



# VON WIRTSCHAFTLICHEM AUFSTIEG, VERFOLGUNG UND EXIL

DIE GALERIE UND SAMMLUNG  
THANNHAUSER 1909–2005



# Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte  
im Nationalsozialismus

Band 10

Herausgegeben von  
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

Valerie Ender

# Von wirtschaftlichem Aufstieg, Verfolgung und Exil

Die Galerie und Sammlung Thannhauser  
1909–2005

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von  
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung,  
Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds,  
Venator & Hanstein, *Buch- und Graphikauktionen*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;  
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönigh,  
Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht,  
Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf  
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Korrektur: Elena Mohr, Köln  
Satz: büro mn, Bielefeld  
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen  
Printed in the EU

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-52888-1

# Inhalt

Dank .....	9
Einleitung .....	11
Ausgangspunkt und Forschungsstand .....	13
Fragestellung und Vorgehensweise .....	15
Teil I: Die Geschichte der <i>Galerie Thannhauser</i> 1909–2005 .....	17
1. In Etappen zum Aufstieg .....	19
1.1 „frisch, kraftvoll, eigen, modern“ – Heinrich Thannhauser in München 1909–1919 .....	19
1.1.1 Ausstellungspolitik und Strategien .....	19
1.1.2 Frühe Netzwerke und Kooperationen .....	29
1.1.3 Die <i>Moderne Galerie</i> im Ersten Weltkrieg .....	31
1.2 Übernahme durch die junge Generation – Justin Thannhauser und Siegfried Rosengart in München und Luzern 1919–1926 .....	33
1.2.1 Das Graphische Kabinett .....	33
1.2.2 Die <i>Galerie Thannhauser</i> , Luzern .....	34
1.2.3 Die letzten großen Kooperationen der Münchner Galerie .....	37
1.3 Von den Goldenen Zwanzigern zur Weltwirtschaftskrise – Thannhausers in Berlin 1927–1937 .....	41
1.3.1 Die Etablierung auf dem Berliner Kunstmarkt .....	41
1.3.2 Die Schließung der Münchner Galerie .....	46
1.3.3 Die <i>Galerie Thannhauser</i> in der Weltwirtschaftskrise .....	48
2. Arisierung, Liquidierung und Emigration .....	55
2.1 Strategien und Wege zur Existenzsicherung .....	55
2.1.1 Erste Vorkehrungen und die Rolle Paul Roemers .....	55
2.1.2 Kontakte nach Übersee – Die <i>Galería Müller</i> in Buenos Aires .....	62
2.1.3 Die <i>Galerie Wildenstein</i> , Paris .....	63
2.1.4 Die <i>Kunsthandlung Böbler</i> und Adolf Weinmüller in München .....	64
2.1.5 Die <i>Galerie Heinemann</i> , München .....	66
2.1.6 Das Auktionshaus <i>Klipstein</i> , Bern .....	67
2.1.7 Kunsttransfers und Umzug .....	68

2.2	Die <i>Galerie Thannhauser</i> , Berlin, Paul Roemer und der Berliner Kunstmarkt ab 1937	70
2.2.1	Die Liquidierung der <i>Galerie Thannhauser</i> , Berlin	70
2.2.2	Die <i>Kunsthandlung Paul Roemer</i>	73
2.3	Exkurs: Familienschicksale – Levis, Dreys, Rosengarts und Siegfried Thannhauser	80
2.4	Zwischenstation Paris 1937–1939	84
2.4.1	Thannhausers <i>courtage d’art</i> und der Pariser Kunstmarkt der späten 1930er	84
2.4.2	Netzwerk, Integration und Geschäfte	87
2.5	Flucht über die Schweiz	92
2.6	„Safe-keeping“	96
2.6.1	Das <i>Stedelijk Museum</i> , Amsterdam, und das <i>Museum of Modern Art</i> , New York	97
2.6.2	Wanderausstellungen	101
2.6.3	Sendungen in die Schweiz	104
3.	New York und Schweiz	107
3.1	Trauma, Verlust und Neustart	107
3.2	Justin Thannhauser als privater Händler und Stifter	109
3.3	Rückkehr in die Schweiz und der Nachlass von Hilde Thannhauser 1971–2005	116
Teil II: Dokumentation		119
4.	Von Bildern, Möbeln und Bibliotheken	121
4.1	Spurensuche, Restitutionsbemühungen und Entschädigung in Deutschland	121
4.1.1	Thannhauser-Inventar im Central Art Collecting Point München?	126
4.1.2	„Wiedergutmachung“ und Entschädigung? – Thannhauser gegen das „Deutsche Reich“	134
4.1.2.1	Die „Reichsfluchtsteuer“ und die „Judenvermögensabgabe“	135
4.1.2.2	Das Betriebsvermögen von Berlin und Paris	139
4.1.2.3	Die ausgelagerten Berliner Bestände	140
	Die NS-Behörden, Paul Roemer und das Ringen um den Berliner Bestand	141
	Das Verfahren	144

	Die Berliner Sammlung .....	147
4.1.2.4	Die beschlagnahmten Pariser Bestände .....	148
	Der Kontakt Schweiz – Paris und die Entstehung der Inventarliste A .....	149
	Die Besetzung von Paris und die Plünderung durch die ,M-Aktion‘ .....	150
	Das Verfahren .....	153
	Die Pariser Sammlung .....	154
4.2	Spurensuche, Restitution und Entschädigung in Frankreich und in der französischen Besatzungszone .....	159
4.2.1	Thannhauser-Inventar versprengt in Paris, auf dem Kunstmarkt und doch wieder in Deutschland? .....	162
4.2.1.1	Max Liebermann-Graphik .....	162
4.2.1.2	Pablo Picassos <i>Femme en blanc/Femme assise</i> (1922) .....	165
4.2.1.3	Vincent van Goghs <i>La Cueillette des Olives</i> (1889) .....	171
4.2.1.4	Musikalien und Instrumente .....	174
4.2.1.5	Bücher und Magazine .....	176
4.2.2	„Wiedergutmachung“ und Entschädigung vom französischen Staat .....	179
4.3	Fazit .....	181
5.	Resümee und Ausblick .....	185
6.	Anhang .....	189
6.1	Ausstellungsschronologie der <i>Galerie Thannhauser</i> 1909–1939 .....	189
6.1.1	<i>Galerie Thannhauser München</i> , 1909–1928 .....	190
6.1.2	<i>Galerie Thannhauser Berlin</i> , 1927–1937 .....	215
6.1.3	<i>Maison d’art Paris</i> , 1937–1939 .....	217
6.2	Verzeichnis der Publikationen der <i>Galerie Thannhauser</i> 1909–1930 .....	218
	Abkürzungen .....	223
	Quellen und Literaturverzeichnis .....	225
	Archivalien .....	225
	Onlinequellen- und Datenbanken .....	229
	Primärliteratur .....	232
	Gesetze und Verordnungen .....	232
	Zeitschriften, Periodika und Kataloge .....	233
	Sekundärliteratur .....	234
	Abbildungen .....	243

Die Geschichte der <i>Galerie Thannhauser</i> 1909–2005 .....	243
Dokumentation .....	251
Register .....	267

## Dank

Das vorliegende Buch wurde 2021 von der Philosophischen Fakultät Köln als Dissertation angenommen und für den Druck geringfügig überarbeitet.

Mein erster Dank gilt den drei Gutachter:Innen dieser Arbeit: Meinem Doktorvater, Professor Dr. Günter Herzog, der als damaliger Leiter des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK), den Anstoß für diese Arbeit gab und die Forschung konstruktiv begleitete. Professorin Dr. Nadine Oberste-Hetbleck, die mit wichtigen Impulsen zur Seite stand, sowie Professorin Dr. Ursula Frohne, die das Profil Kunstmarktforschung an der Universität Köln initiierte und mich stets in meiner Arbeit bestärkt hat.

Ohne die Unterstützung im Rahmen von Studienförderungen während der Promotion des Kölner Gymnasial und Stiftungsfonds, der Otto Wolff Stiftung, der Paul + Maria Kremer Stiftung und des Programms IPID<sup>4</sup>all „a. r. t. e. s. international“ der a. r. t. e. s. Graduate School for the Humanities Cologne, wäre die Durchführung dieser Studie kaum möglich gewesen.

Die Fertigstellung der Arbeit in Form eines Druckkostenzuschusses unterstützte erneut der Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds. Für weitere Druckkostenzuschüsse danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und dem Kölner Auktionshaus Venator & Hanstein.

Ich danke dem Auktionator und Antiquar Karl-Heinz Knupfer für sein reges Interesse an der Entstehung dieses Buches, Maria Kleinschmidt und Professor Erich Kleinschmidt (†) für ihr offenes Ohr und ihre Unterstützung, Dr. Doris Apell-Kölmel für letzte Impulse und Dr. Sophia Manns-Süßbrich für Korrekturen und moralische Unterstützung.

Hervorheben möchte ich außerdem einige Kolleg:Innen, deren Hinweise und deren Austausch zum Gelingen des Buchs beigetragen haben: Sarah von der Lieth, MaryKate Cleary, Miriam Cockx, Dr. Meike Hopp, Dr. Benjamin Fellmann, Dr. Ulrike Saß, Dr. Christel H. Force, Dr. Andrea Bambi, Prof. Dr. Christian Fuhrmeister, Dr. Sebastian Ender (†), Dr. Sébastien Chauffour und Dr. Leora Auslander.

Ein besonderer Dank gilt Elaine Rosenberg (†) und Eberhard Kornfeld, die mir offen und bereitwillig Informationen aus ihrer gemeinsamen Zeit mit Justin Thannhauser zur Verfügung stellten.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der besuchten Archive, Bibliotheken und Museen möchte ich herzlich danken, insbesondere Brigitte Jacobs van Renswou, die die Bestände des ZADIK betreut. Die wunderbare Umsetzung des Buches bei Brill Böhlau, mit letzten wertvollen Hinweisen, gelang insbesondere dank Julia Beenken, Kirsti Döpner, Fabian Böker, Bettina Waringer, Elena Mohr und Vera Schirl.

Auch bei Katharina Flachs, Jennifer Borsky, Sarah Hermes, Jule Schaffer, Janika Weber, Evelyn Kohlhaas, Else Laage, Dana Magnus, Kristin Zumpe, Anna Merkel, Alexandra Rimpler, Karen White, Marius Dähne und Peter Karpinski möchte ich mich bedanken.

Ein letzter besonderer Dank meiner Familie, die immer da war: Sebastian Ender, (geb. Kötz) (†) und Nathan Ender, Ulrike Ender und Bruno Ender, Ilse Zocher (†), Janika Carey und Mark Carey mit Fynn und Ewan, Josias Ender, Philemon Ender, Franziska Ender und Philipp Korsch mit Joakim, Sabine Vogt, Brigitte Vogt (†), Lothar Kötz, Martina Supplie-Kötz, Agathe Kötz, Elisabeth Hercsko (†), Merlin Kötz und Bianca Kötz, Miriam Supplie mit Thorsten, Henk, Jonna und Kalle, Björn Supplie.

Für Sebastian, der dieses Buch leider nicht mehr lesen kann und für Nathan, der es vielleicht einmal lesen wird.

# Einleitung

Die systematische wirtschaftliche Enteignung, die spätestens nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten mit der Verdrängung und schließlich der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung einherging, wurde in der historischen Forschung lange Zeit vernachlässigt. Das Thema stand hinter der Aufarbeitung der physischen Verbrechen und der Ermordung von sechs Millionen Juden durch das NS-Regime zurück.<sup>1</sup> Letztlich sind jedoch beide Themen eng vernetzt und kaum voneinander zu trennen. So führte die „fiskalische Ausplünderung in den ‚Finanztod‘, welcher der Ermordung vorausging.“<sup>2</sup> Besonders deutlich wird dies im Zusammenhang mit der Besatzungs- und Beraubungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und in den Benelux-Ländern von Sarah Gensburger und Jean-Marc Dreyfus beschrieben. Mit der raschen Kapitulation Frankreichs im Sommer 1940 beschlagnahmte die von den Nationalsozialisten speziell zum Raub von Kunst- und Kulturgütern gegründete Organisation, der ‚Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg‘ (ERR), zunächst gezielt und systematisch die jüdischen Kunstsammlungen und -handlungen. Eine für die jüdische Bevölkerung existentielle Zuspitzung der Verhältnisse schuf im Frühjahr 1942 der Beschluss der ‚Möbel-Aktion‘ (M-Aktion). In seiner Ausführung bedeutete dieser Beschluss nicht einfach nur die Erweiterung der Befugnisse der deutschen Besatzer, indem sämtliche jüdischen Wohnungen und Häuser zur Plünderung durch die ‚Dienststelle Westen‘ freigegeben wurden.<sup>3</sup> Die ‚M-Aktion‘ war bereits wesentlicher Bestandteil der ‚Endlösung‘, wie Gensburger und Dreyfus ausführen:

Visible in the decision to plunder apartments it [M-Aktion] was a shift from a systematic project of economic Aryanisation – of the exclusion from society, the pauperisation of the Jewish population of Western Europe – towards their complete dispossession, the theft of their furniture and most basic everyday objects. [...] It was rooted at the intersection of expropriation and extermination.<sup>4</sup>

Einhergehend mit der steigenden Effizienz der ‚M-Aktion‘ in den westlich besetzten Gebieten wurde immer deutlicher, wie groß die tatsächlichen Vorteile waren, die die Nationalsozialisten durch die gesamte anti-jüdische Politik erlangten. So wurde als unmittelbare Folge des

---

1 Vgl. Kuller, Christiane: Die Bürokratie des Raubes und ihre Folgen. In: Ausst.-Kat. Berlin 2008, S. 61–67, hier S. 61. Sowie Bayzler, Michael J.: Ein un abgeschlossenes Kapitel der Holocaust-Justiz. Die Holocaust-Restitutionsbewegung und die Nazi-Raubkunst. In: Ausst.-Kat. Berlin 2008, S. 299–306, hier S. 299.

2 Kuller 2008, S. 61.

3 Vgl. Dreyfus, Jean-Marc/Gensburger, Sarah: Nazi Labour Camps in Paris. Austerlitz, Léviton, Bassano, July 1943–August 1944. New York/Oxford 2011, S. 16.

4 Dreyfus/Gensburger 2011, S. 16 f.

Transports der geraubten Güter und ‚Judenmöbel‘, im Rahmen der ‚M-Aktion‘ ins ‚Deutsche Reich‘, jedes von den Alliierten ausgebombte deutsche Opfer potentieller Nutznießer der Beraubung und Vernichtung der Juden in den besetzten westlichen Gebieten.<sup>5</sup>

Die Galerie Thannhauser wurde vom nationalsozialistischen Regime materiell und ideell mehrfach beraubt: Das über fast zwei Jahrzehnte aufgebaute Familienunternehmen konnte und durfte aufgrund der antijüdischen Politik der Nationalsozialisten kein Haus mehr in Deutschland führen.<sup>6</sup> Nach der Emigration von Justin Thannhauser (1892–1976), seiner Frau Käte (1894–1960) und Sohn Michel (1920–1952), 1937 von Berlin nach Paris, wurde das Geschäft liquidiert.<sup>7</sup> Ein Teil des Geschäftsguthabens und ein Teil des Privatbesitzes Thannhausers mussten in einem Berliner Lagerraum zurückbleiben und wurden durch das Regime beschlagnahmt und verkauft beziehungsweise verbrannten bei Bombardierungen.<sup>8</sup> Dieser Bestand blieb für immer verloren. Nach der Besetzung von Paris durch die Nationalsozialisten wurde schließlich auch das Pariser Haus 1942 durch die ‚M-Aktion‘ geplündert. Der Hausstand, zahlreiche Geschäftsunterlagen, große Teile des Galeriearchivs, Thannhausers Bibliotheken, wertvolle Musikalien, antike Instrumente, zahlreiche Gemälde, umfangreiche Graphikbestände, antikes Mobiliar sowie ein Rahmenlager wurden abtransportiert, auf die verschiedenen Lagerstellen der Deutschen in Paris verteilt und verschwanden schließlich auf Transporten Richtung ‚Deutsches Reich‘ oder auf dem undurchsichtigen Pariser Kunstmarkt.<sup>9</sup> Nur wenige Stücke konnten nach Kriegsende wiedergefunden und restituiert werden.<sup>10</sup> Darüber hinaus bedeutete die fremdbestimmte Emigration und die erzwungene Aufgabe von Geschäft und Leben in Deutschland eine schmerzliche Zäsur für die Familie und die Galerie. „Man geht nicht zum Vergnügen ins Exil. Du liebst das Land, in dem Du Kind warst; Du hängst an Orten, wo Du Steuern zahlst. Und: stets in fremder Sprache schreiben? Wie schwer ist das?“<sup>11</sup>

---

5 Vgl. ebd., S. 17.

6 Vgl. BADV, WGA 8–3748/51, Otto Weise an die Wiedergutmachungskammer 142 beim Landgericht Berlin, 29. September 1953. Anlage 1, Präsident der RKBK an Justin Thannhauser, 6. Oktober 1937. Ausschluss Justin Thannhausers aus der RKBK.

7 Vgl. LABO Berlin, Reg. Nr. 170 544, Entschädigungsakte Justin Thannhauser, Antrag D, Schaden an Vermögen Justin Thannhauser. Bescheid des Entschädigungsamtes an Otto Weise, 9. August 1966.

8 Vgl. LA Berlin, B Rep. 025–08, Nr. 3749/51. Anlage 27. Dezember 1948 im Antrag auf Rückerstattung von Betriebsvermögen vom 9. Juni 1951. U. a.

9 Vgl. BADV, WGA 7–10757/59. Otto Weise an die Wiedergutmachungsämter Berlin, 22. Februar 1961. Zusammenstellung der Beweismittel. Schriftliche Zeugenaussage Jules Dijoud, Paris, 13. Februar 1947.

10 Vgl. Kapitel 4.2, Spurensuche, Restitution und Entschädigung in Frankreich und in der französischen Besatzungszone.

11 Zitiert nach: Fabian, Ruth/Coulmas, Corinna: *Die Deutsche Emigration in Frankreich nach 1933*. München 1978, S. 19.

Nach den großen Häusern in München (1909–1928) und Berlin (1927–1937) und der Dependence in Luzern (1919–1928) führte Justin Thannhauser mit seinem *maison d'art* in Paris (1937–1939) und ab 1941 in New York nur noch Handel aus seinem Wohnhaus.<sup>12</sup> Dank wirtschaftlicher und politischer Weitsicht und der Planung der Emigration von langer Hand, durch vorausschauendes Handeln, die deshalb noch vorhandenen finanziellen Mittel, durch externe Hilfe aufgrund eines umfangreichen sozialen und geschäftlichen Netzwerks und nicht zuletzt durch großes Glück waren Justin und Käte Thannhauser jedoch in der Lage, (zunächst) ihre Familie und Teile ihres privaten und ihres Firmenbesitzes ins Ausland zu retten<sup>13</sup> und kamen nicht, wie so viele andere Migranten, völlig mittellos im Exil an.<sup>14</sup> Engagiert bauten sich Thannhausers ein neues Leben auf und knüpften an alte Kontakte an. Nach dem Tod der Söhne und seiner Frau – der ältere Sohn Heinz starb 1944 als Soldat für die US-Armee, der jüngere Sohn Michel 1952 durch Suizid an den Spätfolgen der Repressionen durch das NS-Regime und Käte 1960 an einem Herzschlag – traf Justin Thannhauser 1963 die Entscheidung, die verbliebene beziehungsweise neu angewachsene Sammlung dem *Guggenheim Museum*, New York zu stiften.<sup>15</sup> Als Thannhausers sich nach Kriegsende um zahlreiche Restitutions- und Entschädigungsverfahren gegen das ehemalige ‚Deutsche Reich‘ bemühten, standen sie einem sehr unbeweglichen deutschen Staat und einem zähen Verwaltungsapparat gegenüber. Erst mit der Verabschiedung des Bundesrückerstattungsgesetzes (BRÜG) 1957 wurden Thannhausers nach jahrzehntelangen Verfahren zumindest anteilig finanziell ‚entschädigt‘.<sup>16</sup>

## Ausgangspunkt und Forschungsstand

Ausgangspunkt dieser Studie ist die Magisterarbeit der Verfasserin zum verlorenen Kunstbesitz Thannhauser im ‚Dritten Reich‘, basierend auf im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) vorliegenden Restitutions- und Entschädigungsunterlagen.<sup>17</sup> Die Sichtung der Unterlagen machte ein historisches wie kunsthistorisches

---

12 Vgl. Kapitel 3.2, Justin Thannhauser als privater Händler und Stifter.

13 Vgl. Kapitel 2.1, Strategien und Wege zur Existenzsicherung, und Kapitel 2.6, „Safe-keeping“.

14 Vgl. Kuller 2008, S. 61.

15 Vgl. Kapitel 3.2.

16 Vgl. Teil II: Dokumentation, Kapitel 4, Von Bildern, Möbeln und Bibliotheken – Der verlorene Kunstbesitz von Berlin und Paris.

17 2005 erhielt das ZADIK von der *Silva-Casa Stiftung*, die von Justin Thannhausers zweiter Ehefrau und Alleinerbin Hilde Breitwisch gegründet worden war, das erhaltene Galeriearchiv Thannhauser, das (mit Lücken) die Jahre 1919–1971 abdeckt. Das Archiv beinhaltet Lager- und Inventarbücher, Kundenkarteien, Geschäftskorrespondenz u. a. sowie von der Stiftung lose zusammengetragene Restitutions- und Wiedergutmachungsunterlagen aus verschiedenen Verfahren, die Thannhausers in der Nachkriegszeit anstrebten. Vgl. Holtmann, Heinz: Editorische Notiz. In: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hrsg.): *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*,

Desiderat deutlich: eine Einzelfallanalyse zur Galerie Thannhauser, die sich den bisherigen Leerstellen in ihrer Geschichte widmet, ihren wirtschaftlichen Strategien und Netzwerken, der Sammlungsgenese und schließlich Sammlungsverluste in der NS-Zeit sowie der Aufarbeitung der Restitutions- und Wiedergutmachungsbemühungen in der Nachkriegszeit. Damit einhergeht eine Untersuchung des Kunsthandels und des Kunstmarktes, der nicht auf die Zeit des Nationalsozialismus isoliert werden konnte: Erst die Einbeziehung der Entwicklungen vor 1933 und nach 1945 ermöglicht ein Verständnis der Akteure, der Netzwerke und des Marktes,<sup>18</sup> den die Galerie über drei Jahrzehnte mit eigenen Häusern und anschließend im Privaten mitbestimmte.

Die Geschichte der Galerie Thannhauser ist bisher vor allem in Teilaspekten erforscht worden. Zuletzt wurden in dem Aufsatz *The Thannhauser Galleries. Forming International Alliances in an Era of Change* die transatlantischen Netzwerke der Galerie, angefangen bei den ersten Kooperationen mit Daniel-Henry Kahnweiler 1909 bis zum privaten Handel Justin Thannhausers in der New Yorker Zeit, erörtert.<sup>19</sup> Über mehrere Jahre haben Forschende das Thannhauser-Archiv hinsichtlich der Verbindungen und der Förderung der Galerie zu Vincent van Gogh detailliert untersucht. Die Ergebnisse erschienen 2017 in der Publikation *Die Galerie Thannhauser. Van Gogh wird zur Marke*.<sup>20</sup> In den Ausstellungskatalogen und Publikationen des Guggenheim Museums, New York, und des Kunstmuseums Bern standen oftmals die Werke im Vordergrund, die Thannhausers den Museen aus ihrer Sammlung vermacht hatten, oder die Geschichte der Galerie, mit Hauptaugenmerk auf die Münchner Zeit unter Heinrich Thannhauser.<sup>21</sup> 2006 erschien im Rahmen der Erschließung des Thannhauser-Archivs im ZADIK eine Ausgabe des *Sediment*, das sich, basierend auf den vorliegenden Archivmaterialien, ausführlicher mit der Geschichte der Galerie befasste.<sup>22</sup>

---

H. II. Nürnberg 2006, S. 7–9, hier S. 8; Herzog, Günter: Eine kurze Geschichte des Thannhauser-Archivs. In: Koldehoff/Stolwijk 2017, S. 82–95, hier S. 82 ff.

- 18 Vgl. Golenia, Patrick/Kratz-Kesemeier, Kristina/Le Masne de Chermont, Isabelle: *Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*. Köln 2016, S. 13.
- 19 Vgl. Ender, Valerie: *The Thannhauser Galleries. Forming International Alliances in an Era of Change*. In: Force, Christel H. (Hrsg.): *Pioneers of the Global Art Market. Paris-Based Dealer Networks, 1850–1950*. London 2020, S. 119–133.
- 20 Vgl. Koldehoff, Stefan/Stolwijk, Chris: *Die Galerie Thannhauser. Van Gogh wird zur Marke*. Brüssel/Amsterdam 2017.
- 21 Vgl. Bilski, Emily D.: *Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser*. München 2008; Bilski, Emily D.: *Creating a Platform for Artists. Heinrich Thannhauser and the Moderne Galerie*. In: Ausst.-Kat. *The Great Upheaval. Modern Art from the Guggenheim Collection, 1910–1918*. New York, The Guggenheim Museum. New York 2011, S. 64–69; Drutt, Matthew: *A Showcase for Modern Art: The Thannhauser Collection*. In: Ausst.-Kat. *The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*. New York, Guggenheim Museum. New York 2001, S. 1–25.
- 22 Vgl. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hrsg.): *Sediment*. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, H. II. Nürnberg 2006.

## Fragestellung und Vorgehensweise

Die aktuelle Studie widmet sich in *Teil I* zunächst der Untersuchung der Galerie Thannhauser in der Zeit der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund der sich wandelnden Kunstmärkte in München, Berlin, Paris und New York. Welche Strategien wurden unter Heinrich, aber vor allem Justin Thannhauser entwickelt, um ein (wirtschaftliches) Überleben der Galerie und auch der Familie langfristig zu sichern? Welche Netzwerke entstanden und welche wurden gestärkt? Wie konnte sich Justin Thannhauser als jüdisch-stämmiger Kunsthändler bis 1937 in Berlin behaupten und wie gelang ihm die Emigration über Paris und die Schweiz sowie der Neustart in New York? Wie schaffte er es, Teile seines Besitzes zu retten, und welche Rolle spielten hierbei die NS-Behörden oder ehemalige Angestellte der Galerie in Berlin, der Schweizer Dependence oder des Pariser Hauses? Anhand umfassender Archivmaterialien werden in *Teil II* in einer großen exemplarischen Studie die Restitutions- und Entschädigungsverfahren dokumentarisch untersucht, die Thannhausers ab den späten 1940er Jahren über fast zwei Jahrzehnte in Deutschland und in Frankreich anstrebten. Im Fokus steht hier der verlorene Kunstbesitz von Berlin und Paris. Es ist nun erstmals möglich, die genauen Verlustumstände zu rekonstruieren sowie die Sammlungen qualitativ und quantitativ einzuordnen. Fallbeispiele zeichnen nach, wie verworren die Wege, wie versprengt einzelne Stücke waren, aber auch wie beharrlich Thannhausers bei der Suche nach ihrer Sammlung in der Nachkriegszeit vorgehen. Nicht zuletzt wird beschrieben, vor welchen Hürden Thannhausers als Antragsteller, Geschädigte, Beraubte, Verfolgte gegenüber der Bundesrepublik Deutschland als Rechtsnachfolger des ‚Deutschen Reiches‘ standen und sich immer wieder erklären, rechtfertigen und beweisen mussten, um wenigstens für Bruchteile ihres erlittenen Verlustes finanziell entschädigt zu werden.

Zusätzlich zu den zur Magisterarbeit vorliegenden Materialien aus dem ZADIK und dem Landesarchiv Berlin wurde für die Dissertation breiter und umfassender geforscht. Museale Erwerbungs- und Leihverkehrunterlagen und für die Provenienzforschung einschlägige nationale und internationale Archive, behördliche wie öffentliche, wurden konsultiert, weitere Kunsthändlerarchive sowie die Bestände der Wiedergutmachungs- und Entschädigungsämter Berlin wurden hinzugezogen.<sup>23</sup> Die eingehende Sichtung zeitgenössischen Quellenmaterials wie das Thannhauser-Archiv, die Thannhauser-Ausstellungskataloge, Fachzeitschriften wie *Der Cicerone* oder *Kunst und Künstler* und die Tagespresse machten eine präzise historische Auseinandersetzung möglich und bildeten die Basis für eine erstmalig vorgelegte Rekonstruktion und Chronologie der Ausstellungen der Galerie Thannhauser. Die Studie zur Galerie Thannhauser versteht sich dabei als Beitrag zu einer (kunst-)historisch-wissenschaftlichen Annäherung an den Kunsthandel in der Weimarer Republik, im Nationalsozialismus

---

23 Eine vollständige Auflistung der hinzugezogenen Archivalien findet sich im Quellen- und Literaturverzeichnis, I. Archivalien.

und der Nachkriegszeit. Ziel ist es, anhand von geschichtlichen Entwicklungen, Hintergründen, Zusammenhängen und Fallbeispielen, Mechanismen des Kunsthandels und des Mäzenatentums aufzuzeigen und somit zu „einem besseren Verständnis des Nachlebens von Kunstwerken und Künstlern in ihrer Rezeption und der Etablierung eines Kanons“<sup>24</sup> beizutragen. Die Galerie Thannhauser als Einzelfallanalyse eignet sich hier in besonderem Maß, da sie den Markt im Wandel der Zeit in den Kunsthandelszentren München, Berlin, Paris und schließlich New York über Dekaden mitprägte. Darüber hinaus werden in *Teil II* der Arbeit Wege der Provenienzrecherche dokumentiert und der Forschung zugänglich gemacht. Bewusst wurden verschiedene Fallbeispiele aus den Bereichen Restitution und Entschädigung, sowohl in Deutschland als auch in Frankreich, gewählt, um ein möglichst vollständiges Bild beziehungsweise eine vollständige exemplarische Rekonstruktion zu liefern. Die Studie versucht in ihrer Gesamtheit – *Teil I*, Die Geschichte der Galerie Thannhauser, und *Teil II*, die Dokumentation der Verluste – aufzuzeigen, welche zusätzlichen Erkenntnisse für vermeintlich feste Strukturen, Mechanismen und Netzwerke des Kunstmarktes im 20. Jahrhundert gewonnen werden können, wenn diese durch eine breite, problemorientierte Untersuchung erneut reflektiert und analysiert werden. Diese Ergebnisse sind schlussendlich für die Provenienzforschung, die sich im Gegensatz zu solch umfassenden Studien meist mit „dem Schicksal einzelner Objekte oder Sammlungen befasst und somit auch an einzelnen Transaktionen und den für Restititionen relevanten Parametern interessiert ist“<sup>25</sup> von besonderem Wert.

---

24 Koldehoff, Stefan/Stolwijk, Chris: Eine unerlässliche Quelle: Einblicke in das Thannhauser-Archiv. In: Koldehoff/Stolwijk 2017, S. 16.

25 Hopp, Meike: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*. Köln/Weimar/Wien 2012, S. 19 f.

**Teil I: Die Geschichte  
der *Galerie Thannhauser*  
1909–2005**



# 1. In Etappen zum Aufstieg

## Die Kunsthändler und Mäzene Heinrich und Justin Thannhauser

### 1.1 „frisch, kraftvoll, eigen, modern“<sup>1</sup> – Heinrich Thannhauser in München 1909–1919

#### 1.1.1 Ausstellungspolitik und Strategien

Herr Heinrich Thannhauser hat in dem ehemaligen Arcopalais eine moderne Gemäldegalerie eröffnet, deren äußerer Eindruck für die gegenwärtige Übergangszeit der großen Stadt München zur Großstadt München bezeichnend ist. Wir fühlen uns versetzt in die Bilderexporträume einer beliebigen Weltfirma und bemerken staunend, daß den Ansprüchen eines internationalen Publikums Rechnung getragen wird wie sonst nirgends in München bisher. [...] es hat den Anschein, als ob hier in absehbarer Zeit ein wichtiges Zentrum des Münchener Kunsthandels entstehen werde, wozu schon jetzt verheißungsvolle Ansätze sich zeigen.<sup>2</sup>

Dies meldete *Der Cicerone* zur Eröffnung der *Modernen Galerie* 1909. Heinrich Thannhausers fulminante Firmengründung war in aller Munde. Nicht nur zeitgenössische Kunstzeitschriften, auch Kunstkennner und Kunstschaffende berichteten ausführlich und äußerten sich zu den neuen Geschäftsräumen in der Theatinerstraße 7. Thema war dabei nicht nur das breite Spektrum der präsentierten Künstler und Künstlerinnen in der Eröffnungsschau, sondern auch die großen und extravaganen Räumlichkeiten. Das Geschäft inmitten Münchens Einkaufsviertel besaß laut Wassily Kandinsky die „wahrscheinlich schönsten Ausstellungsräume“<sup>3</sup> der Stadt. Der von Tageslicht erhellte ‚Oberlichthof‘ im Erdgeschoss der Kunsthandlung war über 250 qm groß. Von dort aus führte ein Privataufzug in den dritten Stock mit weiteren neun Ausstellungsräumen.<sup>4</sup> Der Mode unter den Kunsthändlern der damaligen Zeit folgend, waren die einzelnen Galerieräume wie Privatzimmer, inklusive der dazugehörigen Möbel und Dekor, einge-

---

1 Thannhauser, Heinrich: Vorwort. In: *Moderne Galerie Heinrich Thannhauser* (Hrsg.): Katalog der Eröffnungsausstellung. München 1909, S. 4 f.

2 *Der Cicerone*. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers (nachfolgend *Cicerone*), 1.1909, H. 22, Ausstellungen, S. 706. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1909/0734> (15. Mai 2016).

3 Zitiert nach: Lankheit, Klaus (Hrsg.): *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*. Köln 1960, S. 46.

4 Vgl. Bilski 2011, S. 64. Sowie Anhang Abbildungen I, Die Geschichte der Galerie Thannhauser 1909–2005.

richtet.<sup>5</sup> Entworfen worden war die gesamte Innenrichtung vom Architekten Paul Wenz, ausgeführt in kostbaren Hölzern von der führenden Münchner Hofschreinerei Anton Pössenbacher und den deutschen Werkstätten für Handwerkskunst.<sup>6</sup> Die Kombination aus viel Platz einerseits und Intimität andererseits erlaubte bei der Organisation und der Durchführung von Ausstellungen eine hohes Maß an Flexibilität. Beispielsweise war es Heinrich Thannhauser so möglich, mehrere Ausstellungen parallel zu präsentieren.<sup>7</sup> Zur Eröffnung zeigte die Galerie mit über 200 Gemälden und Skulpturen von Fritz Erler, Max Liebermann, Hans Pellar, Leo Putz, Fritz von Uhde und Hugo Habermann eine umfassende Auswahl der zeitgenössischen deutschen Künstler.<sup>8</sup> Der Höhepunkt der Galerieeröffnung war jedoch das Konvolut von über 55 impressionistischen Werken von Mary Cassatt, Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir und Alfred Sisley, das Heinrich Thannhauser mit der Hilfe von Rudolf Meyer Riefstahl aus Paris zusammengestellt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt sollte dies die umfassendste Schau der französischen Impressionisten in München sein.<sup>9</sup>

Zur Kunst hatte Heinrich Thannhauser erst mit fast 50 Jahren gefunden. 1859 als Sohn einer Textilhändler-Familie in der Nähe von Augsburg geboren, betrieb er in München zunächst ein Geschäft für Damenbekleidung und später eines für Beleuchtung. Zuvor ausschließlich privat an der Kunst interessiert, wollte er sich Anfang 1900 nun auch beruflich seiner Leidenschaft widmen.<sup>10</sup> 1904/05 gründete er mit dem damals benachbarten Mitinhaber einer Druckerei, Franz Josef Brakl (1854–1935), die *Moderne Kunsthandlung* in der Goethestraße 64 in München,<sup>11</sup> nicht weit des damaligen Ausstellungs- und Kunsthandelszentrums zwischen Stachus, Barer und Brienner Straße.<sup>12</sup> Seit Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich München zur bedeutendsten Kunst- und Kunsthandelsmetropole des Deutschen Reichs entwickelt. Die bereits zu diesem Zeitpunkt zahlreichen Museen und Kunstvereine sowie beeindruckende reine Ausstellungsräumlichkeiten, wie etwa der Glaspalast, hatten zu der

<sup>5</sup> Vgl. Drutt 2001, S. 3.

<sup>6</sup> Vgl. Meissner Karl-Heinz: Der Handel mit der Kunst in München 1500–1945. In: Walser, Rupert/Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.): *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*. Bd. I: München. München 1989, S. 12–102, hier S. 47.

<sup>7</sup> Vgl. Bilski 2011, S. 64.

<sup>8</sup> Vgl. Drutt 2001, S. 3.

<sup>9</sup> Vgl. ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Munson Cooper, Kitty: The Art of the other Thannhauser Family and the Courbet. URL: <http://kittymunson.com/index.php?page=siegfried-j-thannhauser>. S. 4 (21. März 2016). Demnach sei Heinrich Thannhausers Interesse an der Kunst sogar so weit gegangen, dass er selbst gerne Künstler geworden wäre, jedoch habe sein Talent dafür nicht gereicht.

<sup>11</sup> Vgl. Bilski 2008, S. 14 ff.

<sup>12</sup> Vgl. Jooss, Birgit: Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938. In: Großmann, Ulrich G. (Hrsg.): *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2012, S. 69–84, hier S. 76.

Entwicklung beigetragen und erforderten und förderten gleichermaßen in der Folge einen entsprechend funktionierenden Kunstmarkt.<sup>13</sup> Bereits in der Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren große Kunsthandlungen wie *Bernheimer* (Gründung 1864), *Julius Böbler* (1880), die *Galerie Heinemann* (1883) oder *A. S. Drey* (1839) gegründet worden. Während sich diese Kunsthandlungen, mit Ausnahme der *Galerie Heinemann*, vornehmlich dem Kunstgewerbe und Alter Kunst widmeten, waren Thannhauser und Brakl neben der *Galerie Hans Goltz* eine der ersten, die mit ihrem Programm die Moderne förderten.<sup>14</sup> Brakl und Thannhauser vertraten dabei zunächst hauptsächlich Münchner Künstler der *Sezession* oder der Künstlervereinigung *Die Scholle*.<sup>15</sup> Später erweiterten sie ihr Angebot, beispielsweise mit den Neoimpressionisten Kees van Dongen, Charles Guérin und Georges Léon Dufrenoy.<sup>16</sup> Historisch bedeutend war jedoch vor allem jene Ausstellung, die vom regulären Programm abwich: die erste Einzelausstellung Vincent van Goghs in Deutschland im Sommer 1908. In Kooperation mit Paul Cassirer und Van-Gogh-Nachlassverwaltern hatten Thannhauser und Brakl eine Schau mit über 90 Werken des Künstlers zusammengestellt.<sup>17</sup> Wie die frühe Zusammenarbeit zwischen Cassirer, Brakl und Thannhauser entstanden war, ist unklar. Während Paul Cassirers Münchner Zeit, Anfang bis Ende der 1890er Jahre, waren weder Brakl noch Thannhauser als Kunsthändler tätig und bewegten sich daher vermutlich auch weniger in den Kreisen der Münchner Bohème, wie es der damals noch selbsternannte Schriftsteller Paul Cassirer tat.<sup>18</sup> Möglicherweise war van Gogh Anfang und ausschlaggebender Punkt der Beziehungen. Cassirer war, neben der französischen Kunsthandlung *Bernheim-Jeune*, bereits seit 1900 Förderer van Goghs und hatte Zugang zur Sammlung Jo van Gogh-Bongers. Die weit über 90 Arbeiten in Brakls und Thannhausers *Moderner Kunsthandlung* stammten allesamt aus jener Sammlung und waren von Cassirer vermittelt worden.<sup>19</sup> Wenn auch die Ausstellung nicht von finanziellem Erfolg gekrönt war – es wurden lediglich zwei Arbeiten verkauft: *Das Haus von Pilon* an Alexej Jawlensky und *Katen im Sonnenschein* an Carl Sternheim – so kann die Ausstellung doch als van Goghs Durchbruch in Deutschland gesehen werden.<sup>20</sup> Ein Jahr später, im Mai 1909, erfolgte die letzte Zusammenarbeit Brakls und Thannhausers mit Jo van Gogh-Bonger. Im Folgejahr tourte die Ausstellung zudem durch den *Kunstverein Frankfurt*, die *Galerie Arnold* in Dresden und die *Galerie Gerstenberger*

13 Vgl. Jooss 2012, S. 75.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Bilski 2008, S. 14 ff.

16 Vgl. Drutt 2001, S. 2.

17 Vgl. Stolwijk, Chris: Geschäfte mit „Van Gogh“ in einer Zeit des Umbruchs: Der Beitrag der Galerie Thannhauser. In: Koldehoff/Stolwijk 2017, S. 38.

18 Vgl. Raff, Thomas: „Er hatte Begabung nach verschiedenen Seiten hin.“: Paul Cassirers Münchner Jahre (1893–1897). In: Feilchenfeldt, Rahel E./Raff, Thomas (Hrsg.): *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: Der Kunsthändler als Verleger*. München 2006; S. 52 f.

19 Vgl. Stolwijk 2017, S. 39 f.

20 Vgl. ebd., S. 40 f.

in Chemnitz. Nach 1909 hatte Heinrich Thannhauser beim Ankauf oder für Leihgaben keinen direkten Zugang mehr zur Sammlung der Van-Gogh-Erben.<sup>21</sup>

In diesem Jahr trennten sich zudem Brakl und Thannhauser nach knapp fünf Jahren enger Zusammenarbeit. Die genauen Gründe hierfür sind nicht bekannt. Eventuell war Thannhauser das Programm Brakls, der seinen Fokus auf deutsche beziehungsweise vor allem etablierte bayerische Künstler gelegt hatte, zu konservativ.<sup>22</sup>

In seiner neu gegründeten *Modernen Galerie* polarisierte Heinrich Thannhauser mit seiner Ausstellungspolitik. Neben Werken „erster deutscher und ausländischer moderner Meister“<sup>23</sup> setzte er nämlich vor allem auf junge progressive Gegenwartskunst aus Europa. Mit der Trennung von Brakl bildete Thannhauser somit nun ein noch größeres Gegengewicht, nicht nur zu den zuvor genannten Galerien, sondern auch zu den alteingesessenen Kunsthandlungen wie *E. A. Fleischmann* (Gründung 1806) oder auch *Wimmer & Co.* (1825), die sich hauptsächlich deutschen Künstlern und denen aus dem nahen europäischen Ausland widmeten.<sup>24</sup> Im Katalog der Eröffnungsausstellung erläuterte Heinrich Thannhauser ausführlich die Firmenpolitik seiner Galerie:

Ihr künstlerisches Prinzip deckt sich im allgemeinen, ohne sich freilich in allzu bindende Grenzen einzwängen, mit dem der fortschrittlichen Künstlerschaft, die sich im großen und ganzen im deutschen Sezessionismus vereinigt und gesammelt hat. Die Gesetze der künstlerischen Individualität und Förderung aufstrebender eigenartiger Künstlercharaktere, sind auch ihre Gesetze. Die Wahl der Meister, welcher die ‚Moderne Galerie‘ besondere Aufmerksamkeit zuwenden will, ist von diesem Gesichtspunkt aus erfolgt; freilich bedeutet sie nicht eine starre programmatische Festlegung, sondern alles, was frisch, kraftvoll, eigen, modern im besten Sinne ist, ob nun ein großer, klangvoller Name dahintersteht oder nicht, wird die ‚Moderne Galerie‘ in den Kreis ihres Interesses ziehen und sie hofft, auf diese Weise die jüngere tüchtige Künstlerschaft in verschiedener Hinsicht wirkungsvoll fördern zu können.<sup>25</sup>

Heinrich Thannhauser verstand seine Galerie dabei in erster Linie als eine Art Plattform für junge unbekannte und zum Teil sehr progressive Künstler. Er selbst, als Inhaber und Händler, musste dabei nicht mal von der Kunst überzeugt sein, selbst wenn er sie unter seinem Namen ausstellte.<sup>26</sup> Gabriele Münter äußerte sich diesbezüglich in einem Brief an

---

21 Vgl. ebd., S. 41.

22 Vgl. Drutt 2001, S. 2, sowie Stolwijk 2017, S. 41.

23 Meissner 1989, S. 48. Gemeint sind hiermit etwa Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Anselm Feuerbach oder auch Wilhelm Leibl, außerdem französische Künstler wie Edouard Manet, Eugène Delacroix, Gustave Courbet oder Auguste Renoir u. a.

24 Vgl. Drutt 2001, S. 3.

25 Thannhauser 1909, S. 4f.

26 Vgl. Bilski 2011, S. 68.

Franz Marc 1912: „Dem Thannhauser danken wir die Möglichkeit – obgleich er nicht weiß, was er thut“<sup>27</sup>. Emily Bilski schrieb dazu:

Thannhauser was in fact an enthusiastic supporter (and collector) of many of the artists that he showed [...]. But the heart of Thannhauser's contribution to Munich and his philosophy as a gallerist was his belief in providing an exhibiting platform as a benefit to both artists and the general public, regardless of whether the art conformed to his personal taste.<sup>28</sup>

Heinrich Thannhausers erster Coup war hierbei die Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München (NKVM)*, 1909, die fast unmittelbar auf die Eröffnungsausstellung der Galerie folgte. Durch die Vermittlung von Hugo von Tschudi stellte die Künstlergruppe – bestehend unter anderem aus Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh – ihre expressionistischen und teilweise abstrakten Werke in Thannhausers Räumlichkeiten aus.<sup>29</sup> Die öffentlichen Reaktionen waren nahezu ausschließlich negativ – die Besucher waren entsetzt, wurden ausfällig und bespuckten sogar die Ausstellungsobjekte. Heinrich Thannhauser, kurz davor die Bilder wieder abzuhängen, musste schließlich von Hugo von Tschudi beruhigt werden.<sup>30</sup> Die Künstler jedoch ließen sich nicht einschüchtern. Zur zweiten Ausstellung der *NKVM* im September 1910 war die Künstlergruppe um weitere Avantgarde-Künstler aus Frankreich und Russland angewachsen. Durch die Zusammenarbeit mit Daniel-Henry Kahnweiler stellten nun auch Picasso, Derain und Braque aus. Wieder waren die Kritiken vernichtend. Der eigentlich Thannhauser-freundliche Kritiker, Maximilian Karl Rohe, bezeichnete die ausstellenden Künstler in den *Münchener Neuesten Nachrichten* als entweder „unheilbar irrsinnig“ oder als „schamlose Bluffer“.<sup>31</sup>

Bereits nach dem Tod seines Vaters Jonas Thannhauser (1833–1890) hatte Heinrich der Mutter Mina (1828–1894), ebenfalls geborene Thannhauser,<sup>32</sup> das Münchner Familienanwesen für 495.000 Mark abgekauft.<sup>33</sup> Ein Jahr später heiratete er die aus Nürnberg stammende

---

27 Zitiert nach: Herzog, Günter: Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter. In: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, H. 11, Nürnberg 2006, S. 11–31, hier S. 11.

28 Bilski 2011, S. 68.

29 Vgl. Bilski 2008, S. 22.

30 Vgl. Lankheit 1960, S. 46.

31 *Münchener Neueste Nachrichten*, 10. September 1910, o. S., zitiert nach: Bilski 2008, S. 24.

32 Vgl. Munson Cooper o. J., S. 2 f. URL: <http://kittymunson.com/index.php?page=siegfried-j-thannhauser>. S. 4 (21. März 2016). Heinrich Thannhauser gehörte den aus Hürben stammenden Thannhausers an, Mina Thannhauser den Thannhausers aus Mönchsdeggingen. Es ist wahrscheinlich, dass sie entfernt verwandt waren, da die Herkunft beider Familien auf Thannhausen nahe Augsburg zurückzuführen ist.

33 Vgl. Stadtarchiv München, EWK, 65, Heinrich Thannhauser (\* 16. 2. 1859).

Charlotte Nachtigall (1870–1910).<sup>34</sup> 1892 kam Sohn Justin zur Welt. Schon in sehr jungen Jahren entdeckte Justin Thannhauser seine Liebe zu den Künsten. Seine erste Leidenschaft war hierbei jedoch die Musik. Als große Unterstützer seiner Neigungen hatten Charlotte und Heinrich Thannhauser daraufhin ihren Sohn von berühmten Musikern ausbilden lassen. Heinrich Thannhauser schenkte ihm sogar eine italienische Geige, „ein altes, aber ausgezeichnetes Instrument von einem guten Meister aus der Zeit.“<sup>35</sup> 1910 starb Charlotte Thannhauser.<sup>36</sup> Möglicherweise auch deshalb entschied sich Justin gegen eine Karriere als professioneller Musiker, die er ursprünglich anvisiert hatte, und für eine Laufbahn im väterlichen Betrieb.<sup>37</sup> Nach dem Besuch der Schwanthalerschule und dem Abitur am humanistischen Theresien-Gymnasium in München 1911<sup>38</sup> schrieb er sich zum Sommersemester 1912 für Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München ein.<sup>39</sup> Einer seiner Professoren war Heinrich Wölfflin, der ebenfalls zum Sommersemester 1912 an die Münchner Universität berufen worden war.<sup>40</sup> Bei Wölfflin belegte Justin im Wintersemester 1913/1914 die Veranstaltungen ‚Die architektonischen Stilbildungen des Mittelalters‘ sowie ‚Übungen‘. In Philosophie besuchte er ‚Die Geschichte der neueren Philosophie‘ bei Clemens Baeumker und ‚Logik‘ bei Oswald Külpe.<sup>41</sup> Besonders zu seinem Lehrer Heinrich Wölfflin schien Justin einen guten Kontakt zu pflegen, hielt dieser doch in der Folgezeit hin und wieder Vorträge in der *Modernen Galerie*.<sup>42</sup> Außer an der renommierten Münchner Universität studierte Justin Thannhauser in Berlin, Florenz und Paris, unter anderem bei Henri Bergson und Adolph Goldschmidt. Bereits während des Studiums arbeitete er nun verstärkt mit im Betrieb seines Vaters.<sup>43</sup>

Heinrich Thannhauser blieb auch 1910 und 1911 seiner provokativen Ausstellungslinie treu. Im Sommer 1910 sorgten eine Ausstellung Moderner Meister aus der Sammlung Alfred

34 Vgl. ebd., PMB, D24, Heinrich Thannhauser (\* 16. 2. 1859). Zur Abstammung Charlotte Nachtigalls, oder auch zu den Umständen ihres frühen Todes, konnten keine weiteren Informationen herausgefunden werden.

35 Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (nachfolgend BADV), WGA 7–10757/59. Otto Weise an das WGA Berlin, 26. April 1967.

36 Vgl. Stadtarchiv München, Datenbank NS-Opfer, Obj.-Nr. 8336, Eintrag Heinrich Thannhauser, Stand 26. Januar 2016.

37 Vgl. BADV, WGA 7–10757/59. Otto Weise an das WGA Berlin, 26. April 1967.

38 Vgl. Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (nachfolgend LABO), Entschädigungsakte Justin Thannhauser, Reg. Nr. 170 544, Otto Weise an das Entschädigungsamt Berlin, 15. April 1954. Anlage MII, Lebenslauf Justin Thannhauser.

39 Personalstand der Ludwig-Maximilians-Universität München (nachfolgend LMU), Sommersemester 1912. Archiv LMU.

40 Ebd.

41 Verzeichnis der Vorlesungen Justin Thannhauser, WS 1913/1914. Stud-BB-476. Archiv LMU.

42 Vgl. Herzog 2006, S. 15.

43 Ebd., S. 14 f.

Walter Heymels<sup>44</sup> sowie eine Einzelschau Paul Gauguins mit zahlreichen Leihgaben aus der Sammlung von Ambroise Vollard für Aufsehen.<sup>45</sup> Als Vermittler hatte sich hierbei wieder Rudolf Meyer Riefstahl verdient gemacht. Im Anschluss an München wurde die Gauguin-Schau in der *Galerie Arnold* in Dresden gezeigt.<sup>46</sup>

Einen regelrechten Skandal löste bereits das Ausstellungsplakat für die Einzelschau Max Oppenheimers im Mai 1911 aus. Das darauf abgebildete Selbstporträt, das den Künstler nackt und eine offene Wunde am Brustkorb betastend zeigte, wurde von der Polizei als anstößig und pietätlos empfunden. Die öffentliche Anbringung wurde kurzerhand verboten. Die Ausstellung selbst wurde von der Öffentlichkeit gemischt aufgenommen. Wirtschaftlich war sie für Künstler und Galerist ein Erfolg. Die Schau wurde nach München in Köln, Frankfurt, Mannheim sowie Zürich gezeigt und zwei deutsche Museen erwarben Werke Oppenheimers.<sup>47</sup> Die dritte Schau der *NKVM* im Winter 1911 fand unter völlig neuen Gegebenheiten statt. Die Mitglieder hatten sich zerstritten – Wassily Kandinsky, Alfred Kubin, Franz Marc und Gabriele Münter verließen die ursprüngliche Formation. Die daraus resultierende Aufspaltung der Vereinigung brachte eine neue Künstlergruppe hervor – den *Blauen Reiter*.<sup>48</sup> Die *NKVM* und der *Blaue Reiter* stellten in direkt nebeneinanderliegenden Räumen aus. Unter anderem Franz Marc, Wassily Kandinsky und Robert Delaunay zeigten 50 ihrer von „spirituelle[n] Ideen und metaphysische[n] Neigungen“<sup>49</sup> beeinflussten Werke in der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters* im Dezember 1911 in der *Modernen Galerie* Heinrich Thannhausers.<sup>50</sup> Erstmals waren hier später als Ikonen der Kunstgeschichte rezipierte Werke wie Franz Marcs *Gelbe Kuh* oder Robert Delaunays *La Ville* für die Öffentlichkeit zu sehen.<sup>51</sup> Justin Thannhauser erinnerte sich später, dass die ersten Reaktionen „aufgebracht und drohend“ ausfielen. Laut Kandinsky hatte man sogar die „Schließung der ‚Anarchisten-Ausstellung‘ verlangt, weil ihre ausländischen Werke die bayrische Kultur bedrohten“.<sup>52</sup> Im Anschluss ging die Schau auf Deutschlandtournee

44 Vgl. Cicerone, 2.1910, H. 16, Ausstellungen, S. 565. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1910/0630> (12. März 2016).

45 Vgl. Ausst.-Kat. *The Guggenheim Museum. Justin K. Thannhauser Collection*. New York, Guggenheim Museum. New York 1978, S. 59. Sowie Galerien Thannhauser (Hrsg.): Paul Gauguin 1848–1903. Ausst.-Kat. Galerien Thannhauser Berlin/Luzern/München. Berlin 1928, S. 7.

46 Vgl. Herzog 2006, S. 14.

47 Vgl. Bilski 2008, S. 13.

48 Vgl. ebd., S. 25.

49 Ebd., S. 25.

50 Vgl. Lüttichau, Mario-Andreas von: Die Moderne Galerie Thannhauser vor dem Ersten Weltkrieg und der Blaue Reiter. In: Walser, Rupert/Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.): *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Bd. I: München. München 1989, S. 116–129, hier S. 123.

51 Vgl. Bilski 2011, S. 64.

52 Vgl. Hahnloser, Hans R.: Ansprache bei einer Feier zu Ehren des Ehepaars Justin Thannhauser. In: Ausst.-Kat. Bern 1978, S. 25.