Zalstem-Zalesky, New Milford | 1961 – 1965 Galerie Beyeler, Basel | since 1965 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Paul Klees Werk ist geprägt von einer besonderen, musikalischen Qualität: Fortwährend sucht der Künstler nach der Möglichkeit, Musik malerisch zu verbildlichen, sie sichtbar zu machen. In *Der Hörende* von 1930 fügt Klee mit wenigen Linien ein Gesicht zusammen, das an ein Saiteninstrument denken lässt. An dessen Seite schmiegt sich eine abstrahierte Ohrmuschel aus verschiedenförmigen, fein konturierten und schwingenden Formgebilden, die sich stellenweise überlagern und dennoch harmonisch ineinanderfügen. Vielleicht schaut der Betrachter auf sich entfaltende Schallwellen, die je nach Resonanz verschiedene Formen oder Schwingungen bilden. Gut möglich, dass Klees bildliche Ausformulierung des Hörenden und des Gehörten den ersten uns bekannten Besitzer, Leopold Stokowski (1882 – 1977), ganz besonders faszinierten. Stokowski war von Beruf Dirigent. Seine Ausbildung absolvierte er in England, aber bereits 1905 ging er nach New York und prägte vor allem als langjähriger Leiter des Philadelphia Orchestra die Interpretation klassischer Musik in den USA des frühen 20. Jahrhunderts. Auf der Rückseite des Gemälderahmens hat sich das Sammleretikett Stokowskis erhalten (Abb. 1). Paul Klee führt ab 1911 einen handschriftlichen Œuvre-Katalog. In ihm erfasst er systematisch seine Werke und etwaige Käufer. Da Stokowski in diesem und anderen Dokumenten Klees namentlich nicht aufgeführt ist, gehen die Experten vom Zentrum Paul Klee mit Sitz in Bern davon aus, dass Stokowski das Gemälde nicht direkt vom Künstler erworben hat. Auch für den Übergang des Werkes aus Stokowskis Besitz in den des Ehepaares Zalstem-Zalessky gibt

The work of Paul Klee has a special, musical quality. The artist is continually engaged in trying to represent sound in his paintings. *The Listener*, painted in 1930, uses just a few lines to draw a face that somehow reminds us of a string instrument. Next to the face, nuzzle the abstract auricles of an ear tracing various shapes in finely contoured, apparently swaying forms – some overlapping, yet all interlacing harmoniously. Perhaps what we are seeing are unfolding sound waves that adopt shapes or oscillations depending on their resonating power. The first owner we know of, Leopold Stokowski (1882 – 1977), may well have been especially fascinated by Klee's representation of the listener and the world of sound. Stokowski was a conductor. He completed his training in England but went to New York as early as 1905. For many years conductor of the Philadelphia Orchestra, he shaped the interpretation of classical music in the US in the early 20th century. Stokowski's label is still on the back of the painting's frame (fig. 1). From 1911, Klee kept a handwritten catalogue of his works, systematically recording his paintings and any buyers. Since Stokowski does not appear in this or any other of Klee's documents, experts at the Zentrum Paul Klee in Bern assume that Stokowski did not buy the painting directly from the artist. Nor is there any substantial evidence for the transfer of the work from Stokowski's ownership to that of the married couple, Zalstem-Zalessky. But research has shown that Evangeline Zalstem-Zalessky (1897 – 1990) was the second wife of the conductor. Née Johnson, she was the heiress to the cosmetics corporation Johnson & Johnson and

es zunächst keinen belastbaren Nachweis. Doch Nachforschungen haben ergeben, dass Evangeline Zalstem-Zalesky (1897–1990) die zweite Frau des Dirigenten war.

Als geborene Johnson war sie eine Erbin des Kosmetikkonzerns Johnson & Johnson, und mit Stokowski von 1926 bis 1937 verheiratet. 1938 ehelichte sie dann den russischen Adligen Alexis Zalstem-Zalesky (o.J. – 1965). Aus diesem Grund liegt die Vermutung nahe, dass Evangeline das Gemälde *Der Hörende* etwa als Abfindung bei ihrer Scheidung erhalten hat und mit in ihre zweite Ehe einbringen konnte. Über Alexis selbst ist wenig bekannt: Er scheint ein Student der tropischen Agrarwissenschaften gewesen zu sein und führt den offiziellen Titel „Prinz“.

Neben zeitgenössischer Kunst sammelte Evangeline auch anthropologische Artefakte und Asiatika. Heute befinden sich Schenkungen aus diesen Sammlungen in verschiedenen amerikanischen Museen. Den *Hörenden* verkaufte Alexis Zalstem-Zalesky 1961 der Baseler Galerie Beyeler, die es im Jahr darauf dem Westfälischen Landesmuseum zum Erwerb anbot.

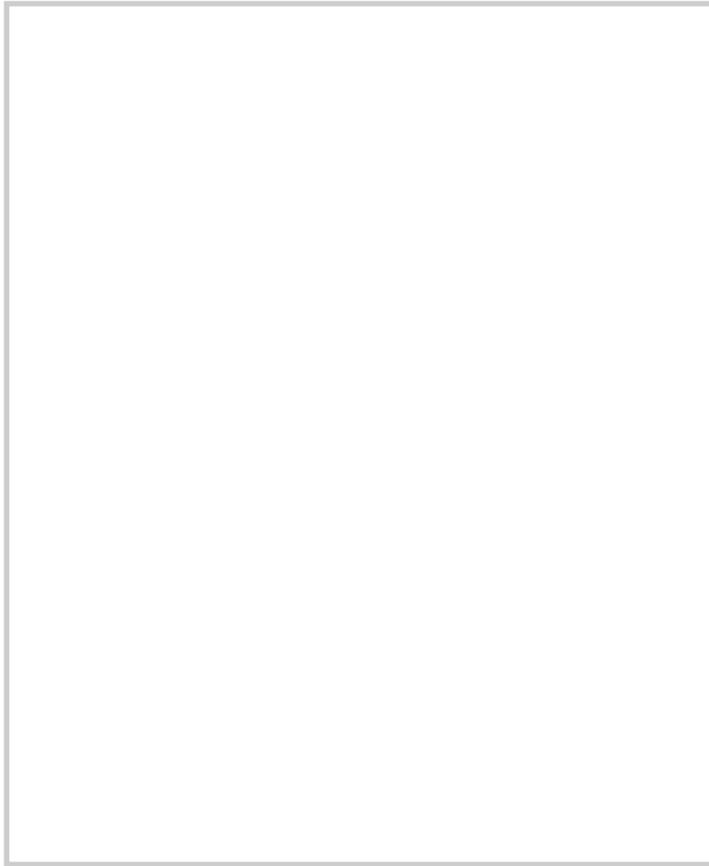
was married to Stokowski from 1926 to 1937. In 1938 she then married the Russian aristocrat Alexis Zalstem-Zalesky (unknown – 1965). It seems probable therefore that Evangeline received *The Listener* as part of a divorce settlement and thus brought it to her second home. We know little about Alexis: apparently, he was a student of tropical agricultural science. His official title was 'Prince'.

Alongside contemporary art, Evangeline also collected anthropological artefacts and Asian art. Gifts from these collections can today be found in various American museums. Alexis Zalstem-Zalesky sold *The Listener* in 1961 to Galerie Beyeler, who that same year offered it to the Westfälisches Landesmuseum.

- 1 Rückseite von *Der Hörende*, Detail des Sammleretiketts von Leopold Stokowski.

Reverse of *The Listener*, detail showing the label of the collector Leopold Stokowski.





Max Pechstein (1881 – 1955)

Bildnis Frau Dr. Plietzsch, 1921, Öl auf Leinwand

[...]

*o.J. – 1958 Pierre Alexandre Regnault, Laren
22. – 23.10.1958 Auktion Paul Brandt, Amsterdam
1958 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster*

Portrait Mrs Plietzsch, 1921, Oil on canvas

[...] | unknown – 1958 Pierre Alexandre Regnault, Laren | 22 – 23 October 1958 Auction
Paul Brandt, Amsterdam | 1958 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Der Kunstsammler Pierre Alexandre Regnault (1868 – 1954) baut in den 1920er und 1930er eine der größten niederländischen Sammlungen moderner Kunst auf. An ihrem Höhepunkt umfasst sie Werke von namhaften Künstlern wie Marc Chagall, Georges Braque und Pablo Picasso. Zudem unterstützt Regnault jüngere Künstler finanziell und nimmt eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Wertschätzung moderner Kunst in den Niederlanden ein. Durch Dauerleihgaben an das Stedelijk Museum in Amsterdam zeichnet er sich mitverantwortlich für die zunehmend zeitgenössischere Ausrichtung des Museums. Er ist in der nationalen Kunstszene sowie dem internationalen Kunstmarkt gut vernetzt und bringt Kaufkraft aus den Erträgen seiner Farbfabriken mit. Als nach der Besetzung der Niederlande durch die Nationalsozialisten und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kaum noch zeitgenössische Kunst in öffentlichen Museen zu sehen ist, ermöglicht Regnault Kunstliebhabern und Künstlern in seinem Wohnhaus in Laren weiterhin das Studium und den Genuss der den Machthabern unliebsamen Moderne. Nach seinem Tod 1954 wird seiner ehemaligen Bedeutung und die Kenntnis über den einstigen Umfang seines Besitzes wenig Beachtung geschenkt. Vielleicht in weiser Voraussicht, dass Regnaults Wirken mit der Zeit von erneutem Interesse sein würde, übergibt die Tochter des Sammlers 1979 seinen Nachlass dem RKD, dem niederländischen Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Den Haag. Darin enthalten ist neben Briefen, Fotoalben, Zeitungsausschnitten und Auktionskatalogen auch ein Karteikartensystem mit Aufzeichnungen zu den Werken der Sammlung.

During the 1920s and 1930s, the art collector Pierre Alexandre Regnault (1868 – 1954) is busy amassing one of the largest collections of modern art in the Netherlands. At its height, the collection includes works by Marc Chagall, Georges Braque and Pablo Picasso. Regnault also supports young artists and plays an important part in the development of modern art appreciation in the Netherlands. By placing items on permanent loan in the Stedelijk Museum in Amsterdam, he contributes to the increasingly contemporary focus of the museum. He has excellent connections on the national art scene and within the international art market, as well as the requisite buying power as a result of his income from paint factories. As a result of the Nazi occupation of the Netherlands and the outbreak of the Second World War, contemporary art becomes a rare sight in public galleries. In reaction Regnault opens his house in Laren to art lovers and artists for the study and enjoyment of the modernist art that has incurred the displeasure of those in power. Following his death, Regnault is little recognised for his contribution; the extent of his collection is barely remembered.

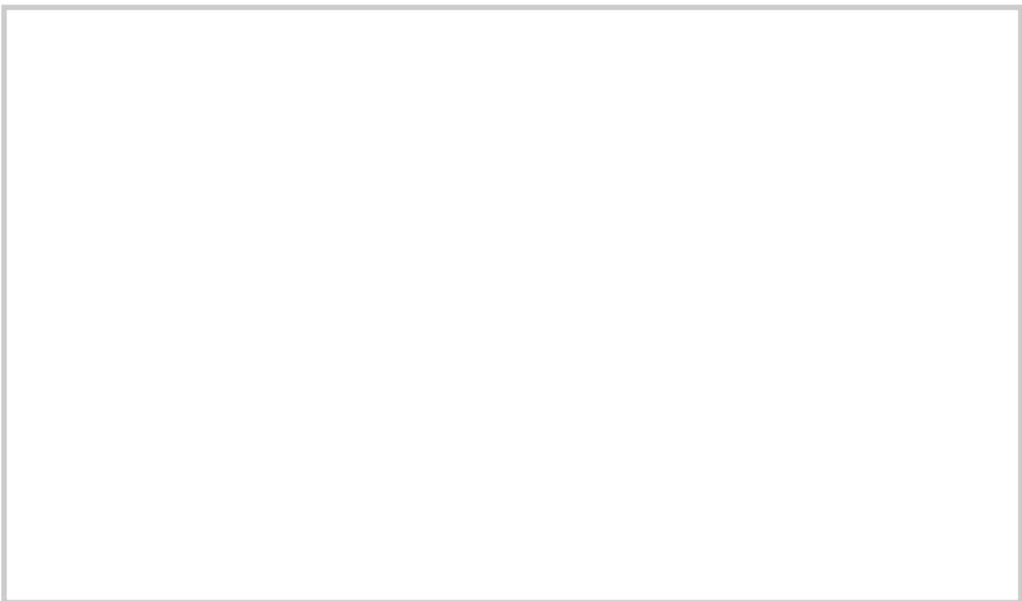
Wisely foreseeing that interest in Regnault's activities would grow with time, the collector's daughter transfers his personal records to the RKD, the Netherlands Institute for Art History in The Hague. They include letters, photo albums, newspaper clippings and auction catalogues as well as an index card system referencing the works in his collection. At the RKD one finds a card for the *Portrait Mrs Plietzsch*. On it, in elegant handwriting, are the words: „Max Pechstein 1 schilderij (portret) f 1000“. Regnault is

Auch für das *Bildnis Frau Dr. Plietzsch* findet sich im RKD ein Kärtchen. Auf diesem steht in eleganter Handschrift: „Max Pechstein 1 schilderij (portret) f 1000“ (Abb. 2). Ins Deutsche übersetzt umschreibt Regnault hier recht grob ein „Gemälde (Porträt)“ von Pechstein, das er für 1000 Gulden erworben hatte.

Leider datiert der Sammler seine Karteikarten nicht. Auch in den überlieferten Rechnungen zu seinen An- und Verkäufen findet sich kein Hinweis auf ein Kaufdatum oder Vorbesitzer, so bleibt bislang offen, wann Regnault das Gemälde erwarb. Dass es sich bei diesem Gemälde auch wirklich um das heute in Münster befindliche handelt, beweist ein Katalog des Auktionshauses Paul Brandt in Amsterdam: Hier kommt im Oktober 1958 der Nachlass Regnaults unter den

noting quite simply a ‘Painting (Portrait) by Pechstein’, that he acquired for 1000 guilders (fig. 2). Unfortunately, he did not date his index cards and, in the available invoices for his purchases and sales, there is no indication of a purchase date or previous owner. The date of Regnault’s acquisition therefore remains a mystery. The first evidence we have that this painting is in fact the one we see in Münster today is provided in a catalogue from Paul Brandt, an auction house in Amsterdam. Here, Regnault’s estate comes under the hammer in October 1958. For lot number 87, a black and white image of *Portrait Mrs Plietzsch* is shown.

The preface to the auction catalogue for Regnault’s estate is written by one of the most influential of 20th century Dutch



2 Karteikarte Archiv P. A. Regnault, RKD, Den Haag, NL-HaRKD.0261, Nr. 212.

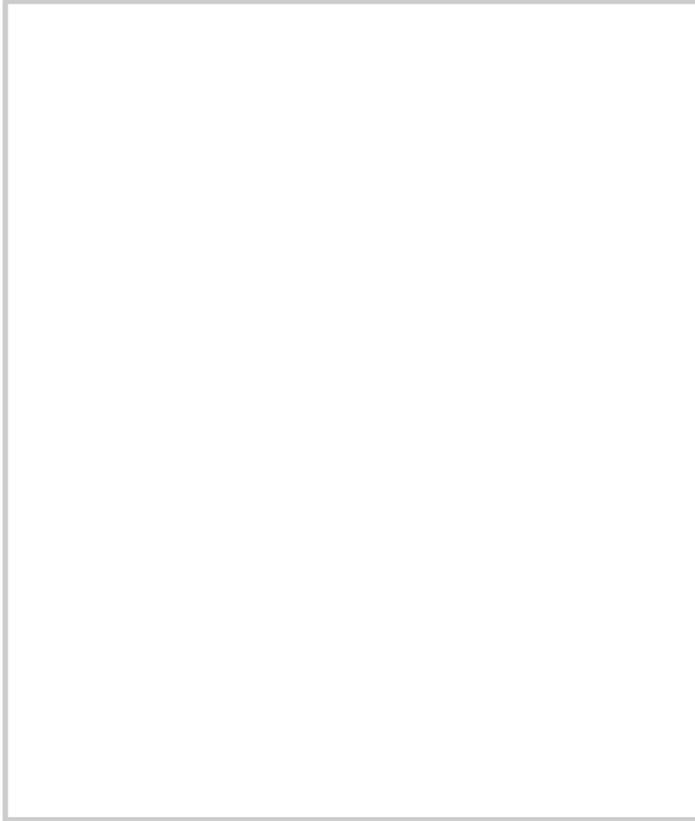
Index card P. A. Regnault archive, RKD, The Hague, NL-HaRKD.0261, No. 212.

Hammer. Unter der Losnummer 87 und in schwarz-weiß abgebildet wird das *Bildnis Frau Dr. Plietzsch* angeboten.

Das Vorwort zur Nachlassauktion Regnaults schreibt einer der einflussreichsten Museumsmänner der Niederlande des 20. Jahrhunderts, der damalige Direktor des Stedelijk Museums, Willem Sandberg (1897 – 1984). Darin dankt er Regnault für die Schenkung über 37 Kunstwerke an ‚sein‘ Museum und bemerkt im Schlusssatz mit Blick auf die in dem Katalog beworbenen Werke: „Voller Spannung fragen wir uns nun, wie wohl die Zukunft der vielen Meisterwerke aussieht, die noch in der Sammlung verblieben sind.“ Das Gemälde Pechsteins, der zuvor noch nicht in der Sammlung des Westfälischen Museums vertreten war, wird von diesem erworben und ist seitdem als fester Bestandteil der Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich. Es ist zudem der einzige Ankauf eines Gemäldes von Pechstein in der Sammlung geblieben, anders als bei seinen Kollegen der Künstlergruppe *Brücke*, von denen jeweils mehrere Ölbilder ihren Weg ins Museum fanden.

curators, the then director of the Stedelijk Museum, Willem Sandberg (1897 – 1984). In it, he thanks Regnault for the gift of more than 37 works to ‘his’ museum and notes in a concluding sentence in respect of the works promoted in the catalogue, “We are most excited and wonder how well the many masterpieces still in the collection will fare in future”.

Pechstein had not previously featured in the collection of the LWL-Museum für Kunst und Kultur, and is now accessible to the public as a fixed component of the permanent exhibition. It is still the only painting by Pechstein in the collection, in contrast to his fellow members of the *Brücke* art movement, who each have several paintings in the museum.



Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976)

Frau mit verbundenem Kopf, 1920, Öl auf Leinwand

*spät. 1929 – mind. 1957 Galerie Ferdinand Möller, Berlin / Köln
spät. 1962 Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf;
seit 1962 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster*

Woman with Bandaged Head, 1920, Oil on canvas

latest 1929 – earliest 1957 Galerie Ferdinand Möller, Berlin / Cologne | latest 1962 Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf | since 1962 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Wann genau Ferdinand Möller (1882 – 1956) das Gemälde *Frau mit verbundenem Kopf* von Karl Schmidt-Rottluff erwirbt, ist auch nach Sichtung seines schriftlichen Nachlasses in der Berlinischen Galerie nicht ersichtlich. Er verfügt aber nachweislich seit spätestens 1929 über das Gemälde, als er es für eine Ausstellung nach Danzig leiht. Gut möglich ist, dass der Kunsthändler es direkt bei dem Maler erworben hatte.

Zwischen Oktober 1937 und März 1938 übersendet Möller einige Werke aus seinem Besitz an den in Detroit lebenden Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Valentiner (1880 – 1958) in die USA. Vermutlich hatte Möller ein Auge auf den wachsenden Absatzmarkt für deutsche Kunst der Moderne in Amerika geworfen, während es in Deutschland seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten zunehmend schwieriger geworden war mit dieser zu handeln. Mit der Beschlagnahme aller sogenannter „Entarteter Kunst“ in den öffentlichen Einrichtungen 1937 wird es dann nahezu unmöglich mit Werken zu agieren, die nicht dem ideologischen und ästhetischen Kanon der Machthaber entsprechen. Möglicherweise befürchtet Möller, dass man früher oder später auch private Sammlungen „säubern“ würde, so erscheint die ergriffene Maßnahme der Auslagerung nachvollziehbar. Doch der Kriegsausbruch erschwert Möllers Zugriff auf die Werke in Übersee: Zwischen 1939 und 1947 erliegt die Korrespondenz zwischen ihm und Valentiner gänzlich.

Die Leihgaben überdauern den Krieg in Detroit. Als Möller Valentiner nach Kriegsende an dessen neuen Arbeitsplatz am County Museum von Los Angeles erreicht, gibt Valentiner an, die Gemälde seien

The exact date on which Ferdinand Möller (1882 – 1956) bought *Woman with Bandaged Head* from Karl Schmidt-Rottluff is not clear, even on inspection of his personal records in the archive of the Berlinische Galerie. We can however be sure that he held the painting by 1929 at the latest, because this is when he loaned it to an exhibition in Gdansk. It is quite possible that the art dealer bought it directly from the painter. Between October 1937 and March 1938 Möller sends works to the art historian Dr Wilhelm Valentiner (1880 – 1958), who lived in Detroit, United States. It seems that Möller kept an eye on the growing market for modern German art in the States, whereas since the seizure of power by the National Socialists in Germany, it had become increasingly difficult to find buyers. With the confiscation of all so-called ‘degenerate art’ from public institutions in 1937, it becomes almost impossible to be involved with works that do not conform to the ideological and aesthetic canon of those in power. Perhaps Möller fears that sooner or later, private collections would be ‘cleansed’ too – taking measures to move art is thus a sensible idea. The outbreak of war incurs problems for Möller’s access to the paintings overseas: between 1939 and 1947 the correspondence between Möller and Valentiner comes to a standstill. The items on loan spend the war in Detroit. When at the end of the war Möller reaches Valentiner at his new place of work in the County Museum of Los Angeles, Valentiner tells him the paintings are still in Detroit. It is not until 1950 that Möller manages to ascertain that the paintings, including Schmidt-Rottluff’s *Woman with Bandaged*

noch in Detroit. Erst 1950 gelingt es Möller herauszufinden, dass die Gemälde – darunter Schmidt-Rottluffs *Frau mit verbundenem Kopf* – im Dezember 1940 von der US-amerikanischen Regierung als Feindvermögen beschlagnahmt worden waren. Der Zugriff erfolgte als Sanktion und Kriegsrepressalie der Alliierten gegenüber deutschem Privatbesitz. Etliche Ersuche um Rückgabe verlaufen ins Leere. Möller erfährt zu spät, dass die Frist um Restitution im Oktober 1950 abgelaufen war.

In der Folge stellen renommierte Fachleute und Gutachten aus, die Möller den rechtmäßigen Besitz der Bilder bestätigen und auch das Konsulat der neu gegründeten BRD in New York setzt sich für ihn ein. Doch die amerikanischen Behörden erhalten die Konfiszierung aufrecht. Möller stirbt 1956 ohne seine Bilder wieder erlangt zu haben. Seine Witwe und Tochter führen die Bemühungen fort, 1957 fliegen sie nach Washington und erwirken in einer persönlichen Unterredung endlich eine Lösung: zwei Gemälde der Sammlung werden an amerikanische Museen geschenkt, die restlichen siebzehn, mitsamt der *Frau mit verbundenem Kopf*, können sie für insgesamt 16.000 \$ zurückerwerben. Über den Düsseldorfer Kunsthändler Wilhelm Grosshennig (1893–1983) gelangt das Kunstwerk dann 1962 in die Sammlung des Museums.

In den Verhandlungen zum Ankauf des Gemäldes zwischen dem Museum und Grosshennig schreibt dieser: „Dr. Valentiner hat das Bild 1937 von dem jetzigen Besitzer in eine amerikanische Ausstellung deutscher Kunst entliehen; aus dieser Kollektion ist es jetzt zurückgekommen.“ Den entscheidenden Hinweis auf die von Grosshennig erwähnte

Head – were confiscated by the US government in 1940 as enemy property. The seizure was both sanction and reprisal against German private property by the Allies. A number of requests for the return of the works fall on stony ground. Too late, Möller learns that the deadline for restitution had expired in October 1950. Subsequently, reputable specialists confirm that Möller is the rightful owner of the pictures. The New York consulate of the newly founded Federal Republic of Germany also campaigns on his behalf. Yet the American authorities maintain their position on the confiscation. Möller dies in 1956, without regaining possession of the paintings. His widow and daughter continue to pursue the matter and in 1957 they fly to Washington and finally manage to find a solution during a personal interview: two paintings from the collection will be given to American museums; and they are permitted to re-purchase the remaining 17, including *Woman with Bandaged Head*, for the sum of 16,000 US dollars. The work then arrives in the museum collection in 1962 via the Düsseldorf art dealer Wilhelm Grosshennig (1893–1983).

In the negotiations with the museum on the acquisition of the painting, Grosshennig writes: “Dr. Valentiner had borrowed the painting in 1937 from its current owner for an American exhibition; it has now returned from this collection.” The decisive reference by Grosshennig to the ‘collection’ is the 1956 catalogue raisonné of Schmidt-Rottluff paintings. The catalogue lists the current owner of the painting as the Münster-born art dealer ‘Ferdinand Möller, Berlin’.

„Kollektion“ gibt das Werkverzeichnis der Gemälde von Schmidt-Rottluff von 1956. Dort ist als damaliger Besitzer des Gemäldes der in Münster geborene Kunsthändler „Ferdinand Möller, Berlin“ angegeben.

Dass der Name Ferdinand Möllers in nicht wenigen Biografien von Werken der Klassischen Moderne auftaucht, hat jedoch nicht nur mit seiner Rolle als einer der bedeutenden Galeristen zwischen 1917 und 1956 zu tun. Als nicht-jüdischer Händler konnte Möller seine Tätigkeit auch nach 1933 fortführen und war einer der Wenigen, die den Markt für die deutsche Moderne fast bis zum Ende des Krieges erhielten. Jedoch war Möller auch einer der vier Kunsthändler, die vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit der „Verwertung“ der 1937 als „entartet“ beschlagnahmten Kunst beauftragt worden waren. Aus diesem Engagement ging Möller zweifellos als Profiteur hervor, gleichzeitig bewahrte er aber auch unzählige Hauptwerke der Klassischen Moderne vor der Zerstörung oder dem Verkauf ins Ausland.

The fact that Ferdinand Möller's name appears in several provenances of classical modernist paintings is not simply a result of his role as one of the major gallery owners between 1917 and 1956. As a non-Jewish dealer, Möller was able to continue his activities after 1933 and was one of the few who sustained the market for German Modernism almost to the end of the war. Yet Möller was also one of four art dealers assigned by the Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda to the task of processing 'degenerate' confiscated art. Möller undoubtedly benefited from this engagement, at the same time saving countless major modern art works from destruction or sale abroad.



Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938)

Burg auf Fehmarn, 1912, Öl auf Leinwand

um 1928 Paul und Martha Rauert, Hamburg

[...], o.J. Privatsammlung, Hamburg

spät. 1949 Privatsammlung, Bad Nauheim

06. – 08.04.1949 Auktion Kunstkabinett R. N. Ketterer, Stuttgart

1949 – 1950 Galerie Werner Rusche, Köln

seit 1950 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Burg on Fehmarn, 1912, Oil on canvas

ca 1928 Paul and Martha Rauert, Hamburg | [...] | unknown, Private collection, Hamburg | latest 1949

Private collection, Bad Nauheim | 6–8 April 1949 Auction Kunstkabinett R. N. Ketterer, Stuttgart |

1949 – 1950 Galerie Werner Rusche, Cologne | since 1950 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Die Rückseite der Leinwand von Ernst Ludwig Kirchners *Burg auf Fehmarn* ist doubliert: Das bedeutet, dass man aufgrund des schlechten konservatorischen Zustandes die originale Leinwand mit einer zweiten Leinwand hinterspannt hat. Es bedeutet aber auch, dass auf der Leinwand keine möglicherweise mal vorhanden gewesenen Spuren von vorherigen Besitzern mehr sichtbar sind. Auf Keilrahmen und Rahmen sind für dieses Gemälde bloß Aufkleber zu finden, die erst nach dem Ankauf des Bildes für die Sammlung des Museums 1950 angebracht worden sind. Um etwas über die vorherigen Stationen der *Burg auf Fehmarn* seit seiner Entstehung 1912 zu erfahren, muss daher nach anderen Quellen gesucht werden.

Die Korrespondenz zum Ankauf des Gemäldes in der Objektakte liefert einige Hinweise: Als der Kunsthändler Werner Rusche (1907–1976) dem Museum 1949 Kirchners Werk anbietet, erkundigt sich der Direktor des Museums, Walther Greischel (1889–1970) nach der Herkunft des Gemäldes. Rusche gibt an, das Gemälde auf einer Auktion im Stuttgarter Kunstkabinett bei Roman Norbert Ketterer (1911–2002) ersteigert zu haben. Diese Antwort genügt Greischel jedoch nicht, er ersucht Rusche sich an Ketterer zu wenden, um weitere Informationen einzuholen (Abb. 3). Warum bohrt Greischel hier so vehement nach? Ihm war offenbar sehr bewusst, dass in der Nachkriegszeit tausende Gemälde von in der NS-Zeit verfolgten, vertrieben und ermordeten Privatsammlern und in öffentlichen Einrichtungen beschlagnahmte Kulturgüter auf den Kunstmarkt schwemmen. Ketterer erfährt auf Nachfrage vom Vorbesitzer des Gemäldes,

There is a double canvas on Ernst Ludwig Kirchner's *Burg on Fehmarn*, an indication of the poor condition of the original, which has had a second canvas stretched behind it. This also means however that any traces of former owners are not visible on the reverse. All that is to be found on the stretcher frame and frame of this painting are the labels that were put in place after the picture was acquired for the museum collection in 1950. We therefore need to seek out other sources if we are to find out more about the previous stages on the journey of the *Burg on Fehmarn* after its creation in 1912.

Correspondence relating to its purchase in the file does give us certain pointers: When the art dealer Werner Rusche (1907–1976) offers Kirchner's work to the museum in 1949, the museum director, Walther Greischel (1889–1970), takes steps to find out more about its provenance. Rusche states that he purchased the painting at an auction which took place at the Stuttgarter Kunstkabinett of Roman Norbert Ketterer (1911–2002). Greischel is not entirely satisfied with this answer and entreats Rusche to seek more information from Ketterer (fig. 3). Why did Greischel probe in this manner? Evidently, he was only too aware that thousands of paintings had washed up on the art market that may have belonged to private collectors who had been persecuted, expelled or murdered during the Nazi era; some paintings had moreover been confiscated and ended up in public institutions. Ketterer contacts the previous owner of the painting, a private collector in Bad Nauheim who acquired it in an exchange transaction from a collector in Hamburg – but this per-

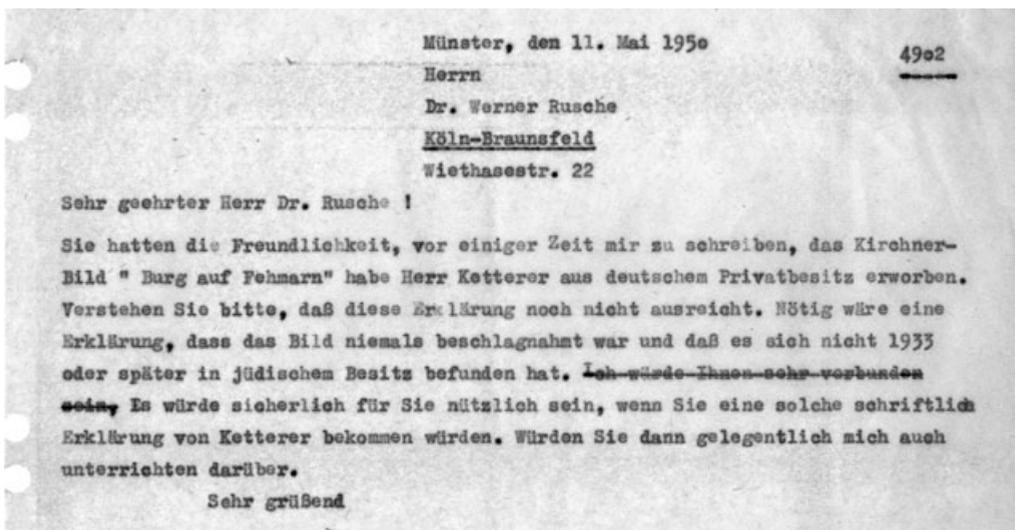
einem Privatsammler aus Bad Nauheim, dass dieser es nach dem Krieg im Tausch von einem Hamburger Sammler erworben habe, der aber mittlerweile nach Südamerika ausgewandert sei. Allein innerhalb der vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ging das Gemälde also durch vier verschiedene Paar Hände. Mehr war für Greischel zu diesem Zeitpunkt nicht herauszufinden und das Museum beschließt den Ankauf.

Jahrzehnte später scheint sich Greischels anfänglicher Verdacht zu bestätigen: mehrere Publikationen, die sich mit Ausstellungen und Sammlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, weisen den Berliner Bankier und Kunstsammler Hugo Simon (1880 – 1950) als einstigen Besitzer

son is said to have emigrated to South America. Within four years of the end of the Second World War, the work had passed through four different pairs of hands. One possible explanation for the frequent change of ownership would be the aforementioned market in the post-war period for classic Modernist works. After 1945, interest grew apace in art that during the Nazi era had been forbidden.

At that point in time, Greischel could not establish any further details and the museum concluded the sale.

Decades later, it seemed that Greischel's initial suspicions had been well-founded: several publications on exhibitions and collectors of the first half of the 20th century suggest that the banker and art collector



Münster, den 11. Mai 1950 4902

Herrn
Dr. Werner Rusche
Köln-Braunsfeld
Wiethastr. 22

Sehr geehrter Herr Dr. Rusche !

Sie hatten die Freundlichkeit, vor einiger Zeit mir zu schreiben, das Kirchner-Bild " Burg auf Fehmarn " habe Herr Ketterer aus deutschem Privatbesitz erworben. Verstehen Sie bitte, daß diese Erklärung noch nicht ausreicht. Nötig wäre eine Erklärung, dass das Bild niemals beschlagnahmt war und daß es sich nicht 1933 oder später in jüdischem Besitz befunden hat. Ich würde Ihnen sehr verbunden sein. Es würde sicherlich für Sie nützlich sein, wenn Sie eine solche schriftlich Erklärung von Ketterer bekommen würden. Würden Sie dann gelegentlich mich auch unterrichten darüber.

Sehr grüßend

- 3 Brief von Walther Greischel an Werner Rusche, 11.05.1950, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Objektakte Inv.-Nr. 860 LM.
Letter from Walther Greischel to Werner Rusche, 11.05.1950, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Object records Inv. No. 860 LM.

der *Burg auf Fehmarn* aus. An welcher Stelle die Information zuerst und auf welcher Quelle basierend erschien, ist heute schwer nachzuvollziehen.

Der Verdacht auf den Vorbesitz Simon hingegen bedarf dringend näherer Untersuchung, da sich Simon als Mensch jüdischen Glaubens 1933 gezwungen sah nach Paris zu emigrieren. Von hier floh er nach der Besetzung der Stadt durch die Wehrmacht 1940 letzten Endes nach Brasilien. Seine umfangreiche Kunstsammlung wurde in diesen Jahren durch Notverkäufe und Enteignung zerschlagen. Gesicherte Nachweise darüber, dass sich *Burg auf Fehmarn* überhaupt in Simons Sammlung befand, gibt es derweil keine.

Ein Blick in das 1956 von Donald E. Gordon (1931 – 1984) publizierte Werkverzeichnis der Gemälde Kirchners wirft mehr Fragen auf als Antworten: Das dort als Vorbesitzer angegebene Städel Museum in Frankfurt antwortet auf Nachfrage, das Gemälde sei nie in ihrem Besitz gewesen. Vermutlich lag hier eine Verwechslung mit Kirchners Bild *Gut Staberhof auf Fehmarn* vor, das 1937 im Städel beschlagnahmt worden war. Korrekt recherchiert hatte der Werkverzeichnisautor hingegen, dass *Burg auf Fehmarn* 1922 in der Liljevalchs Konsthall in Stockholm und 1928 auf der Biennale in Venedig ausgestellt gewesen war. In der Hoffnung, in Archiven zur Organisation der jeweiligen Ausstellungen noch Hinweise auf die damaligen Leihgeber zu finden, gingen Anfragen an die Stockholmer Kunsthalle und an das „Historische Archiv Zeitgenössischer Kunst“, das alle Dokumente rund um die Venedig Biennalen seit 1895 hält. Beide Recherchen verliefen ergebnislos.

Hugo Simon (1880 – 1950) had once owned *Burg on Fehmarn*. It is hard today to trace from where and from which source this information came.

Yet further investigations are urgently needed on the matter of Simon's possible ownership: as a person of the Jewish faith, Simon was forced to emigrate to Paris in 1933. When the Wehrmacht occupied the city in 1940, he fled, finally to arrive in Brazil. His extensive collection of art was broken up around this time through forced sale and confiscation. Meanwhile it has not been possible to find conclusive evidence that *Burg on Fehmarn* had in fact been part of Simon's collection.

A glance at the catalogue raisonné of Kirchner's works, published in 1956 by Donald E. Gordon (1931 – 1984), poses more questions than it answers: in it, the Städel Museum in Frankfurt is listed as a previous holder. Asked about this circumstance, the museum has stated that it was not at any point in their possession. It may be that the painting was confused with another work by Kirchner, *Gut Staberhof on Fehmarn* which had been impounded in 1937 in the Städel.

The author of the catalogue raisonné had on the other hand correctly established that *Burg on Fehmarn* had been shown in 1922 at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm and in 1928 at the Venice Biennale. Hopeful of tracing the then lenders through the archives on the organisation of these exhibitions, enquiries were sent to the Stockholm art gallery and to the Historical Archives of Contemporary Arts, which holds records relating to the Venice Biennale since 1895. Neither enquiry yielded the hoped-for result.

Nach eingehender Beschäftigung mit der venezianischen Ausstellung stellte sich dann heraus, dass sich der Direktor und einer der Mitarbeiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für die Konzeption des Deutschen Pavillons 1928 verantwortlich zeichneten. Ein Besuch im Archiv der Gemäldesammlungen in München lieferte dann die lang ersehnte Spur: Die deutschen Organisatoren ließen das Gemälde *Burg auf Fehmarn* 1928 durch eine Spedition in Hamburg zum Transport nach Venedig abholen. Die Durchsicht einer Akte zu Dienstreisen des Münchener Museumsmitarbeiters Erich van der Bercken (1885 – 1942) ergab dann, dass er das Gemälde in Hamburg-Hochkamp bei dem Sammler-Ehepaar Rauert gesehen und von ihnen für die Ausstellung zur Leihgabe erbeten hatte.

Paul (1863 – 1938) und Martha Rauert (1869 – 1958) besaßen eine beeindruckende Sammlung expressionistischer Kunst, die u. a. Werke von Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und eben Ernst Ludwig Kirchner umfasste. Nachweislich war auch das 1955 für das Westfälische Landesmuseum angekaufte Gemälde *Patroklusturm in Soest* von Schmidt-Rottluff ehemals im Besitz Rauert. Leider ist die Quellenlage zum genauen Bestand der Rauertschen Sammlung sehr dürftig, denn sowohl Briefwechsel als auch persönliche Aufzeichnungen des Ehepaares gingen in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verloren. Bis heute sind zwei Gemälde Kirchners mit Sicherheit in der Sammlung Rauert zu identifizieren. Dass sie aber mehr Werke von ihm besaßen, darauf weist der folgende Brief Kirchners an den Kunstmäzen Gustav Schiefeler (1857 – 1935) hin: „Wenn Sie einmal bei

On further research into the Venice exhibition, it was found that the director and one employee at the Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Bavarian State Painting Collections) had been responsible for the concept for the German pavilion in 1928. A visit to the archives of the Gemäldesammlungen in Munich finally provided the long sought-after footprint: the German organisers contract a Hamburg shipping company to collect the painting *Burg on Fehmarn* for transport to Venice. Perusal of a dossier on a business trip made by the Munich museum's employee Erich van der Bercken (1885 – 1942) then suggests that he had seen the painting in Hamburg-Hochkamp at the property of a married couple by the name of Rauert, and had asked them if they would lend it to the exhibition.

Paul (1863 – 1938) and Martha Rauert (1869 – 1958) owned an impressive collection of expressionist art, including works by Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel and, indeed, by Ernst Ludwig Kirchner. It could also be verified that the painting acquired in 1955 for the Westfälisches Landesmuseum – *St Patrokli Steeple in Soest* by Karl Schmidt-Rottluff – had once been part of the Rauert collection. Sadly, knowledge of the exact scope of the Rauerts' collection is extremely sparse: their correspondence and personal records were lost in the turmoil of the Second World War. To date, we can be certain that two of Kirchner's paintings were part of their collection. The suggestion that the Rauerts owned more works by him can be found in the following request from Kirchner to the arts patron Gustav Schiefeler (1857 – 1935): "If you should happen to visit Rauert, would

Rauert sind, würden Sie wohl so freundlich sein, mir die Titel der Bilder mitzuteilen, die er von mir hat, er behauptet, 6 Bilder von mir zu haben. Bei mir hat er nur 3 gekauft.“ Auch wenn die *Burg auf Fehmarn* in der Sammlung Rauerts bisher nicht eindeutig nachgewiesen werden kann, so erscheint ihre Verortung dort in den 1920er Jahren als höchst wahrscheinlich. Die Notizen des Mitarbeiters der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der erwiesenermaßen 1928 in der Villa Rauert in Hamburg-Hochkamp zu Besuch war und das Gemälde als Leihgabe für die Ausstellung in Venedig auswählte, dürften als belastbare Quellen gelten. Dass der Berliner Sammler Hugo Simon dann noch vor seiner Emigration nach Paris im Jahr 1933 das Gemälde erwarb, darf dagegen bezweifelt werden, da Martha Rauert erst nach dem Tod ihres Mannes Paul 1938 und auch dann nur vereinzelt Werke veräußerte. Einen Großteil der Sammlung hielt sie bis Kriegsende zusammen. Durchaus nachvollziehbar erscheint, dass sie *Burg auf Fehmarn* nach 1945 an einen Hamburger Sammler verkaufte, um ihren Sohn in Amerika finanziell unterstützen zu können. An die Biografie der *Burg auf Fehmarn* stellen sich also eine Menge Fragen: Wann genau veräußerte das Ehepaar Rauert das Gemälde? Erwarb es der besagte Hamburger Privatsammler direkt von Rauert? Gibt es womöglich doch weitere Besitzer für die Zeit nach 1928 bis nach dem Zweiten Weltkrieg? Zumindest ist nach derzeitigem Forschungsstand die Wahrscheinlichkeit, dass sich Kirchners Werk in der Sammlung Hugo Simon befand, als verschwindend gering zu betrachten.

you be so kind as to tell me the titles of those paintings by me in his collection, he says that he has six by me. He has bought only three directly from me.”

Even if we cannot be absolutely sure that *Burg on Fehmarn* featured in the Rauerts' collection, it does seem highly likely that it was there in the 1920s. The notes made by the staff member of the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, who visited the Villa Rauert in Hamburg-Hochkamp in 1928 and picked out the painting as an item for loan must be taken as robust evidence. It would seem doubtful that the Berlin collector Hugo Simon acquired the painting before emigrating to France, since Martha Rauert did not sell any paintings until after the death of her husband Paul in 1938, and even then, it would have been a rare event. She retained the major part of the collection until the end of the war. It seems reasonable to suppose that she sold *Burg on Fehmarn* to a Hamburg collector after 1945 in order to be able to send money to her son in America.

Thus, the biography of this painting gives rise to a host of questions. When exactly did the Rauerts sell the painting? Did the said Hamburg private collector acquire the painting directly from Rauert? Could there be other owners of the work in the period between 1928 and the Second World War? One thing that can be said to be less and less likely – at the current status of research – is that Kirchner's work had been in Simon's collection.



Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907)

Selbstbildnis mit weißer Perlenkette, 1906, Öl auf Pappe

*um 1917 – 1923 Bernhard Hoetger, Worpswede
1923 – 1962 Theodor und Nanna Bleek, Bielefeld
seit 1962 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster*

Self-portrait with white Pearl Necklace, 1906, Oil on card
ca 1917 – 1923 Bernhard Hoetger, Worpswede | 1923–1962 Theodor and Nanna Bleek, Bielefeld |
since 1962 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Die Nachforschungen zur Herkunft des Gemäldes *Selbstbildnis mit weißer Perlenkette* von Paula Modersohn-Becker haben ergeben, dass das Gemälde die Zeit des nationalsozialistischen Regimes von 1933 bis 1945 unbeschadet in einer Bielefelder Sammlung überstanden hat. Zuvor hatte das kleinformatige Selbstporträt dem Bildhauer und Maler Bernhard Hoetger (1874 – 1949) gehört, der der Künstlerin auf besondere Weise verbunden war. So verknüpft sich mit der Biografie des Gemäldes ein Stück Biografie der sehr früh verstorbenen Künstlerin und der Frage nach dem „richtigen“ Umgang mit ihrem Nachlass.

Im April 1906 lernt Paula Modersohn-Becker Bernhard Hoetger in seinem Atelier in Paris kennen. Nur zwei Monate zuvor hatte sie ihren Mann Otto Modersohn (1865 – 1943) und das gemeinsame Haus in der Künstlerkolonie im norddeutschen Worpswede verlassen. In der 1901 mit Otto geschlossenen Ehe sieht sich Modersohn-Becker zunehmend seiner Arbeit sowie ihren ehelichen Pflichten untergeordnet und in ihrer künstlerischen Entwicklung gehemmt. Zusammen mit ihrer Schwester Herma geht sie nach Paris, um ungestört arbeiten zu können. Seit 1900 hat sie hier bereits mehrmals Zeichenkurse in renommierten Akademien besucht. Während ihres erneuten Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt stattet Hoetger Paula im Mai 1906 dann in ihrem Atelier in der *Avenue du Maine* einen Gegenbesuch ab. Am darauffolgenden Tag bedankt sich Modersohn-Becker wärmstens bei Hoetger für dessen Zuspruch, der ihr so „wohlgetan“ habe. Modersohn-Becker erhält von Hoetger in einer Phase größter künstlerischer und privater Unsicherheit Anerkennung. Als die

Investigations into the provenance of *Self-portrait with white Pearl Necklace* by Paula Modersohn-Becker have substantiated the fact that it spent the years of the Nazi regime from 1933 to 1945 in a private collection in Bielefeld and survived unscathed. Previously, the small self-portrait had belonged to the sculptor and painter Bernhard Hoetger (1874 – 1949), who had a special connection with the artist. The biography of this painting is linked to that of the artist, who died at a young age. It also relates to the handling of her estate.

In April 1906, Modersohn-Becker meets Hoetger in his Paris studio. Only two months before that, she had left her husband Otto Modersohn (1865 – 1943) and the house they shared in the North German artists' colony at Worpswede. Modersohn-Becker felt that since her marriage to Otto in 1901, she was increasingly subservient to his work as well as marital duties, and felt that her artistic development was restricted. She travels to Paris with her sister Herma in order to be able to work in peace. Since 1900 she had attended several drawing courses at well-known academies there.

During this return to the French capital, Paula receives a return visit from Hoetger at her studio in the *Avenue du Maine* in May 1906. The next day, Modersohn-Becker thanks Hoetger warmly for his encouragement which, she says, did her 'much good'. At a time of immense artistic and personal insecurity, Modersohn-Becker finds recognition from Hoetger. When, in the spring of 1907, the artist makes a conclusive decision to return to her husband and Worpswede, the friendship with Hoetger stays in place. The existing letters from Hoetger to her

Künstlerin im Frühjahr 1907 endgültig beschließt zu ihrem Mann und nach Worpswede zurückzukehren, bleibt die Freundschaft zu Hoetger bestehen. Überliefert ist aus Briefen Hoetgers Rat an sie, aus finanziellen Gründen die Ehe nicht zu beenden. Im Winter 1907 verstirbt Paula dann plötzlich an den Spätfolgen der Geburt ihrer langersehnten Tochter Mathilde.

Nach dem Tod der Künstlerin zerwerfen sich die einst befreundeten Künstler Hoetger und Otto Modersohn über die Verwaltung von Paulas Nachlass, die Verbreitung ihrer Kunst und selbst die Gestaltung ihres Grabmals. Aus den existierenden, hitzigen Briefwechseln voll von schweren Vorwürfen privater und geschäftlicher Natur, lassen sich heute nur schwerlich die nüchternen Fakten filtern. Fest steht, dass Paulas Familie Hoetger mit einem Grabmal für die Verstorbene beauftragt hat. In diesem Zusammenhang, wohl einerseits als Honorar und andererseits auf einer alten Abmachung basierend, erhebt der Bildhauer Anspruch auf Werke der Künstlerin. Modersohn scheint diesem letztendlich zugestimmt zu haben, denn zunächst gehen siebzehn Gemälde aus dem Nachlass in den Besitz Hoetgers über. Später folgen weitere.

Hoetger beschuldigte Modersohn u. a., Paulas künstlerische Entfaltung aktiv unterdrückt zu haben. Diesen Vorwurf sieht der Witwer sehr zu seinem Leidwesen in vielen Publikationen zum Leben seiner Frau wiederholt. Erst Jahre später kommt Modersohns Gegendarstellung, seine schon frühe Bewunderung und Verteidigung von Paulas Schaffen an die Öffentlichkeit. Beide Herren werfen dem anderen vor, sich am Werk Paulas bereichert zu haben. Hoetger bestrei-

contain advice not to end the marriage – for financial reasons. In the winter of 1907 Paula dies suddenly from long-term complications following the birth of her much-longed for daughter Mathilde.

After her death, the former friends Hoetger and Otto Modersohn disagree about the administration of her estate, the circulation of her art and even the design of her tombstone. From the available, heated exchange of letters – full of private and personal reproaches – it is rather difficult to extract simple facts. What is clear is that Paula's family commissioned Hoetger to create a tombstone for the deceased. Subsequently, the sculptor makes a claim to works by the artist; perhaps this is first by way of a fee and second, the fulfilment of an old agreement. Modersohn seems to have finally agreed to the claim, since what happens next is that 17 paintings from Paula's estate are transferred to Hoetger. More follow later.

Hoetger accused Modersohn, among other things, of actively suppressing Paula's artistic development. The widower is much aggrieved to see this reproach repeated in many publications on the life of his wife. It is only years later that Modersohn's counter statement is made, making public his early admiration and defence of Paula's creative ability. Both men accuse the other of benefiting financially from Paula's work. Hoetger hotly denies this, repeatedly stressing the high emotional value of these "unassailable works of art". He nonetheless sells most of the pictures, for significant amounts, at a later date. Yet it cannot be denied that Hoetger's excellent networks afforded the art of Modersohn-Becker access to major

tet dies vehement, und betont immer wieder den hohen emotionalen Wert dieser für ihn „unveräußerlichen Kunstwerke“. Die meisten der Bilder verkauft er jedoch später gegen gute Angebote. Unbestritten bleibt dabei, dass durch Hoetgers gute Vernetzung die Werke von Modersohn-Becker in bedeutende Museen und Privatsammlungen gelangen, und er so maßgeblich zum posthumen Erfolg der Künstlerin beiträgt. Ob das *Selbstbildnis mit weißer Perlenkette* unter den siebzehn Werken war, die an Hoetger gingen oder es erst zu einem späteren Zeitpunkt in seinen Besitz gelangte, ist bislang nicht geklärt. Hoetger besaß das Selbstporträt spätestens seit Ende 1917, wie aus einer 1919 erschienenen Publikation zur Kunst von Paula Modersohn-Becker deutlich wird. 1923 erwirbt das Bielefelder Ehepaar Bleek das Gemälde nach eigenen Angaben direkt von Hoetger. Seit 1962 ist es im Besitz des Museums und hat seinen Platz in der Sammlung nicht unweit von Hoetgers träumerischer Büste *Gedankenflug*.

museums and private collections. He was a significant factor in the posthumous success of the artist.

It is as yet unclear whether the *Self-portrait with white Pearl Necklace* was one of the 17 works originally given to Hoetger or whether it came into his possession at a later date. Hoetger had owned the portrait since at least the end of 1917, as is made clear in a 1919 publication on the art of Paula Modersohn-Becker. A married couple from Bielefeld by the name of Bleek reports that they have acquired the painting in 1923 directly from Hoetger. It has been in the collection of the museum since 1962 and is displayed not far from Hoetger's wistful bust *Flying Thoughts*.



Edvard Munch (1863 – 1944)

Das weinende Mädchen, 1909, Öl auf Leinwand

1912 – 1951 Klas Fåhræus, Stockholm

1951 Kunstkabinett, Frankfurt

1951 – 1964 Ernst Arthur Voretzsch, Colmberg

*1964 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster,
erworben mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen*

Weeping Girl, 1909, Oil on canvas

1912 – 1951 Klas Fåhræus, Stockholm | 1951 Kunstkabinett, Frankfurt | 1951 – 1964
Ernst Arthur Voretzsch, Colmberg | 1964 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, acquired
with the support of the federal state of North Rhine Westphalia

In einem Brief an den Künstler, datiert auf März 1912, bedankt sich der schwedische Kunstkritiker und Sammler Klas Walter Fåhræus (1863 – 1944) für den Besuch in Munchs Atelier und verspricht dem Künstler nach Erhalt einer sicheren Adresse 7000 Kronen für zwei ausgewählte Gemälde zu senden. Im April erreicht Munch dann ein zweiter Brief in dem Fåhræus den Erhalt zweier Bilder bestätigt. Er schwärmt von der magischen Wirkung „der weinenden Frau“ im elektrischen Abendlicht, der „ost-friesischen Venus, gemalt von einem nordischen Tizian“. Dass es sich bei der weinenden Frau, von der Fåhræus hier spricht, um dasselbe Gemälde von Munch handelt, das 1964 für das Westfälische Landesmuseum angekauft wird, erscheint zunächst fragwürdig: Denn zwischen 1907 und 1909 schuf Munch eine ganze Reihe von Werken mit demselben Motiv. Die Serie des stehenden Aktes mit gesenktem Kopf vor einem Bett entstand nach einem Foto von Munchs Modell Rosa Meissner. Im 2009 publizierten Werkverzeichnis der Gemälde Munchs sind sechs Versionen des weinenden Mädchens aufgeführt. Auf der Rückseite des Münsteraner Gemäldes hat sich jedoch ein kleines, vergilbtes Etikett erhalten, das Klas Fåhræus als ehemaligen Besitzer ausweist.

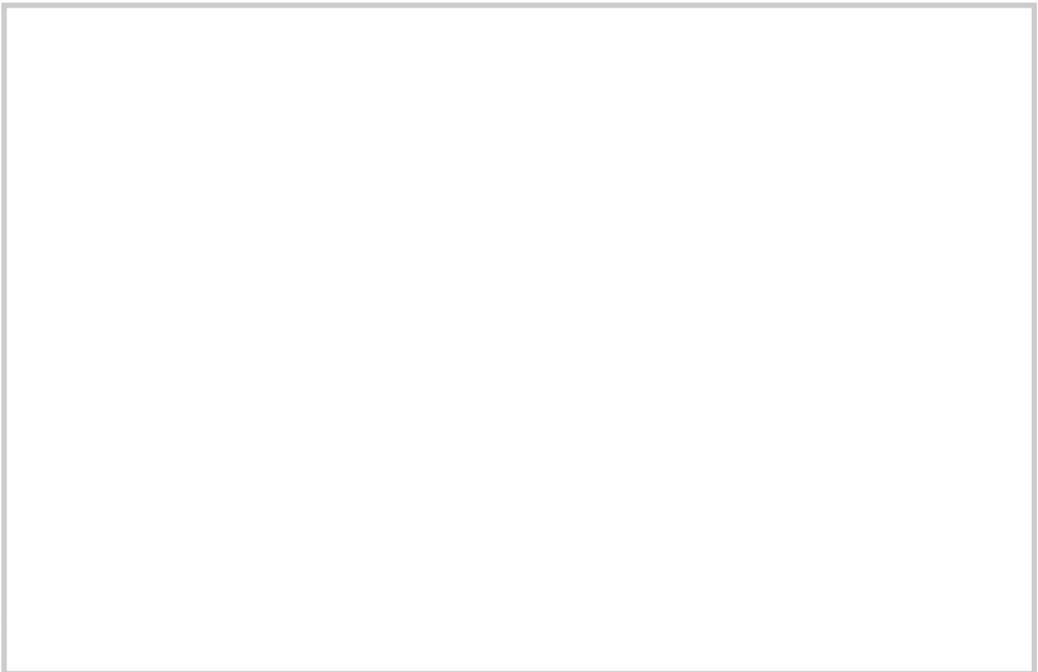
50 Jahre nachdem *Das Weinende Mädchen* Munchs Atelier verlassen hatte, wird der Direktor des Westfälischen Landesmuseums Hans Eichler (1906 – 1982) 1962 auf dieses Bild aufmerksam gemacht: ein gewisser Botschafter namens Voretzsch plane, seine Gemälde von Edvard Munch zu verkaufen. Die Antwort Eichlers auf diesen Hinweis impliziert, dass Eichler zuvor schon den

In a letter to the artist dated March 1912, the Swedish art critic and collector Klas Walter Fåhræus (1863 – 1944) thanks Munch for the visit to his studio and promises to pay, once he has been given a secure address, 7,000 krona for two paintings. In April, Munch receives a second letter in which Fåhræus confirms the receipt of two paintings. He is full of enthusiasm for the magical impression of the ‘weeping girl’ depicted under electrical light, an “East Frisian Venus painted by a Nordic Titian”. Could Fåhræus be referring to the weeping woman acquired in 1964 by the Westfälisches Landesmuseum? The 2009 catalogue of Munch's paintings features as many as six versions of the weeping girl, which he completed between 1907 and 1909. The series depicts a nude standing by a bed, head bowed. It arose in direct response to a photograph of Munch's model, Rosa Meissner. But the painting in the Münster collection has on the back a small, yellowed label stating that Klas Fåhræus was a former owner of this very painting. Fifty years after *Weeping Girl* left Munch's studio – in 1962 – the attention of Hans Eichler (1906 – 1982), director of the Westfälische Landesmuseum, is drawn to this work. A certain ambassador by the name of Voretzsch apparently let it be known that he would be selling his collection of Edvard Munch paintings. Eichler's response to the news suggests that he had already expressed a wish to acquire another Munch for the museum in Münster. Eichler sends his modern art curator, Carl Bänfer (1920 – 1966), to Colmberg in Central Franconia to take a look at the collection. According to Bänfer, Ernst Arthur Voretzsch (1868 – 1965)

Wunsch geäußert hatte einen weiteren Munch für das Museum in Münster zu erwerben. Aus diesem Grund schickt er den Kurator für moderne Kunst, Carl Bänfer (1920 – 1966), in das mittelfränkische Colmberg, um sich die Sammlung anzusehen. Ernst Arthur Voretzsch (1868 – 1965) muss laut Bänfer eine erlesene Auswahl an Werken Munchs zusammengetragen haben. Der Rechtswissenschaftler trat 1899 in den Dienst des deutschen Auswärtigen Amtes ein und war in dieser Funktion unter anderem ab 1917 im norwegischen Kristiania, dem heutigen Oslo, eingesetzt. In dieser Zeit macht Voretzsch Bekanntschaft mit Munch.

must have acquired a highly choice selection of Munch's works. As a legal academic, Voretzsch entered the German Ministry of Foreign Affairs in 1899, a job which took him to Kristiania in Norway (now Oslo) in 1917. Voretzsch made the acquaintance of Munch during this period, a nice piece of evidence being a postcard, signed by both men in Berlin and sent to the artist Ludvig Ravensberg (1871 – 1958) in 1927 (fig. 4).

Further correspondence between Bänfer and Voretzsch are proof of a warm relationship, which however was somewhat clouded by the limited budget for new acquisitions,

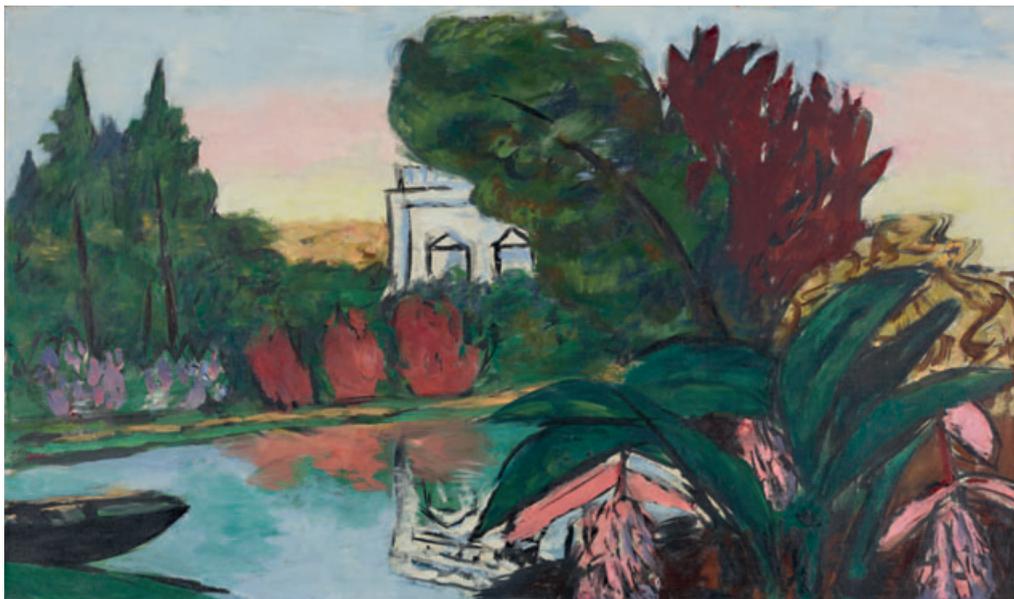


- 4 Postkarte an Ludvig Ravensberg, 13.10.1927, Munch Museum, Oslo, MM N 2921.
Postcard to Ludvig Ravensberg, 13.10.1927, Munch Museum, Oslo, MM N 2921.

Ein schönes Zeugnis ist die gemeinsam unterzeichnete Postkarte der Herren an den norwegischen Maler Ludvig Ravensberg (1871 – 1958), die sie 1927 aus Berlin senden (Abb. 4).

Die weitere Korrespondenz zwischen Bänfer und Voretzsch zeichnet das Bild eines warmen Verhältnisses, das jedoch durch einen schmalen, bereits verbrauchten Ankaufsetat und dem langwierigen Prozess der Drittmittelinwerbung getrübt wird. Der inzwischen bereits 95-jährige Voretzsch ist dennoch hoch erfreut, als 1964 der Ankauf für die Münsteraner Sammlung gelingt.

which had already been spent – as well as the tedious process of raising external funds. Voretzsch, who has now reached the age of 95, is delighted that in 1964 the sale of the work to the Münster collection goes through.



Max Beckmann (1884 – 1950)

Park Bagatelle, 1938, Öl auf Leinwand

*um 1939 – mind. 1952 Kees Leembruggen, Den Haag
[...]*

*spät. 1956 Kunsthandlung Franz Resch, Gauting
seit 1956 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster*

Park Bagatelle, 1938, Oil on canvas
ca 1939 – earliest 1952 Kees Leembruggen, The Hague | [...] | latest 1956 Art gallery
Franz Resch, Gauting | since 1956 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Auf der Ausstellung *Deutsche Malerei. Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich* im Volkswagenwerk Wolfsburg 1956 begegnet der im Januar neu eingesetzte Direktor des Westfälischen Landesmuseums, Hans Eichler (1906–1982), zum ersten Mal Max Beckmanns Landschaftsgemälde *Park Bagatelle*. Er erfährt, dass es über den Organisator und Kunsthändler Franz Resch käuflich zu erwerben sei. Eichler liegt sehr daran, die von seinem Amtsvorgänger Walther Greischel aufgebaute Galerie der Moderne mit weiteren Hauptwerken anzureichern. Der Ankauf gelingt direkt nach Ende der Ausstellung und so erhält das Werk eines weiteren, während der NS-Diktatur verfeimten Künstlers Eingang in die Sammlung. Im Wolfsburger Ausstellungskatalog ist *Park Bagatelle* nicht aufgeführt,

January 1956 sees the appointment of a new director at the Westfälisches Landesmuseum. That same year, Hans Eichler (1906–1982) encounters Max Beckmann's landscape painting, *Park Bagatelle* at an exhibition entitled 'German painting. Selected masters from Caspar David Friedrich onwards' at the Volkswagen plant in Wolfsburg. He learns from the organiser and art dealer Franz Resch that the painting is for sale. Eichler is keen to ensure that the Modernist gallery his predecessor Walther Greischel built up should be augmented with additional major works. He completes the sale directly after the exhibition, thereby admitting to the collection the work of yet another artist ostracised during the Nazi dictatorship. *Park Bagatelle* does not feature in the Wolfsburg exhibition catalogue; how-



- 5 Rückseite *Park Bagatelle*, Detail des Ausstellungsetiketts „Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich“, 1956.
 Reverse of *Park Bagatelle*, detail showing the label of the exhibition "Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich", 1956.

doch ein sich noch auf der Rückseite des Gemäldes befindliches Etikett zeugt noch von der Station (Abb. 5). Womöglich entschied Resch erst nach Drucklegung der Publikation, diese Arbeit in Wolfsburg zu zeigen.

Über den süddeutschen Kunsthändler Franz Resch weiß die Forschung bisher recht wenig. Schaut man auf die Ergebnisse zur Herkunftsforschung anderer Einrichtungen, so fällt auf, dass keine geringe Anzahl von Werken der Klassischen Moderne durch die Hände Reschs in die Museen Deutschlands gelangt. Doch scheint bisher nur vereinzelt nachweisbar, woher Resch seine Ware hatte. Eine eingehende Untersuchung seiner Rolle auf dem Kunstmarkt der NS- und Nachkriegszeit steht noch aus. Für die Erforschung der Herkunft des Gemäldes *Park Bagatelle* erweist es sich als ergiebiger, die Umstände seiner Entstehung 1938 näher zu beleuchten.

Max Beckmann verliert 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten seine Anstellung in der Frankfurter Städelschule und 1937 werden seine Arbeiten nahezu vollständig aus den öffentlichen Sammlungen entfernt. Am Vorabend der Eröffnung der Schmach-Ausstellung „Entartete Kunst“ in München, die zehn Gemälde Beckmanns an den Pranger stellt, hört er Adolf Hitlers Rede auf die Degeneration der modernen Kunst. Am Tag darauf emigriert Beckmann nach Amsterdam. Hier verbringt er zehn Jahre in denen er zwar künstlerisch sehr produktiv, doch von der Angst um die künstlerische Existenz, der Einberufung zum Kriegsdienst und den Schrecken der NS-Herrschaft in seinem Heimatland und dem besetzten Exilland geprägt ist. Den Parc de

ever, a label on the back of the painting indicates its presence there (fig. 5). It is possible that Resch decided to show the work in Wolfsburg only after the catalogue went to print.

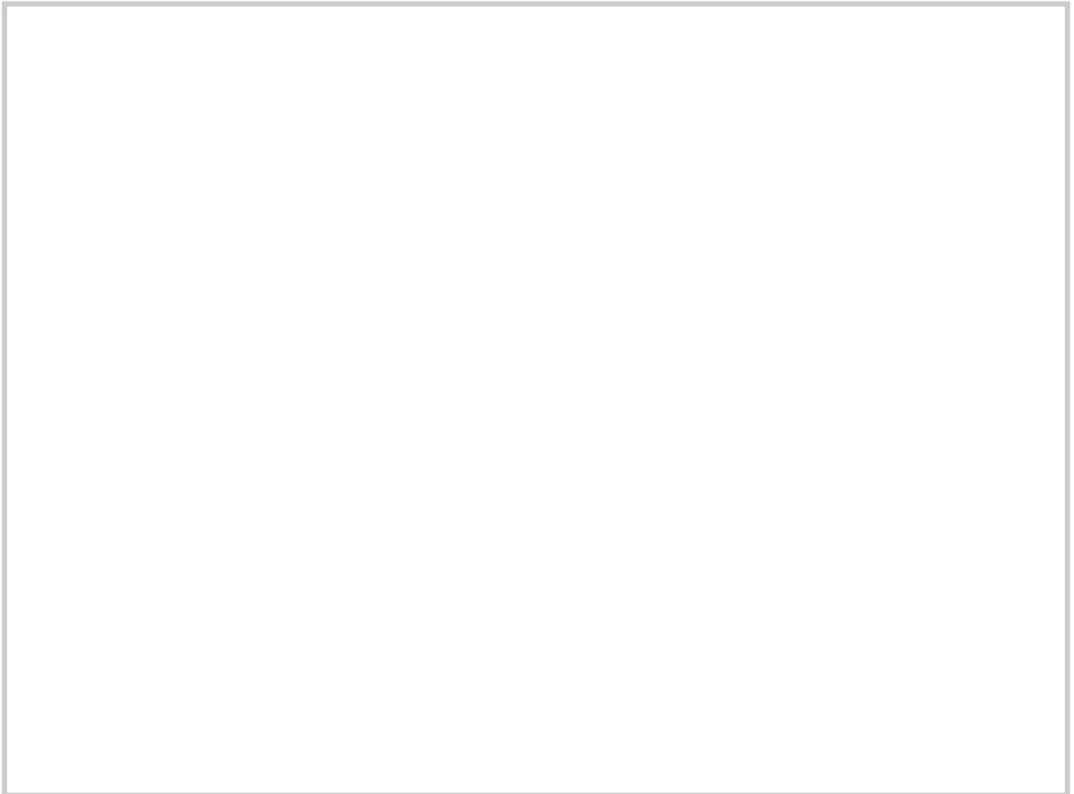
Research has not unearthed a great deal of information on the South German art dealer Franz Resch. Looking at the results of provenance research by other institutions, however, it becomes apparent that no small number of classic Modernist works passed through Resch's hands before arriving in German museums. Yet up to now, the tracing of Resch's sources has been possible in only a few cases. An in-depth investigation into his role on the art market during Nazi and post-war times has still to be made.

Where research into our painting's provenance is concerned, it is perhaps more fruitful to examine the circumstances under which *Park Bagatelle* was created.

With the Nazi seizure of power in 1933, Beckmann loses his job in Frankfurt's Städelschule and in 1937 almost all of his work is removed from public collections. On the eve of the exhibition of 'Degenerate Art' – intended to shame artists – which pilloried ten paintings by Beckmann, he hears Adolf Hitler's speech on the debasement of modern art. The following day, Beckmann emigrates to Amsterdam. He spends ten years here, years that are very productive in terms of his work, but which are characterised by fear for his artistic existence, conscription into military service and horror of the Nazi domination of both his native country and occupied land of exile. Beckmann had visited Parc de Bagatelle, a city park in the 16th arrondissement of Paris, during a trip to the French capital in the spring of 1938 (fig. 6).

Bagatelle, ein Stadtpark im 16. Arrondissement von Paris, hatte Beckmann während einer Reise in die französische Hauptstadt im Frühjahr 1938 besucht (Abb. 6). Er hatte dort bereits in den 1920er Jahren für einige Zeit ein Atelier gehabt und kannte die Stadt gut. In einem Widerspiel aus heiteren und dunklen Farben, von Ruhe und Bewegung, bannt Beckmann ein Spannungsfeld zwischen Friedlichkeit und Bedrohung auf die Leinwand. Vielleicht lässt sich in der stim-

In the 1920s, he had even had a studio there and knew the city well. Using an interplay of bright and dark hues, of calm and movement, Beckmann exorcises the tension between peace and danger on this canvas. Perhaps what we see reflected in this scene is Beckmann's world view at a time when, one year earlier he had taken flight because of the dangers of the Nazi regime. When Beckmann is able to travel to the States in 1947, it is a permanent move.



- 6 Domaine de Bagatelle, François Joseph Bélanger, 1777/1860 umgestaltet, Paris, Foto: Trianon von Nordwesten, um 1950 – 1971.
 Domaine de Bagatelle, François Joseph Bélanger, 1777/1860 remodelled, Paris, photo: Trianon from the northeast, ca 1950 – 1971.

mungsvollen Parkszenen ein Spiegel der Weltansicht Beckmanns zu jener Zeit sehen, die ihn ein Jahr zuvor aufgrund der Bedrohungen durch das NS-Regime in die Emigration geführt hatte. Als Beckmann dann 1947 in die USA ausreisen kann, kehrt er nicht mehr nach Europa zurück.

Über eine ehemalige Schülerin, die Österreicherin Marie-Louise von Motesiczky (1906–1996), lernt Beckmann um 1940 deren in Den Haag lebende Tante Ilse Leembruggen (1873–1962) kennen. Die Heirat mit einem vermögenden niederländischen Tuchfabrikanten ermöglicht es Leembruggen Kunst zu sammeln und mäzenatisch tätig zu sein. Durch die Vermittlung Marie-Louises übernimmt Leembruggen Beginn der 1940er Beckmanns finanzielle monatliche Unterstützung, die bis dahin ein enger Freund für ihn geleistet hatte. Nicht nur Ilse, sondern auch ihr Sohn Cornelius Jacobus, genannt Kees (1904–1982), erwerben in dieser Zeit Arbeiten von Beckmann. Wann jedoch genau Kees *Park Bagatelle* kauft und später wieder verkauft ist nicht überliefert. Zuletzt 1952 tritt er als Leihgeber des Gemäldes zu einer monografischen Ausstellung über Beckmann im Stedelijk Museum Amsterdam auf.

Through a former student, the Austrian Marie-Louise von Motesiczky (1906–1996), Beckmann meets her aunt Ilse Leembruggen (1873–1962) in 1940. Having married a wealthy Dutch cloth manufacturer, Leembruggen is in a position to collect art and to be a patron. Marie-Louise encouraged Leembruggen to pay a monthly stipend to Beckmann in the early 1940s, which until that point a close friend had provided. Besides Ilse, her son Cornelius Jacobus, known as Kees (1904–1982), acquires works by Beckmann during this time. When exactly Kees acquires *Park Bagatelle* and later sells it, is not known: the last clue we have is his appearance as the lender of the painting for a solo exhibition in the Stedelijk Museum, Amsterdam.

Glossar

Glossary

Das LWL-Museum für Kunst und Kultur hält sich in der Darstellung der Provenienzangaben an den 2018 erschienenen „Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben“, erarbeitet von Mitgliedern des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V., aus dem mit freundlicher Erlaubnis lose zitiert werden darf.

The LWL-Museum für Kunst und Kultur uses as a reference work the publication "Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben" (Guidelines for standardising information on provenance), compiled by members of the Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., who have kindly given permission to quote freely from the guidelines.

P weist in der Sammlung auf Angaben zur Herkunft des Werkes hin.

[...]: ein direkter Besitzwechsel kann derzeit nicht nachgewiesen werden und/oder es gibt mindestens einen oder mehrere unbekannte Vorbesitzer.

o. J.: Der Anfang und/oder das Ende eines Besitzzeitraums sind gänzlich unbekannt.

um, frühestens, spätestens, vor, nach, wohl: Begrifflichkeiten, die aufgrund fehlender Informationen zum tatsächlichen Besitzzeitraum oder Besitzwechsel der Annäherung an diesen dienen.

Provenienzangabe: Chronologische Auflistung aller relevanten Besitz- und Eigentümerwechsel ein Kulturobjekt betreffend.

Tausch: Vertrag, bei dem als Gegenleistung für die Übertragung eines Eigentums an einer Sache durch eine Partei die andere Partei ebenfalls das Eigentum an einer (anderen) Sache überträgt.

Kommission: Form des Handelsgeschäfts, bei dem eine Partei für eine andere gegen Entgelt Waren oder Wertpapiere verkauft.

P in the collection indicates information on the origin of the work.

[...]: we are unable at present to find evidence of direct changes in possession and/or there are one or more unknown previous owners.

unknown: The beginning and/or end of a period of possession is unknown.

ca, earliest, latest, by, before, after, likely: These terms are used where there is a lack of information on the actual period of possession or change of ownership.

Information on provenance: A chronological list of all relevant changes of possession and ownership concerning a cultural object.

Exchange: A contract under which the transfer of ownership of an object by one party is made in exchange for the ownership of a (different) object by the other party.

Commission: Form of transaction under which one party sells goods or securities in return for a sum of money.

Auktion: Besondere Art des Zustandekommens von Kaufverträgen. Kaufwillige geben Gebote ab, die als bindendes Kaufangebot gelten. Synonym für Versteigerung.

Beschlagnahme: Die Sicherstellung eines Gegenstandes durch einen staatlichen Hoheitsakt gegen den Willen des Besitzers und/oder des Eigentümers. Durch die Beschlagnahme wird das Eigentum nicht entzogen.

Leihgabe/Dauerleihgabe: Kurzfristige oder langfristige unentgeltliche Überlassung eines Gegenstandes an ein Museum, in der Regel zum Zweck der Ausstellung.

Nachlass: Mit dem Tode einer Person kommt es zur Rechtsnachfolge in dessen Vermögen. Der Nachlass umfasst Vermögenswerte und Verbindlichkeiten des Verstorbenen, die auf den Rechtsnachfolgenden, als Erben bezeichnete, übergehen.

Überweisung: Allgemeinsprachlicher Ausdruck für die Übergabe eines Objektes aus der Verwaltungszuständigkeit einer Behörde/öffentlichen Einrichtung in die Verwaltungszuständigkeit einer anderen öffentlichen Einrichtung.

Eigentum / Besitz: Eigentum bedeutet „soweit nicht das Gesetz oder Rechte Dritter entgegenstehen, mit der Sache nach Belieben verfahren“ zu dürfen (§ 903 BGB). Besitz hingegen heißt, die „tatsächliche Gewalt über die Sache“ auszuüben (§ 854 BGB).

Besitzer und Eigentümer werden in der Präsentation der Ergebnisse in der Sammlung, in der Sammlung Online und im Begleitheft aufgrund oftmals fehlender Informationen sowie vereinfachter Lesbarkeit unter Besitzer subsummiert.

Auction: A particular way in which sales contracts come about. Persons interested in buying make bids that are binding offers to purchase. Also known as ‘sale by auction’.

Confiscation: The seizure of an object for safeguarding purposes through an official decision and against the will of the holder and/or owner. Ownership is not affected by confiscation.

On loan / permanent loan: Short- or long-term transfer, free of charge, of an object to a museum, generally for the purposes of exhibiting.

Estate: On the death of a person, there are rights of succession to the estate of the deceased person. The estate comprises the assets and liabilities of the deceased person which go to the successors, termed inheritors.

Transfer: General term for the handing over of an object from the administrative responsibility of one authority/public institution to the administrative responsibility or another public institution.

Ownership / possession: Ownership means Under Section 903 of the German Civil Code that the owner may “to the extent that a statute or third-party rights do not conflict with this, deal with the thing at his discretion...”. Possession on the other hand means “obtaining actual control of the thing” (Section 854 of the German Civil Code).

‘Possessor’ and ‘owner’ are subsumed under ‘owner’ in the collection presentation, the online collection and the accompanying brochure because of the frequent lack of information and to simplify readability.

Auswahl**literatur**

Selected Literature

Arbeitskreis Provenienzforschung e.V. (Hrsg.), **Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben**, 1. Auflage, Hamburg 2018.

Busch, Günther, Schicketanz, Milena, Werner, Wolfgang, **Paula Modersohn-Becker 1876 – 1907. Werkverzeichnis der Gemälde**, München 1998.

Caspers, Eva, Henze, Wolfgang, Lwowski, Hans-Jürgen (Hrsg.), **Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Sammlung Martha und Paul Rauert Hamburg 1905 – 1958**, Ausst. Kat. Ernst Barlach Haus, Hamburg 1999.

Engelhardt, Kathrin, **Ferdinand Möller und seine Galerie. Ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche**, Dissertation, Universität Hamburg 2013.

Franz, Erich, **Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster**, Münster 1999.

Göpel, Barbara und Eberhard, **Max Beckmann. Katalog der Gemälde**, Bern 1976.

Gordon, Donald E., **Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde**, München 1968.

Graeve, Inka, **Freie Deutsche Kunst**, in: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie (Hrsg.), Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988.

Grohmann, Will, **Karl Schmidt-Rottluff**, Stuttgart 1956.

Kirsch, Hans-Christian, **Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie**, München 1987.

Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne, München, Ostfildern 2007.

Nepilly, Petra, **Ida Gerhardi (1862 – 1927). Eine deutsche Künstlerin in Paris**, Konstanz 1985.

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), **Catalogue raisonné Paul Klee**, Berlin 1998.

Petri, Susanne, Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.), **Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht**, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern 2011.

Rittmann, Annegret (bearb.), **„Wozu die ganze Welt wenn ich nicht malte“**. Ida Gerhardi (1862 – 1927). Briefe einer Malerin zwischen Paris und Berlin, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Hrsg.), Essen 2012.

Roodenburg-Schadd, Caroline, **Een persoonlijk archief. Brieven, rekeningen en documenten van kunstverzamelaar P.A. Regnault (1868 – 1954)**, in: RKD Bulletin Nr. 1, 1996, S. 5 – 9.

Soika, Aya, **Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde**, München 2011.

Woll, Gerd, **Edvard Munch. Complete paintings**, New York u. a. 2009.

Impressum / *Imprint*

Eine Frage der Herkunft
A Question of Provenance

Herausgeber / *Publisher*
LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum, Münster
Hermann Arnhold

**Kuratorin der Kunst des 20. Jahrhunderts,
stellv. Direktorin / *Curator of
20 Century Art, Deputy Director***
Tanja Pirsig-Marshall

Autorin / *Writer*
Eline van Dijk

Textredaktion / *Editorial Work*
Eline van Dijk, Marie Meeth,
Tanja Pirsig-Marshall, Anna Luisa Walter

Übersetzung / *Translation*
probicon GmbH

Dokumentation / *Documentation*
Ingrid Hillebrand, Ursula Grimm, Anke Killing

Bildredaktion / *Photographic Editing*
Hanna Neander, Sabine Ahlbrandt-Dornseif

Gestaltung / *Layout*
Alexandra Engelberts, Münster

Druck / *Print*
Druckerei Kettler

Verwaltung / *Administration*
Detlev Husken, Monika Denkler,
Birgit Kanngießer

**Konservatorische Betreuung /
*Conservation***
Berenice Gührig, Martina Kerkhoff

Bildnachweise / *Photo Credits*
© LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Münster, S. 21 / Foto: Sabine Ahlbrandt-
Dornseif, S. 11, 19, 25 / Hanna Neander,
S. 5, 8, 10, 15, 29, 33, 34;
Abb. Umschlag; © Bildarchiv Foto Marburg,
Foto: Walter Schröder, S. 36;
© Munch Museum, Oslo, S. 31;
© RKD – Nederlands Instituut voor Kunst-
geschiedenis, Den Haag, S. 13;
© für die abgebildeten Werke von Max
Beckmann und Karl Schmidt-Rottluff:
VG Bild-Kunst, Bonn 2019
© 2019 Pechstein Hamburg / Tökendorf

Gefördert von / *Supported by:*

 Deutsches Zentrum
Kulturgutverluste

43)
.....
.....
.....
34

HAYES STORAGE, Inc.
100 WEST 42ND STREET
NEW YORK, N. Y.
78845-17

9

4-14-45



3711