

»Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen«¹

Der »Expertisenkrieg« und die »Sammlung Schloss Rohoncz« in der Neuen Pinakothek 1930

Johannes Gramlich

Einleitung

Im Jahr 1930 präsentierte Heinrich Thyssen-Bornemisza (1875–1947), Sohn des industriellen Firmengründers August Thyssen (1842–1926), seine ambitionierte »Sammlung Schloss Rohoncz« erstmals der Öffentlichkeit. Sie umfasste zu diesem Zeitpunkt 428 Gemälde, dazu Kunstgewerbe und Plastiken, mit denen Thyssen-Bornemisza die Entwicklung der europäischen Kunst vom 14. bis ins 19. Jahrhundert nachvollziehen wollte.² Für die temporäre Schau seiner Altmeister-Kollektion wählte er auf Anregung Friedrich Dörnhöffers (1865–1934), Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Räumlichkeiten in der Neuen Pinakothek in München. Die Ausstellung galt als Sensation, da Thyssen-Bornemisza den Großteil seiner Werke bis dahin von der Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt zusammengetragen hatte – und dies im Umfeld der Weltwirtschaftskrise, in der private Kunstsammlungen aus finanziellen Notwendigkeiten eher aufgelöst als aufgebaut wurden. Fachliche Anerkennung und Zustimmung konnte er dennoch nicht in erwartetem Maße einstreichen. Im Gegenteil wurde die Ausstellung von einer kontroversen und heftig geführten publizistischen Debatte begleitet, welche die Qualität und Authentizität der gezeigten Werke infrage stellte, die Integrität von Kunstwissenschaft und -handel in Zweifel zog und zunehmend direkt Kunstexperten und Händler attackierte, die am Aufbau der Sammlung beteiligt gewesen waren. In der Folge musste der Kunsthistoriker August Liebmann Mayer (1885–1944), Hauptkonservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, außerplanmäßiger Professor an der Universität München und als Experte am Aufbau der »Sammlung Schloss Rohoncz« beteiligt, Anfang des Jahres 1931 zurücktreten. Doch selbst das konnte die Debatte nicht befrieden, die sich auch in der NS-Zeit wiederholt gegen einen vermeintlich korrumpierten Kunstbetrieb und dessen Protagonisten richtete. August Liebmann Mayer wurde nach den Anfeindungen wegen des Vorwurfs der Steuerhinterziehung 1933 für einige Monate in Schutzhaft genommen, konnte 1935 mit seiner Familie nach Paris emigrieren, ehe er 1944 im KZ Auschwitz ermordet wurde.³

Der Aufsatz rekonstruiert die Hintergründe und Triebfedern der langwierigen und folgenreichen Debatte, die für anti-semitische Verschwörungstheorien anschlussfähig war und durch diese vor wie nach 1933 befeuert wurde; der Text erörtert, warum die Auseinandersetzungen im Zuge der Ausstellung in der Münchner Pinakothek eskalierten und welche Haltung in diesem Zusammenhang die Verantwortlichen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des bayerischen Kultusministeriums auch mit Blick auf den eigenen Mitarbeiter einnahmen.

Vorgeschichte

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert boomte der internationale Kunstmarkt aufgrund der günstigen Weltwirtschaftslage, einer zunehmend technisierten sowohl transnationalen als auch transatlantischen Infrastruktur sowie finanzstarker Kunstinteressenten, die sich vermehrt aus dem zu Wohlstand gekommenen europäischen und amerikanischen Wirtschaftsbürgertum rekrutierten. Die rapide steigenden Preise für Werke bildender Kunst sorgten im Kunstbetrieb für Faszination, aber auch für Unbehagen, da materielle Interessen und der ästhetisch-immaterielle Anspruch der Kunst als unvereinbar galten. In Deutschland verschärfte sich dieser Gegensatz durch die Inflation im Zuge des Ersten Weltkriegs. Die rasante Entwertung des Papiergeldes sorgte für eine allgemeine Flucht in Sachwerte und damit auch in Kunstobjekte, die sich als ein adäquates Mittel zur Kapitalsicherung etabliert hatten. »Es ist nicht mehr, als würden Kunstwerke, es ist, als würden Börsenpapiere gehandelt«,⁴ hieß es seinerzeit so oder ähnlich in etlichen Artikeln zum aktuellen Kunstgeschehen. Dieser Befund verband sich mit teils scharfer Kritik an denjenigen Sammlern, die den Anschein erweckten, nicht aus Liebe zur Kunst, sondern primär aus monetären Erwägungen auf dem Kunstmarkt aktiv zu sein. Die »Sammler von heute« seien »alle Snobs«,⁵ die es vor allem »auf einen namhaften späteren Mehrgewinn« abgesehen hätten.⁶ Der viel beklagte Kunstsammler als Investor und Spekulant harmonierte mit dem Feindbild des Krisen-, Kriegs- und

Inflationsgewinners, das in jener Zeit zum Stereotyp gerann. Dieser Sündenbock für die weit verbreitete materielle Unsicherheit und Not wurde als unmoralisch, ungebildet und egoistisch gezeichnet und fungierte vielfach als Projektionsfläche antisemitischer Vorurteile, die sich in der Weimarer Republik massenhaft verbreiteten und radikalisierten. Die Begriffe »Wucherer«, »Profiteur« und »Jude« bildeten im Wortschatz vieler Zeitgenossen eine Einheit – »eine semantische Assoziationskette von fast archaischer Qualität«.⁷

Mit den steigenden Preisen auf dem Kunstmarkt gewannen schriftliche Gutachten von Kunstexperten, welche die Autorschaft eines Kunstwerks bestimmten und dessen Originalität bestätigten, immens an Bedeutung; diese Expertisen waren umso wertvoller, je renommierter der ausstellende Experte war. Hochwertige Kunstgegenstände galten ohne solche Zertifikate zunehmend als unverkäuflich. Auch Heinrich Thyssen-Bornemisza verlangte nicht selten bis zu vier Expertisen anerkannter Kenner, bevor er sich für den Erwerb eines Werks entscheiden konnte. Waren die Expertisen folglich eine wichtige Quelle von Vertrauen im Kunsthandel und damit eine zentrale Grundlage für erfolgreiche Geschäftsabschlüsse, galten sie um die Jahrhundertwende auch in anderer Hinsicht als hilfreich und nützlich. So waren die begehrten Zertifikate ein probates Mittel, um Verbindungen von Kunstexperten, insbesondere Museumsbeamten zu Händlern und Sammlern herzustellen – durch solche Beziehungen waren die Kunstwissenschaftler über die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt informiert, konnten die Bewegungen von Kunstwerken verfolgen und bekamen zahlreiche Objekte zur Begutachtung vorgelegt und damit Werke zu sehen, die nicht öffentlich zugänglich waren. Zudem konnten Museumsbeamte durch ihre Unterstützung von Sammlern und Händlern nicht selten Zuwendungen und Mäzene für die von ihnen verantworteten Sammlungen gewinnen.⁸

Im Zuge der Inflation und der zunehmenden Flucht in Sachwerte geriet die Praxis der Gutachtenvergabe, das sogenannte Expertisenwesen, allerdings immer stärker in die Kritik; eine entsprechende Debatte setzte 1917 ein und blieb während der NS-Zeit virulent.⁹ Das Verlangen nach schriftlichen Gutachten betrachteten die Zeitgenossen nun vielfach als Beleg dafür, dass Sammler und Händler immer weniger Ahnung von Kunst hätten und auf externe Expertenmeinungen angewiesen seien; zudem, dass sie sich nicht von ästhetischer Qualität und eigenem Geschmack leiten ließen, sondern allein nach großen Namen und sicheren Wertanlagen Ausschau hielten.¹⁰ Kritik und Ablehnung formierte sich darüber hinaus vor allem gegenüber den teilweise



Abb. 1: Meindert Hobbema, Landschaft mit Wasser, um 1660–1663. Heinrich Thyssen-Bornemisza sammelte mit besonderer Vorliebe niederländische Landschaften. Dieses Gemälde war auf der Ausstellung von 1930 zu sehen und gehört bis heute zur Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.

engen Beziehungen, die sich in diesem Zusammenhang zwischen Wissenschaftlern und Händlern etablierten. Dabei richtete sich das Unbehagen insbesondere gegen materielle Interessen, die auf diese Weise mit dem wissenschaftlichen Urteil verknüpft waren – denn fraglos war die Zuschreibung eines Werks von zentraler Bedeutung für die monetäre Bewertung desselben. In diesem Zusammenhang wurde befürchtet, die Kunstexperten könnten in ihrer Wertung beeinflusst oder gar korrumpiert werden und zu eigenem Nutzen unhaltbare Urteile fällen. Schon 1917 hieß es, dass sich »um diejenigen, die im Rufe stehen, private Expertisen gegen Geld zu machen, [...] eine Atmosphäre üblen Rufes [sammelt]«.¹¹ Es war diese argumentative Grund- und Ausgangslage – für antisemitische Verschwörungstheorien sehr gut anschlussfähig –, die im Laufe der 1920er-Jahre immer schärfere Konturen annahm und im Zuge der Ausstellung von Thyssen-Bornemiszas »Sammlung Schloss Rohonc« in der Neuen Pinakothek in München ihre publizistische Eruption erleben sollte.

Kämpferische Debatte um die »Sammlung Schloss Rohonc«

Heinrich Thyssen-Bornemisza begann in den 1920er-Jahren, verstärkt ab 1928 seine umfangreiche Kunstsammlung

aufzubauen; er verwendete darauf einen Großteil seiner Zeit und war stetig auf Reisen, um auf den wichtigen europäischen Kunsthandelsplätzen aktiv sein zu können. Sein regulärer Wohnsitz lag seinerzeit in Den Haag in den Niederlanden. Die Sammlung plante er in einem repräsentativen Thyssen-Haus in Düsseldorf zusammen mit dem Sitz der Unternehmen, die er von seinem Vater 1926 geerbt hatte, unterzubringen und öffentlich zugänglich zu machen. Da sich der Bau dieses Hauses aber immer weiter verzögerte (und letztlich gar nicht mehr realisiert wurde), gewannen Überlegungen an Bedeutung, die Kollektion zwischenzeitlich an anderer Stelle zusammenzuziehen und zu präsentieren. Als Friedrich Dörnhöffer 1929 anregte, die Sammlung

zuerst in der Neuen Pinakothek in München öffentlich zu zeigen, sagte Thyssen-Bornemisza sofort zu – das renommierte Haus schien ihm der geeignete Ort für diesen Anlass zu sein. Der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Thyssen-Bornemisza kannten sich seit 1928, ein Jahr später hatte sich der Sammler an einer Feuerbach-Gedächtnisausstellung in der Neuen Pinakothek beteiligt. Am 30. Juni 1930 fand die feierliche Eröffnung der Ausstellung ›Sammlung Schloss Rohonc‹ mit einer Rede des bayerischen Kultusministers Franz Xaver Goldenberger (1867–1948) und hochrangigen Gästen statt.¹²

Während ein Teil der deutschen und internationalen Presse anschließend erwartungsgemäß lobend berichtete und Thyssen-Bornemisza als Kunstfreund und Retter deutschen Kunstbesitzes feierte, mischten sich schnell negative Töne in die Berichterstattung.¹³ Ausgangspunkt der Kritik, die von Anfang an in einem scharfen Duktus vorgetragen wurde, war die Behauptung, dass die Ausstellung viele gefälschte und falsch zugeschriebene Werke enthielte. Wilhelm Pinder (1878–1947), Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München, soll während einer exklusiven Führung für die Münchner Kunstwissenschaftliche Gesellschaft (KWG) von »mehr als 100 Fälschungen, verfälschte[n] Bilder[n] und unmögliche[n] Künstlernamen« gesprochen haben.¹⁴ An diesem Befund konnte die schwelende Debatte über das ›Expertenwesen‹ anknüpfen und Fahrt aufnehmen. Der Kunsthistoriker Luitpold Dussler (1895–1976), wie Pinder Mitglied der KWG und Privatdozent an der Technischen Hochschule München, gab in einem Artikel im Bayerischen Kurier wenige Tage nach Ausstellungsbeginn die argumentative Richtung vor, die für die weitere publizistische Auseinandersetzung bestimmend sein sollte. In die Sammlung habe sich »eine Menge Mittelgut eingeschlichen [...], wobei die Autorennamen in vielfacher Hinsicht lediglich Kreaturen geschäftstüchtiger Experten sind, die an einer gesicherten und überzeugenden Bestimmung weit weniger Interesse als an dem Honorar seitens der mit ihnen eng alliierten Kunsthändler haben.«¹⁵ An anderer Stelle geißelte Dussler diese engen Verbindungen als unlautere und kriminelle Verschwörung:

»Es soll der nicht zu leugnende Tatbestand rein neutral gestreift werden, daß eine Reihe namhafter Experten ihre Gutachten von dem Grad prozentualer Beteiligung an dem betreffenden Kunstwerk, das sie aus der Taufe heben, abhängig machen, daß einige unter ihnen sich vertraglich mit Firmen festgelegt haben und in festem Solde stehen, und wiederum mehrere einen Ring unter sich bilden, die und die

Abb. 2: El Greco (?), Mater Dolorosa, Sammlung Schloss Rohonc. August Liebmann Mayer schrieb dieses Gemälde El Greco zu; die Zuschreibung wurde später bestritten. Das Werk erbte eine Tochter Heinrich Thyssen-Bornemiszas.





Abb. 3: Karl Scheffler rief im Sommer 1931 den Expertisenkrieg aus (in: Kunst und Künstler 29/7, 1931, S. 291).

Werke eines bestimmten Meisters nur nach vorheriger gegenseitiger Vereinbarung anzuerkennen bzw. abzulehnen. Da es sich in solchen Fällen immer um einen numerisch sehr kleinen Kreis von Gutachten handelt und diese – dank ihrer Willfährigkeit – allein gebieterisch über das kommerzielle Feld verfügen, so wird mit einer geradezu automatischen Sicherheit die wissenschaftlich anderslautende Meinung mit dem Knüppel behandelt, bis sie gewaltsam erstickt ist.¹⁶

Es folgte eine ausführliche und kämpferische Debatte in Kunstzeitschriften und der Tagespresse, die sich bis weit in das Jahr 1931 mit der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹, vor allem mit der Praxis der Gutachtenvergabe auseinandersetzte. Sogar vom ›Expertisenkrieg‹ war die Rede.¹⁷ Neben Luitpold Dussler und Wilhelm Pinder gehörten Rudolf Berliner (1886–1967), Kustos am Bayerischen Nationalmuseum, und Hans Tietze (1880–1954), Professor für Kunstgeschichte in Wien, zu den Wortführern aufseiten der Kritiker. Die negativen, teils vernichtenden Beiträge sorgten bei Heinrich Thyssen-Bornemisza und seinem Umfeld für Unruhe und Entsetzen: Der Münchner Kunsthändler Rudolf Heinemann (1901–1975) fürchtete als wichtigster Berater Thyssen-Bornemiszas

seinen finanzstarken Kunden zu verlieren;¹⁸ Friedrich Dörnhofer sorgte sich als Gastgeber der Ausstellung um sein Renommee und das seiner Pinakotheken; die Stadt Düsseldorf sah die Gefahr, dass der Sammler, verstimmt durch die Anfeindungen, seinen Kunstbesitz nicht ins Rheinland, sondern dauerhaft ins Ausland bringen könne. Auf Empfehlung Rudolf Heinemanns schaltete sich die Stadt Düsseldorf daher Ende 1930 aktiv in die Auseinandersetzung ein. Oberbürgermeister Robert Lehr (1883–1956) initiierte und koordinierte eine Pressekampagne, welche die nationale Bedeutung der Sammlung und die mäzenatischen, ehrenhaften Motive des Sammlers wieder in den Mittelpunkt der Wahrnehmung rücken sollte.¹⁹ Allein die Kritik am ›Expertisenwesen‹, die sich allerdings zunehmend verallgemeinerte und von der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ löste, konnte damit nicht zum Verstummen gebracht werden.

Triebfedern und Folgen der Debatte

Die publizistischen Beiträge sind vor dem Hintergrund der zeitgenössisch verbreiteten Skepsis gegenüber Liberalismus, Kapitalismus und Materialismus zu sehen, die für die ökonomischen Krisen der 1920er-Jahre verantwortlich gemacht wurden und sich in den Augen der Kritiker anschickten, nun auch noch die Kunst zu korrumpieren. Das ›Expertisenwesen‹ galt als ein wichtiges Symptom dieser Entwicklung hin zu einem rein materiellen Kunstverständnis. Die Ausstellung der ›Sammlung Schloss Rohoncz‹ lieferte 1930 den geeigneten Rahmen, das schon lange rumorende Thema öffentlichkeitswirksam zu besprechen. Denn einerseits bot sie tatsächlich Angriffsfläche; auch die Fürsprecher leugneten nicht, dass die Sammlung schwächere Werke und problematische Zuschreibungen enthielt, nach ihrer Auffassung allerdings in deutlich geringerem Maße als von Wilhelm Pinder und seinen Mitstreitern konstatiert. Andererseits versprach die erste Präsentation dieser ambitionierten Sammlung in einem renommierten Haus wie der Münchner Neuen Pinakothek große Aufmerksamkeit. Damit bot sie eine hervorragende Plattform für das, was die Zeitgenossen selbst als »Ränkespiele« bezeichneten.²⁰ Rund ein Jahr zuvor war zudem Wilhelm von Bode (1845–1929), Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Deutschlands bekannteste Autorität auf dem Gebiet der Kunstexpertise, verstorben, der in Berlin und darüber hinaus »offenbar ein Machtvakuum« hinterlassen hatte;²¹ dies eröffnete anderen Kunsthistorikern die Möglichkeit,



Abb. 4: In etlichen Ausgaben publizierte die »Weltkunst« 1930 und 1931 Debattenbeiträge zum »Expertenwesen« (hier Heft 49 aus dem Jahr 1930).

Neujustierungen am Hierarchiesystem der Kunstexperten vorzunehmen. In diesem Zusammenhang waren die Auseinandersetzungen um Anerkennung und Einfluss auch von persönlichen Animositäten und Neid getrieben. Hans Tietze bekundete offenherzig, dass es sich bei der Diskussion über das lukrative »Expertenwesen« um den sozialneidischen »Kampf der Kunsthistoriker ohne Auto gegen die Kunsthistoriker mit Auto« handle.²² Folglich war die Debatte keineswegs allein und ausschließlich von Judenhass getrieben. Fraglos aber konnte sie an antisemitische Vorurteile anknüpfen und wurde durch diese verschärft. So erkannte der Kunsthistoriker Lothar Brieger (1879–1949) anhand der

Debattenbeiträge Wilhelm Pinders, »daß in letzter Zeit« dessen »schönes nationales Gefühl zu einem nicht immer so schönen »Nationalismus«, zur Parteidoktrin wurde.«²³ Karl Koetschau (1868–1949), Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, äußerte in einem Brief an Pinder sein Bedauern, dass das »liebe gute Mittelalter« vorbei sei, »sonst würden wir es machen, wie es damals den Juden geschah: jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen und ihm eine gelbe Rosette anstecken.«²⁴ Ernst Heinrich Zimmermann (1886–1971), Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, sprach gegenüber dem bayerischen Kultusministerium von »jüdischen Doktoren, die mehr Händler als Kunsthistoriker seien.«²⁵ Auch der »Völkische Beobachter« schaltete sich ein, mit dem Ziel, das »bayerische Publikum« vor den »Kunstjuden« zu schützen.²⁶ Und Luitpold Dussler berichtete 1938 rückblickend von seiner »Kampftätigkeit auf dem Gebiet des Expertenwesens«, mit der er schon 1930 für die »Ziele[der Bewegung] eingetreten sei.«²⁷

Und tatsächlich zielte die Debatte zum »Expertenwesen« zunehmend auf einen einzelnen Kunstexperten jüdischer Herkunft, der als Gutachter für einige Werke der »Sammlung Schloss Rohoncz« in Erscheinung getreten war: August Liebmann Mayer, Hauptkonservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte an der Universität München.²⁸ Ernst Heinrich Zimmermann, der sich in der öffentlichen Debatte zurückgehalten hatte, beantragte am 8. Januar 1931 beim bayerischen Kultusministerium ein Disziplinarverfahren gegen den Experten für spanische Malerei. In seinem Antrag behauptete er, dass die »ganze Diskussion über die Missbräuche bei der Erteilung von Expertisen in den Kunstzeitschriften der letzten Jahre, die Angriffe, die man in München und andernorts gegen die Attributionen der [...] Sammlung Schloss Rohoncz gerichtet hat, [...] zum überwiegenden Teil auf das geschäftliche und jeder Wissenschaft hohnsprechende Verhalten von Professor Dr. August Liebmann Mayer« zurückgehen.²⁹ Zum Beleg ließ Zimmermann einige Beispiele folgen, nach denen Mayer für verschiedene Kunsthändler (jüdischer Herkunft) für den gemeinsamen Profit willfährige und wissentlich falsche Gutachten ausgestellt habe, darunter das Unternehmen Duven Brothers, das seinerzeit zu den international führenden Kunsthandlungen gehörte, und Rudolf Heinemann, der am Aufbau der »Sammlung Schloss Rohoncz« entscheidend mitgewirkt hatte. Auch Wilhelm Pinder vermutete eine »allerengste Verbindung u. a. Mayer's [sic] mit [Rudolf] Heinemann-Fleischmann.«³⁰

Anhand der verfügbaren Nachlässe großer Kunsthandlungen – die Unterlagen von Duveen Brothers sind im Getty Research Institute in Los Angeles überliefert – ist erkenntlich, dass die Händler sehr bemüht darum waren, intensive Kontakte zu renommierten Kunsthistorikern zu gewinnen, denen als Faktor für (künstlerische und ökonomische) Kunstwerte sowie als Quelle von Informationen und Vertrauen große Bedeutung auf dem Kunstmarkt zukam. Bekannt ist der geheime Beratervertrag, den Duveen Brothers mit dem amerikanischen Kunstwissenschaftler Bernard Berenson (1865–1959) 1912 abschloss.³¹ Auch zu weiteren kunsthistorischen Autoritäten stand Duveen Brothers in guten Beziehungen, darunter Wilhelm von Bode, Max J. Friedländer (1867–1958) und eben August Liebmann Mayer, dessen Urteil für Transaktionen mit Werken spanischer Meister nahezu unabdingbar war.³² Die umfangreiche Korrespondenz zwischen Duveen Brothers und Mayer belegt deren enge Verbindung, die für beide Seiten lukrativ war. Duveen bekam Hinweise auf verfügbare Werke, konnte stets die Meinung Mayers zu potenziellen Ankaufsobjekten erfragen und wusste, welche Kunstgegenstände Mayer unter welchen Künstlernamen in Kunstzeitschriften, Monografien oder Werkverzeichnissen zu publizieren gedachte. Mayer wiederum erhielt Informationen über das Marktgeschehen, bekam etliche Werke zu sehen und wurde für seine Expertenmeinung bezahlt; dafür besaß er Konten in Deutschland, New York und London, was angesichts der zunehmend restriktiven deutschen Devisenpolitik von großem Wert war.³³ Zwar erscheint die Nähe von Handel und Wissenschaft in diesem Fall tatsächlich als nicht immer frei von gegenseitigen Beeinflussungen – etwa wenn Duveen auf bestimmte Zuschreibungen drängte, wissenschaftliche Veröffentlichungen zu Kunstwerken aus dem eigenen Bestand von Mayer erbat oder forderte und diese teilweise auch vorab zu lesen bekam.³⁴ Allerdings liefert die Korrespondenz keinerlei Anhaltspunkt dafür, dass Mayer wissentlich falsche Gutachten zu gemeinsamem Nutzen erstellt hätte.³⁵

Auch Friedrich Dörnhöffer kam bei seinen umfangreichen internen Nachforschungen, die er nach Zimmermanns Antrag auf ein Disziplinarverfahren einleitete, zu dem Ergebnis, dass dessen Vorwürfe in den Hauptpunkten ungerichtet waren. Gegenüber dem bayerischen Kultusministerium betonte Dörnhöffer darüber hinaus mehrfach, dass er das Fachwissen, den Fleiß und die Loyalität seines Mitarbeiters überaus schätze und dass dieser unter den Museumsbeamten in Deutschland in der ersten Reihe stehe.³⁶ Die Gründe für den »Feldzug« gegen Mayer sah der



Abb. 5: Domenico Veneziano, Kniender Mönch mit Kreuzifix, um 1445–1448. Während Luitpold Dussler die Zuschreibung 1930 auf ein »sehr grob organisiertes Auge« zurückführte, befand der Kunsthistoriker Raimond von Marle, dass er dieses Gemälde »ohne Zögern dem Domenico Veneziano zuschreibe[n]« würde.* Bis heute ist es unter diesem Künstlernamen im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid zu sehen.

* Luitpold Dussler, Zur Kritik des Expertenwesens. Die Sammlung Schloß Rohoncz in der Neuen Pinakothek in München, in: *Der Kunstwart* 43/11, 1930, S. 322–329, hier S. 327; Raimond von Marle, Ein Domenico Veneziano in der Sammlung Rohoncz, in: *Der Cicerone* 22, 1930, S. 369f., hier S. 369.

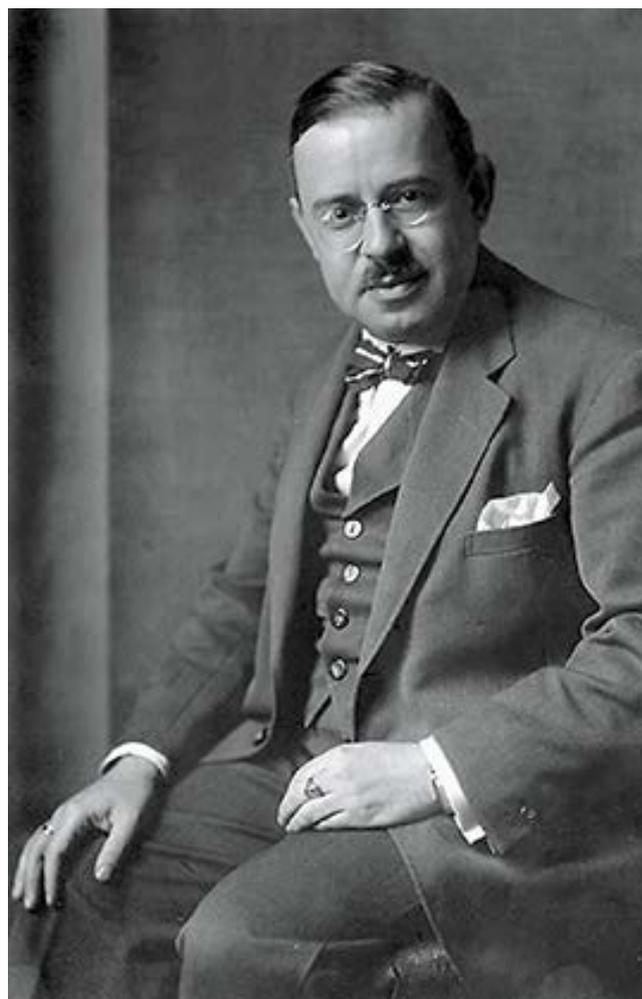
Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen denn auch vor allem in der Missgunst der Kollegen begründet; deren Expertisen seien eben nicht gefragt, »weil sich wohl niemand auf der Welt für ihre Ansichten interessiert hatte und interessieren wird«. ³⁷ Der bayerische Kultusminister Franz Xaver Goldenberger und seine Behörde reagierten ebenfalls irritiert auf Zimmermanns aggressive Klageschrift und bezweifelten, dass dieser nur von »sachliche[n] Beweggründe[n]« getrieben sei. ³⁸

Dennoch blieb die Angelegenheit für August Liebmann Mayer nicht ohne Folgen. Zwar erhärteten sich die potenziell strafrechtlich relevanten Vorwürfe, er habe konspirativ mit verschiedenen Kunsthändlern zusammengearbeitet, nicht. Allerdings musste Mayer eingestehen, dass er gegen Dienstanweisungen aus dem Jahr 1924 verstoßen habe. Diese Anweisungen untersagten es bayerischen Museumsbeamten, sich am Kunsthandel zu beteiligen, und verpflichteten sie, schriftliche Expertisen nur mit Zustimmung ihres Direktors auszustellen. Wenngleich Mayer die notwendige Erlaubnis in vielen Fällen eingeholt hatte, in denen dann auch das Museum anteilig von seinen Honoraren profitierte, musste Dörnhöffer nun feststellen, dass Mayer »in weitaus größerem Maße seine Gutachtertätigkeit ausübte, als mir bekannt war«. ³⁹ Darüber hinaus gab Mayer zu, dass er sich manches Mal prozentual nach dem Schätzwert eines begutachteten Objekts habe bezahlen lassen. Dies konnte als Beteiligung am Kunsthandel gewertet werden, da in solchen Fällen der Marktwert für seine Vergütung ausschlaggebend gewesen war. Vor allem nährte ein solches Vorgehen den Verdacht der Parteilichkeit, da der Gutachter nun an der Urheberschaft möglichst hochwertiger Meister interessiert sein konnte. Eine gewisse Angriffsfläche bot Mayer also durchaus. ⁴⁰ Vor diesem Hintergrund und angesichts der »Angriffe und Verdächtigungen gegen mich von verschiedenen bayer. Beamten und Kunsthistorikern« bat Mayer am 30. Januar 1931 um seine Entlassung aus dem Staatsdienst, die zum 1. März 1931 vollzogen wurde. Damit vermied er ein Disziplinarverfahren, dem er zwar »mit Vertrauen entgegensehen könnte«; den »Aufregungen eines derartigen Prozesses« sah er sich jedoch nicht gewachsen, »zumal schon jetzt meine Nerven infolge der seit Monaten dauernden Hetzereien schwer gelitten haben«. ⁴¹ Das Kultusministerium hatte ihn in einem persönlichen Gespräch unmittelbar vorher davon unterrichtet, dass ein Disziplinarverfahren aufgrund der schwerwiegenden Vorwürfe unabdingbar sei. ⁴²

Mayers Entlassung auf eigenen Wunsch galt in der fortgesetzten öffentlichen Debatte wahlweise als beklagens-

werter Verlust oder als Schuldeingeständnis und Erlösung. Die abschließenden öffentlichen Erklärungen von Friedrich Dörnhöffer und Franz Xaver Goldenberger fielen im Ganzen wohlwollend und versöhnlich aus. Zwar führten beide die Verstöße Mayers gegen die Dienstvorschriften an, die zu dessen Ausscheiden aus dem Museumsdienst geführt hätten. Gleichzeitig fanden sie aber anerkennende Worte für den Mitarbeiter und betonten, dass sich »die tatsächlichen Angaben, auf die jene Anklageschrift begründet ist, als haltlos erwiesen haben«. ⁴³ Im Haushaltsausschuss des bayerischen Landtags bekundete Kultusminister Golden-

Abb. 6: August Liebmann Mayer, um 1932



berger darüber hinaus, dass das Resultat eines Dienstverfahrens »mit Sicherheit nicht etwa die Dienstentlassung, sondern allenfalls nur eine Geldstrafe gewesen wäre«. ⁴⁴ Rund zwei Jahre später, am 13. März 1933, notierte er schließlich in einem internen Vermerk, dass sich die Öffentlichkeit über den »Fall Dr. Mayer« beruhigt habe; Friedrich Dörnhöffer, der sich hinter den Kulissen anhaltende Auseinandersetzungen mit Zimmermann geliefert hatte, war inzwischen in den Ruhestand getreten, der Vorgang schien insgesamt also erledigt. ⁴⁵ Doch hier irrte Goldenberger, der vier Tage später aus dem Amt scheiden musste, da die NSDAP nun auch im Freistaat Bayern Zug um Zug nach der Macht griff. ⁴⁶ Die Nationalsozialisten hatten die Vorwürfe, die August Liebmann Mayer infolge der Ausstellung ›Schloss Rohonc‹ gemacht worden waren, offenbar nicht vergessen und griffen die Angelegenheit nun wieder auf. Gegen Mayer wurden Ermittlungen wegen des Verdachts auf Steuerhinterziehung aufgenommen – dabei ging es um seine Einkommens- und Vermögenssteuer auch mit Blick auf Honorare für Expertisen. ⁴⁷ Am 24. März 1933 wurde Mayer in Schutzhaft genommen, ⁴⁸ die nach einer Verordnung vom 28. Februar 1933 von Polizei und Gestapo ohne richterliche Kontrolle und also willkürlich verhängt werden konnte. ⁴⁹ Während der Haft versuchte sich Mayer Mitte Juni 1933 das Leben zu nehmen. ⁵⁰ Auf Initiative Friedrich Dörnhöffers wurde er am 11. Juli 1933 aus der Haft entlassen. ⁵¹ Seine Wohnsitze in München und Tutzing wurden durchsucht, sein Vermögen beschlagnahmt. ⁵² Zur Begleichung von Steuerrückständen wurde zugunsten des Finanzamts München auch Mayers Kunstsammlung verkauft. ⁵³ Der ›Völkische Beobachter‹ berichtete nun wieder über den »jüdische[n] Kunstparasit[en]«, der »1930 und 31 Weltberühmtheit als ›Expertisenschwindler‹ erlangt« habe. ⁵⁴ Die heftigen Auseinandersetzungen um die ›Sammlung Schloss Rohonc‹ waren für August Liebmann Mayer folglich der Beginn einer langen Odyssee gewesen, die 1944 im KZ Auschwitz mit seiner Ermordung endete.

Im Zusammenhang mit dem Strafverfahren gegen Mayer leitete die Münchner Polizeidirektion im Mai 1933 auch eine Untersuchung gegen Rudolf Heinemann »wegen Verdachts des Betruges [Bilderfälschung]« ein – die Vermutung einer kriminellen Vereinigung von Heinemann und Mayer war offenbar noch lebendig. Das Verfahren gegen Heinemann, der 1934 in die Schweiz emigrieren konnte, wurde allerdings eingestellt – die »in diesem Zusammenhang erfolgte Beschlagnahme von Original-Expertisen, von Ölgemälden usw. wurde inzwischen wieder aufgehoben«. ⁵⁵

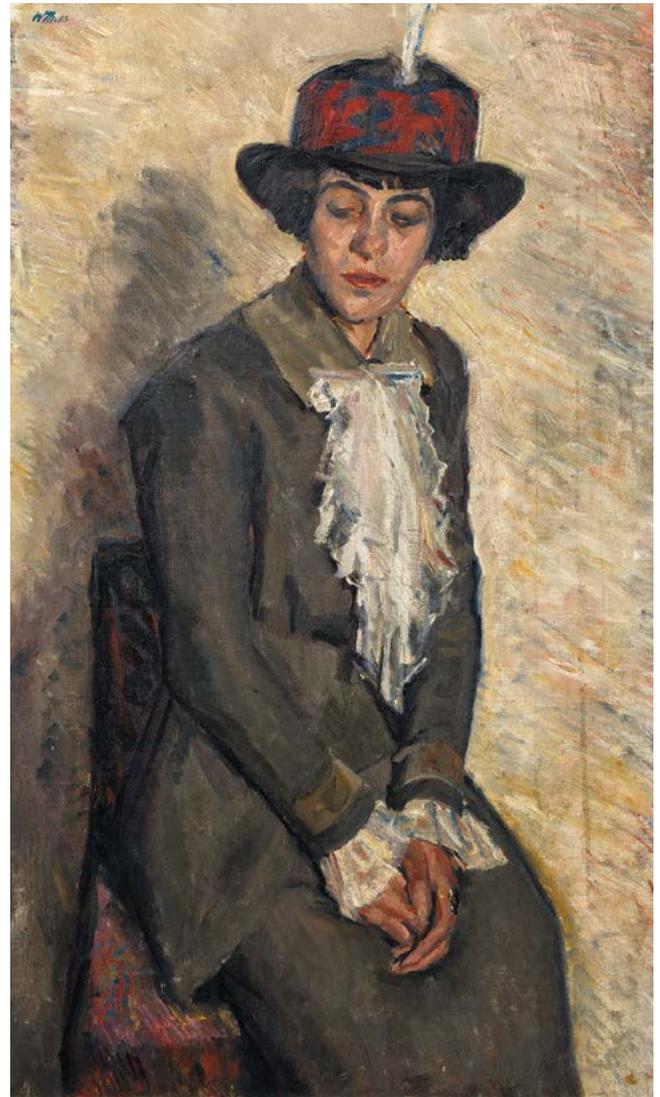


Abb. 7: Wilhelm Thöny, Auf einem Stuhl sitzende Dame, 1913. Dieses Gemälde gehörte zur Sammlung August Liebmann Mayers; im Jahr 1981 gelangte es als Hinterstellung in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, von denen es im Jahr 2010 an eine Tochter Mayers restituiert wurde.

Ausblick

Über die ›Sammlung Schloss Rohonc‹ und August Liebmann Mayer hinaus blieb das Thema der Gutachtenvergabe virulent. Schon Ende 1930 wurde auch Max J. Friedländer vorgeworfen, er würde zu einzelnen Kunsthandlungen enge und unzulässige Verbindungen pflegen. Friedländer war ebenfalls jüdischer Herkunft und nach Wilhelm von Bodes Tod die zentrale kunsthistorische Autorität in der Reichshauptstadt. Die publizistischen Angriffe auf ihn flammten Ende 1932 erneut auf. ⁵⁶ Sie galten darüber hinaus der Preußischen Kulturverwaltung und weiteten sich immer offensichtlicher zu einem ideologisch aufgeladenen »Kampf um die Kunst« aus. ⁵⁷ Auch Hans Tietze, der nach dem

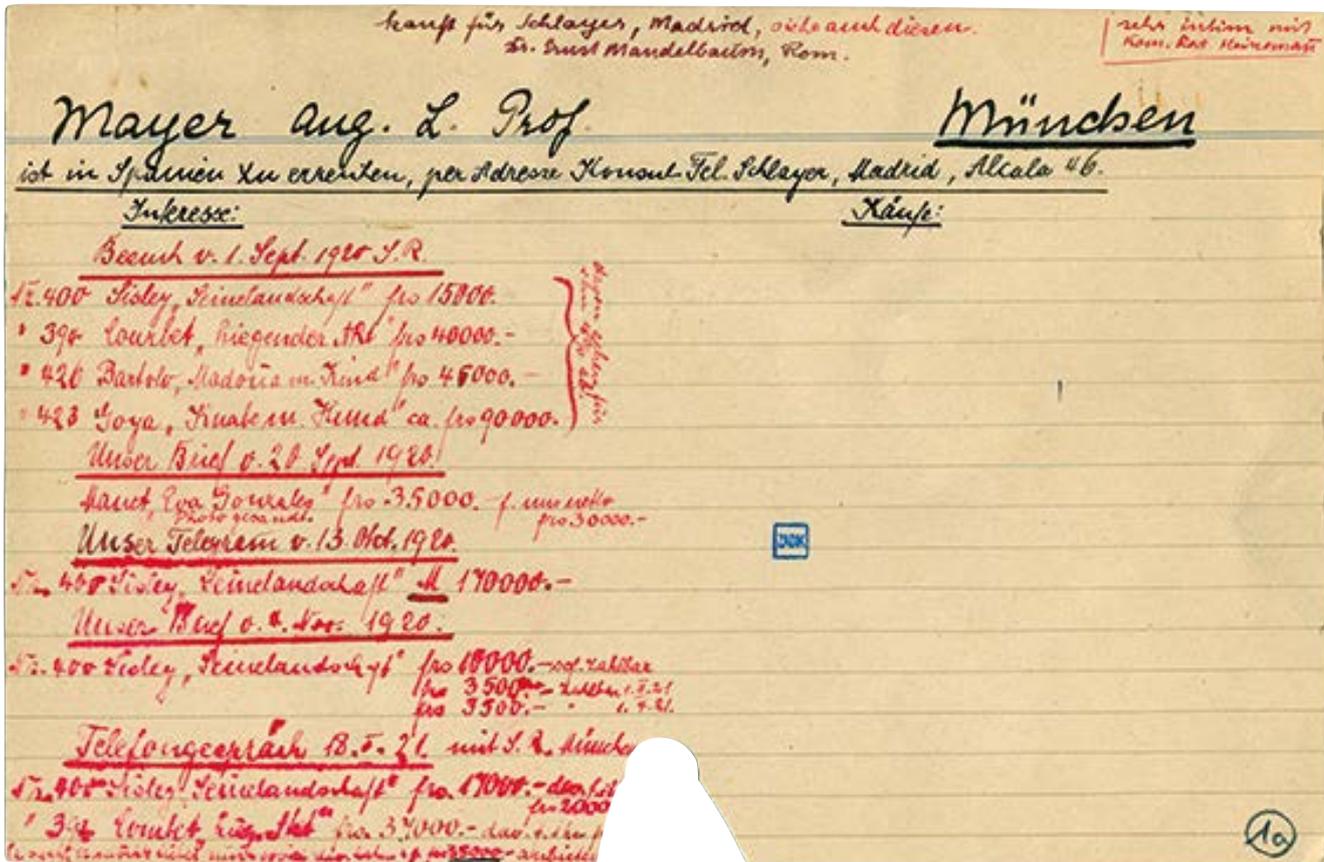


Abb. 8: August Liebmann Meyers Kundenkarte bei der Galerie Thannhauser, München/Berlin. Die Karte zeigt, dass sich Mayer für den Erwerb von Kunstwerken interessierte, als Mittelsmann für andere Sammler agierte und dass er »sehr intim« mit Heinemann gewesen sein soll.

»Anschluss Österreichs« 1938 in die USA emigrierte, bemerkte nun die »radauantisemitischen Auslassungen« in der Debatte.⁵⁸ Aufgrund des Berufsbeamtengesetzes, nach dem Beamte »nicht arischer Abstammung« in den Ruhestand zu versetzen waren,⁵⁹ wurde Friedländer im Juni 1933 als Direktor der Berliner Gemäldegalerie abgesetzt.⁶⁰

Kurioserweise traf die Kritik am »Expertenwesen« schließlich auch Ernst Heinrich Zimmermann, der maßgeblich zur Entlassung Meyers aus dem Staatsdienst beigetragen hatte. Zimmermann war im Oktober 1936 als Nachfolger Friedländers an die Berliner Gemäldegalerie gewechselt. Für eine Versteigerung aus Berliner Museumsbesitz musste er ein Jahr später Teile der Katalogeinträge zusammenstellen. Neben den Beschreibungen der Werke leitete er auch dazugehörige Expertisen an das Auktionshaus weiter, die unter anderen von August Liebmann Mayer und Max J. Friedländer stammten. Als einige der Zuschreibungen auch aus dem Ausland kritisiert worden waren, bemerkte Reichswissenschaftsminister Bernhard Rust (1883–1945), es sei »im 5. Jahr der nationalsozialistischen Revolution undenkbar, dass eine Irreführung der gesamten Öffentlichkeit obendrein mit jüdischen Empfehlungen gedeckt wird.«⁶¹ Ende März 1938 wurde Zimmermann darauf-

hin vom Museumsdienst suspendiert, erst ab Juni 1940 war er wieder als Direktor der Gemäldegalerie tätig.⁶² Es dauerte weitere vier Jahre, ehe die »Weltkunst« im April 1944 das endgültige Aus des »Expertenwesens« ausrief – der Grund sei »einfach die Tatsache, dass die »diplomierten« Experten immer mehr von der Bildfläche abgetreten sind.«⁶³

1 Karl Koetschau an Wilhelm Pinder, 16.1.1931, Stadtarchiv Düsseldorf (StAD), IV 3895.

2 Vgl. Sammlung Schloss Rohoncz [Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek], Bd. 1: Gemälde, Bd. 2: Plastik und Kunstgewerbe, hg. und bearb. von Rudolf Heinemann-Fleischmann, München 1930. Das namengebende Schloss Rohoncz in Ungarn (gehörte ab 1919 zu Österreich) war bis 1919 der Hauptwohnsitz von Thyssen-Bornemisza und seiner Familie; auch nach dem Umzug in die Niederlande blieb das Schloss in Familienbesitz.

3 Zu August Liebmann Mayer und seinem Schicksal in der NS-Zeit liegen quellenreiche Untersuchungen vor, vgl. Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, August Liebmann Mayer (1885–1944). Success, failure, Emigration, Deportation and Murder, in: Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933–1945 (Contact Zones, 2), hg. von Ines Rotermond-Reynard, Berlin u. a. 2015, S. 139–159; Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung, in: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, hg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald, Berlin 2008, S. 405–429; Teresa Posada Kubissa, August L. Mayer. Ein bedeutender Kenner spanischer Kunst. Leistung und Schicksal, in: Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen (Ausst.-Kat. Hamburg, Bucerius Kunst Forum; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Budapest, Szép-

müvészeti Múzeum), hg. von Matthias Weniger, München u. a. 2005, S. 170–175; Dies., August L. Mayer. Ein Experte der spanischen Kunst in München, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980 (Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 2), hg. von Christian Drude und Hubertus Kohle, München u. a. 2003, S. 120–130; Dies., August L. Mayer y la Pintura Española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez, Madrid 2010.

4 Curt Glaser in: Der Kunstmarkt 14/5, 1917, S. 21–23, hier S. 22.

5 Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920, S. 23.

6 Hans Tietze, Urheberrecht und Wertzuwachsanteil für den bildenden Künstler, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 55/23, 1920, S. 458–464, hier S. 461.

7 Martin H. Geyer, Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne, München 1914–1924, Göttingen 1998, S. 280.

8 Wilhelm von Bode, Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, suchte aus diesem Grund ganz bewusst die Nähe zu den wohlhabenden Sammlern und Händlern der Reichshauptstadt, vgl. Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005; Manfred Ohlsen, Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel, 2. Aufl., Berlin 2007.

9 Einen ersten Beitrag in dieser Hinsicht lieferte Hans Tietze, Sollen kunsthistorische Experten honoriert werden?, in: Kunstchronik 28/26, 1917, Sp. 265–268.

10 So war die Rede davon, dass die »grauenhafte mit der Expertisiererei verbundene Materialisierung, die aus der Degradierung der Kunstwerke zu Spekulationsobjekten entstanden ist, diese Degradierung immer weiter treibt«, vgl. Wilhelm Pinder, Unverkäufliche Wissenschaft, in: Frankfurter Zeitung, 13.2.1931.

11 Tietze 1917 (wie Anm. 9), Sp. 265.

12 Johannes Gramlich, Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900–1970), Paderborn 2015, S. 240–243.

13 Presseauschnittsammlungen zu der gesamten Debatte finden sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (vormals BStGS, Registratur, Nachlass Haberstock, Presseartikel zur Kunst, Conv. IV, Neue Nr. 120) sowie im Stadtarchiv und der Stadtbibliothek München, vgl. Fuhrmeister/Kienlechner 2015 (wie Anm. 3), S. 146f., Anm. 27.

14 Zitiert nach Gramlich 2015 (wie Anm. 12), S. 246.

15 [Luitpold] D[ussler], Sammlung Schloss Rohoncz. Ausstellung der Neuen Pinakothek, in: Bayerischer Kurier, 4.7.1930.

16 Luitpold Dussler, Zur Kritik des Expertenwesens. Die Sammlung Schloß Rohoncz in der Neuen Pinakothek in München, in: Der Kunstwart 43/11, 1930, S. 322–329, hier S. 324.

17 Karl Scheffler, Expertisenkrieg, in: Kunst und Künstler 29/7, 1931, S. 291f.

18 Rudolf Heinemann leitete die Münchner Galerie Fleischmann, nicht die Galerie Heinemann, mit deren Inhabern er aber verwandtschaftlich verbunden war, vgl. Gramlich 2015 (wie Anm. 12), S. 220–222.

19 Ebd., S. 249f.

20 Ebd., S. 250f.

21 Simon Elson, Der Kunstkennner Max J. Friedländer. Biografische Skizzen, Köln 2016, S. 291.

22 Zitiert nach ebd. Mit Verweis auf Götz Aly gehen auch Fuhrmeister/Kienlechner davon aus, dass Neid ein Motiv der Kontroverse war; vgl. Fuhrmeister/Kienlechner 2015 (wie Anm. 3), S. 148f.

23 Lothar Brieger, Krise in der Kunstwissenschaft. Der Kunsthandel und die Gelehrten, in: BZ am Mittag, 10.3.1931. Wilhelm Pinder begrüßte während der NS-Zeit das »Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung und Lehre« und stand der NS-Ideologie und dem Regime auch darüber hinaus nahe, zitiert nach Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 418; vgl. auch Daniela Stöppel, Wilhelm Pinder (1878–1947), in: Das Institut für Kunstgeschichte in München 1909–2009, hg. von ders. und Gabriele Wimböck, o. J.

[2010], S. 40–45; Magdalena Bushart, Dienstreisen in Zeiten des Krieges. Wilhelm Pinder als Kulturbotschafter des Deutschen Reiches, in: Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, hg. von Magdalena Bushart, Agnieszka Gasior und Alena Janatková, Köln u. a. 2016, S. 185–210. Birte Pusback konstatiert auch Differenzen zwischen Pinders Auffassungen und der NS-Ideologie; vgl. Wilhelm Pinder. Ein umstrittener Vermittler deutscher Kunst, in: Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, hg. von Joseph Imrode und Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 205–222.

24 Karl Koetschau an Wilhelm Pinder, 16.1.1931, StAD, IV 3895.

25 Ernst Heinrich Zimmermann, Germanisches Nationalmuseum, an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 2.2.1931, Bayerisches Hauptstaatsarchiv [BayHStA], MK 44803.

26 Jüdische Kunstexperten an der Arbeit, in: Völkischer Beobachter, 2.5.1931.

27 Luitpold Dussler an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 19.1.1938, zitiert nach Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 416, Anm. 31.

28 In Ausst.-Kat. München 1930 (wie Anm. 2), Bd. 1: Gemälde, wird bei 27 Werken auf Literatur oder die Expertise von Mayer verwiesen, bei rund der Hälfte dieser Werke wurde seine Ansicht noch durch weitere Expertenmeinungen bekräftigt. Insofern dürften mehr seine vermeintlich kriminellen Verbindungen zu wichtigen Kunsthändlern Anlass zur Kritik gewesen sein, zumal Mayer bei verschiedenen Kollegen offenbar schon länger im Verdacht stand, sich auf fragwürdige Weise zu bereichern (vgl. Presseauschnittsammlung, siehe Anm. 13).

29 Ernst Heinrich Zimmermann an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 8.1.1931, BayHStA, MK 44803.

30 Wilhelm Pinder an Karl Koetschau, 12.1.1931, StAD, IV 3895. Der schriftliche Nachlass von Rudolf Heinemann und seiner Kunsthandlung ist nicht auffindbar; Untersuchungen, welche die Polizeidirektion München 1933 gegen Heinemann einleitete, erhärteten den Verdacht nicht, vgl. S. 173.

31 Vgl. u. a. Colin Simpson, The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen, London 1987.

32 So hieß es in der internen Kommunikation von Duveen Brothers beispielsweise: »In our opinion undoubtedly by Master [Diego Velázquez], but we cannot of course buy unless Dr. Mayer passes it«, Duveen Brothers, Filiale New York an Paris, 10.10.1925, in: Getty Research Institute [GRI], Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3.

33 Vgl. die Korrespondenz in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3 u. 4, Box 486, Folder 1.

34 Beispielsweise telegraphierte Joseph Duveen an Mayer, 25.5.1926: »Have purchased Velasquez your recommendation very pleased [...] Please publish it Burlington Magazine immediately«, in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 2. An anderer Stelle heißt es in der internen Kommunikation von Duveen Brothers, Filiale Paris an New York, 13.12.1930: »Spoke Dr. Mayer who will write whatever we want, therefore have nothing to fear [...]«, GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 5.

35 Vielmehr beklagten Duveen Brothers mehrfach, dass Mayer in seinen Urteilen schwankend und unberechenbar sei: »Since Mayer's return to Munich, he has changed his mind again and thinks that now it can only be by Mazo [...]. I do not know what to make of such a man. He seems so vacillating in his views!« Duveen Brothers, Filiale Paris an New York, 14.1.1926, in: GRI, Duveen Brothers Records, Box 485, Folder 3.

36 Friedrich Dörnhöffer an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 31.1.1931, BayHStA, MK 44803.

37 Ebd. Auch Mayer selbst führte die Verleumdungen gegen seine Person auf den Neid der Kollegen zurück, so schrieb er an Joseph Duveen am 11.2.1931: »Meanwhile a group of jealous colleagues, in first line Zimmermann-Nurnberg, and second-rate people like Dr. R. Berliner [...] and Professor Pinder [...] made a campaign against me and poisoned the Ministry people in such a way that I am leaving the State Service 1st of March.« GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

38 Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an Theodor Lewald, 8.4.1931, BayHStA, MK 44803. Zur Haltung Dörnhöffers und Goldenbergers in dieser Sache vgl. auch Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 411.

39 Friedrich Dörnhöffer an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 17.1.1931, BayHStA, MK 44803.

40 Dies war auch Duveen Brothers bewusst, die am 5.3.1931 intern kommunizierten, dass Mayer »has made a great deal of money during the last few years through his expertising and also a little surreptitious dealing«, GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

41 August Liebmann Mayer an Direktion der BStGS, Friedrich Dörnhöffer, 30.1.1931, BayHStA, MK 44803.

42 Das Kultusministerium hatte Mayer dabei versichert, dass es der Sache unvoreingenommen begegne und die Unschuldsvermutung gelte. Gleichfalls hatte es zu bedenken gegeben, dass es ein langwieriges und umfangreiches Verfahren werden würde, das in Kreisen der Universität um Wilhelm Pinder wohl eher missgünstig begleitet und bewertet werden würde, vgl. Ministerialdirektor Hendschel, handschriftliches Protokoll, 30.1.1931, BayHStA, MK 44803.

43 Friedrich Dörnhöffer, Zum Ausscheiden August L. Mayers aus dem bayer. Staatsdienst, BayHStA, MK 44803 (um den 20.3.1931 herum wiedergegeben in verschiedenen Tageszeitungen).

44 Museumsbeamte und Kunsthandel. Minister Dr. Goldenberger zur Angelegenheit Dr. Mayer, in: Münchner Neueste Nachrichten, 26.3.1931.

45 Goldenberger notierte dies, weil er damit begründete, ein internes Verfahren gegen Zimmermann nicht weiterzuverfolgen, das in dieser Sache offenbar eröffnet worden war, vgl. Franz Xaver Goldenberger, handschriftlicher Vermerk, 13.3.1933, BayHStA, MK 44803.

46 Zu Goldenberger vgl. BayHStA, MK 35308.

47 Duveen Brothers ließen eine Anfrage nach ihren Zahlungen an Mayer aus Sicherheitsgründen unbeantwortet, denn die »information for which they are asking would be used to keep him [Mayer] in prison«, vgl. Duveen Brothers, Filiale Paris an London, 28.4.1933, GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

48 Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 414 und Dies. 2015 (wie Anm. 3), S. 148.

49 Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat, 28.2.1933, RGBl. I S. 83; die Gestapo sah sich durch diese Verordnung befugt, »die Verhängung von Schutzhaft nicht nur gegen aktive Staatsfeinde, sondern z. B. auch aus erzieherischen Gründen, gegen Kritiker der Regierung der nationalen Erhebung, gegen Miesmacher usw.« zu verhängen, zitiert nach

Lothar Gruchmann, Justiz im Dritten Reich 1933–1940. Anpassung und Unterwerfung in der Ära Gürtner (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 28), 3. Aufl., München 2001, S. 537f.

50 Entweder am 13. oder am 15.6.1933, vgl. Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 415 und Dies. 2015, S. 148.

51 Dies. 2008, S. 415 und Dies. 2015, S. 148.

52 Dies. 2008, S. 414–416 und Dies. 2015, S. 148. An Joseph Duveen schrieb Mayer am 23.5.1934: »I have lost everything, and the fine, about which we had already a conversation, is now pronounced, concerning the foreign money. I have been fined to 2.600 Mark.« GRI, Duveen Brothers Records, Box 486, Folder 1.

53 Vier Gemälde aus Mayers Sammlung sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangt; sie konnten im Jahr 2010 an Mayers Tochter restituiert werden, vgl. Andrea Bambi, Provenienzforschung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Eine Zwischenbilanz, in: Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, hg. von der Koordinierungsstelle Magdeburg, Magdeburg 2010, S. 259–275, hier S. 262–265.

54 Ein jüdischer Kunstparasit in Schutzhaft, in: Völkischer Beobachter, 28.3.1933.

55 Polizeidirektion München an Polizeipräsidenten Berlin, 8.1.1934, in: Staatsarchiv München, Pol.Dir. 13685.

56 Vgl. Elson 2016 (wie Anm. 21), S. 291–325.

57 Max Osborn, Kampf um die Kunst, in: Vossische Zeitung, 2.11.1932.

58 Hans Tietze an Max J. Friedländer, 21.12.1932, zitiert nach Elson 2016 (wie Anm. 21), S. 313.

59 Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, 7.4.1933, RGBl. I S. 175.

60 Kathrin Iselt, »Sonderbeauftragter des Führers«. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln u. a. 2010, S. 60.

61 Bernhard Rust an Otto Kümmel, 25.10.1937, zitiert nach Petra Winter, Vom Kläger zum Beklagten? Der Direktor der Gemäldegalerie Ernst Heinrich Zimmermann, in: Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, hg. von Jörn Grabowski und Petra Winter, Köln u. a. 2013, S. 271–285, hier S. 276f.

62 Ebd., S. 275 u. 282f.

63 W[erner] R[ichard] D[eus]ch, Kunstsammeln ohne Expertise, in: Weltkunst 18/4, 1944, zitiert nach Fuhrmeister/Kienlechner 2008 (wie Anm. 3), S. 421.