Ferdinand Möller und seine Galerie Ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche

Dissertation

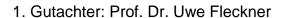
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie
des Fachbereichs Kulturgeschichte und Kulturkunde
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Katrin Engelhardt

aus Berlin

Hamburg, 2013



2. Gutachterin: Prof. Dr. Julia Gelshorn

Datum der Disputation: 4. April 2012

Tag des Vollzugs der Promotion: 16. April 2012

<u>Inhalt</u>

١	/or	w.	rt	un	М	Dar	٦k
١	<i>'</i> UI	W	71 L	u	ıu	Dai	ıη

Einleitung	
Ein Galeriebetrieb und sein Nachlass als Gegenstand der Untersuchung	3
Zum bisherigen Forschungsstand	7
Beginn einer Leidenschaft: vom Buchhändler zum Galeristen in der Weimarer Republik	12
Geschäftsführer der Galerie Ernst Arnold und Selbständigkeit mit der eigenen Galerie in Breslau	17
Möllers Einstieg in die Berliner Kunstszene	27
Ungewöhnliche Ausstellungen in Potsdam und New York	41
Rückzug nach Potsdam	48
Auf dem Weg zum Erfolg, die Galerie am Schöneberger Ufer in Berlin	52
Ausstellungen in neuen Galerieräumen	55
Gastauftritte: <i>Die Blaue Vier</i> 1929 und <i>Vision und Formgesetz</i> 1930	61
Publikationen: <i>Die Blätter der Galerie Ferdinand Möller</i> , erschienen im hauseigenen Verlag	69
Handel nach der Inflation und zu Beginn der Weltwirtschaftskrise	71
Der beginnende Nationalsozialismus und die Wandlung der Galerie	77
Der politische Umschwung im Künstler- und Ausstellungsprogramm der Galerie	81

Eine Künstlergruppe: <i>Der Norden</i> und die Zeitschrift Kunst der Nation von 1933 bis 1935	91
Käufer und Verkäufer: Handel mit Sammlern und Museen	98
Drei Ausstellungen vor dem "offiziellen" Ende der Ausstellungstätigkeit der Galerie 1937: Oskar Schlemmer, Emil Nolde, Christian Rohlfs	108
Handel mit umstrittener Kunst	118
Bilder werden "sichergestellt", der Transport nach Detroit, USA	121
Beginn der <i>Verwertung</i> , Möllers Aufgabe als beauftragter Händler	127
Tauschgeschäfte, Ankäufe und Verkäufe, nicht nur im Dienste der Nationalsozialisten	139
Aufgrund von Kriegsschäden: der Umzug 1943 nach Zermützel bei Neuruppin	148
Kriegsende und Wiederaufbau	153
Die Kunstsammlung Möller	156
Möllers Versuch, mit einer Ausstellung den Wiederaufbau zu wagen	158
Aufkommende Konflikte	164
Der Umzug in den Westen	183
Die Kunst- und Kulturszene in Köln: Möller wird willkommen geheißen	188
Veränderungen im Galerieprogramm und Künstlerbestand	196
Möllers Rolle als "Rückführer" moderner Kunst in die leeren Museen	214

Schlussbetrachtung	224
Literaturverzeichnis, inkl. Katalogverzeichnis	233
Archivverzeichnis	263
Ausstellungsverzeichnis	269
Abbildungsnachweis	282

Vorwort und Dank

Die geschichtliche Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus dauert an und ist nach wie vor nicht abgeschlossen. Die Analyse der Geschehnisse ist dabei im Laufe der Zeit nicht einfacher geworden. Sicherlich verfügt die heutige Generation von Wissenschaftler über eine größere Distanz zu der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur und ist in der Lage, noch objektiver zu arbeiten. Gleichzeitig entstanden Interessen in Form von Rückgabeansprüchen, die Sachlagen erneut schwierig greifbar machen.

Um diesem Phänomen entgegen zu treten, existiert seit 10 Jahren die Forschungsstelle Entartete Kunst an der Freien Universität Berlin, seit 2004 auch an der Universität Hamburg. Die Erforschung des Themenkomplexes rund um die Aktion Entartete Kunst begann zwar schon viel eher, doch sollte nun eine Bündelung der Erkenntnisse möglich sein. Zahlreiche Magisterarbeiten und Dissertationen haben seitdem die Erfassung der Details unterstützt und so entspringt auch diese vorliegende Arbeit diesem Forschungsansatz.

Eine detaillierte Erforschung der Diffamierungsaktion gegen die deutsche moderne Kunst begann schon 1949 durch Paul Otwin Rave, der als Zeitzeuge unverzichtbare Details festhalten konnte. Die nächste wichtige Veröffentlichung zu diesem Themas kam dann von Hildegard Brenner 1963, nachdem Franz Roh ein Jahr zuvor eine sehr persönliche Schilderung geliefert hatte. Brenner wertete erstmals die Akten der Nationalsozialisten aus und konnte sich somit auf einen neutraleren, sehr viel distanzierteren Einblick beziehen. Seit 1978 beschäftigt sich Andreas Hüneke mit dem Thema und veröffentlichte unzählige Publikationen zu dem Thema. Gemeinsam mit Mario Andreas von Lüttichau rekonstruierte Hüneke einen großen Teil der Ausstellung Entartete Kunst von 1937 und deckte weitere tiefgehende Einzelheiten auf. Höhepunkt dieser Forschung war der Fund eines vollständigen Beschlagnahmeinventars in London. Mit Christoph Zuschlags Einsatz für das Thema Entartete Kunst 1995 rückte die Forschung immer mehr in das Interesse der Öffentlichkeit. Mit der Washingtoner Erklärung 1998 und der Gemeinsamen Erklärung 1999 bekräftigten Bund

und Länder ihren Willen, die historischen Fakten von 1933 bis 1945 aufzuarbeiten, sodass sich das Forschungsthema Provenienzforschung etablieren konnte. Damit verbunden wurde erstmals die Ankündigung, "NSverfolgungsbedingt entzogenes Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz" an rechtmäßige Erben zurück zu geben. Diese Rechercheleistung beschäftigt heute zahlreiche Kunsthistoriker und ihre Anzahl und die Notwendigkeit dessen wächst noch.

Die Datenbank Entartete Kunst konnte 2010 online geschaltet und somit öffentlich gemacht werden.

Der Wunsch, den Nachlass Ferdinand Möller aufzuarbeiten, wurde von Seiten der Forschungsstelle *Entartete Kunst*, Berlin, kurz nach meiner Abschlussarbeit an mich herangetragen. Als studentische Mitarbeiterin der Forschungsstelle an der Freien Universität Berlin hatte ich meine Examensarbeit dem Thema der Berliner Station der Wanderausstellung *Entartete Kunst* gewidmet. Bereits mit den historischen Abläufen vertraut, ergab sich dann die Fragestellung nach der Erfassung des Nachlasses eines der vier wichtigsten Kunsthändler in diesem Problemkomplex, Ferdinand Möller.

Unterstützer dieses Vorhabens waren von Beginn an Uwe Fleckner (Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar), Christoph Zuschlag (Universität Koblenz-Landau), Andreas Hüneke (Forschungsstelle Entartete Kunst, Berlin und Potsdam) und Wolfgang Wittrock (Ferdinand-Möller-Stiftung, Berlin). Dabei gilt mein besonderer Dank meinem Doktorvater Uwe Fleckner, der immer die nötige Ruhe vermittelte, und meiner Zweitgutachterin Julia Gelshorn (Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar).

Von besonderer Bedeutung und hilfreicher Unterstützung auch finanzieller Art an dem Projekt war die begeisternde Anteilnahme Wolfgang Wittrocks, später auch Tobias Teumers (Ferdinand-Möller-Stifung, Berlin). Fachlichen Austausch und konstruktive Kritik erfuhr ich von Ute Haug (Kunsthalle Hamburg), Meike Hoffmann und Andreas Hüneke (Forschungsstelle

Entartete Kunst, Berlin) und Wolfgang Schöddert (Berlinische Galerie, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlin), denen ich ebenfalls dafür danken möchte.

Danken möchte ich auch meinen Kommilitoninnen und Mitstreiterinnen Gesa Jeuthe, Isgard Kracht und Anja Tiedemann für viele Anregungen und intensive Gespräche. Außerdem bedanke ich mich bei Klaus und Gudrun Zecher, Andreas Hüneke und Caren Ihlemann für die mühsame Arbeit als Lektoren mit vielen hilfreichen Ratschlägen. Besondere Zusammentreffen mit ausdrücklichen Anregungen für meine Arbeit verdanke ich Ralf Burmeister und Wolfgang Erler (Berlinische Galerie, Künstlerarchive, Berlin), Birgit Jooss (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), Konstanze Rudert (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), Beate Vajen (Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, Berlin) sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bundesarchives Berlin. des Buchheimmuseums und des Detroit Institute of Arts Museum, Detroit (USA).

Trotz zahlreicher Unterstützung fehlten am Ende finanzielle Mittel, deren Ausbleiben viele Abbildungen zum Opfer gefallen sind. Das bedauere ich sehr.

Abschließend widme ich die Arbeit allen Wissenschaftlerinnen, die sich im ungnädigen Forschungsbetrieb dennoch trauen, dem Privatleben und der Familie Bedeutung zukommen zu lassen.

Hamburg, Oktober 2013

Katrin Engelhardt



Abbildung 1. Unbekannter Fotograf: *Ferdinand Möller*, Köln 1951, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Einleitung

Als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung ist der deutsche Kunsthandel im Dritten Reich nach wie vor nicht vollends erfasst, wird aber mit jeder methodischen und erklärbaren Auseinandersetzung greifbarer. Mit der vorliegenden Arbeit soll eine weitere Grundlagenforschung in Form einer Auswertung eines Nachlasses ermöglicht werden. Dieser Nachlass gehörte dem in Breslau, Berlin und Köln tätigen Kunsthändler Ferdinand Möller (Abb. 1). Die Betrachtung dieses Einzelschicksals soll die Gegensätze dieser Zeit und die notwendigen Entscheidungen leichter sichtbar und nachvollziehbar machen.

Die Untersuchung eines Kunsthändlers und dessen Geschäftsstrategien von den Anfängen der Weimarer Republik bis in die 1950er Jahre sollte einen tiefen Einblick geben können, welche geschäftlichen Netzwerke existierten und mit welcher Kunst in den jeweiligen politischen Abschnitten gehandelt wurde. Dabei bestehen natürlich die Schwierigkeit und das Risiko, diese unterschiedlichen Ansätze mit ihren sehr gegensätzlichen politischen Schwerpunkten allumfassend und damit ausreichend intensiv zu betrachten. Gleichzeitig ist die Betrachtung eines großen Nachlasses, wie er hier vorliegt, eine Notwendigkeit, um weitere historische Lücken schließen zu können. Die Einordnung des Kunsthändlers Ferdinand Möller, der möglicherweise eine wichtige Position auf dem Kunstmarkt innehatte, ist wünschenswert, um diese Person so präzise wie möglich in die zeithistorischen Gegebenheiten platzieren und die politischen Ereignisse genauer erfassen und begreifen zu können.

Die Herausforderung, die über 10.000 Briefe, die sicherlich auch vieles Private erhalten, zu sichten und zu sortieren, bildet den großen Schwerpunkt dieser Arbeit. Ferdinand Möller soll durch seine Briefe erkennbar werden und als Kunsthändler mit klaren Strategien und Entscheidungen wahrnehmbar sein.

Da Möller bereits immer wieder Teil der Forschung war, sind die groben Etappen des Kunsthändlers bereits bekannt. Gerade deshalb soll es in dieser Arbeit darum gehen, zu verfeinern und mögliche Missverständnisse zu klären. Nach der Beendigung der Lektüre soll der Kunsthändler Möller ein klareres Bild in der Geschichte des Kunsthandels im Nationalsozialismus erhalten haben.

Ferdinand Möller bezeichnete sich selbst als Verfechter der Kunst der deutschen Moderne und meinte dabei die Kunst des "klassischen" Expressionismus mit seinen Vertretern der Künstlergruppe *Brücke* und den befreundeten Künstlern. Dabei blieben Stilrichtungen wie die des Bauhauses und der sozialkritischen Prägung offenbar außen vor. Die Töchter erinnerten sich, dass für Möller zunächst die Kunst und die Galerie und danach die Familie im Vordergrund standen. Und gerade deshalb verwundert Möllers Bereitschaft, von 1938 bis 1941 für die Nationalsozialisten zu arbeiten, die den Expressionismus verfolgten und verboten. Und es verwirrt, dass Möller es in den Jahren nach dem Krieg den Museen nicht leichter machte, ihre leeren Bestände wieder aufzufüllen. War Möller nun der "Herold der Brücke", wie ihn sein Freund Will Grohmann in seinem Nachruf 1956 nannte? Blieb er tatsächlich ein Verfechter der Moderne, ohne von seinem Weg abzuweichen, auch als beauftragter Kunsthändler für die Nationalsozialisten, oder geriet er auf Abwege?

Eine objektive und sachliche Untersuchung der Quellen und Nachweise verhindert dabei eine emotionale und möglicherweise parteilische Beurteilung der Fakten. Eine distanzierte Bewertung der Rolle Möllers sollte daher am Ende dieser Arbeit möglich sein.

Ein Galeriebetrieb und sein Nachlass als Gegenstand der Untersuchung

Gegenstand der Betrachtung ist die Galerie Ferdinand Möller unter den politischen Umständen, die die Zeit in der Weimarer Republik, dem Dritten Reich, nach Kriegsende in der Sowjetischen Besatzungszone und dann in der westlichen Besatzungszone mit sich brachte. In die kunsthistorischen Überlegungen mit eingeschlossen sind damit eine Einordnung des Kunsthändlers in die jeweilige Kunstszene, seine Ausstellungskonzepte,

deren Analyse, seine Rolle neben anderen Galerien, als Handelspartner der großen Institutionen und Museen und als Vermittler an Privatsammler.

Die Galerie, die in Breslau, Berlin und Köln existierte, bestand von 1917 bis zum Tode Möllers 1956. Es wird zu klären sein, wie Möller seine Geschäftsstrategien unter den unterschiedlichen politischen Gegebenheiten entwickeln, umsetzen und modifizieren musste, um erfolgreich arbeiten zu können. Dabei soll betrachtet werden, welche Ausstellungen Möller verwirklichte und wie sie sich im Laufe der Zeit veränderten und ggf. anpassten. Zu prüfen, welche Künstler er zu Beginn seiner Karriere vertrat, welche er über die nächsten Jahrzehnte weiter ausstellte und zu welchen Künstlertypen er wechselte, wird weiter Aufschluss darüber geben, wer der Galerist Ferdinand Möller war. Die weitere Erfassung von Möllers Rolle als einer der vier von den Nationalsozialisten beauftragten Kunsthändler, die die Entartete Kunst verkaufen sollten, soll die bisherige Forschungsarbeit mit neuen Daten und Zahlen ergänzen und dazu beitragen, Möllers Motive zu erkennen und behutsam zu interpretieren.

In erster Linie ist es bei der chronologische Aufarbeitung der Galeriegeschichte notwendig, die schriftliche Korrespondenz der Galerie Möller in einer Datenbank zu erfassen und zu analysieren. Dieser Bestand des Nachlasses Möller liegt in der Berlinischen Galerie und der Ferdinand-Möller-Stiftung. Außerdem gibt es Dokumente im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, im Landesarchiv und anderen Archiven. Nicht mehr vorhanden sind die Möller betreffenden Akten der NSDAP und des Propagandaministeriums zu der Aktion Entartete Kunst im Bundesarchiv.

Der Nachlass Möller, der sich in dem Archiv der Berlinischen Galerie befindet, umfasst dabei weit mehr als 10.000 Briefe, Geschäftsbücher, gesammelte Zeitungsartikel und Abbildungen. Auch existieren persönliche Erinnerungen der Töchter Möllers. Dabei sind natürlich die privaten Schilderungen klar von der Geschäftskorrespondenz und dem Schriftwechsel mit Künstlern zu unterscheiden, gerade im Hinblick auf die Wahrhaftigkeit der Schilderungen.

Die alten Briefe und Bücher wurden seit der Auflösung der Galerie 1956 bis 1984 zunächst noch von der Witwe Möllers, später von der jüngsten Tochter Angelika Fessler-Möller aufbewahrt und gepflegt. Danach wurde der Nachlass dem Archiv der Berlinischen Galerie vermacht. Bei der Betrachtung der Dokumente entsteht jedoch der Eindruck, dass nicht alles die vielen Jahre überdauert hat. Es scheint Lücken zu geben und es gibt kaum eine "geschlossene" Korrespondenz zu einem Projekt von Anfang bis Ende. Vielmehr liegen geschäftliche Briefe und Mitteilungen vor, die einen punktuellen Einblick in die Geschäfte Möllers ermöglichen. Dabei sind die meisten Briefe aus der Zeit Ende der 1920erJahre bis Mitte der 1930er Jahre. Vorherige Briefe aus der Breslauer Zeit von 1917 bis 1920 sind gar nicht erhalten. Einzig einzelne Kataloge zu den ersten Ausstellungen sind bewahrt.

Auch Möllers Anfangszeit in Berlin zu Beginn der 1920er Jahre ist im Nachlass nur geringfügig dokumentiert, mit Ausnahme seiner Reise nach New York, wo Möller 1923 zwei Ausstellungen in den Andersen Galleries und in der Galerie E. Weyhe's veranstaltete. Die Zeitspanne aber, in der Möller seine Galerie in Berlin aufbaute und erste Kontakte zu wichtigen Sammlern knüpfte, kann kaum über den Nachlass nachvollzogen werden. Und auch der Zeit in Potsdam von 1924 bis 1927 haftet der Eindruck einer Ruhepause an, obwohl der Kunsthändler sicherlich kaum von seinem geschäftigen Treiben absah. Erst die Zeit nach der Rückkehr der Galerie Möller von Potsdam nach Berlin 1927 ist gut nachzuvollziehen, da ein Großteil der Geschäftskorrespondenz erhalten ist. Der Schriftwechsel zeugt von einer erneuten Aufbaustimmung und einem umfangreichen Austausch zwischen Möller und Käufern, Galeriekollegen, Museen und Künstlern im In- und Ausland. Diese Zeugnisse über Verkäufe, Ankäufe und Kommissionsannahmen reichen bis in das Jahr 1936, erst danach veränderte sich offenbar der Ton, wurde vorsichtiger und behutsamer formuliert.

Die Zeit vor und während des Krieges, von 1937 bis 1945, ist im Nachlass Möller erneut kaum aufschlussreich erhalten, hauptsächlich in Bezug auf die Kontakte zu Sammlern und Museen. Es fehlen unter anderem detaillierte Aufzeichnungen zu Möllers Rolle als Händler im Auftrag der Nationalsozialisten. Die Frage, warum Möller beauftragt wurde, kann vielleicht nicht eindeutig geklärt werden.

Die Nachkriegszeit von 1945 bis 1949 und Möllers Leben in Köln ab 1950 ist vergleichsweise gut durch den erhaltenen Briefwechsel nachzulesen. Besonders viele Briefe an Künstler und ehemalige Käufer schildern die Flucht der Familie aus Berlin und die Jahre in Zermützel, die wirtschaftliche Situation und die Pläne für einen Wiederaufbau in Berlin.

Die Akten zu Möllers Zeit in Köln sind bisher noch nicht bearbeitet worden und werden für diese Arbeit zum ersten Mal umfassend betrachtet. Die Analyse der neuen Geschäftskontakte und des veränderten Galeriebestandes im Hinblick auf die zeitgenössische Nachkriegskunst wird sicherlich ein weiteres "neues" Bild des Kunsthändlers ergeben.

Bei der Betrachtung dieses Nachlasses werden also Fragen offen bleiben. Und gleichzeitig wird bei einem genauen Hinsehen in die Briefe, dem Überprüfen anderer Nachlässe und dem Einbeziehen der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung das Bild des Kunsthändlers und seiner Galerie konkreter werden. Die Entscheidungen und Maßnahmen Möllers werden erklärlicher und nachvollziehbarer und Netzwerke, die bisher unerkannt waren, sichtbar gemacht.

Die vorliegende Arbeit soll in chronologischer Abfolge den Kunsthändler begreiflich machen und einordnen. Den jeweiligen Standorten der Galerie zu folgen, ist dabei für die Organisation und Struktur der Untersuchung naheliegend.

Zum bisherigen Forschungsstand

Die Frage nach Möllers Stellenwert als Kunsthändler beantwortete Will Grohmann, Möllers langjähriger Freund und Wegbegleiter, in seinem Nachruf im Januar 1956, in dem er Möller als einen "Herold der Brücke" bezeichnete. War Möller tatsächlich ein Vermittler der modernen Kunst, allein konzentriert und spezialisiert auf die Kunst des Expressionismus, im konsequenten Handeln zugunsten der Künstler der Künstlergruppe Brücke? Es wird zu betrachten sein, ob dieser Titel gerechtfertigt ist und der Kunsthändler in den fast 40 Jahren Galeriebetrieb, von 1917 bis 1956, seiner Leidenschaft und dem so gewählten Schwerpunkt seines Handelns ohne abzuweichen folgen konnte.

Über Möller ist in den letzten Jahren immer wieder in Auszügen geschrieben worden. Als einer der vier von den Nationalsozialisten beauftragten Kunsthändler ist Möller in der heutigen Fachwelt bekannt und vielfach besprochen. Anzufangen ist dabei mit der Publikation von Eberhard Roters von 1984, in der ein erster Überblick über den Nachlass und einzelne Karriereschritte Möllers geboten wurde.² Der Anlass zu dem Buch war die Übernahme des Nachlasses aus der Familie an das Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie, Berlin, deren damaliger Direktor Roters war.

Die Einzelbearbeitungen einiger Kolleginnen und Kollegen helfen außerdem bei der Erfassung der umfangreichen Tätigkeiten Möllers und wirken unterstützend bei der Analyse des ausgedehnten Nachlasses. Stefan Frey arbeitete über die Ausstellung von 1929, *Die Blaue Vier*, Christian Saehrendt betrachtete die Zeit von 1933 bis 1937 näher und Wolfgang Schöddert schrieb über die Zeit von 1937 bis 1945.³

¹ Will Grohmann: *Herold der "Brücke"-Maler. Ferdinand Möller zur Erinnerung*, in: *Der Tagesspiegel*, 19. Januar 1956.

² Eberhard Roters: Galerie Ferdinand Möller Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984.

³ Stefan Frey: *Die Blaue Vier*, Ausstellungskatalog, Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf 2001; Christian Saehrendt: *Herold und Retter der Brücke-Kunst?*, in: Dresdner Kunstblätter (hrsg. v. d. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Heft 3/2005, Dresden 2005, S. 145 – 154; Wolfgang Schöddert: *Vom Geist der Kunst*

In der Auseinandersetzung mit dem Thema Entartete Kunst findet Möller immer wieder Erwähnung, unter anderem bei Stephanie Barron, Andreas Hüneke und Annegret Janda in dem Ausstellungskatalog von 1991/1992.4 Außerdem publizierte Andreas Hüneke weitere Beiträge, bereits vor 1991 und auch später. 5 Auch Stefan Frey setzte sich mit Möller erneut auseinander, ebenso der amerikanische Kunsthistoriker Petropoulos.⁶ In der ausführlichen Publikation von Christoph Zuschlag erscheint Möller als Galerist in Berlin und beauftragter Kunsthändler der Nationalsozialisten immer wieder.⁷ Einen deutlichen Schwerpunkt auf die Aktion Entartete Kunst und die Rolle der Kunsthändler setzen natürlich auch zahlreiche Magisterarbeiten, die aus der Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle Entartete Kunst heraus entstanden sind.8

und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945, in: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (hrsg. v. Ute Haug und Maike Steinkamp), Schriftenreihe der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band V, Berlin 2010, S. 61 - 81.

Stephanie Barron: Die Auktion in der Galerie Fischer, in: "Entartete Kunst" Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland (hrsg. v. Stephanie Barron). Ausstellungskatalog Los Angeles/Berlin 1992, S. 134 - 169; Andreas Hüneke: Spurensuche – Moderne Kunst aus deutschem Museumsbesitz, in: Barron 1992, S. 120 – 133, id.: Bilanzen der "Verwertung" der "Entarteten Kunst", in: Blume/Scholz 1999, S. 265 – 274;; Annegret Janda: Die Berliner Nationalgalerie im Kampf um die moderne Kunst seit 1933, in: Barron 1992, S. 107 - 119.

⁵ Hüneke 2005; id.: Das Gesamtverzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke der "Entarteten Kunst", in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 62, 2005, S. 171-174; id.: Rekonstruktion der Ausstellung "Entartete Kunst", München, 19. Juli - 30. November 1937 (mit Mario-Andreas von Lüttichau), in: Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst" (hrsg. v. Peter-Klaus Schuster), 5. Aufl., München 1998, S. 120-182b; id.: Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht. Vom Handel mit "entarteter" Kunst. in: Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 101-105.

Stefan Frey: Die Auktion der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 - ein Ausverkauf der Moderne? in: Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus - Kunsthistoriker und Künstler 1925 - 1937 (hrsg. v. Eugen Blume und Dieter Scholz), Köln 1999, S. 275 – 289; Jonathan Petropoulos: Karl Haberstock als Kunsthöndler der Naziführer, in: Blume/Scholz 1999. S. 256 – 264. ⁷ Christoph Zuschlag: "Entartete Kunst" Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

⁸ Kerstin Schmidt: Die Ausstellung "30 deutsche Künstler" in der Galerie Ferdinand Möller in Berlin 1933, Magisterarbeit der Freien Universität Berlin, Berlin 2006; Anne Zunftmeister-Mertke: Der Verlag Ferdinand Möller, Magisterarbeit der Freien Universität Berlin, Berlin 2008.

Die Nachkriegszeit und die Phase der Gründung der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) sind in der Literatur gut besprochen. Besonders hilfreich war hierbei die Publikation von Maike Steinkamp.⁹

Und selbstverständlich kommt Möller in zahlreichen Veröffentlichungen zu Künstlern oder anderen Kunsthändlern, mit denen Möller zu tun hatte, vor. 10 Und auch in Arbeiten zu den übergreifenden Themen wie Kunsthandel im 20. Jahrhundert oder Allgemeines zum Nationalsozialismus findet Möller Erwähnung. 11 Für die Zeit des Nationalsozialismus sind die Veröffentlichungen von Stephanie Barron, Eugen Blume und Dieter Scholz und Hildegard Brenner für den zeithistorischen Kontext der Galerie von besonderer Bedeutung. 12

⁹ Maike Steinkamp: *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption "entarteter" Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR*, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band 2, Hamburg/Berlin 2008.

¹⁰ Godula Buchholz: Karl Buchholz Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert, Köln 2005; Wolfgang Büche, Peter Romanus: Museum und Kunsthändler: Zu den Bildern Ferdinand Möllers in der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, in: Ernst Ludwig Kirchner: Akte im Strandwald (hrsg. v. Kulturstiftung der Länder und der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle), Berlin und Halle 1996; Hans Delfs, Mario-Andreas Lüttichau, Roland Scotti: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ...: Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann; mit einer Dokumentation der Sammlung Hagemann, Ostfildern-Ruit 2004; Gerhard Leistner: Theo von Brockhusen: (1882 - 1919): Ein Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus, Ausstellungskatalog, Regensburg 1999; Peter Lufft: Das Gästebuch Otto Rahlfs, Braunschweig 1985, S. 113 u. 214; Verena Tafel: Kunsthandel in Berlin vor 1945, in: kunst konzentriert. Berliner Kunstblatt, Sonderheft, Berlin 1987; Anja Walter-Ris: Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne Berlin/New York 1920-1995, Phil.-Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2003; Andreas Zeising; Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff: mit einer annotierten Bibliographie seiner Veröffentlichungen. Phil.-Diss.. Universität Bochum. Bochum 2001.

¹¹ Kirsten Baumann: Wortgefechte: völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927 - 1939, Phil.-Diss., Universität Bochum, Bochum 2001; Andreas Hüneke: Das schöpferische Museum: Eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908 – 1949 (hrsg. v. Katja Schneider), Halle 2005; Gesa Jeuthe: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt, Phil.-Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2011; Christian Saehrendt: "Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im "Dritten Reich" und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005.

¹² Stephanie Barron: *Skulptur des Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Köln, München 1984; *"Entartete Kunst". Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-*

Wichtig für die Einordnung eines Kunsthändlers in seine Epoche und den zeithistorischen Kontext ist natürlich, die Rahmenbedingungen und die Atmosphäre der Zeit zu erfassen. Für die Zeit der Weimarer Republik mit der Aufbruchsstimmung nach dem Ersten Weltkrieg und die Schwierigkeiten während der Weltwirtschaftskrise ist eine hohe Anzahl von Publikationen vorhanden. Besonders interessant sind hierbei die Veröffentlichungen, die das Kulturleben, die Kunstszene und die Entwicklung in den Museen betrachten, allen voran der Sammelband von Henrike Junge und die Schrift von Kurt Winkler. Und auch Publikationen zu Mitstreitern und Konkurrenten Möllers in dieser Zeit sind wichtig. Dabei stehen die Dissertationen von Ruth Negendanck über die Geschichte der Galerie Ernst Arnold, der "Lehrstätte" Möllers, und die Arbeit von Anja Walter-Ris zur Galerie Nierendorf an erster Stelle. 14

Durch die Bearbeitung der bestehenden Literatur entsteht zeitweilig der Eindruck, Möller wäre als konsequenter Förderer und Vertreter der Kunst des Expressionismus aufgetreten, sei im Nationalsozialismus der "Retter der Moderne" und in der Nachkriegszeit ein großer Rückführer der modernen Kunst in die leeren Bestände der deutschen Museen gewesen. Doch die Zweifel an dieser heroischen Darstellung bleiben, immerhin war Möller ein Händler, der sich um Profit und Umsatz kümmern musste. Und die Aktion Entartete Kunst gab Möller eine unvergleichliche Gelegenheit, exklusiv über bereits zu dieser Zeit hochklassige Kunstwerke zu verfügen. War die Tätigkeit als beauftragter Händler für die Nationalsozialisten also nur selbstlos und allein im Sinne der Kunstrettung? Diese Frage wird zu klären sein. Die Darstellung eines "Herolds", eines Boten, ist am Ende einer langen Galeristenkarriere in einem Nachruf zwar nachvollziehbar, reicht aber

,

Deutschland (hrsg. v. id.), Ausstellungskatalog, Los Angeles, Berlin 1992; Blume und Scholz 1999; Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963.

¹³ Henrike Junge: Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933, Köln; Weimar; Wien; Böhlau 1992; Kurt Winkler: Museum und Avantgarde, Lugwig Justis Zeitschrift "Museum der Gegenwart" und die Musealisierung des Expressionismus, Opladen 2002.

¹⁴ Ruth Negendanck: *Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951): Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Phil.-Diss., Kath. Universität Eichstätt, Weimar 1998; Walter-Ris 2003.

möglicherweise nicht aus. Die genauen Maßnahmen, Entscheidungen und Strategien des Kunsthändlers werden daher zu betrachten sein.

Beginn einer Leidenschaft: vom Buchhändler zum Galeristen in der Weimarer Republik

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein neuer Typus Kunsthändler, der sich mit voller Leidenschaft und persönlicher Hingabe der Kunst und der Förderung einzelner Künstler widmete. 15 Besonders mit Paul Cassirer betrat ab 1908 diese spezielle Form eines Kunsthändlers das Kunstmarktparkett. Mit seiner Begeisterung für zunächst französische Impressionisten und erst später für die deutsche moderne Kunst erntete er Bewunderung und Staunen. Viele andere Kunsthändler wie Herwarth Walden, Alfred Flechtheim und I. B. Neumann folgten, ebenso wie zahlreiche Museumsdirektoren in den deutschen Museen. 16 Mit Karl Ernst Osthaus ab 1902 und Ernst Gosebruch dann 1906 in Essen, Ludwig Justi ab 1909 in Berlin und Gustav Friedrich Hartlaub 1913 in Mannheim kamen Männer in das Amt der Museumsleitung, die innovative und selbstbewusste Vorstellungen davon hatten, wie das Museum neu zu strukturieren sei. In Hannover saß ab 1919 Alexander Dorner, Max Sauerlandt war zunächst ab 1908 in Halle und später ab 1919 in Hamburg tätig, Carl Georg Heise bemühte sich ab 1920 in Lübeck, während Georg Swarzenski schon seit 1906 in Frankfurt a.M. die Sammlung umgestaltete. 17 Waren die Bestände bisher oft eine lose, fast willkürliche Sammlung älterer Kunst, begannen die neuen Verantwortlichen zu überlegen, welche Schwerpunkte für die jeweilige Stadt und die Institution wichtig seien. Dazu fingen sie an, zeitgenössische Kunst anzukaufen und auszustellen. Für die Besucher, die bis dahin anderes gewohnt waren, war dies oft eine unerwartete Herausforderung.

Hatte Karl Ernst Osthaus aufgrund finanzieller Unabhängigkeit außergewöhnlich große Freiheiten in den Ankaufsentscheidungen, mussten

¹⁵ Vgl. Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert (hrsg. v. Ekkehard Mai und Peter Paret unter Mitw. von Ingrid Severin), Köln, Weimar, Wien 1993.

¹⁶ Herwarth Walden (1878 - 1941), Alfred Flechtheim (1878 - 1937), Isreal Ber Neumann (1887 - 1961), vgl. Junge 1992.

¹⁷ Andere Museumsdirektoren waren Richard Reiche in Barmen, Fritz Wichert in Mannheim, Georg Treu in Dresden und ab 1917 Gustav Pauli in Hamburg. Vgl. Henrike Junge (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 1992.

die nachfolgenden Museumsdirektoren mit den jeweiligen Museums- und Ankaufskommissionen verhandeln. So konnte Max Sauerlandt 1913 nur mit äußerstem persönlichen Einsatz den Ankauf von Emil Noldes *Abendmahl* (1909) durchsetzen. Weitere Ankäufe deutscher Museen von Werken von Paula Modersohn-Becker, Karl Hofer, Christian Rohlfs, Ernst Barlach und Wilhelm Lehmbruck folgten. Dennoch blieb der deutsche Expressionismus in den Museen unterrepräsentiert, was 1919 bei der Eröffnung der neuen Abteilung für Gegenwartskunst der Nationalgalerie in Berlin deutlich wurde. Der weitere Einsatz Justis und seiner Kollegen änderte dieses Bild dann deutlich im Laufe der 1920er Jahre. Davon konnte auch der Kunsthändler Möller profitieren.

1882 wurde Ferdinand Möller in Münster geboren. Mit einer dreijährigen Lehre als Buchhändler bei Beer und Thiemann begann er nach Abschluss der Schulzeit seine Ausbildung zum Buchhändler 1897 im westfälischen Hamm. Wie es zu dieser Entscheidung kam, ist nicht überliefert. Doch als erster Sohn eines Steinmetzmeisters bedeutete dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dem Vater beruflich nicht zu folgen, sondern eigene Wege einzuschlagen. On 1900 bis 1903 arbeitete Möller in der Firma Heinrich August Herz in Limburg an der Lahn. Bevor er eine Tätigkeit als Gehilfe bei der Librairie Schlesinger in Vevey am Genfer See annahm, arbeitete Möller für drei Monate in der Braunschen Hofbuchhandlung in Karlsruhe. In der französischen Schweiz war Möller von Oktober 1904 bis Februar 1906. Und schon ab März 1906 war er offensichtlich bei der Librairie Constantin Eleftheroudakis in Athen tätig. Von 1907 bis 1910 war Möller wieder in

¹⁸ Vgl. Andreas Hüneke: Expressionistische Kunst in deutschen Museen bis 1919, in: Das Schicksal einer Sammlung. Die Neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais (hrsg. v. Annegret Janda), Dokumentation zu der Ausstellung Expressionisten – Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1986, S. 1-4.

¹⁹ Vgl. Andreas Hüneke: *Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerlandt*, in: Junge 1992, S. 261 – 268.

²⁰ Möller war das erste von insgesamt sechs Kindern, die von 1882 bis 1893 in Münster geboren wurden, vgl. Auszug des Melderegisters für den Zeitraum 1875-1900, Stadtarchiv der Stadt Münster.

Deutschland, diesmal in München als Mitarbeiter bei der Verlagsbuchhandlung Ackermann und Schüler.

Diese lückenlose Aneinanderreihung der verschiedenen Engagements auf sogar internationaler Ebene zeigt einen durchaus zielstrebigen und anspruchsvollen, aber auch langwierigen Sinn für die Karriereplanung. Immerhin fast 30 Jahre alt, zog es Möller 1910 als Mitarbeiter nach Berlin, zur Photographischen Gesellschaft, bei der er bis 1912 arbeitete. Dann wechselte er wieder, diesmal nach Dresden, zu der bekannten Hofkunsthandlung Ernst Arnold. Ob in Berlin der entscheidende erste Kontakt mit zeitgenössischer Kunst bereits zu dem Entschluss, eine eigene Galerie zu eröffnen, führte, ist nicht nachweisbar, aber denkbar. Ebenso vorstellbar ist Eberhard Roters' Vermutung, der Einfluss der großen Ausstellung Sonderbundausstellung 1912 in Köln hätte maßgeblich dazu beigetragen, Möllers Interesse an der Kunst zu wecken.²¹ Dieser Gedanke entstammt einem Schriftstück, das Möller nach Kriegsende 1946 persönlich verfasste.²² Sicherlich ist es möglich, dass Möller in der Stadt war, um die Sonderbundausstellung zu besuchen, die von Mai bis September zu sehen war und auf der Möller all die Künstler zu sehen bekam, für die er sich später intensiv einsetzen würde.²³ Gleichzeitig begann er aber auch eine neue Anstellung, diesmal in Dresden bei der Galerie Ernst Arnold. Die genaue Reiseroute des Ferdinand Möller im Jahr 1912 ist daher nur schlecht nachzuvollziehen. Festzustellen ist, dass sich in diesem Jahr Möllers Interesse an der Kunst verstärkte und er sich entschloss, sich von nun an dem Kunsthandel zu widmen. Einen weiteren Anstoß für den Entschluss, sich mit Kunst zu beschäftigen, wird die Tätigkeit seiner Frau, Maria Garny, als freie Künstlerin gegeben haben, die Möller am 18. November 1912 in Köln heiratete.²⁴. Außerdem kam für Möller eine weitere Komponente durch

²¹ Vgl. Roters 1984, S. 20.

²² Vgl. Lebenslauf, 19. Dezember 1946, Ferdinand-Möller-Stiftung, Nachlass Möller, Mappe "Kulturbund 1946".

Vgl. Günter Aust: *Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln*, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 23, Köln 1961, S. 275-292.
 Vgl. Erklärung über die Person, Magistrat der Stadt Berlin, 14. Dezember 1945, Eheschließungsdatum: 18,11.1912, Archiv der Ferdinand Möller Stiftung Berlin, Berlin 2006.

die Heirat mit Maria Garny dazu: Die Vermutung, Möller sei vermögend gewesen, hält sich in der Literatur, doch ist dies keinesfalls nur durch seine eigene Arbeitsleistung zu erklären. Die Familie seiner Verlobten muss über Vermögen verfügt haben. Denn schon 1918 war das Ehepaar Möller in der Lage, ein großes Grundstück in Potsdam zu kaufen. Die Familie Garny, sesshaft in Essen im Ruhrgebiet, war wahrscheinlich an der großindustriellen Stahlbranche beteiligt, doch war eine genaue Bestimmung bisher nicht möglich. Die aus dem Jahr 1951 stammende Zeichnung von Maria Möller-Garny, die das Wappen der Familie Garny zeigt, war bisher nicht einzuordnen. Es ist aber doch ein wichtiger Hinweis auf eine Familie höheren Ranges, die mit einem Wappen ausgezeichnet war (Abb. 2).²⁵

²⁵ Weitere Hinweise auf die Familie Garny konnten bisher nicht ausreichend ermittelt werden. Dass der Bruder, Franz Garny, später die Firma Franz Garny AG, die spezialisiert auf Tresore und Geldschränke und ansässig in Frankfurt/Main war, leitete, bleibt Spekulation. Das Wappen der Firma Franz Garny GmbH und das der Familie Garny, das Maria Möller-Garny 1951 gezeichnet hat, stimmen nicht überein. Verwunderlich bleibt lediglich die Namensübereinstimmung, doch reicht dies für eine Identifizierung nicht aus.



Abbildung 2. Maria Möller-Garny: *Wappen aus dem Hause Garny*, Köln 1951, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Der Werdegang Maria Garnys zeigt, dass die Familie ihre Tochter zunächst zum Studium an die Academie Julian in Paris schicken konnte, eine Ausbildung, die einer Tochter der Oberschicht entsprach. Später war Maria Garny in der Lage, sich über eine längere Zeit in Positano am Golf von Salerno aufzuhalten, um zu malen. Dort traf sie offensichtlich 1910 oder 1911 Möller, der für die Photographische Gesellschaft in dieser Gegend auf Reisen war. Von dem Oeuvre der Künstlerin ist bisher wenig bekannt. Die erste Einzelausstellung verwirklichte Möller erst 1946 in Zermützel. Bereits vorher waren vereinzelt Werke Maria Garnys in einer Ausstellung. Möller hatte als Geschäftsführer in der Galerie Ernst Arnold in Breslau 1915 eine Ausstellung zu Schlesischen Künstlerinnen konzipiert und Werke seiner Frau mit eingebunden.²⁶ Viele Werke sind heute indes nicht mehr bekannt, lediglich im Zusammenhang mit dem Kunsthändler Möller, dessen Porträt 1948 in Zermützel entstand und heute dort, im Sommerhaus der Familie, ausgestellt ist. Weitere Aquarelle und Zeichnungen befinden sich im Stadtmuseum Neuruppin, während ein größerer Anteil von Werken bei den Urenkelkindern der Künstlerin in Frankreich gelagert wird.²⁷

Geschäftsführer der Galerie Ernst Arnold und Selbständigkeit mit der eigenen Galerie in Breslau

Möllers erster Schritt vom Buchhandel zum Kunsthandel war 1912 mit der Einstellung als Assistent in der Dresdner Galerie Ernst Arnold. Die Kunsthandlung Ernst Arnold wurde bereits 1818 von Ernst Sigismund Arnold gegründet, 1867 übernahm Adolf Ludwig Gutbier als Inhaber die Geschäfte, ab 1893 mit Hilfe seines Sohnes Ludwig Wilhelm Gutbier. ²⁸ Dieser leitete die Galerie nach dem Tod des Vaters ab 1902 allein weiter. Seit 1905/1906 residierte die Galerie Arnold in der Schloßstraße 34 in Dresden und zeigte

²⁶ Vgl. Anonym: *Bildende Künste II. Galerie Arnold*, Breslauer Zeitung, 2. März 1915, in: BG-GFM Band I, Presseartikel.

²⁷ Nach freundlicher Auskunft von Herrn Wolfgang Wittrock, Vorstand der Ferdinand-Möller-Stiftung und Betreiber des Scharoun-Hauses in Zermützel, Februar 2010; vgl. Roters 1984, S. 183.

²⁸ Vgl. Negendanck 1998.

zur Eröffnungsausstellung viele zeitgenössische Künstler, die Möller später in sein Programm übernahm: Otto Fischer, Gotthard Kuehl, Max Liebermann, Adolf von Menzel, Wilhelm Trübner, Louis Tuaillon, Fritz von Uhde. Ludwig Gutbier hatte bereits vor 1908 Pläne, eine Filiale in Breslau zu eröffnen, und verfügte bereits zu diesem Zeitpunkt über eine geschäftliche Adresse in Breslau mit dazugehörigen, kleineren Ausstellungsräumen am Tauentzienplatz 3.²⁹ Doch vor allem ab 1909 versuchte Theodor von Gosen, Breslauer Akademieprofessor und Bildhauer, Gutbier von der Gründung einer größeren Vertretung zu überzeugen. Verbindungen zu Breslau gab es bereits durch schlesische Künstler, die Gutbier 1910 in Dresden ausgestellte.³⁰

Die Möglichkeit, Einfluss zu nehmen und die Kunst- und Kulturszene zu prägen, hatten die Kunstakademien noch aus den Zeiten des 19. Jahrhunderts. So war auch in Breslau die Akademie der Bildenden Künste Entstehungsstätte zeitgenössischer Kunst. Zu dieser Zeit war Breslau ebenfalls der Standort für die Schwer-, Chemie- und Textilindustrie und Heimat der drittgrößten jüdischen Gemeinde des Deutschen Reichs.³¹ Seit Anfang der 20. Jahrhunderts versuchte sich dort eine Künstlergruppe um die Gebrüder Neisser zu etablieren.³² Vor allem die Schüler, aber auch Lehrer der Breslauer Kunst- und Kunstgewerbeschule, später zur Akademie aufgewertet, gehörten zu dem Kreis. Doch außer den Treffen in der Villa der Familie schaffte es die Gruppe um Theodor von Gosen und Clara Sachs nicht, die zeitgenössische Kunst nach außen zu tragen. Selbst dem 1908 gegründete Künstlerbund Schlesien gelang es nicht, das Interesse nachhaltig zu wecken. Und auch die wechselnden Direktoren der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau wie Hans Poelzig (1902-1916) und August Endell (1916-1925) konnten keinen Durchbruch erzielen. Die ansässigen

²⁹ Vgl. id., S. 239, Fußnote 408.

³⁰ Val. id., S. 123-124.

³¹ Vgl. Anja Heuss: *Die Sammlung Max Silberberg in Breslau*, in: *Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, hrsg. v. Andrea Pophanken und Felix Billeter, Berlin 2001, S. 311 – 325

³² Vgl. Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-193*2, in: Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Band 5, Kiel 2003, S. 164-170.

Kunsthandlungen wie August Koelsch und Franz Hancke richteten sich am Tauentzienplatz ein, in der direkten Nähe des königlichen Schlosses und des späteren Schlossmuseums, des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, des Museums der Bildenden Künste und des Stadttheaters. Der Raum zwischen Tauentzienplatz und Schloss entwickelte sich zum Zentrum der Breslauer Kunstszene und des Kunsthandels. Dieser erlebte einen leichten Aufschwung trotz des 1. Weltkriegs 1916, als Heinz Braune Direktor des ansässigen Museums wurde und sich Intellektuelle wie die Akademieprofessoren Oskar Moll, Otto Mueller und der Kunstschriftsteller Karl Scheffler dafür einsetzten, die Kunst und Kultur auch für private Breslauer Sammler interessant zu machen.

Den ersten Hinweis auf die Breslauer Zweigstelle der Galerie Ernst Arnold liefert ein Ausstellungskatalog von 1908 zu einer Ausstellung von Radierungen des Künstlers Andreas Zorn. Darin wird angegeben, dass der Katalog auch für die Breslauer Zweigstelle gelten würde. 33 Wer zu diesem Zeitpunkt die Geschäfte in Schlesien leitete, ist nicht bekannt. Auch nicht eindeutig zu klären ist, wann die Breslauer Zweigstelle mit größeren Räumen tatsächlich eröffnet wurde, eine Eröffnungsausstellung hat es offensichtlich nicht gegeben. 1910 wurde eine Ausstellung mit Werken Max Liebermanns veranstaltet, die erstmals sowohl in Dresden als auch in Breslau in den neuen Räumen, Tauentzienplatz 1, nur eine Hausnummer weiter, gezeigt wurde. Zwei Jahre später folgte im Februar 1912 eine erneut große Zusammenstellung mit Werken von Vincent van Gogh.³⁴ Die Ausgestaltung der neuen Breslauer Galerieräume im ehemaligen Kunstsalon Franz Hancke, die somit vor 1910 bezogen worden waren, übernahm der Architekt Hans Poelzig, Lehrer an der Kunst- und Kunstgewerbeschule. Pläne für eine Kunsthalle, wie Gutbier sie sich in dem aufstrebenden Breslau vorstellte, konnten nicht verwirklicht werden.³⁵ Die Ausstellungen, die ab 1912

³³ Vgl. Negendanck 1998., S. 441.

³⁴ 1910 hatte Gutbier bereits eine Ausstellung mit Werken Van Goghs in Dresden präsentiert, vgl. id., S. 430.

³⁵ Vgl. id., S. 123.

regelmäßig in der Zweigstelle am Tauentzienplatz 1 veranstaltet wurden, waren vorwiegend Einzelausstellungen (vgl. Ausstellungsverzeichnis).³⁶ Eine Sammelausstellung "alter Meister", die vorher in Dresden gezeigt wurde, wurde in Breslau mit einer Reihe moderner Kunst ergänzt. Unter den modernen Künstlern war Olaf Gulbransson, der für Möller 1921 die Graphik für den Ausstellungskatalog Potsdamer Kunstsommer entwarf. Möller profitierte demnach sehr von dem Kontakt zur Galerie Ernst Arnold. Offenbar rechnete er sich außerdem gute Aufstiegschancen aus, war er doch bereit, ein Jahr später, im September 1913, nach Breslau zu gehen. Aufgrund der erfolgreichen Auswahl der Künstler und Ausstellungen konnte Möller den Umsatz der Galerie Arnold dann auch deutlich erhöhen, was aus einer Aufstellung der Geschäftszahlen hervorgeht.³⁷ Ebenfalls deutlich wird aber auch, dass Möller kaum eigene Ausstellungen konzipierte, sondern immer in enger Absprache mit dem Dresdner Haupthaus Kunst zeigte. Ob die Konzeptionen aus Dresden kamen oder Möller seine Ideen auch immer noch in das Haupthaus schickte, ist nicht mehr zu klären. Von einer eigenständigen Geschäftsführung kann aber eher nicht ausgegangen werden. Dennoch war Möllers Tätigkeit in Breslau nicht nur für den Galeristen Gutbier ein Erfolg, es war auch ein Meilenstein in Möllers Karriere. Möller konnte zum Zeitpunkt seiner Selbständigkeit 1917 von einer langen Liste bekannter Künstler, mit denen er gearbeitet hatte, profitieren. Außerdem hatten beide Kunsthändler eine ähnliche Idee: die Gründung eines galerieeigenen Verlags. Gutbier gründete den Verlag Ernst Arnold im Juli 1919, zum selben Zeitpunkt wie Möller, der in Potsdam seinen Verlag einrichtete und vor allem graphische Blätter publizierte, ähnlich wie Gutbier. Dabei profitierten beide von den Freundschaften zu Will Grohmann, der für die jeweiligen Veröffentlichungen oft Texte beisteuerte, und zu dem Kunstschriftsteller Paul Ferdinand Schmidt, der in dieser Zeit noch Direktor des Dresdners Stadtmuseums war und ebenfalls oft für beide Verlage schrieb. 1925 stellte Gutbier die Tätigkeiten des Verlags aufgrund der

³⁶ Vgl. außerdem Ausstellungsübersicht der Galerie Ernst Arnold in: id., S. 359 – 560.

³⁷ Vgl. Roters 1984, S. 21 – 22 und die Aufstellung des Umsatzes der Galerie Ernst Arnold, BG-GFM, Akte Breslau 1913-1917.

schweren wirtschaftlichen Situation ein, ohne den Verlag später neu zu gründen, während Möller seinen Verlag bis in die 1930er Jahre weiter führte.

Die Entwicklung des Kunsthandels in Breslau erfuhr indes keine Stabilität. Mit der Museumsreform 1916 unter dem Direktor Braue gab es zwar einen spürbaren Aufschwung bei Kunstsammlern und Mäzenen, doch ebbte dieser aufgrund der aufkommenden Inflation schnell wieder ab und brachte Gutbier 1923 dazu, seine Zweigstelle zu schließen. Immerhin wagte Möller noch den Anfang auf Grund der positiven Stimmung 1917. Dazu kam, dass sich der Krieg gewinnfördernd auf die Wirtschaft auswirkte, was Unternehmen dazu veranlasste, in steuerfreie Kunstankäufe zu investieren. Der Markt für zeitgenössische Kunst erlebte 1917 einen Aufschwung, der aber schon ein Jahr später, 1918, mit Einführung einer Kriegsgewinnsteuer abgebremst wurde.

In dem Jahr der erhöhten Nachfrage, im April 1917, eröffnete Möller seinen eigenen Kunsthandel, die Galerie Ferdinand Möller, am Museumsplatz 13, gegenüber dem Schlesischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 3). Die Ankündigung zur Eröffnung der Galerie gestaltete Möller wie ein Faltblatt, wobei er lediglich die erste Seite mit Text bedruckte:

"Galerie Ferdinand Möller, Breslau, Museumsplatz 13, gegenüber dem Museum der Bildenden Künste, Eröffnung Mitte April, Gemälde hoher Qualität, Plastik, Handzeichnungen, Graphik".³⁹

Auf einer Einladungskarte kündigte Möller die Gedächtnisausstellung mit Werken Gotthard Kuehls an, zu der ein Katalog erschien.⁴⁰

³⁸ Vgl. Negendanck 1998, S. 35.

³⁹ BG-GFM C, I, 24 Mappe Breslau.

⁴⁰ BG-GFM C, Mappe Breslau. Leider sind auf der Raumaufnahme keine Werke Kuehls zu sehen, sondern vielmehr Werke, die Möller auf seiner Eröffnungsausstellung gemeinsam mit den oben Genannten zeigte (Abb. 3).



Abbildung 3. Unbekannter Fotograf: *Blick in die Galerie Ferdinand Möller*, Breslau, 1917, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Von Möllers späteren "Stammkünstlern" war zu diesem Zeitpunkt noch keiner mit einer Ausstellung vertreten. Die Freundschaft zu Otto Mueller hatte in Breslau sicherlich seinen Anfang, obwohl die erste Ausstellung mit Werken Muellers erst in Berlin 1920 bei Möller stattfand. Auch die Bekanntschaften mit dem Kunsttheoretiker und Schriftsteller Will Grohmann oder dem Kunstkritiker Kurt Scheffler, die zu diesem Zeitpunkt ebenfalls viel in Breslau beruflich tätig waren, begründten sich sicherlich auf diese Zeit. Zu dem Lehrer der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule zu Breslau, Hans

Poelzig, gab es bereits erste Kontakte. Die daraus entstandene Freundschaft ist aber erst später zu erkennen, als Poelzig für Möller privat Möbel entwarf, immer wieder zu Besuch in das Potsdamer Wohnhaus kam und noch 1927 das Innere der neuen Galerieräume am Schöneberger Ufer 38 gestaltete.⁴¹

Inwiefern Möller mit den ansässigen Kunstsammlern und Galeristen zusammen gearbeitet hat, ist schwieriger festzustellen. Das Verkaufsbuch "April 1917 bis Dezember 1928" enthält vor allem Vermerke zu Ver- und Ankäufen von Büchern und graphischen Blättern. 42 Dazu notiert sind der Verleger Bruno Cassirer und sein Bruder Paul Cassirer mit den Jahresangaben 1917 und 1918. Auch der Name des Privatsammlers Pringsheim ist vermerkt, doch bleibt offen, um welche Art von Verkäufen es sich handelte. Mit dem Galeristen Alfred Flechtheim verhandelte Möller offenbar im Oktober 1919, ebenfalls ohne genauere Angaben der Details.

Der Textilhändler Leo Lewin, der kurz nach dem 1. Weltkrieg begann, Kunst zu sammeln, stand eigentlich in engem Kontakt zu dem Galeristen Paul Cassirer, doch gab es offensichtlich auch Kontakte zu Möller. Lewin sammelte französische und deutsche Impressionisten neben zeitgenössischer Plastik. Tatsächlich gibt es einen Briefwechsel zwischen Lewin und Möller mit dem Angebot eines Teppichs aus dem Jahr 1923. Die kurze Mitteilung über dessen möglichen Verkauf an Möller deutet auf eine geschäftliche Vertrautheit hin. Ob es zu einem Ankauf kam, ist jedoch nicht festgehalten. Interessant ist aber, dass Möller schon zu dieser Zeit auch mit anderen Kunstgegenständen handelte als nur mit Gemälden, Plastiken und Graphik.

Einen Kontakt zu dem Sammler Carl Sachs wird es gegeben haben, schon aufgrund einer umfangreichen Ausstellung der Sammlung Sachs in der

^{` &#}x27;

⁴¹ Vgl. BG-GFM MF 5314, 575.

⁴² Vgl. BG-Depots. AFM, Verkaufsbuch April 1917 – Dezember 1928.

⁴³ Martin Winzeler: Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau – von der Donation zur Verwertung ihres Kunstbesitzes, in: Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft (hrsg. v. Andrea Baresel-Brand und Peter Müller), Magdeburg 2006, S. 131-150

⁴⁴ Vgl. BG-GFM MF 5314, 522.

Zweigstelle der Galerie Arnold in Breslau 1916.⁴⁵ Möller war zu diesem Zeitpunkt dort noch Geschäftsführer und war somit sicherlich verantwortlich für die Ausstellungskonzeption. Der Sammler und Unternehmer Carl Sachs begann schon früh, Kunst zu sammeln. Bereits um 1900 galt sein Interesse der niederländischen Kunst, bevor er sich der zeitgenössischen Kunst zuwandte und Werke von Lovis Corinth, Max Liebermann und Wilhelm Trübner sammelte.

Der Sammler Ismar Littmann begann 1916, Kunstwerke anzukaufen, hauptsächlich expressionistische Zeichnungen. Erst 1926 wandte sich der Sammler Gemälden zu. Seine Ankaufpolitik bestand darin, vorwiegend von den Künstlern direkt zu kaufen, ohne Umwege über Kunsthändler. Einige wenige Zeichnungen, graphische Blätter oder Bücher hat er aber offenbar bei Möller erstanden, ohne dass an dieser Stelle konkrete Werke aufgeführt werden können. Die Sammlung Max Silberberg war wahrscheinlich die größte Kunstsammlung der Stadt, die auch über ihre Grenzen bekannt war. Der Unternehmer Silberberg war Vorsitzender des Vereins des Jüdischen Museums e.V. zu Breslau und sammelte zunächst deutsche und französische Kunst des 19. Jahrhunderts, später aber auch zeitgenössische Kunst von Künstlern wie George Braque, Paul Klee, Alexei Jawlensky, Henri Matisse und Otto Mueller. Ein Kontakt zwischen Möller und Silberberg ist weniger wahrscheinlich, da die Familie Silberberg erst 1920 nach Breslau kam, zu einem Zeitpunkt, als Möller die Stadt bereits verließ.

⁴⁵ Vgl. Monika Tatzkow und Hans-Joachim Hinz: *Bürger, Opfer und die historische Gerechtigkeit*, in: Osteuropa, 56. Jahrgang, Heft 1-2, Berlin 2006, S. 155 – 171.

⁴⁶ Anja Heuss: *Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung von Ismar Littmann Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen auf*, in: NZZ, Nr. 188 vom 17. August 1998.

⁴⁷ Hinweise auf Geschäfte zwischen Littmann und Möller liefert das Verkaufsbuch aus dieser Zeit, ohne detaillierte Angaben zu Kunstwerken zu machen, vgl. BG-Depots. AFM, Verkaufsbuch April 1917 - Dezember 1928.

⁴⁸ Val. Heuss 2001. S. 311 - 325.

⁴⁹ Gegründet 1928 war Max Silberberg Erster Vorsitzender des Vereins, Leo Smoschewer und Ismar Littmann seine Stellvertreter, vgl. Satzung des Vereins Jüdisches Museum e.V. zu Breslau 1928.

⁵⁰ Vgl. Winzeler 2006, S. 10.

⁵¹ Vgl. Tatzkow/Hinz 2006, S. 158.

Ein weiterer Industrieller, Leo Smoschewer, begann seine Kunstsammlung in den 1920er Jahren und legte den Schwerpunkt seiner Sammlung ebenfalls auf zeitgenössische Kunst, vor allem aus der Region Breslau. Damit galt Smoschewer als einer der wichtigsten Förderer der an der Akademie und in Breslau wirkenden Künstler wie Alexander Kanoldt, Carlo Mense und Oskar Moll. Durch dieses besondere Engagement für die Stadt Breslau kannten sich Smoschewer und Möller, was in dem Geschäftsbuch Möllers zu lesen ist. Um eine intensive Betreuung des Sammlers durch den Kunsthändler hat es sich aber sicherlich nicht gehandelt.

Eine besondere Beziehung hatte Möller offensichtlich zu dem Künstler Wolf Röhricht, dem Möller bereits 1917 eine Einzelausstellung widmete. In seinem Ausmusterungsschein, der Möllers Wohnsitze von 1918 dokumentierte, hatte Möller erst die Breslauer Adresse und einen Monat später eine Berliner Adresse angegeben. Diese Adresse, Unter den Eichen 115, Berlin, Lichterfelde, war das Wohnhaus der Mutter des Künstlers Röhricht. Ob Möller dort mitsamt seiner Frau und den bis dahin geborenen zwei Töchtern tatsächlich wohnte, ist unklar. Doch offensichtlich war es Möllers erste Adresse, bevor er das Wohnhaus in Potsdam und die Galerie in Berlins Mitte in der Potsdamer Straße bezog. Zu vermuten ist, dass beide, Künstler und Kunsthändler, von dieser Beziehung profitierten. Für den "jungen" Galeristen war es die Chance, von dem höheren Bekanntheitsgrad des aufstrebenden Künstlers zu profitieren, und für Röhricht stellte Möllers Galerie, die ebenfalls an Ansehen gewann, eine gute Ausstellungsfläche dar.

Leider gibt es im Nachlass Möller keine Briefe aus der Breslauer Zeit, die weitere Hinweise auf Kontakte und Beziehungen geben würden. Die Informationen, die zu Möllers Handelstätigkeit Aufschluss geben können, sind vor allem die Geschäftsbücher des Museums für Bildende Kunst zu

⁵² Vgl. BG-GFM A.F.M. / Ausmusterungsschein.

⁵³ Vgl. Zunftmeister-Mertke 2008, S. 23 – 24.

Breslau, die sich heute im Herder-Institut Marburg befinden.⁵⁴ Die Geschäftsund Lagerbücher befinden sich dort im Nachlass des damaligen Direktors Günther Grundmann.⁵⁵ Aus ihnen geht hervor, dass Möller als Geschäftsführer der Galerie Ernst Arnold zahlreiche Verkäufe an das Museum tätigte, meist in Form von graphischen Arbeiten. Die Lithographien und Radierungen stammten unter anderem von Max Liebermann, Moritz Melzer und Edvard Munch. Als eigenständiger Kunsthändler gab Möller ab 1917 dann Gemälde und graphische Werke an das Museum, ähnlich wie zuvor als Mitarbeiter der Galerie Arnold.

Ein Kontakt zwischen dem Kunsthändler und dem anderen Museum in Breslau, dem Schlesischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe und Altertümer, gab ist ebenfalls, betrachtet man den öffentlichen Abschiedsbrief des Museums an Möller vom April 1920, der von einer engen Bekanntschaft auf beiden Seiten rühren muss. ⁵⁶ Darin äußerte die Direktion des Museums gemeinsam mit dem Magistrat der Stadt Breslau ihr Bedauern über Möllers Umzug nach Berlin. Es wurde herausgestellt, dass es Möller geschafft hatte, "in verhältnismäßig kurzer Zeit … durch die Darbietung hervorragender Werke der Malerei und Plastik namentlich moderner Richtung, sowie durch Ausstellungen von Arbeiten heimischer Künstler, eine große Anzahl von Kunstfreunden … zu interessieren, auch Sammler heranzuziehen und damit das Kunstleben Breslaus geistig zu beeinflussen". ⁵⁷

Geschäftsbriefe und Verkaufsbücher, die auf die detaillierten An- und Verkäufe zwischen Möller und dem Schlesischen Museum hinweisen könnten, konnten nicht gefunden werden.

Es war wohl das unzweifelhafte Resultat aus Möllers Arbeit als Mitarbeiter, sein Einsatz und die so entstandenen Kontakte, dass Möller 1917 seine eigene Galerie gründete. Die Beziehungen, die Möller erarbeitet hatte, waren

⁵⁶ Vgl. BG-GFM B I, 13.

⁵⁴ Vgl. die Dokumentensammlung, Herder-Institut Marburg, DSHI 100 Grundmann 198 und 199.

⁵⁵ Vgl. id..

⁵⁷ Val. Roters 1984, S. 27-28.

für die ersten Jahre in Berlin entscheidend. Mit Werken der Künstler, die er als Geschäftsführer der Galerie Arnold kennen gelernt hatte, bestückte er seine ersten Ausstellungen. Geschäftsbeziehungen zu den Breslauer Sammlern blieben über Jahrzehnte erhalten, die Freundschaft zu Hans Poelzig konnte Möller erhalten, sodass der Architekt bereit war, Möllers Galerie am Schöneberger Ufer 1927 zu konzipieren.

Möllers Einstieg in die Berliner Kunstszene

Die hitzige Diskussion um die expressionistische Kunst erreichte nach Ende des Ersten Weltkriegs eine ungewöhnliche Dimension. Entstanden als Gegenbewegung zum Impressionismus und Ausdruck einer neuen Ideologie bereitete der Expressionismus mit seinem ersten Auftreten um 1910 eine breite Grundlage zur Konfrontation, die durch den Krieg und den damit verbundenen Umbrüchen immer wieder Nahrung fand.⁵⁸ Die Debatten, die im Gange waren, als Möller 1918 in Berlin eintraf, gingen bereits um die Frage, ob die expressionistische Kunst, wie sie vor dem Krieg existierte, in der Krise steckte, bereits am Ende war oder gerade museumsfähig und staatsrepräsentativ wurde. 59 Gegensätzlicher hätten die Dialoge kaum sein können. In der Diskussion der Verfechter entwickelten sich zeitgleich zwei Positionen: die einen beriefen sich auf die Internationalität der Kunstrichtung, die anderen sahen ihren "Nationalstil" in Form eines "deutschen" Expressionismus. Die Festlegung des Expressionismus, besonders die rund Künstlergruppe Brücke, auf eine Kunst mit deutschem Nationalcharakter war sicherlich auch ein Beweggrund Museumsdirektor Ludwig Justi, sich auf diesen zu konzentrieren.

⁵⁸ Eine detaillierte Darstellung der einzelnen Phasen der Expressionismusrezeption und die Entwicklung rund um den Begriff "Expressionismus" stellt unter anderem Kurt Winkler zusammenfassend dar. Vgl. Kurt Winkler: *Museum und Avantgarde Ludwig Justis Zeitschrift "Museum der Gegenwart" und die Musealisierung des Expressionismus*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 17, Opladen 2002, S. 181 – 194.

⁵⁹ Kritiker des Expressionismus, deren Ende sie ankündigen wollten, waren die Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein, Gustav F. Hartlaub und Wilhelm Worringer 1920. Rudolf Leonhard sah den Expressionismus 1922 schon in der Krise und als Verfechter einer neuen Staatskunst verteidigten ihn Paul Fechter bereits 1914 und Hans Hildebrandt 1924, vgl. Winkler 2002, S. 190-191.

Die Geschichte der Neuen Abteilung der Nationalgalerie Berlin begann mit dem Amtsantritt Justis und seiner Idee, die moderne Kunst räumlich von der alten Sammlung zu trennen. Obwohl Justi bereits seit 1909 im Haus verantwortlich war, konnte er erst ab 1918 nach Beendigung des Ersten Weltkriegs und mit dem Wechsel der Machtverhältnisse beginnen anzukaufen.60 Justi richtete Gegenwartskunst nun im ehemaligen Kronprinzenpalais das Museum für Gegenwartskunst ein, das bis 1933 stetigen Zuwachs verzeichnen konnte. Durch dieses Engagement entstand eine Institution, die in Berlin und über seine Grenzen hinweg eine Vorbildfunktion hatte. Die Strategien und Methoden, die Justi bei dem Aufbau der Galerie der Moderne entwickelte, waren Orientierung für andere Museen und die gesamte Kunstszene. Justis Einsatz für die Kunst galt nicht nur für die Moderne, sondern auch für ältere Kunst. Doch besonders in der sah Justi die Gegenwartskunst größte Ausdruckskraft. zeitgeschichtlichen Zusammenhang darzustellen. Für ihn war wichtig, dass Kunst in dem für sie bestimmten Rahmen gewürdigt wurde und für die Zeitgeschichte zur Geltung kommen konnte.

Kritik über Justis Strategien, ein Museum zu führen, kam vor allem von konservativen Künstlern Fachkollegen. und Max Liebermann als Vorsitzender der Preußischen Akademie der Künste und Karl Scheffler, Herausgeber der Zeitschrift Kunst und Künstler, äußerten ihre Bedenken zu der konzentrierten Förderung der expressionistischen Kunst durch Justi. Andere Kritiker waren Paul Cassirer, Julius Meier-Graefe und Paul Westheim. Auch die Künstler der Moderne, die nicht oder kaum angekauft wurden, kommentierten dieses Ungleichgewicht.⁶¹ Justi wurde vorgeworfen den Ankauf ausländischer Kunst zu vernachlässigen, obwohl er die französische Moderne außerordentlich schätzte. Er räumte der deutschen Kunst eine klare Priorität mit dem Argument ein, dass dies die Aufgabe einer Nationalgalerie sei. Diese klare Entscheidung für deutsche Kunst wurde Justi

⁶⁰ Das Genehmigungsverfahren von Kaiser Wilhelm II. hatte Ankäufe zeitgenössischer Kunst verhindert, vgl. Hüneke 1986, S. 2.

⁶¹ Otto Dix äußerste sich in einer Rundfrage des *Kunstblattes* 1924 dazu, dass wichtige Namen der Jüngsten, wie auch sein eigener, in dieser bedeutenden öffentlichen Sammlung fehlen würden. Vgl. Steinkamp 2006, S. 49-50.

nach 1933 von seinen Kritikern als vorauseilenden Gehorsam und nationalsozialistische Anwandlungen vorgeworfen.⁶²

Offensichtlich orientierte sich Möller an den Strategien und Entscheidungen der großen öffentlichen Museen, insbesondere an den Aktivitäten der Berliner Nationalgalerie und ihres Museumsdirektors Justi. Auch andere Museen zeigten, dass sie sich außerordentlich um den Expressionismus bemühten und andere Kunstströmungen wie sozialkritische Kunst, Dada oder den Surrealismus eher in ihrer Ankaufsund Ausstellungspolitik vernachlässigten, doch bleibt der Eindruck, dass gerade Justi und die Konzepte für die Nationalgalerie als Vorbild fungierten. Sicherlich kam Möllers persönliche Vorliebe zur deutschen Moderne rund um die Künstlergruppe die *Brücke* dieser Entscheidung entgegen, die konsequente Bevorzugung der Expressionisten ist dennoch auffällig ähnlich.

Zur gleichen Zeit also, als Justi mit dem Aufbau der Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie begann, eröffnete Möller seinen Betrieb in den alten Räumen der Kunsthandlung Mathilde Rabl in der Potsdamer Straße, die zum Galerienviertel der Stadt zählte (Abb. 4). Die Lage schien günstig, da die Potsdamer Straße eine wichtige Geschäftsstraße Berlins darstellte, der Kunsthandel war bereits etabliert, andere Kunsthandlungen wie Der Sturm von Herwarth Walden und die Galerie Goldschmidt/Wallerstein gehörten zur Nachbarschaft. 63 Obwohl Krieg geherrscht hatte, existierte zu dieser Zeit eine funktionierende Kunstszene mit einem regen Kunsthandel.⁶⁴ Besonders ab 1920 erlebte die Reichshauptstadt Berlin einen enormen Zuwachs, ihre außerordentliche Stellung als Kunstmetropole hatte eine große Anziehungskraft. Die preußische Hauptstadt stellte sich als Zentrum für Gegenwartskunst, des Kunsthandels und der Kunstkritik mit der Möglichkeit

⁶² Steinkamp 2006, S. 86.

⁶³ Vgl. Enderlein 2006, S. 216.

⁶⁴ Einen umfassenden Überblick über die Standorte des Kunsthandels in Berlin bietet Stefan Pucks: *Die Kunststadt Berlin 1871 - 1945, 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst, insbesondere der Expressionisten, im Überblick* (hrsg. v. Wolfgang Wittrock Kunsthandel GmbH), Berlin 2007; auch Verena Tafel: *Kunsthandel in Berlin vor 1945*, in: *Berliner Kunstblatt*, 16/1987, Sonderheft: *Kunst konzentriert*, S. 195 – 225.

der kunsttheoretischen Auseinandersetzung dar. 65 Viele Intellektuelle kamen in die Stadt und kultivierten ein lebendiges Café- und Nachtleben. Das Theater, die Literatur und der Film boten eine wichtige politische Plattform, Tanzaufführungen und Musikdarbietungen wurden neu inszeniert. Maler und Zeichner wie Otto Dix und Ernst Ludwig Kirchner setzten sich in ihrer Kunst mit der Großstadt auseinander. Die Architekten Walter Gropius, Mies van der Rohe und Bruno Taut verarbeiteten die Eindrücke in ihren Glas- und Betonentwürfen für Hochhäuser und Sozialsiedlungen. 66 Die etablierten Galerien von Paul Cassirer und I. B. Neumann und die Auktionshäuser Paul Graupe und Lepke arbeiteten erfolgreich und expandierten teilweise. 67 Die neuen Kunsthändler hießen Alfred Flechtheim und Karl Nierendorf. Die Schwerpunkte der Galerien lagen sehr unterschiedlich. Während Flechtheim die französischen Impressionisten und die nachfolgende Moderne aus Frankreich vertrat, konzentrierte sich Nierendorf mit seinem Partner I.B. Neumann auf die Graphik der deutschen Moderne. Die Goldschmidt/Wallerstein handelte ebenfalls mit zeitgenössischer Kunst. 68

⁶⁵ Vgl. Winkler 2002, S. 85.

⁶⁶ Vgl. Rainer Metzger: *Berlin: die Zwanzigerjahre; Kunst und Kultur 1918 – 1933*, München 2007, S. 131 – 148.

⁶⁷ Es gab eine große Anzahl von Galerien und Kunsthandlungen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll. Die Auswahl der genannten Kunsthändler richtet sich zum Teil danach, ob es Kontakte zu Möller gab.

⁶⁸ Vgl. Angelika Enderlein: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006, S. 195, 216.



Abbildung 4. Unbekannter Fotograf: *Blick in die Galerie Ferdinand Möller, Potsdamer Straße 134c, Ausstellung Kreis der Brücke*, Berlin 1923, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Möller entwickelte, anders als andere, keine feste Partnerschaft mit einem seiner Kollegen, verfügte aber dennoch über ein ausdrücklich weites Netzwerk an geschäftlichen Kontakten. So handelte er immer wieder mit Bernhard A. Boehmer, Karl Buchholz und Karl Nierendorf. Berichte von Möllers Sekretärin, Erna Caspar, zeugen von einer geschäftlichen Beziehung schon 1923 zur Galerie Alfred Flechtheim durch dessen Mitarbeiter Curt Valentin, der von 1922 bis 1933 Mitarbeiter in Flechtheims Berliner Zweigstelle war.⁶⁹ Die Briefe an die Galerie Flechtheim in Düsseldorf in den später 1920er Jahren verfasste dann Alex Vömel, der seit 1919 Mitarbeiter in der Düsseldorfer Zentrale war.⁷⁰ Die Korrespondenz mit der Galerie Alex

⁶⁹ Eine ausführliche Darstellung der Galerie Alfred Flechtheim bietet Ottfried Dascher, vgl. Ottfried Dascher: *Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler und Verleger*, Wädenswil 2011; außerdem Berichte von Frl. Caspar an Möller, der in New York verweilt, BG-GFM MF 5317, 339; Briefe zwischen Curt Valentin und Möller, BG-GFM, MF 5314, 288 – 290.

⁷⁰ Briefe zwischen Axel Vömel und Möller, 1929 bis 1934, BG-GFM, MF 5314, 280.

Vömel in Düsseldorf, die Vömel nach Flechtheims Weggang 1933 gründete, beginnt im Jahr 1935.⁷¹

Und auch zu Curt Valentin, der ab 1934 für Karl Buchholz arbeitete, gab es ab 1935 wieder Kontakte. Hatte sich Buchholz bisher auf den Buchhandel konzentriert, wollte er nun mit seinem Mitarbeiter in den Kunsthandel eintreten und Ausstellungen veranstalten. Valentin verfügte bereits über Kontakte zu Künstlern und anderen Kunsthändlern und dem Wissen, wie Ausstellungen zu planen waren, und war begeisterter Befürworter des französischen Impressionismus, während sich Buchholz vorwiegend für den deutschen Expressionismus interessierte. Als Schwerpunkte der Galerie bildeten sich dann die Werke des Bildhauers Gerhard Marcks und die Malerei von Max Beckmann heraus. In der Korrespondenz mit Möller ging es vorwiegend um Werke Emil Noldes, Ernst Ludwig Kirchners oder Wilhelm Lehmbrucks und reichte bis in das Jahr 1942, wurde am Ende aber schon von dem neuen Mitarbeiter Ulrich Riemerschmidt unterzeichnet, da Valentin 1937 nach New York, USA, gegangen war. In New York eröffnete Valentin die Buchholz Gallery, nach Kriegsende in Valentin Gallery umbenannt.

Die Handelsbeziehung zu Karl Nierendorf im Berlin der 1920er Jahre basierte auf wenigen gemeinsamen Geschäften. Eine direkte Geschäftskorrespondenz ist überraschend nicht erhalten.⁷⁴ Und auch die vermeintlich gemeinsame Adresse, Schöneberger Ufer 38, beherbergte die

-

⁷¹ BG-GFM MF 5314, 298.

⁷² BG-GFM MF 5314, 130; außerdem vgl. Anja Tiedemann: *Die "entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*, Phil. Diss., Universität Hamburg, Hamburg 2011 (in Vorbereitung). ⁷³ Briefe zwischen Valentin und Möller, BG-GFM, MF 5314, 130 – 132.

Aufgrund fehlender Korrespondenz zwischen Möller und Nierendorf im Nachlass Möller kann der Eindruck entstehen, dass es keine Geschäftsbeziehungen zwischen den beiden Kunsthändlern gab: vgl. Anja Walter-Ris: *Die Geschichte der Galerie Nierendorf*, Phil. Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2004, S. 100, Fn 76. Ein Schreiben an die Direktion des Neuen Museums Wiesbaden vom 14. Juli 1932 belegt aber wenigstens, dass sich die beiden Kunsthändler die Provision eines Verkaufs teilten. Der Verkauf bezog sich auf ein Aquarell von Paul Klee, "Grieche und Barbaren", vgl. BG-GFM MF 5314, 655. Außerdem existiert ein Brief von Herbert Gravens vom 5. Februar 1929, in dem der Sammler ein Pastell von Ernst Ludwig Kirchner anbietet. Möllers Sekretärin notierte unter den Brief: "Verk. 600 – Nierendorf", vgl. BG-GFM MF 5314, 302.

beiden Galerien zu verschiedenen Zeiten.⁷⁵ Kontakte gab es dennoch. Ein erster Hinweis darauf ist eine Notiz von Möllers Sekretärin, Erna Caspar, die 1923 davon berichtete, Nierendorf hätte die Galerie besucht. Ähnlich wie über Flechtheim berichtete die Sekretärin an Möller, der sich zu dieser Zeit in den USA aufhielt, über den Galeriealltag in Berlin. In dem Brief vom 2. November 1923 beschrieb Caspar, dass Nierendorf in die Galerie gekommen sei und sich nach einem Werk von Otto Mueller erkundigt habe:

"Nierendorf war neulich hier. Er wollte durchaus aus mir herausbekommen, ob uns Otto Mueller nicht das grosse (an Munakata verkaufte) Bild gegeben hätte, was ich natürlich verneint habe. Nierendorf hat einen Prospekt herumgeschickt, in dem er anzeigt, dass er die geschäftliche und künstlerische Leitung des Graph. Kabinetts übernommen habe, das Herr Neumann seine Tätigkeit nach Amerika verlegt habe, dass das Graph. Kabinett unter Leitung von Frank[e] eine Filiale in München eröffnet habe und dass sein Geschäft in Köln weiter bestehen bleibe."⁷⁶

Wie aus weiteren Erwähnungen Nierendorfs in der Geschäftskorrespondenz der Galerie Möller deutlich wird, gingen die beiden Galeristen zwar ähnliche Wege in Berlin mit einem vergleichbaren Galerieprogramm, vermieden aber immer eine größere Annäherung.

Weitere Galerien in Berlin zu Beginn der 1920er Jahre waren die Kunsthandlungen Wolfgang Gurlitt und Otto von der Heyde oder die Galerie Lutz, bei der 1923 die letzte Ausstellung der *Freien Secession Berlin* stattfand.⁷⁷

⁷⁵ Die Galerie Ferdinand Möller quartierte von 1927 bis 1932 am Schöneberger Ufer 38, die Galerie Nierendorf zog erst 1933 in das Haus, vgl. Walter-Ris 2003, S. 196.
⁷⁶ Brief von Frl. Caspar an Möller, 2. November 1923, BG-GFM MF 5317, 336; Zu den geschäftlichen Verpflechtungen von I.B. Neumann, Karl Nierendorf und Günther Franke vgl. Karl-Heinz Meißner: *Isreal Ber Neumann - Kunsthändler - Verleger*, in: Junge 1992, S. 215 - 224; außerdem Vanessa-Maria Voigt: *Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945*, Berlin 2007, S. 102 - 110.

⁷⁷ Zur Galerie Lutz, die offenbar nur wenige Jahre bestand, konnten keine verwertbaren Angaben gefunden werden.

Der Umzug der Galerie Möller von Breslau nach Berlin hatte auch mit Möllers Berufung als Geschäftsführer der Freien Secession Berlin zu tun. Diese Künstlervereinigung wurde aus dem Konflikt innerhalb der Berliner Secession gegründet.⁷⁸ Nach einem Streit über eine vorangegangene Ausstellung 1913 hatten die Vorstandmitglieder Paul Cassirer, Max Liebermann und Max neununddreißig Mitalieder Slevogt und weitere auf einer Generalversammlung ihren Austritt verkündet, um im Frühjahr 1914 die neue Vereinigung, die Freie Secession Berlin, mit Liebermann und Cassirer als Ehrenmitglieder zu gründen. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte eine konstante Aktivität des Vereins unmöglich, sodass er Schwierigkeiten hatte, sich zu etablieren. Die drei Ausstellungen, die bis 1917 stattfanden, hatten keinen großen Erfolg. Und auch die Berliner Secession konnte in den nächsten Jahren nicht an die Erfolge der vergangenen Jahre anknüpfen. Sie wurde 1932 aufgelöst, konnte aber bis dahin kaum mehr große Ausstellungen vorweisen.

Als Möller 1918 die Geschäftsleitung übernahm, bildeten Theo von Brockhusen, Ulrich Hübner, Fritz Klimsch, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, George Mosson, Max Pechstein und Hans Purrmann den Vorstand. Die Vereinigung löste sich 1923 oder 1924 auf, zu einem Zeitpunkt, der für alle Kunstschaffenden aufgrund der Inflation eine außerordentlich schwere Zeit war. Und obwohl Möllers Zeit als Geschäftsführer lediglich von 1918 bis 1923 währte, profitierte der Kunsthändler in besonderer Weise davon: er übernahm zahlreiche Künstler, die er in der Vereinigung traf, in sein Galerieprogramm. Zu seiner Eröffnungsausstellung in Berlin 1918 zeigte Möller Werke von Max Beckmann, Wilhelm Rösler, Wilhelm Trübner und Max Liebermann und führte dies in den nächsten Jahren fort.

⁷⁸ Die *Berliner Secession* war ein Verein, der seit 1841 als gesellschaftliche und berufliche Vereinigung Berliner Künstler Bestand hatte, vgl. Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981, S. 287 – 336.

⁷⁹ Vgl. Roters 1984, S. 30.

⁸⁰ Weitere Mitglieder der Freien Secession waren Ernst Barlach, Theo von Brockhusen, Charles Crodel, Erich Heckel, Fritz Klimsch, Oskar Kokoschka, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, George Mosson, Otto Mueller, Max

Eine weitere Nebentätigkeit neben der Geschäftsführung der eigenen Galerie und die der *Freien Secession Berlin* war die des Verlegers. Den Verlag gründete Möller bereits 1918. Die erste offizielle Adresse war die der Galerie, doch richtete Möller den Verlag 1920 in seinem Wohnhaus in Potsdam ein, das er zur selben Zeit gekauft hatte.⁸¹

Zu Beginn seiner Verlegertätigkeit hatte Möller sich auf das Drucken graphischer Arbeiten und Mappenwerke konzentriert, sodass ein *Verzeichnis der graphischen Einzeldrucke und Mappenwerke* entstand, das Möller 1924 als Broschüre veröffentlichte.⁸²

Das Mappenwerk Hüttenwerk des Künstlers Wolfgang Röhricht erschien bereits 1919. Noch im selben Jahr zeigte Möller mit der Ausstellung Buchkunst-Ausstellung in den Breslauer Räumen der Galerie deutlich sein Buchkunst Interesse und der Veröffentlichung an graphischer Mappenwerke.⁸³ In dem Katalog zu der Ausstellung beschrieb Möller seine Leidenschaft für die Buchkunst und bat seine Kunden darum, den "buchhändlerischen Teil" seiner Galerie ebenso anzuerkennen.⁸⁴ Es folgten zwei Skulptureneditionen mit Werken von Georg Kolbe, die Möller 1919 und 1923 anbot. 85 Dabei handelte es sich um Abgüsse der Werke Kauernde (1917) und Sitzende (1923) des Künstlers, die als 23 cm große Kleinplastik bestellt werden und einen großen Erfolg verbuchen konnten. Doch mit dem Umzug der Galerie nach Potsdam 1923 stellte Möller dieses Angebot ein, ohne es später noch einmal aufzunehmen.

Pechstein, Hans Purrmann, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff und Max Slevogt, vgl. Enderlein 2006, S. 187.

⁸¹ Eine aufschlussreiche Aufarbeitung der Verlagsgeschichte der Galerie bietet Anne Zunftmeister-Mertke in ihrer Magisterarbeit, in der sie sowohl detailreiche Daten und Fakten als auch bisher unbekannte Informationen zum Verlag liefert. Vgl. Zunftmeister-Mertke 2011, S. 11 – 29.

⁸² Drucke von folgenden Künstlern konnten bestellt werden: H. M. Avenarius, Emil Bizer, Charles Crodel, Bela Czobel, Artur Degner, Georg Ehrlich, Friedrich Feigl, Otto Herbig, Willy Jaeckel, Max Kaus, Ludwig Meidner, Felix Meseck, Otto Mueller, Alfred Partikel, Martel Schwichtenberg und Heinrich Tischler, vgl. *Verzeichnis der Graphischen Einzeldrucke und Mappenwerke*, Ferdinand Möller Verlag, Potsdam 1924, Archiv der Ferdinand-Möller-Stiftung; vgl. außerdem Zunftmeister-Mertke 2011, S. 13.

⁸³ Vgl. Zunftmeister-Mertke 2011, S. 11, 13.

⁸⁴ BG-GFM B I / 10., zit. nach Zunftmeister-Mertke 2011, S. 16.

⁸⁵ Vgl. Zunftmeister-Mertke 2011, S. 17.

Diese Begeisterung für Bücher in jeder Form, antiquarische und aktuelle Ausgaben, blieb bei Möller erhalten und brachte ihn dazu, immer wieder Publikationen, auch von anderen Verlagen, in seiner Galerie auszustellen, meistens begleitend zu einer laufenden Ausstellung. Doch für Möllers Reputation waren diese Editionen kaum von Belang. Sein Ruf als Verleger war lang nicht so weitreichend wie der als Kunsthändler.

Offenbar hatte sich Möller dazu entschieden, sich der Kunst des deutschen Expressionismus zu widmen und diese in Verbindung mit der tagesaktuellen zeitgenössischen Kunst zu zeigen. Zu Beginn der Weimarer Republik standen die Künstler Gotthardt Kuehl, Max Slevogt und Hans Thoma für die etablierte, erfahrene Künstlergeneration, ebenso wie die Mitglieder der Brücke und die Vertreter ehemaligen Künstlergruppe des Spät-Impressionismus Lovis Corinth und Lesser Ury. Ihre Werke waren bereits auf dem Markt etabliert und profitierten von einem großen Rückhalt auf dem Kunstmarkt. Max Kaus und Martel Schwichtenberg gehörten dagegen zu den aufkommenden Talenten der zeitgenössischen Kunst, genauso wie Theo von Brockhusen und Robert Willi Huth. Auf der Eröffnungsausstellung im Oktober 1918 zeigte Möller demnach ein durchmischtes Programm: Bilder von Karl Blechen und Adolf von Menzel neben Werken von Max Beckmann und Oskar Moll (vgl. Ausstellungsverzeichnis). Dazu zeigte der Galerist eine Sonderausstellung mit Werken von Wolfgang Röhricht, den er bereits ein Jahr zuvor in Breslau ausgestellt hatte. Der Journalist Franz Servaes schrieb dazu in der Vossischen Zeitung von einer "Mischausstellung" mit "anständiger Kunst" und von der Hoffnung, bald einen aufgelebten Berliner Kunsthandel wahrzunehmen. 86 Möller konnte mit dieser Ausstellung einen Erfolg verbuchen und auf eine weiter bestehende Aufmerksamkeit durch die Presse und die Öffentlichkeit hoffen.

Im Januar 1919 zeigte Möller eine Ausstellung von Theo von Brockhusen, der im vorangegangenen Jahr den Freitod gewählt und Möller seinen

⁸⁶ Vgl. Franz Servaes, o.T., in: *Vossische Zeitung*, 20.10.1918.

künstlerischen Nachlass vermacht hatte.⁸⁷ Die damit einhergehende Verpflichtung, Brockhusens Werk regelmäßig zu zeigen, erfüllte Möller noch 1954 mit einer Sonderausstellung des Künstlers. Kennen gelernt hatten sich Möller und von Brockhusen in Berlin im Rahmen der *Freien Secession Berlin*, in der von Brockhusen von Beginn an Mitglied war, dort unterstützt von Paul Cassirer.⁸⁸

Kurz vor seiner Begegnung mit Cassirer 1905/1906 war von Brockhusen nach Berlin gezogen und hatte den ebenso jungen Kunsthändler auf einer Künstlerbund-Ausstellung kennen gelernt. Noch im Jahr 1906 stellte von Brockhusen erstmals bei Cassirer aus, genau wie auf den Ausstellungen der Berliner Secession. Dort wurde von Brockhusen 1907 ordentliches Mitglied und wechselte 1914 mit Cassirer und Liebermann in die Freie Secession Durch die Unterstützung und Förderung des bekannten Kunsthändlers waren seine Bildwerke in den folgenden Jahren im Kunsthandel präsent. Bis 1916 stand von Brockhusen bei Cassirer unter Vertrag, danach trennten sich ihre Wege. 90 1918, als Möller die Position des Geschäftsführers bei der Freien Secession Berlin antrat, hatte der Künstler die Präsidentschaft übernommen. Die Geschäftsbeziehung, die aus dieser Begegnung hervor ging, muss eine sehr persönliche, freundschaftliche Beziehung gewesen sein, da von Brockhusen Möller zum Verwalter seines künstlerischen Nachlasses ernannte.

In der Ausstellung *Moderne Aquarelle* im April 1919 kombinierte Möller die Künstlergruppe *Brücke*, vertreten durch die Künstler Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, mit den Spät-Impressionisten Curt Hermann und Arthur Degner. Dazu erhielt Möller außerordentlich gute Kritiken in der Presse, da

⁸⁷ Bei dem künstlerischen Nachlass handelt es sich um den künstlerischen Nachlass, den Möller in seinem Besitz behält und damit immer wieder Ausstellungen bestückt. Eine detaillierte Auflistung, um welche Bilder es sich handelt, gibt es nicht, lediglich die testamentarische Festlegung von Brockhusens zu Möllers Übernahme der Bilder, vgl. BG-GFM, C III, 1, 18. November 1918.
⁸⁸ Vgl. Tim D. Gronert: *Theo von Brockhusen und der Kunsthandel*, in: *Theo von Brockhusen: (1882-1919); ein Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus* (hrsg. v. der Stiftung Ostdeutsche Galerie), Ausstellungskatalog, Regensburg 1999, S. 79 – 92.

⁸⁹ Vgl. id., S. 81.

⁹⁰ Vgl. id., S. 86.

gerade die "Verschiedenartigkeit" der Zusammenstellung auffiel.⁹¹ Ausstellungen mit Werken von Franz Domscheit, Erich Waske, Felix Meseck und Karl Schmidt-Rottluff folgten im selben Jahr.

Domscheit und Möller kannten sich, wie Theo von Brockhusen, aus der Künstlervereinigung *Freien Secession Berlin*. Doch die Kritiker der Ausstellung, Paul Fechter und Karl Scheffler, waren von der Einzelausstellung nicht angetan.⁹²

Anders sollte die erste Einzelausstellung von Karl Schmidt-Rottluff ausfallen.⁹³ Die 15 Werke, die ausgewählt worden waren, stellten einen Querschnitt durch das Oeuvre des Künstlers von 1905 bis 1919 dar. Die Presse war wohlwollend, besonders Paul Fechter, der sich seit Jahren mit der Kunst der *Brücke* beschäftigte.⁹⁴ Den Bildern Schmidt-Rottluffs stellte Möller eine Skulpturenausstellung mit Werken von Georg Kolbe, Gerhard Marcks und Richard Scheibe zur Seite, die erste Ausstellung bildhauerischer Werke in der Galerie.

Das Jahr 1920 war geprägt von einer hohen Anzahl von Ausstellungen in den Berliner Galerieräumen. Lediglich eine Ausstellung fand noch in Breslau statt, bevor Möller die Räume dort schloss und die Geschäfte vollständig nach Berlin verlegte. In Berlin zeigte der Galerist von Beginn des Jahres an expressionistische Werke von Walter Gramatté, Otto Mueller und Richard Scheibe, aber auch spätimpressionistische Bilder von Theo von Brockhusen, Waldemar Rösler und Erich Thum (vgl. Ausstellungsverzeichnis). Eine Sammelausstellung mit moderner Kunst von Heinrich Tischler, Otto Mueller, Paula Modersohn-Becker und Karl Schmidt-Rottluff fand ebenfalls statt. Ihr folgte eine weitere Sammelausstellung mit Werken von Arthur Degner, Felix

⁹¹ Arthur Degner war Absolvent und Lehrer der Kunstakademie Königsberg, lebte aber davor und danach in Berlin und war mit vielen Künstlerkollegen bekannt. Er war Vorstandsmitglied in der *Freien Secession Berlin*, vgl. Rupert Schreiner: *Arthur Degner. Gemälde* (hrsg. v. Christa Lamparter), Ausstellungskatalog, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regenburg 1988. Curt Hermann war Künstler und Sammler zugleich und förderte in besonderer Weise Theo von Brockhusen; vgl. Gronert 1999, S. 82.

⁹² Vgl. Paul Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25.3.1919; Karl Scheffler, *Berliner Tageblatt*, 21.6.1919.

⁹³ Vgl. Roters 1984, S. 42.

⁹⁴ Vgl. Paul Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18.12.1919.

Meseck und Lovis Corinth 1921. Möller hatte gerade das große Projekt Potsdamer Kunstsommer, das von Juni bis Juli 1921 präsentiert worden war, beendet, als er die Sammelausstellung zu den ostpreußischen Künstlern konzipierte. 95 Die Sonderausstellung zu Max Pechstein fand danach zeitgleich mit einer großen Pechstein-Ausstellung im Kronprinzenpalais der Berliner Nationalgalerie statt. Gezeigt wurden Werke, die in Nidden an der Ostsee entstanden waren.96 Dort hatte sich Pechstein während der Sommermonate aufgehalten. In der Presse erschienen positive Artikel, die die Qualität der Werke und das Talent des Künstlers hervorhoben. 97

Das Frühjahr 1922 war von einer lückenlosen Aneinanderreihung von Ausstellungen geprägt. Möller zeigte Werke von Emil Bizer, Alfred Helberger, Otto Herbig, Ludwig Meidner und Christian Rohlfs. 98 Nach einer langen Sommerpause zeigte der Galerist im November eine Einzelausstellung mit Aquarellen von Karl Schmidt-Rottluff. Dazu erschien eine Besprechung in der BZ am Mittag, die vor allem davon kündete, dass die meisten Werke kurz nach der Ausstellungseröffnung bereits verkauft gewesen seien. 99

Das Jahr 1923 wollte Möller offensichtlich dazu nutzen, das bisher erarbeitete Ausstellungsprogramm zu sortieren und die Richtung zur expressionistischen Kunst klar zum Ausdruck zu bringen. Den Anfang machte im Januar eine Einzelausstellung zu Otto Mueller, die lang geplant war. Möller zeigte bis in den Februar hinein Aquarelle, Pastelle und Lithographien des Künstlers, die offensichtlich auf einer Reise nach Ungarn entstanden waren. 100 Gleich im Anschluss an eine Ausstellung zu Georg Mosson veranstaltete Möller dann im März und April eine große Sammelausstellung mit dem Titel Kreis der Brücke. Vertreten mit jeweils mehreren Werken waren die Mitglieder der Künstlergruppe neben Werken

⁹⁵ Möllers Projekt in Potsdam war die Ausstellung *Potsdamer Kunstsommer* 1921, vgl. dazu das Kapitel Ungewöhnliche Ausstellungen in Potsdam und New York in dieser Arbeit.

⁹⁶ Vgl. Roters 1984, S. 45 – 46.

 ⁹⁷ Vgl. Max Osborn: o.T., *Vossische Zeitung*, 8. Dezember 1921.
 ⁹⁸ Vgl. Max Osborn: o.T., *Vossische Zeitung*, 23. März 1922.

⁹⁹ Vgl. L.B.: o.T., *BZ am Mittag*, 8. Dezember 1922.

¹⁰⁰ Val. Roters 1984, S. 46.

ihrer Nachfolger Bela Czobel, Charles Crodel und Martel Schwichtenberg. Curt Glaser schrieb wohlwollend und lobte die Ausstellung. 101 Er wünschte sich sogar diese Ausstellung noch größer und in einem weitaus öffentlicheren Rahmen und bezeichnete die Künstlergruppe, die sich bereits 1913 aufgelöst hatte, als "historischen Begriff, ein Stück künstlerischer Vergangenheit".

Im Herbst 1923 zeigte Möller wiederholt Werke von Otto Herbig, Georg Kolbe, Otto Mueller, Max Pechstein, Christian Rohlfs und Karl Schmidt-Rottluff. Noch während dieser Laufzeit machte sich Möller auf den Weg in die Vereinigten Staaten von Amerika, Reiseziel New York. Während sich Möller in New York aufhielt, wurde durch die Mitarbeiter eine Ausstellung mit Werken Max Pechsteins in den Berliner Räumen ausgerichtet.

Zu Beginn des Jahres 1924 fanden Ausstellungen zu Otto Mueller und Gerhard Marcks statt. Diese Präsentation war die letzte in den Räumen der Galerie in der Potsdamer Straße. Aufgrund der inflationären Entwicklung der Wirtschaft war ein Handel mit Kunst kaum mehr möglich und Möller entschied sich im Sommer 1924 dazu, seinen Betrieb in das ruhigere Potsdam zu verlagern und seine Galerieräume in Berlin aufzugeben.

In den ersten fünf Jahren seiner Berliner Galerietätigkeit hatte Möller also eine hohe Anzahl an Ausstellungen und Projekten verwirklicht und schnell ein umfangreiches Programm an Ausstellungen und Künstlern entwickelt. Hierbei hatte Möller in rund 30 Ausstellungen regelmäßig aktuelle zeitgenössische Kunst präsentiert oft verbunden mit spätimpressionistischen Bildwerken. Auf Werke von Otto Mueller, Max Pechstein, Christian Rohlfs und Karl Schmidt-Rottluff, aber auch Theo von Brockhusen, Alfred Helberger oder Otto Herbig, zugreifen zu können, war eine wichtige Komponente in Möllers Strategie gewesen. Seine geschäftlichen Beziehungen hatte der Galerist ausweiten, neu knüpfen und festigen, sich einen Ruf als guter

¹⁰¹ Curt Glaser: o.T., Börsencourier, 20.4.1923.

¹⁰² Vgl. das folgende Kapitel *Ungewöhnliche Ausstellungen*.

¹⁰³ Val. Anzeige, Berliner Börsenzeitung, 13. Mai 1924.

Kurator erarbeiten können mit einem besonderen Auge für Zusammenstellungen und Wirkungsgrade der Kunstwerke. 104

Auf andere moderne Kunstströmungen verzichtete Möller nach wie vor. Die sozialkritischen Bilder von George Grosz oder Otto Dix interessierten den Galeristen offensichtlich nicht.

Mitarbeiter der Galerie waren zu Beginn der 1920er Jahre die Sekretärinnen, Erna Caspar und Frieda Kudar, und von 1921 bis 1924 Arthur von Daehne als Volontär. Sie betreuten die Galerie in Berlin während Möllers Aufenthalt in New York im Jahr 1923.

Ungewöhnliche Ausstellungen in Potsdam und New York

Zusammen mit dem Schriftsteller Erich Hancke, dem Potsdamer Oberbürgermeister Arno Rauscher und dem Kunstverein Potsdam organisierte Möller 1921 die Ausstellung *Potsdamer Kunstsommer* in der Orangerie des Schlosses Sanssouci. Die Ausstellung wurde im Juni und Juli veranstaltet und gestaltete sich zu einem großen Publikumsmagneten und Erfolg für die Stadt. Die nachfolgenden Ausstellungen, die sich jährlich wiederholten, konnten an diesen Erfolg nie heranreichen.

Hancke und Möller kannten sich von der gemeinsamen Arbeit in der *Freien Secession Berlin*, deren Geschäftsführer Möller war. Hancke war aufgrund seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Max Liebermann als dessen Biograph dort tätig.¹⁰⁵

Welche Rolle Möller in dem Potsdamer Kunstverein, der als Organisator der Ausstellung verantwortlich schrieb, spielte, konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden, da sich Möller nach dieser Ausstellung kein weiteres Mal so öffentlich in Potsdam engagierte.

-

¹⁰⁴ Vgl. Zeitungsartikel, 7. August 1925, B.Z..

¹⁰⁵ Vgl. Erich Hanke: *Max Liebermann: sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914 (2. Aufl. 1923).

Zusammen mit dem Oberbürgermeister Rauscher, der zu den Besprechungen oft im Privathaus Möllers zu Gast war, planten sie die Ausstellung, die Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts denen des 20. Jahrhunderts gegenüber stellte. Beide Flügel der Orangerie wurden bestückt, aufgeteilt in die jeweilige Epoche. Insgesamt wurden 305 Kunstwerke ausgestellt, darunter Gemälde und Plastiken von Vertretern der impressionistischen Kunst von Max Liebermann, Alfred Menzel und Gottfried Schadow und Vertretern der jungen Moderne wie Erich Heckel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner und Franz Marc. Unterstützt wurden die Ausstellungsmacher dabei mit Leihgaben der Kollegen Paul und Bruno Cassirer und Fritz Gurlitt.

Der Katalog zu der Ausstellung erschien im hauseigenen Verlag der Galerie und präsentierte eine Aufstellung der gezeigten Werke ohne Abbildungen (vgl. Katalog- und Ausstellungsverzeichnis). Lediglich auf dem Titelblatt war eine Zeichnung von Olaf Gulbransson abgebildet, die Friedrich den Großen zusammen mit einem Putten zeigte. 108 Ebenso interessant wie das Titelblatt wirken auch die Anzeigen im hinteren Teil des Katalogs. Zahlreiche Galerien und Verlage ließen ihre Visitenkarten abdrucken, angefangen mit der Galerie Ferdinand Möller und anderen Berliner Kollegen: Paul Cassirer, Fritz Gurlitt und Karl Haberstock. Außerdem inserierten der Bruno Cassirer Verlag und Carl Nicolai, Berlin, neben dem Kurt Wolff Verlag in München. Dazu kamen noch die Galerie Alfred Flechtheim mit den Standorten Düsseldorf, Berlin, Frankfurt und die Galerie Caspari in München. Das Gasthaus Rudolf Teichmann aus Potsdam und der Holzspezialist Böttger & Eschenhorn aus Berlin präsentierten sich ebenfalls, so wie auch der Spediteur W. Marzillier & Co. und die Buchdruckerei H.G. Hermann & Co.. Diese Fülle an Anzeigen zeigt schon zu diesem Zeitpunkt, über welche Kontakte Möller verfügte und wie breit sein Netzwerk an Kollegen und Handelspartnern war.

Vgl. Andreas Hüneke, *Potsdamer Kunstsommer*, in: 1000 Jahre Potsdam Das Buch zum Stadtjubiläum mit Festprogramm, Berlin/Potsdam 1992, S. 179-182.
 Vgl. Leopold Reidemeister: *Potsdamer Kunstsommer 1921 Kunstausstellung in der Orangerie des Parks von Sanssouci*, in: Orangerie `85: Deutscher Kunsthandel

im Schloß Charlottenburg, Berlin 1985, S. 8-17.

108 Vgl. Katalog zur Ausstellung, BG-GFM Ausstellungskataloge 1921.

Neben ausführlichen Katalog dem überrascht weiteres Außergewöhnlichkeites. Zu der Ausstellung gab es zwei Plakate. Eine Fassung gestaltete Otto Mueller als einen Holzschnitt, Große Sitzende, in moderner Schrift- und Formensprache. Die andere "offizielle Version" des Ausstellungsplakats führte Olaf Gulbransson aus, das auf dem Katalog abgebildet wurde. 109 Gulbransson als Vertreter der vor-expressionistischen Epoche entwarf ein Konzept, bei dem hinter einer säulenflankierten Plattform ein beflügelter Jüngling mit Malpalette und Pflanzenzweig in den Händen steht und den Segen Friedrich des Großen empfängt. Im Vorwort des Kataloges wird auf diese Szene eingegangen: "... der Geist des Großen Friedrich neigt sich, um das Künstlerkind mit zarter Bewegung zu segnen". 110

Die bisherigen Überlegungen, warum zwei Plakate in Auftrag gegeben wurden, gehen dahin, dass damit zwei unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden sollten, und auch, um eine Verbindung zwischen der Kunst des 19. Jahrhunderts mit der Kunst der Moderne entstehen zu lassen.¹¹¹

Die Pressestimmen waren allesamt wohlwollend, wenngleich sich mancher Besucher aus Berlin über den weiten Anfahrtsweg von der großen Kunstmetropole in das kleine Provinznest Potsdam wunderte. Doch mit großer Anerkennung wurde Möllers Engagement zugunsten der Kunst und der Stadt Potsdam registriert. Außerdem wurden die Präsentation und die Anordnung der Werke in der Orangerie gelobt, sowie die Auswahl der Kunstwerke selbst. 113

.

¹⁰⁹ Beide Plakate und der Druckstock zu Muellers Vorlage befinden sich heute im Potsdam Museum, vgl. dazu Götzmann 2011, S. 36 – 39.

¹¹⁰ Vgl. Vorwort im Katalog *Potsdamer Kunstsommer 1921*, BG-GFM Ausstellungskataloge 1921.

¹¹¹ Vgl. Reidemeister 1985, S. 10, und Götzmann 2011, S. 36.

¹¹² Vgl. Jutta Götzmann, *Potsdamer Kunstsommer 1921*, in: *Von Otto Mueller bis Max Kaus. Graphische Einzeldrucke und Mappenwerke aus dem Ferdinand Möller Verlag* (hrsg. v. Jutta Götzmann, Potsdam Museum, und Andreas Hüneke, Potsdamer Kunstverein e.V.,), Ausstellungskatalog, Potsdam Museum, Potsdam 2011, S. 30 – 40.

¹¹³ Paul Fechter: o.T., *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 15. Juni 1921; Erich Vogeler: o.T., *Berliner Tageblatt*, 16. Juni 1921.

Eine Reaktion von Möller auf den Erfolg der Ausstellung ist leider nicht überliefert und auch nicht in der Presse vermerkt. Festzustellen ist lediglich, an den nachfolgenden Ausstellungen des Potsdamer dass Möller Kunstvereins nicht mehr beteiligt war. 1925 veranstaltete der Kunstverein nach einer zweijährigen Pause die vierte und zunächst letzte Ausstellung der Reihe Potsdamer Kunstsommer. Die mangelnde Beteiligung Kunsthändlers lässt sich sicherlich mit der Thematik der jeweiligen Ausstellungen erklären, stellte der Potsdamer Kunstverein 1922 doch eine Ausstellung zur lokalen Baugeschichte zusammen, 1923 zu Glasmosaiken und Glasmalerei und erst 1925 wieder zur klassischen Bildgattung, doch nun speziell zu holländischer Malerei. 114 Da diese Themen allesamt nicht die des Galeristen Möller waren, lässt sich seine Zurückhaltung wohl verstehen.

Als zweites groß angelegtes Projekt mit Möllers Beteiligung folgte zwei Jahre später, 1923, eine Ausstellungskonzeption, geleitet von dem Kunsthistoriker Wilhelm R. Valentiner, in New York, USA. 115 Die Ausstellung *A Collection of Modern German Art* war der Versuch des Kunsthistorikers, die deutsche Moderne auf dem amerikanischen Kunstmarkt einzuführen. Möller lieferte nach einer Auswahl Valentiners die Leihgaben dazu. Woher der Kontakt zwischen dem Kunsthändler und dem Kunsthistoriker kam, ist unklar. Möglicherweise ergab sich die Verbindung über die Künstlerin Martel Schwichtenberg, die mit Valentiner befreundet war, über ihn in die *Freie*

¹¹⁴ Vgl. Hüneke 1992, S. 179 – 180; vgl. Götzmann 2011, S. 31.

wilhelm Reinhold Valentiner (1880 – 1958) wurde in Karlsruhe geboren und studierte in Heidelberg. Seine Dissertation *Rembrandt und seine Umgebung*, erschien 1904. Von 1905 bis 1907 arbeitete er mit Wilhelm Bode im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, von wo aus er die Kuratorenstelle im "Department of Decorative Arts" des Metropolitan Museums in New York antrat. Als Soldat im Ersten Weltkrieg kehrte Valentiner zurück nach Deutschland und ging erst wieder 1921 in die USA, um zu bleiben. Dort arbeitete er zunächst wieder im Metropolitan Museum, New York, an der Sammlung Widener. Von dort aus organisierte der Kunsthistoriker die Ausstellung *A Collection of Modern German Art* in den Anderson Galleries, mit Leihgaben der Galerie Möller. 1924 wechselte Valentiner als Direktor nach Detroit. In der amerikanischen Forschung ist die Ausstellung von 1924 von Bedeutung und auch die Rolle Valentiners wird stets gebührend hervorgehoben, die Beteiligung Möllers wird dabei eher vernachlässigt, vgl. Anabelle Kienle: *Max Beckmann in Amerika*, Phil. Diss., Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Petersberg 2008, S. 10; Tiedemann 2011, S. 156.

Secession Berlin eintrat und 1923 ihre erste Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller hatte. 116

Die Ausstellung fand in den Anderson Galleries statt, wurde am 1. Oktober 1923 eröffnet und lief bis zum 20. Oktober. Aus den Anmeldeformularen der deutschen Künstler zu der Ausstellung geht hervor, dass die Ausstellung schon im Januar 1922 stattfinden sollte, offensichtlich aber nicht früher realisiert werden konnte. 117 Von 29 Künstlern wurden dann Gemälde, Aquarelle und graphische Arbeiten präsentiert (vgl. Ausstellungsverzeichnis). In dem dazu erschienenen Katalog schrieb Valentiner eine Einführung, in der er auf einzelne Künstler einging und versuchte, die moderne deutsche Kunst und ihre Ursprünge mit Hilfe einer kurzen Kunstgeschichte zu erklären. 118 In kurzen Einzelbetrachtungen stellte er einige Künstler der Malerei und der Bildhauerei heraus und schrieb einen gesonderten Absatz über die Künstlerinnen, die in der Ausstellung vertreten waren.

Es war offensichtlich zu Beginn der Verhandlungen zu der Ausstellung nicht geplant, dass Möller in die USA kommen sollte. Möller erwähnte jedoch in einem Brief an Mr. Meyer-Riefstahl, Inhaber der Anderson Galleries, dass er Valentiners Aufenthalt in New York begrüßt hätte und erst kurz vor Ausstellungseröffnung erfahren hätte, dass Valentiner in Berlin bleiben würde. Am 30. Oktober schrieb er dann von New York aus an Valentiner, er sei nun angekommen. Diese verspätete Ankunft sorgte für Unmut, was aus einer Notiz des Künstlers Max Unhold hervorgeht. Darin äußerte sich Unhold verärgert darüber, dass Möller nicht in die anfänglichen Verkaufsverhandlungen eingreifen konnte, um die nach seiner Ansicht zu niedrigen Preise zu verhindern. Das Preisdebakel zeichnete sich schon früh ab, als während der Ausstellung Werke von Pechstein und Nolde für

¹¹⁶ Vgl. Anne Zunftmeister-Mertke: *Der Verlag der Galerie Ferdinand Möller*, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Berlin 2008; in gekürzter und überarbeiteter Fassung in: Götzmann/Hüneke 2011, S. 11 – 29.

¹¹⁷ Vgl. BG-GFM MF 5317, 339 – 442.

¹¹⁸ Katalog zur Ausstellung, Archiv der Ferdinand-Möller-Stiftung, Berlin 2006.

¹¹⁹ Brief von Möller an Meyer-Riefstahl, BG-GFM MF 5317, 323.

¹²⁰ Brief an Valentiner von Möller, 30.Oktober 1923, BG-GFM MF 5317, 333.

¹²¹ Brief von Max Unhold an einen Unbekannten, 19. November 1923, BG-GFM MF 5317, 441.

geringere Preise verkauft wurden, als es die Deutschen gewohnt waren, offensichtlich in eigenständiger Entscheidung der amerikanischen Galeristen. Die Preise, die die deutschen Künstler von Berlin aus forderten, konnte Möller aber dann auch nicht erzielen, als er anwesend war, was aus einem Brief Möllers an Valentiner vom 29. November 1923 hervorgeht. Darin verglich Möller die Preise für zeitgenössische amerikanische Werke mit denen von den deutschen Künstlern geforderten Preisen. Sogar das Verkaufsdesaster während der ersten Ausstellung sprach Möller an, indem er zugab: "Natürlich darf man nichts verschleudern, wie das bei Andersons z.T. geschehen ist. Für die Leute, die auf hohem Roß hierher kommen, hat man kein Verständnis...". Doch in Berlin regte sich Widerstand. Laut der Sekretärin Erna Caspar waren alle Künstler entsetzt und der Galerist Alfred Flechtheim drohte sogar damit, Möller für zu niedrige Preise seiner Leihgaben haftbar zu machen. 123 Doch selbst Möllers Versuch, anderen amerikanischen Sammlern Werke zu verkaufen, konnte die Gesamtsituation kaum abmildern. Immerhin schaffte es Möller, ein Aquarell von Nolde an Mr. Booth in Detroit zu verkaufen. 124

Fast einen Monat später veranstaltete Möller eine zweite, kleinere Ausstellung mit einigen der Aquarelle und Graphiken in der Galerie E. Weyhe's. Eine undatierte Pressemitteilung berichtete von dieser Eröffnung. Welche Aquarelle und Graphiken im Detail gezeigt wurden, ist bisher unklar. Und auch Möller berichtete am 29. November in einem Brief an Valentiner nur von der Eröffnung der kleineren Ausstellung:

"... und inzwischen ist die kleine Ausstellung bei Weyhe eröffnet. Anbei die Einladungskarte. Die Ausstellung sieht recht gut und frisch aus. Eine Nolde-

¹²² Brief von Möller an Valentiner, 29. November 1923, BG-GFM MF 5317, 359 - 362.

¹²³ Bericht der Sekretärin von 12. November 1923, BG-GFM MF 5317, 339.

¹²⁴ Briefe zwischen Möller und Mr. Booth, 23. November 1923, und die Bestätigung von Frau Caspar, 28. November 1923, BG-GFM MF 5317, 354 - 357, 359.

¹²⁵ Die Laufzeit dieser zweiten Ausstellung betrug zwei Wochen, vom 27. November bis 11. Dezember 1923, vgl. die Einladungskarte zur Ausstellung der Galerie E.Weyhe`s, BG-GFM MF 5314, 700.

¹²⁶ Pressenotiz, Vossische Zeitung, BG-GFM MF 5317, 314.

Gr(aphik) u.1 Schmidt-Rottl. Holzschnitt wurden verkauft aber zu kleineren Preisen als N(olde) wünscht.". 127

Die Situation in Deutschland wurde in dieser Zeit immer schwieriger, was die Korrespondenz zwischen Möller und seiner Sekretärin zeigt. 128 Wegen der wachsenden Inflation, der völlig unkalkulierbaren Preisentwicklung und der sich täglich ändernden Situation ließen sich Geschäfte kaum mehr abwickeln. Der Mitarbeiter, Arthur von Daehne, und die Sekretärin tätigten zwar weiterhin Geschäfte, führten die Korrespondenz mit den Künstlern und Sammlern und veranstalteten sogar die Ausstellungen zu Max Pechstein und Martel Schwichtenberg im Dezember 1923. Doch konnte nur ein äußerst begrenzter Austausch zwischen Galerist und Angestellten stattfinden, vor allem aufgrund der langen Zeit, die die Briefe zwischen New York und Berlin brauchten. Dazu kam, dass die Mitglieder der Freien Secession Berlin über Möllers Abwesenheit unzufrieden waren und Möller als Geschäftsführers absetzen wollten. In ausführlichen Briefen beschrieb Frau Caspar, wie auf der Mitgliederversammlung, an der sie teilnahm, Alfred Flechtheim als möglicher Geschäftsführer diskutiert wurde. Im Dezember 1923 bestätigte Möller in einem Schreiben an die Sekretärin, dass sein Rücktritt nun wohl vollzogen sei. 129 Schon zu diesem Zeitpunkt plante Möller zurück zu kommen, verschob aber die Rückreise noch bis nach Neujahr. Er berichtete, dass die verkäuflichen Werke nun verkauft seien und er den restlichen Bestand nach Deutschland senden wolle. 130

Am 19. Januar 1924 nahm Möller das Schiff Roosevelt und kehrte über Bremen nach Berlin zurück. 131

Rückzug nach Potsdam

¹²⁷ Vgl. Roters 1984, S. 60 und BG-GMF MF 5317, 359.

¹²⁸ Vgl. Roters 1984, S. 62 – 67.

¹²⁹ Briefe von Frau Caspar an Möller, ab 29. November 1923, BG-GFM MF 5317, 359, 370, 378.

¹³⁰ Brief an Frau Caspar, 21. Dezember 1923, BG-GFM MF 5317, 387.

¹³¹ US-Ausreiseformular, 14. Januar 1924, BG-GFM MF 5317, 396.

Im September 1924 versendete Möller Mitteilungskarten an seine Geschäftsfreunde mit der Nachricht, dass die Galerie nach Potsdam in das Wohnhaus der Familie Möller umziehen würde. Möller begründete den Entschluss mit einer allgemeinen Ausstellungsmüdigkeit und dem Mangel an Ausstellungsmaterial. Am 3.10.1924 berichtete die Presse von der Schließung der Galerie Möller. Mit Bedauern wurde unter anderem festgestellt, welche außerordentliche Rolle die Galerie in ihrem Umgang mit der jungen Kunst innehatte. Möller zog sich demnach aus wirtschaftlichen und finanziellen Gründen aus Berlin zurück. Sicherlich spielte der Misserfolg in New York eine große Rolle, wesentlicher wird aber die Inflation, die Deutschland in dieser Zeit beherrschte, gewesen sein.

Der Umzug der Galerie nach Potsdam bedeutete für den Kunsthändler, die händlerische Tätigkeit im Wohnhaus der Familie auszuüben. Das großzügige Herrenhaus besaß die Familie seit 1918 und beherbergte seit 1920 den Verlag der Galerie Ferdinand Möller. 134 Außerdem wuchsen die Töchter des Galeristen hier auf. 135 Das Haus in der Wollnerstraße 14, der heutigen Otto-Nagel-Straße, war ein klassischer Schinkel-Bau mit sechs Fensterachsen, einem Souterrain, ersten und zweiten Geschoss. Von den beiden mittleren Fensterachsen hob sich ein großer offener Erker ab, der auf schlichten Säulen einen weiteren Balkon für das zweite Geschoss trug. Die Eingangstür befand sich auf der Rückseite des Hauses und wurde durch eine Seitendurchfahrt erreicht. Auf der Rückseite des Grundstücks befanden sich drei weitere Gebäude, ein Saalbau, ein Kutscherhaus und ein Pferdestall, und bildeten so einen repräsentativen Innenhof. Die Besucher wurden in den gepflegten und sachlich eingerichteten, mit Kunstwerken bestückten Wohnräumen empfangen (Abb. 5, mit einem Gemälde von Otto Mueller an

¹³² Vgl. Roters, S. 67.

¹³³ Vgl. Anonym: o.T., *Kreuz-Zeitung*, 3. Oktober 1924.

¹³⁴ Eine ausführliche Betrachtung des Verlages der Galerie Ferdinand Möller, vgl. Kapitel.: *Publikationen*.

¹³⁵ Möllers Einbindung in die gesellschaftlichen Kreise Potsdams, vgl. Andreas Hüneke: *Ferdinand Möller und Potsdam*, in: Hüneke/Götzmann 2011, S. 41 – 49. Außerdem geht aus dem Auszug aus der Grabrede zum Tode Maria Möller-Garnys am 26. August 1971 hervor, dass die Kinder von einer Schwester Garnys, "Tante Lini", betreut wurden, nach einem freundlichen Hinweis von Herrn Wolfgang Wittrock, Ferdinand-Möller-Stifung, Juni 2009

der Wand). Bis 1930 bewohnte die Familie das Haus, gab es dann aber auf und verlegte den Wohnsitz vollständig nach Berlin. 136



Abbildung 5. Unbekannter Fotograf: *Blick in das Wohnhaus der Familie Möller, Wollner Straße 14,* Potsdam 1924/1925, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Die ständige Ausstellung, die Möller in den Wohnräumen der Familie eingerichtet hatte, zeigte Werke der bedeutsamsten Künstler, die Möller bisher vertrat (vgl. Ausstellungsverzeichnis). ¹³⁷ Außerdem erschien erstmals ein Katalog, der mit Raumaufnahmen aus den Wohnräumen bestückt war und ein Verzeichnis aller Künstler auflistete.

In einem Aufsatz beschrieb Max Deri 1925 die Situation des Kunsthandels in Berlin und verglich diese mit Möllers Galerie im Potsdamer Wohnhaus in fast poetischer Weise. Die ruhige Stimmung, verbunden mit Möllers Talent, Bilder

¹³⁶ Vgl. Hüneke 2011, S. 45 - 47.

¹³⁷ Vgl. Roters 1984, S. 70 – 75.

an der Wand zu platzieren, hätte eine besondere Wirkung und zöge immer wieder Besucher aus dem fernen Berlin an. 138 Häufige Besucher in Potsdam waren nach Erinnerungen der Tochter Susanne Hans Poelzig und Ernst Kallai, Will Grohmann, Redslob oder Max Kaus, der Verleger Eduard Stichnote oder Emil und Ada Nolde. 139 Es scheint so, als ob der Kunsthändler Möller sich vor allem mit dem Verkauf von Kunstwerken an Privatsammler ein Einkommen sicherte. Die Töchter erinnerten sich an Zeiten, wo die Fabrikanten-Familie Querner Obstkonserven nach Potsdam schickte und die Sammler Bernhard Köhler, Markus Kruss und der Braunschweiger Otto Ralfs wichtige Käufer waren. 140 Und auch wenn die Tochter Susanne beschreibt, dass manchmal nicht viel Essen im Haus war, kann es ihnen nicht schlecht gegangen sein, besaß die Familie nach wie vor kostspieliges Inventar und konnte es sich bereits 1923 leisten, ein zweites Grundstück in Potsdam in der Mangerstraße 4 sein Eigen zu nennen. 141 Zu diesem zweiten Grundstück gab es später, 1932, Entwürfe für ein Einfamilienhaus im klassischen Bauhaus-Stil von dem Architekten Hans Scharoun. 142 Der Lageplan zu Möllers Grundstück ist auf September 1929 datiert und zeigt, dass die beiden Grundstücke, Mangerstraße und Wollnerstraße/Otto-Nagel-Straße, lediglich 200m auseinander lagen. Der Bauschein mit der Erlaubnis, zwei Wohnhausgruppen zu errichten, ist vom 22. März 1936, der dazugehörige Antrag der Architekten Otto von Estorff und Gerhard Winkler wurde am 3. April 1937 eingereicht. Zu diesem Zeitpunkt entstand auch das Sommerhaus Möllers in Zermützel, zu dem Scharoun ebenfalls die Entwürfe besteuerte. 143 Doch im Gegensatz zu dem Haus in Zermützel wurde in Potsdam nicht gebaut.

¹³⁸ Vgl. Max Deri, *Vor der Weltstadt*, *B.Z.*, 7. August 1925, zit. nach Roters 1984, S. 69.

¹³⁹ Vgl. Susanne Wenzl-Möllers Erinnerungen, zit. nach Roters 1984, S. 84 – 86.

¹⁴⁰ Vgl. Roters 1984, S. 78.

¹⁴¹ Vgl. Susanne Wenzl-Möllers Erinnerungen, zit. nach Roters 1984, S. 78 und 82.

¹⁴² Vgl. Kopien der Skizzen und Genehmigungen, Archiv Andreas Hüneke, Potsdam.

¹⁴³ Vgl. Ilka & Andreas Ruby: *Hans Scharoun, Haus Möller*, Schriftreihe der Ferdinand-Möller-Stiftung, Köln 2004.

Nach drei Jahren entschied Möller, mit der Galerie erneut nach Berlin zu gehen, und quartierte sich wieder im Tiergartenviertel ein, am Schöneberger Ufer 38, nicht weit von der ehemaligen Adresse Potsdamer Straße entfernt.

Auf dem Weg zum Erfolg, die Galerie am Schöneberger Ufer in Berlin

Möllers Rückkehr nach Berlin war geprägt von der kunstkulturpolitischen Diskussion um die deutsche Kunst, vor allem in Konkurrenz zu französischer Kunst. Die Stimmungslage nach der Wirtschaftskrise entwickelte sich immer mehr in Richtung nationalistisch nationalsozialistisch. Organisationen wie der Kampfbund für deutsche Kultur wurden gegründet und erhielten stetigen Zuwachs, ebenso die seit 1926 wieder agierende NSDAP, die schon 1930 bei der Reichstagswahl zweitstärkste Partei wurde.

Für den Kunsthändler Möller war die Konkurrenz zwischen französischer und deutscher Kunst ein zentrales Thema. Und so veröffentlichte er am 7. November 1927 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* den Artikel "Wer trägt die Verantwortung", in dem er zur Förderung deutscher Kunst und zum Boykott von französischer Kunst aufrief. Ob die Initiative zu einer öffentlichen Stellungnahme von Möller ausging oder er von Seiten der Zeitung aufgefordert wurde, sich zu äußern, ist nicht bekannt. Immerhin überrascht diese eindeutige Positionierung bei einem Kunsthändler, der sich bisher wenig politisch engagierte und vor allem später, in einer hochpolitischen Zeit, sich kaum äußerte:

"Es ist an sich nicht die Aufgabe des Kunsthändlers, die folgenden Ausführungen zu machen, dazu wären andere Instanzen berufen. Da diese aber schweigen, ist es notwendig, auf Mißstände im deutschen Kunstleben öffentlich aufmerksam zu machen, die dazu angetan sind, einer ganzen Generation von deutschen Künstlern die Lebens- und damit die Schaffensmöglichkeiten zunehmen. Es muß einmal offen gesagt werden, daß es ein unwürdiger Zustand ist, wenn ein Volk nur nach Werken der ausländischen Kunst schielt, nur Werke französischer Kunst kauft – wenige rühmliche Ausnahmen bestätigen die Regel -, während es selbst eine Generation von Künstlern hat, die an Begabung und an Kraft des Ausdrucks, mit einem Wort an künstlerischer Qualität den jungen Ausländern in nichts

nachsteht, sondern, was Eigenart und Persönlichkeit anbelangt, überlegen ist.

Ist es nicht unverständlich, daß junge französische Künstler hier in Berlin und damit in Deutschland Fuß fassen konnten, die, wie festgestellt, die ganze Klaviatur von Monet bis Utrillo beherrschen und wohl nur deshalb, weil sie in der Berliner Gesellschaft eine Rolle spielen, in Mengen gekauft werden?

Selbstverständlich ist es, dass b e d e u t e n d e Werke des Auslandes bei uns immer gekauft werden sollen und auch immer Verständnis finden werden. Das ist des öfteren bewiesen. Wir haben alle französische Impressionisten vor 20 Jahren durch Vermittler wie Paul Cassirer u.a. zu billigen Preisen gekauft, und es sind auch in späteren Jahren für Qualitäten französischer Meister angemessene Summen ausgegeben worden. Es ist aber nicht nötig, daß jetzt mittlere und schlechte Werke dieser Künstler zu Dutzenden eingeführt werden. Es ist sicherlich nur ein schlechter Witz, wenn behauptet wird, es gäbe in Berlin mehr Renoirs, als Renoir in seinem Leben Bilder gemalt habe; aber es charakterisiert den Zustand! Dieser Snobismus ist wie von anderer Stelle schon einmal ausgesprochen wurde, nicht mehr zu ertragen.

Was soll man dazu sagen, wenn eine Berliner Künstlervereinigung diesen fremden mittelmäßigen Begabungen durch Ausstellungen die Wege ebnet; ihre Aufgabe müßte es zunächst sein, Werke ihrer eigenen Künstler zu verkaufen. Eine ebenso traurige Angelegenheit ist es, wenn heute deutsche Museumsdirektoren mit Vorliebe Werke der französischen Kunst kaufen und sich dafür einsetzen. Ist es verwunderlich, wenn dann die neuen deutschen Sammler, die ja in den Leitern unserer Museen den klugen Fachmann erblicken, auch nur französische Kunst kaufen? In keinem anderen Land der Welt ist so etwas denkbar, bestimmt nicht in Frankreich!

Wir haben eine deutsche Kunst!

Wenn aber das deutsche Volk weiter fortfährt, sich aus Unverstand die Wände mit den französischen Atelierresten zu behängen, dann wird die nächste Generation sich an den Kopf fassen ob eines solchen Irrsinns. Es ist

keine Entschuldigung, wenn man sagt, die zeitgenössische Kunst sei niemals in Deutschland anerkannt worden. Für die deutschen Künstler ist es eine Lebensfrage, daß die Öffentlichkeit, und zwar nicht nur wie bisher die Kritik, sondern auch Kunsthandel und Sammler, insbesondere Museen zu ihnen fördernd Stellung nehmen.

Wir besitzen anerkannte Meister, auf die stolz zu sein wir Grund haben. Deshalb ist es die Pflicht aller Instanzen, unseren wenigen Sammlern deutscher Kunst die Freude daran nicht systematisch zu verderben. Es gehe nicht an, daß das deutsche Kunstwerk geringschätzig nebenhe rbeachtet wird; es stehen andere als nur Händlerinteressen auf dem Spiel. Der jetzige Zustand ist beschämend und schreit nach Abhilfe.

Seit vier Monaten stehe ich mit meinen Ausstellungen deutscher Künstler wieder aktiv im Berliner Kunstleben; ich komme mir vor wie 1923 in New York, als ich dort die mit Dr. Valentiner gemeinsam veranstaltete erste deutsche Ausstellung nach dem Kriege selbst vertrat. Von den Amerikanern braucht man nicht ohne weiteres eine günstige Einstellung zur deutschen Kunst verlangen, aber in Deutschland sollte das anders sein."¹⁴⁴

Diese schriftlich festgelegte Darstellung seiner Meinung und Ansicht ist eine Ausnahme in Möllers Tätigkeit und sie überrascht. Zwar bietet er später der Zeitschrift Kunst der Nation kleinere Schriftstücke zu Ausstellungsbesuchen an, doch bleibt dieser politische Aufruf eine einmalige Veröffentlichung des Kunsthändlers. Dieser nahezu ungezügelte Gefühlsausbruch lässt viel Unmut und Frustration über die Situation in der Kunstszene vermuten. Eine solche Forderung zu einer deutlichen Bevorzugung von deutscher Kunst und Abschwächung der Position ausländischer, in diesem Fall französischer Kunst, lässt den Galeristen in einem neuen, sehr konservativen, sogar nationalistischen Licht stehen. Aus heutiger Sicht orientiert sich Möller mit dieser Veröffentlichung ausdrücklich an den Werten nationalsozialistischer Strömungen, die in den nächsten Jahren zunehmen und die politischen Kräfte der NSDAP stärken werden.

-

¹⁴⁴ Vgl. Nachlass Möller, Ferdinand-Möller-Stiftung, Berlin.

Das Jahr 1927 bedeutete für den Kunsthändler einen Neuanfang seiner Galerietätigkeit und offensichtlich wollte er mit einem Paukenschlag in Berlin ankommen. Klar für Möller war, dass die deutsche Moderne einen vornehmlichen Stellenwert auf dem Kunstmarkt und somit einer besonderen Förderung durch die Händler erhalten sollte. Die französische Kunst, die Möller in seinem Text angriff, hatte tatsächlich einen außerordentlich starken Wert auf dem deutschen Kunstmarkt, vornehmlich unterstützt von den Kunsthändlern Alfred Flechtheim und Paul Cassirer. Und dabei ging es Möller weniger um die Aufwertung einzelner Künstler, sondern vielmehr um eine allgemeine Besserstellung deutscher Künstler aller zeitgenössischen Stilrichtungen. Die öffentlichen Museen hatten zwar auffallend viel zeitgenössische Kunst für ihre Bestände angekauft und eine hohe Anzahl an modernen Ausstellungen veranstaltet, doch war die öffentliche Resonanz in der Bevölkerung nach wie vor gering. 145 Der Kunstkritiker Curt Glaser schrieb im August 1927 über die Situation auf dem Berliner Kunstmarkt, die Werke der Künstlergruppe Brücke seien "ein wenig in den Hintergrund gedrängt, weil kein Kunsthändler mehr da war, der sich für ihre Arbeiten einsetzte". 146 So gab es die moderne deutsche Kunst in den Museen, auf dem Kunstmarkt mangelte es aber scheinbar an ihren Vertretern, ein Zustand, dem Möller etwas entgegen setzen wollte.

Ausstellungen in neuen Galerieräumen

Mit seiner Rückkehr nach Berlin zog Möller in ein Haus mit einem Oberlichtsaal am Schöneberger Ufer 38 und damit in eine Gegend, die sich wiederum als Treffpunkt der modernen Kunstszene entwickelt hatte. Die Kollegen Neumann-Nierendorf und Flechtheim betrieben ihre Kunstsalons nicht weit entfernt, ebenso die Galeristen Goldschmidt und Wallerstein.¹⁴⁷ Die Presse war sich darin einig, dass nun der Aufschwung der jungen Kunst

¹⁴⁵ Gerade einmal zwei Jahre war die Aufsehen erregende Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit* in Mannheim her, die eine ganz neue Stilrichtung prägte, vgl. Junge 1992

¹⁴⁶ Vgl. Curt Glaser: o.T., Börsen-Courier, 12. August 1927.

¹⁴⁷ Val. Pucks 2007.

kommen sollte, nachdem es in den letzten Jahren so ruhig gewesen war. 148 Als Nachbarn hatte Möller den Verein der Berliner Künstlerinnen und später, nachdem Möller bereits ausgezogen war, mietete sich die Galerie Nierendorf dort ein.



Abbildung 6. Unbekannter Fotograf: Blick in die Galerie Ferdinand Möller, Schöneberger Ufer 38, Ausstellung Erich Heckel, Berlin 1927, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Von Hans Poelzig ausgestaltet wurden die neuen Galerieräume im Juli eröffnet (Abb. 6). Nach Möllers Festlegung auf die Künstler der Brücke äußerte der Galerist den Wunsch, in einer Einzelausstellung mit Werken von Ernst Ludwig Kirchner die neuen Räume einzuweihen. Nach einem kurzen Briefwechsel mit dem Künstler war aber klar, dass sich dies nicht verwirklichen ließ. 149 Erst 1929 fand Möller einen Weg, mit dem eigensinnigen Künstler zu kommunizieren, in diesem Fall über die

¹⁴⁸ Vgl. Glaser 1927.

¹⁴⁹ Vgl. BG-GFM MF 5315, 1208.

Verkaufsverhandlungen zu dem Bild *Musikzimmer II* (1915) mit dem Sammler Karl Krall.¹⁵⁰ Der Ton zwischen Kirchner und Möller blieb dabei nicht immer höflich und vor allem Kirchner geriet oft in Rage gegenüber Möller. Dieser wiederum versuchte zu besänftigen, gab aber auch irgendwann auf und kündigte 1932 alle geplanten Vorhaben, Briefe von Kirchner erhielt Möller noch im Jahr 1933, er reagierte aber offensichtlich nicht mehr regelmäßig. Zu einer Einzelausstellung kam es dann erst 20 Jahre später.¹⁵¹

Zur Eröffnung der neuen Räume 1927 präsentierte Möller dann anstelle einer Ausstellung von Werken Kirchners zwei kleinere Einzelausstellungen mit Werken von Max Kaus und Georg Mosson. Zusätzlich stellte er eine kleine Sammelausstellung zusammen, bei der sich Möller offensichtlich sehr auf eine Auswahl von Künstlern verließ, die er schon von Beginn an in seinem Ausstellungsprogramm hatte, wenn auch nicht fortwährend (vgl. Ausstellungsverzeichnis). Künstler wie Charles Crodel und Franz Domscheit hatte Möller vor Jahren das letzte Mal gezeigt, holte sie aber zur Neueröffnung wieder in seine Galerie, während er Anton Kerschbaumer erstmalig zeigte.

Die Ausstellung lief von Juli bis September 1927 und bildete den Auftakt einer sehr erfolgreichen Serie von Ausstellungen moderner Kunst in den kommenden Jahren. In der Presse wurde die Ausstellung positiv gewertet. Es wurde gelobt, dass Möller klar den Schwerpunkt auf die moderne deutsche Kunst, namentlich die der Künstlergruppe die *Brücke*, gelegt hatte, nachdem diese in letzter Zeit weniger Aufmerksamkeit erhalten hatten. Beschrieben wurde außerdem eine ruhige und kraftvolle Atmosphäre, die von den Bildern ausging. Und erstmals fiel auf, dass Möller eine Ausstellung mit Werken ausschließlich deutscher Künstler zusammengestellt

¹⁵⁰ Vgl. BG-GFM MF 5315, 1152 – 1232, Auszüge zit. in Roters 1984, S. 238 – 259. Der Kunstsammler und Juwelier Karl Krall (d.J., 1893 - 1938) wurde 1923 von Otto Dix porträtiert und baute in Wuppertal eine wichtige Kunstsammlung auf.

¹⁵¹ Erst 1954 präsentierte Möller eine Einzelausstellung mit Gemälden, Aquarellen und Graphiken in seiner Kölner Galerie.

¹⁵² Val. Glaser 1927.

¹⁵³ Vgl. Max Deri, o.T., *B.Z.*, 10. August 1927.

hatte.¹⁵⁴ Diese Tatsache war für den Ausstellungsmacher Möller keineswegs besonders, wurde aber in der Öffentlichkeit in einem politisch veränderten Milieu neu interpretiert.

Der Katalog zu der Ausstellung erschien erstmals in der für die Galerie später so eigenen Aufmachung: ein gelber Umschlag mit einem Monogramm, das aus den Buchstaben G F M geformt war. Während bisher nur vereinzelt Broschüren zu bestimmten Projekten bei Möller publiziert wurden, erschienen von nun an regelmäßig Kataloge zu Einzel- und Sammelausstellungen in dem für Möller so kennzeichnenden Design. Nun wurden die Publikationen zur Regel. Die Kataloge unterschieden sich dabei häufig in Format und Aufbau. Während manche Kataloge lediglich Faltblätter mit Ausstellungsverzeichnissen darstellten, gab es auch kleinere Hefte mit ausführlicheren Informationen und Abbildungen.

Das weitere Ausstellungsprogramm, das Möller in der neuen Galerie zeigte, war eine Fortsetzung des alten: die Präsentation deutscher moderner Kunst, verbunden mit der Förderung weniger bekannter Künstler wie Emy Roeder und Herbert Garbe. So zeigte Möller nach der großen Eröffnungsausstellung im September die erste *Herbstausstellung* mit Gemälden und Graphiken, aber auch Skulpturen expressionistischer Künstler. Eine Einzelausstellung mit Werken von Erich Heckel folgte.

Das Jahr 1928 begann Möller mit einer Reihe von aufwändigen Einzelausstellungen, darunter auch eine Ausstellung zu Otto Mueller, die der Galerist dazu nutzte, die Zigeunermappe des Künstlers zu zeigen. Die Ausstellung mit Werken von Emil Nolde fand von Ende März bis Ende April als Parallelveranstaltung zu einer großen Retrospektive Noldes im

¹⁵⁴ Vgl. W. Ganske: o.T., Berliner Lokalanzeiger, 17. August 1927.

¹⁵⁵ Fälschlicherweise behauptet Roters, dass die Mappe bei Möller zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt wurde. Doch hatte Mueller offensichtlich die Lithographien bereits 1927 in der Galerie Nierendorf ausgestellt. Vgl. Roters 1984, S. 101 und Walter-Ris 2003, S. 157 und S. 172 (Fn. 151).

Kronprinzenpalais statt und bekam wohlwollende Pressestimmen. 156
Diplomatisches Geschick und eine gute Präsentation der Aquarelle, Pastelle
und Farbzeichnungen wurden Möller bei der Veranstaltung der ersten
privaten Nolde-Ausstellung nach mehreren Jahren Abwesenheit des
Künstlers auf dem Berliner Parkett zugesprochen. 157

Im Sommer zeigte Möller erstmals Kunst des Blauen Reiters mit einer Einzelausstellung mit Gemälden und Zeichnungen August Mackes und im Herbst erneut eine umfassende Ausstellung der Werke Erich Heckels. Beide Ausstellungen wurden im repräsentativen Oberlichtsaal gezeigt, der jeweils zusätzlich anzumieten war und regelmäßig auch von dem Verein der Berliner Künstlerinnen genutzt wurde. In den eigentlichen Räumen der Galerie waren währenddessen Sammelausstellungen zeitgenössischer Künstler zu sehen (vgl. Ausstellungsverzeichnis). 158 Die Werke Mackes wurden, ähnlich wie Heckels Arbeiten, fester Bestandteil in Möllers Ausstellungsprogramm und waren auf weiteren großen Ausstellungen vertreten. Diese Kombination einer Einzelausstellung mit einer begleitenden Sammelausstellung praktizierte Möller in diesem Jahr besonders oft und veranstaltete damit so viele Ausstellungen wie in keinem anderen Jahr. Noch im Oktober präsentierte Möller neue Aquarelle von Wassily Kandinsky, eine Ausstellung, auf die Möller lang hingearbeitet hatte. Die Ausstellung mit Aquarellen des Künstlers aus dessen Dessauer Zeit wurde von der Presse sowohl anerkennend als auch ablehnend besprochen. 159 Eine Einzelausstellung mit Gemälden und Aguarellen von Karl Schmidt-Rottluff beendete das Jahr 1928 und war Anlass zu einer weiteren Premiere, nämlich des Erscheinens des ersten Heftes der Blätter der Galerie Ferdinand Möller. 160

¹⁵⁶ Vgl. Adolf Donath: o.T., *Berliner Tageblatt*, 31.3.1928; Paul Ferdinand Schmidt: o.T., *Abend*, 2.4.1928.

¹⁵⁷ Vgl. Roters 1984, S. 100.

Die im Nachlass befindlichen Leihverträge mit der Witwe Mackes, Elisabeth Erdmann-Macke, betreffen 70 Werke, die vielfach als unverkäuflich deklariert waren, vgl. BG-GFM MF 5316, 80 – 86.

¹⁵⁹ Vgl. Roters 1984, S. 108 – 112.

¹⁶⁰ Eine ausführliche Betrachtung der Blätter der Galerie Ferdinand Möller findet im Kapitel: *Publikationen* statt.

Mit diesem Aufgebot an neuen und alten Künstlern, an Bildwerken und Skulpturen konnte sich Möller einen hohen Bekanntheitsgrad in der Presse und beim Berliner Kunsthandel sichern. Das öffentliche Interesse an der Galerie war groß und selbst der Verkauf eines Gemäldes von Max Kaus in die USA nach Detroit zu Wilhelm Valentiner fand in der Presse Erwähnung. Das Jahr 1929 sollte ähnlich intensiv weitergehen, mit Einzelausstellungen von Christian Rohlfs und Wilhelm Lehmbruck, gefolgt von einer Ausstellung mit Skulpturen des niederländischen Künstlers Hildo Krop. Eine große Gedächtnisausstellung zum 10. Todestag des Künstlers Theo von Brockhusen präsentierte Möller im Sommer 1929. Im Ausstellungsverzeichnis fanden sich Texte von Paul Ferdinand Schmidt und Franz Servaes. Zum Abschluss des Jahres veranstaltete Möller eine umfassende Einzelausstellung mit Skulpturen, Holzschnitten, Aquarellen und Zeichnungen Ewald Matarés.

Präsentationen der Werke Emil Noldes und Erick Heckels begleiteten das Jahr 1930, in dem jedoch die Sommerausstellung *Vision und Formgesetz* den Höhepunkt bildete. Das Vorwort zu dem Nolde-Katalog schrieb Will Grohmann, der immer wieder Texte für Möller verfasste, an dem Heckel-Katalog beteiligte sich der Schriftsteller Will Wolfradt mit dem Nachruf auf den kürzlich verstorbenen Otto Mueller. Im Sommer 1930 präsentierte Möller offenbar außerdem eine bisher nie erwähnte Ausstellung mit graphischen Arbeiten des indischen Poeten, Nobelpreisträgers und Künstlers Rabindranath Tagore.

¹⁶¹ Vgl. Anonym: o.T., Berliner Tageblatt, 5. September 1928.

¹⁶² Zur Ausstellung Vision und Formgesetz, vgl. Kapitel Gastauftritte.

Will Grohmann (1887 - 1968) war Kunsthistoriker, Kritiker und Schriftsteller und gehörte zu dem engeren Freundeskreis Möllers. Vgl. Nachlass Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart. Willi Wolfradt war Kunsthistoriker und Schriftsteller. Der Heckel-Katalog bildete das Heft 1 der II. Folge der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* und war Otto Mueller gewidmet, der im September 1930 verstorben war. Lediglich über Raumaufnahmen aus der Galerie ist diese Ausstellung zu erfassen, Hinweise im Nachlass oder an anderer Stelle sind bisher nicht bekannt. Die Fotografien zeigen eine Auswahl an graphischen Arbeiten. Rabindranath Tagore (1861 - 1941) war ein Philosoph, Musiker und Maler, der 1913 den Nobelpreis für Literatur erhielt und damit der erste asiatische Nobelpreisträger war.

Eine Gedächtnisausstellung im Mai 1931 bot einen umfassenden Blick in das graphische Werk Otto Muellers, bevor Möller mit der Galerie in neue Räume am Lützowufer 3 umzog. Mit der Eröffnung der Ausstellung von Werken Wassily Kandinskys im Februar 1932 wurde dann die neue Adresse eingeweiht. Der Grund für den Umzug war die gemeinsame Nutzung des Oberlichtsaales mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, die Möller angeblich nicht mehr teilen wollte. 166

Insgesamt kann festgestellt werden, dass Ferdinand Möller außergewöhnlich viele neue Namen zu Beginn seiner "zweiten" Berliner Galerietätigkeit in seine Galerie geholt hat: Philipp Bauknecht, Martin Christ, Kurt Mohr, Ernst Musfeld und Johannes Sass, alle junge, zeitgenössische Künstler, neben sehr bekannten Künstlern wie August Macke, Wassily Kandinsky, Gustav Heinrich Wolff oder Alexej Jawlensky. Gleichzeitig wird bei der Betrachtung der zahlreichen Ausstellungen und Publikationen deutlich, dass Möller einige Künstler vertrat, denen er immer wieder besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte: Theo von Brockhusen, Erich Heckel und Otto Mueller. Diese Auswahl macht ein ums andere Mal deutlich, wie sehr Möller auf Beständigkeit und Konsequenz setzte. Bestätigt vom hohen Marktwert seiner "Stammkünstler" sah Möller die für seinen Betrieb richtige Mischung für wirtschaftlichen Erfolg und Weiterführung seiner Geschäftsstrategie in diesem Ausstellungs- und Handelsprogramm.

Gastauftritte: die Ausstellungen *Die Blaue Vier* 1929 und *Vision* und Formgesetz 1930

Obwohl er nicht zum Umkreis der *Brücke* gezählt werden kann, war Wassily Kandinsky für den Galeristen von großem Interesse. Er bedeutete für Möller

¹⁶⁵ Bericht von Möller an Alex Vömel, Galerie Flechtheim, vgl. BG-GFM MF 5314, 287.

¹⁶⁶ Es war nach Angaben Möller immer wieder zu Verwechslungen gekommen, vgl. Brief von Möller an Ernst Ludwig Kirchner, 22. Mai 1931, BG-GFM MF 5315, 1208.

eine Erweiterung der von ihm vertretenen Kunst. Und so war Möller offensichtlich bereit, der deutschen abstrakten Kunst, die zu diesem Zeitpunkt einen ähnlich hohen Marktwert besaß wie die klassischen Expressionisten, seine Türen zu öffnen. 167 1929 ließ sich Möller also von Kandinsky überzeugen, die Sammelausstellung *Die Blaue Vier* mit den Künstlern Alexej von Jawlensky, Paul Klee und Lyonel Feininger und ihm selbst in der Galerie zu zeigen.

Die Künstler zeigten sich sehr engagiert und erklärten schriftlich in dem die Ausstellung begleitenden Katalog, wie es zu dem Titel der Ausstellung kam. Angelehnt an die Erinnerung an den Blauen Reiter wurde pragmatisch die Anzahl der Künstler dazu genommen. 168 Eine andere Erklärung für den Namen lieferte Galka Emmy Scheyer, Sammlerin und leidenschaftliche Verfechterin ihrer "vier blauen Könige", wie sie die Künstler nannte. Daraus entstand der Titel "The Blue Four". Seit 1916 mit Alexei Jawlensky bekannt, versuchte Emmy Scheyer bereits 1924 die Künstler in den USA bekannt zu machen und Ausstellungen zu veranstalten, scheiterte zunächst aber an dem amerikanischen Desinteresse. Erst 1926 gelang es ihr, eine Ausstellung im Los Angeles County Museum zu veranstalten, und zwar mit Erfolg. 169 Die Presse war wohlwollend und doch wirkte die Schau nicht bahnbrechend. 1929 schilderte Scheyer in einem Brief an Möller, dass sie noch eine weitere Ausstellung in Hollywood veranstalten wird, ebenso eine Präsentation einiger Drucke der Vier, zusammen mit anderen "Europäischen Künstlern" in einer Ausstellung. 170

Wassily Kandinsky stand seit der Einzelausstellung in Möllers Galerie 1928 in engem Kontakt mit dem Kunsthändler, auch als der Künstler 1933 mit

-

¹⁶⁷ Vgl. Jeuthe 2011, S. 233 - 235. Jeuthe stellt auch fest, dass Künstler wie Klee und Schlemmer gleichzeitig von politischen Angriffen betroffen waren. Die Wandgestaltung Schlemmers im ehemaligen *Bauhaus*-Gebäude in Weimar wurde 1930 abgeschlagen.

¹⁶⁸ Vgl. Stefan Frey: "`Blaue Vier`? In Deutschland kannte man sie bisher kaum" – Zur "Blaue Vier"-Ausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, Oktober 1929, in: Die Blaue Vier (hrsg. v. Wolfgang Wittrock), Ausstellungskatalog, ART 32, Basel 2001, S. 2 – 5.

¹⁶⁹ Vgl. Tiedemann 2011, S. 151, 158.

¹⁷⁰ BG-GFM MF 5314, 562.

seiner Frau nach Frankreich übersiedelte.¹⁷¹ Die Künstler Paul Klee und Lyonel Feininger hatte Möller bereits 1923 in seinem Ausstellungsbestand in New York gezeigt, nur für Alexei Jawlensky war die jetzige Ausstellung eine Premiere.¹⁷² Von ihm präsentierte Möller dann auch die meisten Werke, immerhin 51 Arbeiten. 48 Werke von Feininger, 25 Gemälde von Klee und 17 Exponate von Kandinsky waren ebenfalls ausgestellt.¹⁷³ In einem Brief an Möller im September 1929 schrieb Jawlensky, dass er die Werke nun abgeschickt hätte und hoffe, dass der Kunsthändler mit der Einteilung einverstanden sei.¹⁷⁴ Der *Harlekin* (1913), der später auf Veranlassung der

¹⁷¹ Vgl. Frey 2001, S. 2 – 5. Das *Bauhaus* in Weimar und später in Dessau, an dem der Künstler seit 1922 unterrichtet hatte, wurde 1933 aufgelöst, was für Kandinsky der Auslöser war, Deutschland zu verlassen. Bis dahin veranstaltete Möller noch drei weitere Ausstellungen, was eine hohe Wertschätzung des Kunsthändlers gegenüber dem Künstler darstellte. Die Verbindung nach Frankreich wurde in den Jahren 1938/39 noch einmal sehr wichtig, als Möller zahlreiche Werke des Künstlers an den Kunstvermittler Rudolf Bauer verkaufte. Bauer wiederum kaufte im Auftrag der Kunstberaterin Hilla von Rebay für den Kunstsammler Solomon Guggenheim. Eine ausführliche Betrachtung dieser Vorgänge folgt in einem späteren Teil der Arbeit.

¹⁷² Wie ausführlich die Korrespondenz war, zeigt ein Briefwechsel mit Julie Feininger, die die Korrespondenz mit Möller pflegte, und in dem Möller zusammen mit Nierendorf um die Erlaubnis bat, einige Werke zum Art Institute in Chicago zu einer Aguarell-Ausstellung schicken zu dürfen, vgl. BG-GFM MF 5315, 703. ¹⁷³ Die Ausstellung hatte bereits früher stattfinden sollen, die Künstler konnten sich aber nicht aufgrund anderweitiger Verpflichtungen auf einen gemeinsamen Termin festlegen, vgl. Korrespondenz mit Jawlensky, BG-GFM MF 5315, 950. ¹⁷⁴ BG-GFM MF 5315, 950 – 953. Überraschend finden sich im Nachlass Möller Geburtstagsgrüße aus dem Jahr 1934 an Jawlensky, der 70 Jahre alt wurde. Die Glückwünsche kamen unter anderem von Galka Emmy Scheyer, die über Verkäufe, ihre persönliche finanziell schwierige Situation in den USA und ihren Hausbau schrieb. Ebenfalls aus den USA kam eine Postkarte von Walter Arensberg. Auch ein Brief von Erich und Margit Scheyer, den Eltern Galkas, erreichte den Künstler. Ein "Sammelbrief" mehrerer Autoren, die ieweils nur kurze Sätze dazu schrieben, ist vom 10. März 1934. Getrennt voneinander schrieben Felix Klee aus Ulm und Lily Klee aus Bern, Aus Berlin schickten Elisabeth Erdmann-Macke und Bernhard Köhler ihre Glückwünsche, ebenso wie Karl Nierendorf. Weitere Glückwünsche kamen von Margret Weinhagen und Gusle Mayer, die wiederum von den Familien Klee und Segal berichtete. Telegramme kamen von dem Ehepaar Baur, getrennt voneinander von Friedrich und Ida Bienert, "GALKAINDERTUTE" (womöglich schickte Galka Emmy Scheyer nochmals Grüße), Otto Ralfs, Marianne und Juerg Kio aus Basel, Saitzew aus Zürich und Stegmann aus Dresden. Ferdinand Möller und Will Grohmann schrieben ebenfalls einige Zeilen. Im Gegenzug widmete Jawlensky dem Galeristen einen kleinen Katalog, der zu dem 70. Geburtstag mit einem Text von Mela Escherich erschien. In einem Zeitungsartikel zu Jawlenskys rundem Geburtstag wurde die Galerie Möller als besonderen Förderer des Künstlers hervorgehoben.

Sammlerin Ida Bienert und des Patronatsvereins nach Dresden in die Staatliche Gemäldegalerie kam, war ebenfalls aufgelistet. 175

Ein Großteil der Werke von Feininger und Klee waren Leihgaben von Rudolf Probst von der Galerie Neue Kunst Fides aus Dresden, nur die Werke Jawlenskys und wenige von Kandinsky kamen von den Künstlern selbst. 176 Die Abwicklung mit der Dresdner Galerie über die Werke Feiningers versuchte Möller offensichtlich zu umgehen, indem er direkt mit dem Künstlern verhandeln wollte. Doch die Absage dafür von Frau Feininger war klar und so wurden 18 Gemälde im September 1929 von Dresden nach Berlin geschickt, mit einer Auflistung der einzelnen Titel und den dazugehörigen Nettopreisen. 177 Möller hat dazu handschriftlich Preise notiert, die alle etwas geringer ausfielen als von Probst offensichtlich zunächst gefordert. 178 Und auch bei der Preisabsprache zwischen Möller und Probst über fünf Blätter von Klee wurde deutlich, dass sich die beiden Galeristen nicht einig waren. In diesem Schreiben bat Möller den Dresdner Kunsthändler um eine Bestätigung, ein Konvolut von Klee für 3400 Mark verkaufen zu können. Dass Möller nicht damit einverstanden war, mit der Galerie Probst die Provision der Verkäufe zu teilen, zeigen die Briefe von Frau Julie Feininger. Dort ging es um die Verhandlungen zwischen Feininger und Probst, dann mit Möller, der keinen Zweifel daran ließ, wie wenig er von dem Kollegen hielt. 179 Zu dem Ehepaar Feininger pflegte Möller ein besseres Verhältnis, was aus dem Schriftwechsel zwischen dem Kunsthändler und der Frau des Künstlers hervorgeht. 180

¹⁷⁵ Ida Bienert war eine Kunstsammlerin für moderne Kunst in Dresden.

¹⁷⁶ Rudolf Probst führte die Galerie Neue Kunst Fides in Dresden und Das Kunsthaus in Mannheim und verfügte über einen exklusiven Vertrag mit Paul Klee und Lyonel Feininger.

¹⁷⁷ BG-GFM MF 5315, 706.

¹⁷⁸ BG-GFM MF 5314, 291.

¹⁷⁹ BG-GFM MF 5315, 706, 708 – 709.

Vgl. BG-GFM MF 5315, 703. Bei einer anderen Gelegenheit bat Julie Feininger Möller darum, den Kontakt zu den Sammlern von Werken ihres Mannes herzustellen und ihr die Größenangaben und die Platzierung der Signatur auf den Bildern Feiningers mitzuteilen. Als Sammler nannte sie Käte Bernhard-Robinson, Eugen Buchthal, Franz Kantorowicz, Bernhard Köhler, Frau Herman Mayer-Freudenberg, Erich Mendelsohn, Bern Meyer, Hugo Simon und "Fritz". Möller seinerseits empfahl, noch die Sammler Frau von Gravens, Adolf Heimann, Adolf

Nach der erfolgreichen Eröffnung reagierte die Presse begeistert und lobte die Schau als die schönste seit langem. 181 Doch auch Kritiker der Ausstellung meldeten sich zu Wort und bemerkten das fehlende Programm der Gruppe. Bemängelt wurden das nüchterne Nebeneinander der großen Künstler und das wenige Miteinander. 182 Der kommerzielle Erfolg dagegen stellte sich etwas verspätet, aber dann deutlich ein, sodass auch in dieser Hinsicht Möller zufrieden sein konnte. 183 Der Direktor der Lautawerke Lausitz, Wilhelm Fulda, kaufte das Aquarell 102 (1919), ebenso wie ein Gemälde von Jawlensky im Dezember. 184 Ebenfalls im Dezember 1929 verkaufte Möller das Gemälde X54 (1929) von Feininger an den Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin und ließ noch zwei weitere Bilder dort zur Leihgabe, in der Hoffnung, diese doch noch verkaufen zu können. 185 Doch offensichtlich blieb es bei diesem einen Verkauf, den Möller mit der immer noch "allgemein ungünstigen wirtschaftlichen Lage" begründete. Das öffentliche Besucherinteresse an der Ausstellung war dennoch hoch und Möller empfand die Ausstellung als großen künstlerischen Erfolg. 186 Und so hielt Möller auch nach dem Ende der Ausstellung den Kontakt zu den

Son

Sommerfeld und die Sammlung Garbielson in Jöteborg anzuschreiben, vgl. BG-GMF MF 5315, 704.

¹⁸¹ Vgl. Anonym: o.T., *Cicerone*, Oktoberheft 1929; Curt Glaser: o.T., *Berliner Börsen-Courier*, 5. Oktober 1929; Max Osborn: o.T., *Vossische Zeitung*, 12. Oktober 1929

¹⁸² Anonym: o.T., *Der Kunstwanderer*, November-Ausgabe 1929.

¹⁸³ An diesem Erfolg hatte Möller sicherlich keinerlei Zweifel, verkaufte er doch schon zu Beginn des Jahres Aquarelle von Kandinsky und Feininger an das Folkwang-Museum in Essen, vgl. BG-GFM MF 5314, 224. Ein Angebot über vier Aquarelle von Kandinsky schickt Möller noch im September 1929 an die Kunsthandlung Hugo Helbing in Berlin, doch offensichtlich erfolglos, da er mit einem späteren Datum handschriftlich vermerkt, dass die Werke zurück gekommen sind, vgl. BG-GFM MF 5314, 356.

Das ganze Jahr über hatte Fulda graphische Blätter und Aquarelle von Möller gekauft, hauptsächlich Werke von Christian Rohlfs, Edvard Munch und Emil Nolde, wobei er sich immer mehrere Angebote machen ließ, auch für Blätter von Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka und Max Pechstein, vgl. BG-GFM MF 5314, 255, 262.

¹⁸⁵ BG-GFM MF 5315, 708.

¹⁸⁶ Vgl. Frey 2001, S. 3.

Künstlern, zu Jawlensky und Kandinsky enger, zu Klee und Feininger weniger. 187

Nach einer längeren Sommerpause mit der entsprechend möglichen Vorbereitungszeit folgte im September 1930 ein weiteres großes Projekt der "fremder Federführung", die Ausstellung Vision Formgesetz. 188 Die Idee zu dieser Ausstellung stammte von dem befreundeten Kunsttheoretiker Ernst Kállai, einem Kunstkritiker und Schriftsteller, der das Ausstellungskonzept entwickelte. Der dem Bauhaus nahe stehende Kállai hatte bereits Aufsätze zu dem von ihm erdachten Wortpaar "Vision" und "Formgesetz" verfasst und bemühte sich nun, passende Kunstwerke um dieses Gedankenspiel herum zu gruppieren. Die Auswahl der Werke sollte bezwecken, das Spannungsfeld zwischen Expressionismus und Konstruktivismus deutlich machen zu können. Der Grundgedanke war, Kunst, die der konstruktivistischen Tradition folgte, neben solche der geradezu entgegen gesetzter expressionistischen Stilrichtung zu stellen. Darin sah Kállai die Gegensätzlichkeit von der "Vision", der der Expressionismus folgte, und dem "Formgesetz", das den Konstruktivisten ihre Vorlagen gab. 189

Zu der Ausstellung erschien das Heft 8 der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* mit einem gleichnamigen Aufsatz des Kunsttheoretikers. Außerdem

¹⁸⁷ Mit Paul Klee verband Möller wohl am wenigsten Persönliches und so gab es auch keinen vergleichbaren Schriftwechsel. Im November 1933 forderte Klee die Rückgabe einiger Werke und erläuterte seine missliche Lage nach der "Beurlaubung" und dass er Möller nicht mehr "berücksichtigen" könne. Möller erwähnte auch den Kollegen Alfred Flechtheim, der seit dem 1. November seine Galerieräume geschlossen habe. Daher wolle Möller die Klee-Arbeiten auch noch behalten, um sich weiter dafür einsetzen zu können. Gleichzeitig bat er Klee, die Preise der graphischen Blätter herunter zu setzen, weil sie sonst nicht zu verkaufen wären. Möller sendete dann vier Blätter an Klee, behielt aber noch drei. Wenig später berichtete er über den Verkauf zweier Blätter Klees, schaffte es aber nicht vor Juni 1934, Klee die Summe von 380 Mark aus dem Verkauf zu überweisen. Das dritte Blatt ging später an den Künstler nach Bern, der sich mit den Verkäufen nicht einverstanden zeigte. Möller musste sich daraufhin vor seinem Galeriekollegen und Klees "Hausgaleristen", Vömel, in Düsseldorf rechtfertigen und ihn bitten, Klee "zu besänftigen", vgl. BG-GFM MF 5316, 11, 21.

¹⁸⁸ Leider sind keine Raumaufnahmen der Ausstellung erhalten oder konnten ermittelt werden.

¹⁸⁹ Vgl. Tanja Frank: *Ernst Kállai Vision und Formgesetz Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933*, Leipzig/Weimar 1986, S. 251 – 273.

verfasste Kállai zu der Ausstellung einen Aufsatz, *Rhythmus in Bildern*, in dem er wiederum die Ausstellung beschrieb.¹⁹⁰ Er setzte sich hier nochmals mit der Gegensätzlichkeit des Gezeigten auseinander und versuchte, dem Leser diesen spannungsvollen und sich gegenseitig bedingenden Konflikt nahe zu bringen:

"Die Ausstellung bringt eine ansehnliche Reihe von Werken, die an verborgenste seelische Quellen zu rühren wissen, obgleich sie von einer klaren logischen Spannung des Bildgedankens beherrscht sind. … Es wird offenbar, daß tiefste kreatürliche Versenkung und kühnste geistige Utopie der Kunst, daß Vision und Baugestalt vom gleichen Herzschlag belebt sein müssen, wenn sie zum reinen Ausdruck ihrer selbst wachsen wollen: vom Rhythmus. Der Kreis ist geschlossen". ¹⁹¹

So wurden zum ersten Mal in Möllers Galerie Werke von Willi Baumeister, Oskar Nerlinger und Oskar Schlemmer, Freddo Bortoluzzi, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Werner Scholz ausgestellt.¹⁹²

Leihgaben für die Ausstellung erhielt Möller u.a. aus Köln, von der Galerie Becker und Newman, die Möller im August ein großes Konvolut mit Werken von Hoerle und Seiwert sandte. Außerdem erhielt Möller von der Kölner Galerie Leihgaben für eine Ausstellung mit Werken von Erich Heckel, die bei Möller im November veranstaltet wurde. Werke von Willi Baumeister und Oskar Schlemmer kamen von der Galerie Alfred Flechtheim.

Möller äußerte sich leider nicht über den Erfolg dieser zweiten Ausstellung, doch war es sicherlich ein weiteres Beispiel für die zeitweilige Tendenz, außenstehende Ausstellungskonzepte in der Galerie zu präsentieren. Der ungewöhnliche und experimentelle Ansatz Kállais wird für den konservativen Kunsthändler eine Herausforderung gewesen sein. Später äußerte sich

¹⁹⁰ Vgl. Frank 1986, S. 157-162.

¹⁹¹ Ernst Kállai: *Rhythmus in Bildern*, in: Frank 1986, S. 161.

¹⁹² Kállai integrierte auch die Künstler der *Brücke*, sowie weitere zeitgenössische Künstler, vgl. Ausstellungsverzeichnis.

¹⁹³ BG-GFM MF 5314, 127. Ende September folgte ein Brief mit deutlich reduzierten Preisen für einige Hoerle-Arbeiten, was für den Verkauf offensichtlich notwendig war.

¹⁹⁴ BG-GFM MF 5314, 128.

Möller über die Methode, "fremde Ausstellungen" in der eigenen Galerie zuzulassen, eher negativ, sie seien wenig profitabel. Im Jahr der Ausstellung schätzte er es wohl noch anders ein.

Publikationen: Die Blätter der Galerie Ferdinand Möller

1927 erschienen zu Ausstellungen der Galerie lediglich in Ausnahmefällen Broschüren oder Kataloge. Solche Verzeichnisse, mit und ohne Abbildungen, begleiteten die Ausstellungen Potsdamer Kunstsommer, 1921 und A Collection of Modern German Art, 1923. Seinen eigenen Ausstellungsbestand listete Möller 1924 zum ersten Mal für die ständige Ausstellung in Potsdam auf. Eine regelmäßige Verlagstätigkeit in Form von Katalogen gab es dagegen erst mit der Rückkehr nach Berlin. Ab 1928 veröffentlichte Möller erstmals ein kleineres Kunstmagazin, das als Ausstellungskatalog diente und in dem kunsttheoretische Aufsätze und Besprechungen des aktuellen Kunstgeschehens Platz fanden: die Blätter der Galerie Ferdinand Möller. Die Möglichkeit zum Austausch und Kommentar des aktuellen Kunstgeschehens muss Möller ein persönliches Anliegen das verfolate. obwohl bereits gewesen sein. er es zahlreiche Kunstzeitschriften, wie Der Sturm des Galeristen Herwarth Walden oder Querschnitt von Alfred Flechtheim gab. Und Möllers "Blätter" erreichten sicherlich auch nie vergleichbare Auflagen. Möllers Zielsetzung zu dieser Publikationsreihe muss eine andere gewesen sein. Er selbst äußerte sich in dem ersten Heft 1928:

"Mit der Herausgabe dieser Blätter beabsichtige ich den von mir veranstalteten Ausstellungen zeitgenössischer deutscher Kunst eine bleibende Chronik zu schaffen. Seit dem Jahr 1918 wurden die von mir geschätzten Künstler Feininger, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Kolbe, O. Mueller, Nolde, Rohlfs, Scheibe, Schmidt-Rottluff, u.a. in wesentlichen Ausstellungen und Einzelwerken in Berlin gezeigt. Von Künstlern der jüngeren Generation wurden z.T. erstmalig Sonderausstellungen vorgeführt. Bauknecht, Christ, Crodel, Garbe, Gramatté, Herbig, Kaus, Kerschbaumer, Mataré, Roeder, Saß, A. Zschokke. Auch für die Folge soll diesen Künstlern mein Interesse gelten. ... Dem deutschen Kunstfreund soll durch diese

Ausstellung bewiesen werden, dass es nicht nötig ist, ausländische Kunst zweiten Ranges zu erwerben."¹⁹⁵

Damit stellte Möller klar, welche Absichten er hatte, und zielte erneut auf seinen Aufruf, den er bereits mit dem Artikel im November 1927 veröffentlicht hatte. Wichtig war ihm, seine Ausstellungen und die Künstler des deutschen Expressionismus und ausgewählte zeitgenössische Kunst in einem präsentablen Format darzustellen und dieses breitflächig weitergeben zu können. Dazu gehörten Anzeigen anderer Handelsbetriebe und Aufsätze zur aktuellen Kunstszene und Kunsttheorie. Meldungen in eigener Sache erschienen ebenfalls regelmäßig. Verfasser für die kunsttheoretischen Abhandlungen, Kurzbiographien und Tagesmeldungen waren zeitgenössischen Kunstkritiker und Schriftsteller Will Grohmann, Hildebrandt Gurlitt, Ernst Kallai, Paul Ferdinand Schmidt, Erich Wiese und Willi Wolfradt, die auch für andere Zeitschriften schrieben. 196 Auch Möller selbst schrieb Beiträge.

Insgesamt erschienen in der ersten Folge von 1928 bis 1930 acht Hefte (vgl. Katalogverzeichnis), eine "zweite Folge" begann im November 1930 mit nur zwei aufeinanderfolgenden Heften bis 1931. Der Aufwand der ersten Hefte wurde bald nicht mehr betrieben: die beiden Hefte, die in der Folge II. erschienen, waren lediglich Ausstellungsverzeichnisse. Möller erklärte das mit der schlechten wirtschaftlichen Lage und "der Schwere der Zeit". 197

Mit dem Umzug der Galerie vom Schöneberger Ufer an das nahe gelegene Lützowufer wurden die Publikationen dann ganz eingestellt. In den Jahren 1932 bis 1937 veröffentlichte Möller nunmehr reine Ausstellungskataloge ohne besondere Aufmachung. Eine Neuauflage der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* gab es erst nach dem Zweiten Weltkrieg.

¹⁹⁵ Blätter der Galerie Ferdinand Möller, I. Folge, Heft 1, November 1928, Berlin 1928, S. 8.

¹⁹⁶ Ähnlich wie die Kollegen Curt Glaser (1879 - 1943) und Karl Scheffler (1869 - 1951) beteiligten sich zahlreiche Kunsthistoriker und -schriftsteller an den publizierenden Kunstmagazinen.

¹⁹⁷ BG-GFM Mappe C IV, I, 3, Einladung Herbstausstellung, September 1932.

Die Publikationen, sowohl die ersten Verzeichnisse als auch die "Blätter" der Galerie, finden sich heute in vielen Antiquariaten und Bibliotheken, doch sind es tatsächlich sehr kleine Formate und von wenig kunsthistorischem Wert. Es mutet an, dass der Verlag mitsamt dem kleinen Magazin mehr ein Hobby des Kunsthändlers als eine weitverbreitete Plattform zum Austausch über zeitgenössisches Kunstgeschehen darstellte.¹⁹⁸

Handel nach der Inflation und zu Beginn der Weltwirtschaftskrise

Ab dem Jahr 1927 kam es zu einem leichten Aufschwung der wirtschaftlichen Situation bis zur Weltwirtschaftskrise 1929/30. Auf dem Kunstmarkt wurde dieser Aufschwung anhand von zahlreichen erfolgreichen Auktionen deutlich. Der Handel mit deutscher und französischer Kunst florierte, was auch zum Resultat hatte, dass Ende der 1920er Jahre eine große Anzahl von Galerien und Auktionshäusern in Berlin ihren Sitz hatten. Ab 1930 wurden die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise langsam spürbar und brachten auf dem Kunstmarkt einen Rückwärtstrend, der 1932 seinen Höhepunkt erreichte. Bis dahin konnten aber in erheblichem Maße Handel betrieben und gute Geschäfte gemacht werden. Die Nachfrage an moderner Kunst war groß. 200

In der Korrespondenz der Galerie ist deutlich zu erkennen, dass die geschäftlichen Beziehungen seit 1927 stark anstiegen.²⁰¹ Besonders der Handel mit Museen und anderen Institutionen und die Kontakte ins Ausland, vornehmlich in die USA, erreichten einen vorläufigen Höhepunkt.

Bereits 1927 erhielt Möller den Auftrag, für eine große mittelalterliche Glasmalereisammlung aus dem Hause Freiherr von Stein einen Käufer zu

¹⁹⁸ Vgl. Zunftmeister 2011, S. 83 - 86.

¹⁹⁹ Vgl. Angelika Enderlein: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006, S. 57 – 62. ²⁰⁰ Vgl. Jeuthe 2011.

²⁰¹ Vgl. allgemeine Geschäftskorrespondenz 1922 - 1945, BG-GFM MF 5314.

finden.²⁰² Der Verkäufer war Graf von Kanitz auf Schloss Cappenberg. Zu der Sammlung lag ein Gutachten des Direktors des Städel`schen Kunstinstitut in Frankfurt, Georg Swarzenski, vor, bei dem die Stücke eingelagert waren. Möller war aufgrund seiner besonders guten persönlichen Kontakte nach Amerika von dem für den Verkäufer tätigen Rechtsanwalt, Richard Carl Wolf, ansässig in Berlin, beauftragt, von dort Angebote einzuholen.²⁰³ Dabei stellte Möller in Aussicht, mit dem Detroit Institute of Arts und dem Metropolitan Museum of Arts in New York zu verhandeln, da er zu den Direktoren eine angeblich freundschaftliche Beziehung pflegte und von deren Interesse an einer mittelalterlichen Sammlung ausging. Diese Gespräche blieben aber offensichtlich erfolglos, so dass die Korrespondenz um einen Verkauf zwischen dem Verkäufer, Graf von Kanitz, und Möller noch bis 1936 um weitere Angebote weiter ging, ohne dass ein Verkauf tatsächlich zustande kam.

Die Kontakte, die Möller in die USA hatte, waren für den Galeriebetrieb sehr wichtig, da sie sich gerade 1927 und 1928 zahlreich darstellten. So gab es Verbindungen zu der Galerie E. Weyhe, zu den Van Diemen Galleries und zu dem Galeristen Frank E. Washburn.²⁰⁴ Einen weiteren ausländischen Kontakt hatte Möller nach Österreich und schickte 1930 Leihgaben von Erich Heckel, Ewald Mataré, Otto Mueller und Emil Nolde an die Gesellschaft zur Wien.²⁰⁵ Kunst nach Doch Förderung moderner waren diese innereuropäischen Kontakte geringer im Vergleich zu den Verbindungen Möllers in die USA, besonders zu der Galerie E. Weyhe, zu dessen Inhaber Möller seit 1923 eine freundschaftliche Beziehung pflegte. Im Juli 1929 schickte Möller ein großes Konvolut an unterschiedlichsten Werken zu Weyhe nach New York.²⁰⁶ Überraschenderweise schickte Möller in diesem

²⁰² Die Tatsache, dass Möller mit einer mittelalterlichen Glasgemäldesammlung Handel betrieb und so von seinem eigentlichen Schwerpunkt, der modernen Kunst, abrückte, wird in einem späteren Kapitel nochmals näher erläutert.

²⁰³ BG-GFM MF 5314, 395 – 415.

²⁰⁴ BG-GFM MF 5314, 222, 301.

²⁰⁵ BG-GFM MF 5314, 314.

²⁰⁶ Diese Rechnung enthielt Holzschnitte von Heinrich Campendonk und Lyonel Feininger, ein Aquarell seiner Frau, Maria Garny, eine nicht näher genannte Mappe von Wassily Kandinsky, Radierungen von Max Kaus, Lithographien und eine wieder

Paket moderner Kunst eine Zeichnung des französischen Malers des frühen 19. Jahrhunderts, Eugène Delacroix, mit. Über Weyhe verkaufte Möller 1934 noch einige Mappenwerke mit Clichés verres an das Metropolitian Museum of Art.²⁰⁷

Offensichtlich hatte Möller noch von Potsdam aus diese Verbindungen gepflegt, die für den Kunsthändler keinen Widerspruch zu seinen politischen Äußerungen darstellten. Wie schon an anderer Stelle vermutet, kam Möller nicht als Anfänger und Neuling nach Berlin zurück, sondern mit dem Ruf eines etablierten Kunsthändlers der deutschen modernen Kunst. Die deutschen Käufer und Kunden waren neben Kollegen anderer Galerien auch die öffentlichen und privaten Museen und Kunstvereine im gesamten Reichsgebiet. So verkaufte Möller Werke von Lyonel Feininger, Erich Heckel und Wilhelm Lehmbruck an das Museum Folkwang in Essen und machte weitere Angebote zu Werken von Herbert Garbe, Otto Mueller und seiner Frau Maria Garny.²⁰⁸

Seit März 1929 stand Möller mit dem Direktor des Lautawerks (Lausitz), Wilhelm Fulda, in Verhandlungen.²⁰⁹ Fulda kaufte bei Möller Aquarelle von Otto Mueller und Christian Rohlfs und Radierungen von Wilhelm Lehmbruck und Emil Nolde, ebenso eine Lithographie von Edvard Munch. Zahlreiche graphische Arbeiten von weiteren modernen Künstlern ließ sich der Unternehmer schicken, sandte aber den Großteil wieder zurück zu Möller,

r

nicht näher genannte Mappe von Oskar Kokoschka, eine Skulptur und Zeichnungen von Georg Kolbe, eine Radierung von Käthe Kollwitz, die Plastik *Rückblickende* (1914) von Wilhelm Lehmbruck und eine Zeichnung von einem gewissen N. Maes, den Möller offensichtlich selbst nicht kannte, da er ein Fragezeichen hinter den Namen setzte. Außerdem wurden drei von Möller so bezeichnete "Bauhaus-Mappen", eine "Secessions-Mappe", Holzschnitte von Gerhard Marcks, Radierungen von Emil Nolde, Holzschnitte und Stiche von Karl Schmidt-Rottluff und eine weitere Plastik von Wilhelm Lehmbruck geschickt, vgl. BG-GFM MF 5314, 701 – 708. Ob die Plastik *Rückblickende* (1914) von Lehmbruck tatsächlich verkauft wurde, ist unklar, gehört sie nach neuster Forschung zu der Sammlung Hans Hess. Hess verlieh die Arbeit 1932 an das Angermuseum Erfurt, vgl. Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion *Entartete Kunst*, Forschungsstelle *Entartete Kunst*, Freie Universität Berlin.

²⁰⁷ Val. BG-GFM MF 5314, 706 – 708.

²⁰⁸ Außerdem bot Möller Werke von Wassily Kandinsky, Max Pechstein und Richard Scheibe an, vgl. BG-GFM MF 5314, 224 – 226.

²⁰⁹ BG-GFM MF 5314, 255 – 273.

was dessen Sekretärin ordentlich vermerkte. 210 Später kaufte Fulda das Aquarell 102 (1919) von Paul Klee und das Mappenwerk Hiob (1916/1917) von Oskar Kokoschka, außerdem ein Gemälde Weiblicher Kopf von Alexej Jawlensky.²¹¹ Diese Sammlung an Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten lassen vermuten, dass Fulda sich spontan für bestimmte Werke entschied, ohne einen Schwerpunkt für die Sammlung zu setzen. Bedeutend war wohl einzig, dass es sich um moderne Kunst handelte. Noch 1936 ließ sich Fulda Werke von Franz Marc und 1938 Plastiken von Karl Albiker, Ernesto di Fiori und Renée Sintenis und Lithographien von Edvard Munch zum Kauf anbieten.²¹²

Mit August Hoff, dem Direktor des Duisburger Museumsvereins, führte Möller einen Schriftwechsel zu diversen Leihgaben, die der Verein von dem Kunsthändler zur Verfügung gestellt haben wollte. Dabei ging es um Werke von Wilhelm Lehmbruck für die Ausstellung Die Musik in der bildenden Kunst der Gegenwart, die im Juli 1929 im Rahmen des Allgemeinen Deutschen Musikfestes und der Deutschen Opernwoche in der Stadt gezeigt werden sollte, genauso wie diverse Leihgaben für die Ausstellung Deutsches Kunstschaffen der letzten 5 Jahre im Dezember 1929.²¹³ Zwei Jahre später fragte Hoff erneut nach Leihgaben, diesmal von Ewald Mataré. In diesem Schriftwechsel änderte sich der Briefkopf von Hoff: von dem Geschäftsführer Duisburger Museumsvereins hin zum Leiter des städtischen Kunstmuseums Duisburg. Und auch im Jahr 1932 sandte Möller graphische Arbeiten von Richard Haizmann, Max Kaus und Karl Schmidt-Rottluff nach Duisburg und fragte nach, ob auch die Bronzen von Gaul geschickt werden

²¹⁰ Die angebotenen Werken stammten von Heinrich Campendonk, Walter Gramatté, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Lyonel Feininger, Max Pechstein, Franz Radziwill und Karl Schmidt-Rottluff.

²¹¹ Aufgrund fehlender Details konnte das Gemälde von Jawlensky bisher nicht näher identifiziert werden.

²¹² Bei den graphischen Arbeiten von Munch handelte es sich hierbei aber um Blätter, die Möller von "befreundeter Seite zum Verkauf übergeben" worden waren, vgl. BG-GFM MF 5314, 272. Bei den Plastiken gab Möller ebenfalls an, diese zum Verkauf übernommen zu haben, diesmal von einem Museum, wobei es sich hierbei nicht um Bestandsware aus der Aktion Entartete Kunst handelt, vgl. Datenbank "Entartete Kunst", Berlin 2009. ²¹³ BG-GFM MF 5314, 186 – 199.

sollten. Die Korrespondenz zwischen den beiden endete 1936 mit der Planung einer Ausstellung mit Werken von Christian Rohlfs.

Auch mit seinem ehemaligen Arbeitgeber Ludwig Gutbier der Galerie Ernst Arnold in Dresden verhandelte Möller 1930 und sogar noch 1939 um ein Werk von Wassily Kandinsky.²¹⁴ Dieser Kontakt blieb bis nach Kriegsende erhalten, nahm aber dann unschöne Züge an. Die beiden trennten sich im Streit. Weitere Geschäftsbeziehungen hatte Möller außerdem zu der Galerie Valentien in Stuttgart.²¹⁵

Der Schriftwechsel mit Hans Posse von der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, mit der Kunstsammlung Danzig, dem Nassauischen Kunstverein Wiesbaden und dem Städtischen Museum der Moritzburg Halle, mit der Kunsthandlung Trittler und der Nationalgalerie Berlin belegen zusätzlich das weitreichende Netzwerk, über das Möller in dieser Zeit verfügte, genau wie die Korrespondenz mit der Kunsthalle Hamburg und der Kunstsammlung Hannover.

Diese Phase von 1927 bis 1931 war eine sehr produktive Zeit für die Galerie Ferdinand Möller. Mit einem großen Auftritt hatte der 45-jährige 1927 begonnen, sein Geschäft ein zweites Mal aufzubauen, diesmal als bereits erfahrener Händler. In diesen vier bis fünf Jahren war es Möller darum gegangen, seine Position auf dem Kunstmarkt einzunehmen und zu festigen. Er hatte zahlreiche Ausstellungen konzipiert, mehr als in jeder anderen Phase seine Karriere und sie unkonventioneller als in jedem anderen Abschnitt seines Geschäftsbetriebs entworfen. Die großen Ausstellungen *Die Blaue Vier* und *Vision und Formgesetz* hatten Konzepte anderer Künstler und Kunstrichtungen geboten, die die Galerie zuvor noch nie gezeigt hatte. Aus dieser zweiten Aufbauphase ging Möller als ein sehr einflussreicher und

BG-GFM MF 5314, 278 - 279, 334. Dabei ging es um Werke von Paul Cezanné,
 Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Wilhelm Lehmbruch und Emil Nolde.
 Hierbei ging es hauptsächlich um Angebote zu Werken von Joseph Eberz,
 Lyonel Feininger, Ernst Ludwig Kirchner, Wilhelm Lehmbruck, Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde und Christian Rohlfs, hauptsächlich von Valentien an Möller, vgl.
 BG-GFM MF 5314, 294 – 298.

bekannter Kunsthändler hervor, sowohl auf nationalem als auch auf internationalem Parkett. Seine zahlreichen Kontakte ins Ausland, besonders in die USA und die Schweiz, aber auch in die deutschen Museen hinein und zu dem Kreis der großen Sammler, waren stabil und stützten wiederum Möllers Rolle als Experte für die Kunst des deutschen Expressionismus.

<u>Der beginnende Nationalsozialismus und die Wandlung der</u> Galerie

Die allgemeine Lebenssituation im Deutschen Reich wurde mit der Machtübernahme der NSDAP zwar schwieriger, nicht nur für die jüdische Bevölkerung, doch gab es während dieser Zeit auch regen Handel und einen starken Kunstmarkt. Viele Kunstgalerien waren nach wie vor im Tiergartenviertel Berlins angesiedelt. Die Erfolge der einzelnen Betriebe fielen unterschiedlich aus. Die Galerie Nierendorf mit Karl Nierendorf an der Spitze hatte unter der Weltwirtschaftskrise schwer zu leiden und war kaum in der Lage, große Geschäfte zu tätigen. Doch die Kunsthandlungen Karl Haberstock, Otto von der Heyde oder Karl Buchholz waren durchaus in der Lage, Kunsthandel mit moderner Kunst zu betreiben. Bei Möller bedingte der politische Wandel einen Strategiewechsel des Geschäftes.

Die radikalen Züge der nationalsozialistischen Regierung in Bezug auf die kunst- und kulturpolitischen Positionen waren noch keineswegs klar erkennbar und so konnten die Partei und die verschiedenen Untergruppen der NSDAP und andere nahe stehende Gruppierungen einen hohen Zulauf verbuchen. Der NS-Studentenbund, die NS-Frauenschaft, die NS-Volkswohlfahrt und besonders die Sturmabteilung, SA, gewannen Mitglieder. So auch der der NSDAP nahe stehende *Kampfbund für Deutsche Kultur* unter Alfred Rosenberg. Möller war offensichtlich Mitglied im *Kampfbund*, der für die deutsche Kunst und gegen einen angeblichen politischen, kulturellen und sittlichen Verfall der Weimarer Republik eintrat. Es findet sich ein leeres Anmeldeformular der Vereinigung im Nachlass Möllers, das jedoch ohne Unterschrift ist. Doch bestätigt ein Schreiben des Galeristen Karl Nierendorf aus dem Jahr 1933 Möllers Mitgliedschaft. In einem Brief an Hermann Klumpp schreibt Nierendorf am 7.10.1933:

"Durch die kunstpolitische Entwicklung ist meine Galerie jetzt in Berlin und wohl in ganz Deutschland, die einzige Stelle, die <u>unabhängige</u>, von rein

²¹⁶ Vgl. Jeuthe 2011.

²¹⁷ Vgl. Walter-Ris 2003, S. 191 – 195.

künstlerischen Gesichtspunkten gestaltete Ausstellungen veranstalten kann. Die Museen, Kunstvereine, meist auch Kunsthandlungen in der Provinz müssen den örtlichen Kampfbünden etc. dienlich sein. Andernfalls verlieren sie ihre Existenzmöglichkeit, wie die Auflösung von Fides in Dresden und anderer Galerien beweist. In Berlin ist nur noch Möller Veranstalter von Ausstellungen, hat aber durch seine Zugehörigkeit zum Kampfbund und die Ausstellung der nat.-soz. Studenten wohl auch gewisse Bindungen."²¹⁸

Der Kampfbund für Deutsche Kultur war 1927 von dem NSDAP-Mitglied Alfred Rosenberg gegründet worden, zu diesem Zeitpunkt noch unter dem Namen "Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur" und ab 1934 als Zusammenschluss mit dem Reichsverbund "Deutsche Bühne in der Kulturgemeinde".²¹⁹ Nationalsozialistischen Das Tätigkeitsfeld Organisation erstreckte sich auf die Bereiche Kunst, Architektur und Musik, Film und Theater und legte dabei den Schwerpunkt auf den Einsatz für die deutsche Kunst und Kultur, jedoch mit der deutlichen Ablehnung aller modernen Strömungen. Die Vereinigung trat dabei mit einer Mischung aus offen antisemitischen und stark national ideologischen Grundsätzen auf, aber auch sachlich, bewusst unpolitisch und überparteilich, was sie für die Zeit um 1933 für gemäßigte Vertreter der konservativen Elite interessant machte.²²⁰ sich Aus Sicht überraschend fühlten Intellektuelle heutiger Kulturschaffende davon angesprochen. Über Empfehlungen und persönliche Kontakte entwickelte sich so ein überschaubares Netzwerk, das ausgesuchte Kreise vereinte, vor allem Hochschullehrer, Juristen, Künstler und Mediziner. Der Kampfbund wurde von vielen als neue richtungsweisende Organisation des Staates im kulturellen Bereich eingestuft und bescherte der Vereinigung einen explosionsartigen Anstieg der Mitgliederzahl, von ca. 6.000 Mitgliedern

²¹⁸ Nachlass Nierendorf, A-GN, Geschäftskorrespondenz der Galerie Nierendorf 1927 – 1941; vgl. Walter-Ris 2003, S. 197.

Vgl. Kirsten Baumann: *Wortgefechte: völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927 - 1939*, Phil.-Diss., Universität Bochum, Bochum 2002, S. 79 – 87.

vor 1933 bis zum Sommer 1934 auf 1 Million.²²¹ Offenbar empfanden die neuen Mitglieder die Vereinigung in ihrem Engagement für die deutsche Kultur stärker als in ihrer Ablehnung moderner Kunstströmungen. Unter den neuen Mitgliedern waren wohl auch Künstler der "Bauhaus-Jugend" und Angehörige des Deutschen Museumsbundes.²²²

Diese Einschätzung einer vermeintlich zukunftsweisenden Vereinigung muss auch Möller geteilt haben. In der Annahme, dass trotz eines aggressiven Auftretens der Kampfbund dennoch ein Forum und vor allem ein Netzwerk für die Kulturelite sein könnte, wird Möller die Entscheidung getroffen haben, 1932 oder 1933 dort ebenfalls einzutreten. Die Tatsache, dass Möllers Ausstellung im Juni 1933, 30 Deutsche Künstler, vom Kampfbund geschlossen wurde, obwohl Möller Mitglied war, verwundert daher. Möglichweise trat Möller erst nach der Ausstellung in die Organisation ein. Oder vielleicht bedeutete seine Mitgliedschaft doch keinen Schutz vor solchen Zwischenfällen in dem zu diesem Zeitpunkt sehr zwiespältigen Umgang mit der modernen Kunst.²²³ In jedem Fall ist Möllers Mitgliedschaft in einer NS-Organisation ein weiterer Beleg dafür, dass sich der Kunsthändler mit der veränderten Situation arrangierte, seine persönlichen Interessen weiterhin gradlinig verfolgte, die er in einer solchen Vereinigung sicherlich vertreten sah. Die nationalistische, sogar radikale Gesinnung des Kampfbundes im Kampf für die deutsche Kunst wird dem Kunsthändler entgegen gekommen sein.

²²¹ Vgl. id., S. 86 – 87.

Wassily Kandinsky an Willi Baumeister: "Sie fragen, was man tun oder lassen soll. Meiner Meinung nach sollten Künstler in den Kampfbund gehen – besonders diejenigen, die dort ruhig und sachlich tätig sein könnten. Eine ganze Anzahl unserer Bauhaus-Jugend will es machen und es kann nur begrüßt werden.", 23. April 1933, zit. nach Zuschlag 1995, S. 48 – 49.

Von 1933 bis 1935 war das Verhältnis zwischen modernen Strömungen in der Kunst und dem Verhalten der Nationalsozialisten uneindeutig. Einerseits gab es Stimmen, die die Kunst der Moderne schnell vernichtet sehen wollten, andererseits gab es Versuche, besonders von Seiten des NS-Studentenbundes, den deutschen Expressionismus als neue Staatskunst zu etablieren. Vgl. Baumann 2002, S. 144 – 152.

Die Diskussionen und Meinungen um die deutsche moderne Kunstrichtung, wie sie mit dem Expressionismus begann, waren immer schon widersprüchlich, doch besonders nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Situation spitzte sich zu. Verschiedene Gruppierungen versuchten mit Nachdruck, ihre Position durchzusetzen: der Kampfbund für Deutsche Kultur geriet mit dem Nationalsozialistischen Studentenbund (NSDStB) aneinander, der Preußische Kultusminister Bernhard Rust argumentierte gegen den Propagandaminister Joseph Goebbels, der die Moderne 1935 noch verteidigte. 224 Wortführer im NSDStB war der Künstler Otto Andreas Schreiber, der eng bekannt mit Möller war. Schreiber propagierte auf zahlreichen Veranstaltungen die Kunst Emil Noldes und Ernst Barlachs als "deutsch national" und "nordisch" und initiierte die Ausstellung 30 Deutsche Künstler 1933 bei Möller, die den Machtkampf zwischen den gegensätzlichen Positionen deutlich erkennbar werden ließ.

Insgesamt begannen unruhige Zeiten für die Galerie, wie für viele andere, was an den wechselnden Adressen abzulesen ist. Als Möller 1932 die Galerie an das Lützowufer verlegte, begründete er dies mit der schwierigen Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen Schöneberger Ufer (Abb. 7). Die nächste Adressänderung erfolgte dann bereits 1935, nur drei Jahre später. Möller zog "zurück" in die Groß-Admiralvon-Köster-Straße. das ehemals und später wieder umbenannte Schöneberger Ufer, wiederum lediglich wenige hundert Meter entfernt. 1939, zwei Jahre nach der offiziellen Schließung der Galerie richtete Möller in der Kluckstraße erneut Büroräume ein, während er mit der Familie das Sommerhaus in Zermützel bei Neuruppin bewohnte. Die Berliner Kluckstraße war die offizielle Postadresse des Kunsthändlers bis zum Umzug nach Köln 1949.²²⁵

²²⁴ 1933 versuchte Goebbels, die Kunst des "nordischen Expressionismus" um den Künstler Emil Nolde als neue Staatskunst zu etablieren. Später revidierte Goebbels seine Meinung und passte sich dem Wortlaut Hitlers an, vgl. Zuschlag 1995, S. 44 - 45.

²²⁵ Leider existieren keine Raumaufnahmen der Galerie aus der Kluckstraße.



Abbildung 7. Unbekannter Fotograf: *Blick in die Galerie Ferdinand Möller, Lützwoufer 3 Ausstellung Emil Nolde*, Berlin 1934, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Der politische Umschwung im Künstler- und Ausstellungsprogramm der Galerie

Im Februar 1932, nach längerer Pause aufgrund des Umzugs an das Lützowufer, stellte Möller wieder aus und eröffnete die neuen Räume mit einer Einzelausstellung von Werken Wassily Kandinskys. Zeichnungen aus den Jahren 1910 bis 1931, Aquarelle und Graphiken wurden in einer ausführlichen Darstellung mit einer großen Spannweite gezeigt, offenbar eine persönliche Entscheidung des Künstlers, der hierbei detailliert angab, welche Blätter wie dargestellt werden sollten, wer zur Eröffnung kommen sollte und welche Kritiker er sich wünschte. Insgesamt 53 Zeichnungen, 30 Aquarelle, die zum Teil aus Dresden von der Galerie Probst geschickt wurden, und einige Lithographien und Radierungen, die größtenteils unverkäuflich waren,

²²⁶ Die vorherige Ausstellung war im Mai 1931 am Schöneberger Ufer. Demnach nutzte Möller die zweite Jahreshälfte 1931 für den Umzug der Galerie und den Aufbau der Räume am Lützowufer.

hatte der Künstler in Dessau ausgesucht und zusammengestellt.²²⁷ Es war seine vierte Ausstellung bei Möller und bestärkte das freundschaftliche, vertrauensvolle Verhältnis zwischen den beiden.²²⁸

Die Beziehung zu Kandinsky brachte Möller in den nächsten Jahren zahlreiche Verhandlungen zu Werken des Künstlers ein. In der Geschäftskorrespondenz liegen immer wieder Angebote und Verkäufe, 1934 und 1935 an deutsche Sammler, 1935 an einen amerikanischen Sammler. ²²⁹ Seit Herbst 1935 verhandelte Möller mit dem Museum Folkwang in Essen, in diesem Verlauf kaufte Möller das Bild *Improvisation Nr. 28* von 1912 für RM 9.000,-- von dem Museum an. Verhandeln musste Möller mit dem damaligen Direktor des Museums Klaus Graf Baudissin, einem hochrangigen Mitglied der Nationalsozialisten. ²³⁰ Das Bild Kandinskys bot Möller am 11. Juni 1936 Rudolf Bauer zum Verkauf an, der dieses für den amerikanischen Sammler Solomon Guggenheim ankaufte, zu einem Preis von RM 14.000. ²³¹

Schon allein an diesem Fall ist erkennbar, wie groß das Interesse an moderner Kunst blieb, auch mit veränderten Rahmenbedingungen, die Möller aber jeweils bedienen konnte.

Nach der Ausstellung mit Kandinsky folgte im Mai 1932 eine Ausstellung mit Werken von Theo von Brockhusen, eine erneute Zusammenstellung aus dem Nachlass des Künstlers, der eine dritte Ausstellung mit Werken Wolf Demeters im Juni folgte. Abschließen konnte Möller das Galeriejahr dann mit einer Sammelausstellung mit Werken von Richard Haizmann, Fritz Kuhr und Johanna Schütz-Wolff. Im Jahr des politischen Umbruchs zeigte Möller

82

²²⁷ Vgl. Briefwechsel zwischen Kandinsky und Möller, 23. Januar 1932, BG-GFM MF 5315, 1105.

Diese Freundschaft führte dazu, dass Möller nach Kriegsende auch mit Kandinskys Witwe Nina ausführlichen Briefkontakt hatte und Werke Kandinskys in Sammelausstellungen 1951 und 1952 in der Kölner Galerie zeigte. Noch 1953 veranstaltete Möller eine große Einzelausstellung mit Gemälden aus den Jahren 1912 bis 1942, vgl. BG-GFM MF 5315, 1072 – 1146.

²²⁹ BG-GFM MF 5314, 129, 163, 309, 614.

²³⁰ BG-GFM MF 5314, 226 - 233; Roters 1984, S. 160 – 165.

²³¹ BG-GFM MF 5314, 115.

zunächst Graphiken von Rolf Nesch, um unmittelbar danach die Sammelausstellung *Deutsche Landschaft I* zu präsentieren, der wiederum die große Ausstellung *30 Deutsche Künstler* folgte.

Möller hatte bereits zuvor Ausstellungen betitelt, doch die Bezeichnung "Deutsche Landschaft" fällt aus dem Rahmen und lässt einen politischen Hintergrund vermuten. Es scheint, als ob Möller durch die Annäherung an den Kampfbund für Deutsche Kultur diese Akzentuierung auf das Deutschtum übernommen habe. Eine weitere Einbindung Möllers in die politischen Geschehnisse stellt sicherlich auch seine Mitgliedschaft in der Reichskammer der Bildenden Künste dar. Zunächst freiwillig, später verpflichtend, richtete das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ab 1933 das Verwaltungskonstrukt der Reichskulturkammer ein, unter der die Reichskammer der Bildenden Künste alle Kunsthändler anzumelden hatte.²³² Damit mussten Ausstellungen bei der Reichskammer angemeldet werden, was in den anfänglichen Jahren lockerer gehandhabt. später aber immer strenger durchgeführt wurde. 1935 gab es offensichtlich innerhalb der Behörde eine Umstrukturierung, was dazu führte, dass neue Mitgliedsbücher herausgegeben wurden.²³³ Im Nachlass Möller findet sich dazu ein kurzes Schreiben an Möller mit dem Hinweis, er würde nun sein Mitgliedsbuch zurück erhalten.²³⁴

Der politische Wandel in der Gesellschaft und ganz deutlich auch bei Möller setzte sich also fort. Diese Auseinandersetzung mit den fortschreitenden Einschränkungen, die die Nationalsozialisten für den Kunstmarkt forderten, hatte ablesbar eine Veränderungen im Programm der Galerie zur Folge, wenn auch nicht so schwerwiegend wie in Teilen der breiten Gesellschaft an sich. Die Diffamierungen der modernen Kunst hatten bereits zu Beginn der 1930er Jahre extreme Züge angenommen. Schon im Frühjahr 1933 fanden in verschiedenen deutschen Städten sog. Schreckenskammern und Schandausstellungen statt, die zum Ziel hatten, die deutsche Avantgarde

²³² Vgl. Stephanie Barron: *1937 Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland*, in: Barron 1992, S. 9 – 23.

²³³ BG-GFM MF 5317, 789.

²³⁴ Depositum A-F-M, C, I, 19; Vgl. Roters 1984, S. 129.

bloß zu stellen und deren Höhepunkt die Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 mit ihrem programmatischen Charakter hatte. Doch trotz der öffentlichen Herabwürdigung der modernen Kunst in den Museen und durch die Presse war es zahlreichen Kunsthändler nach wie vor möglich, die expressionistische Kunst und sozialkritische Werke zu zeigen. So war es auch für Möller nicht ausgeschlossen, in einer großen Sammelausstellung 1933 ein Nebeneinander von klassisch moderner Kunst und zeitgenössischer Kunst zuzulassen und damit seiner Devise einer solchen Zusammensetzung treu zu bleiben, wenn auch in veränderter Form. In diesem Format entschied Möller, die NS-Künstlergruppe *Der Norden* als Vertreter der zeitgenössischen Kunst auszustellen. ²³⁷

Die Ausstellung, um die es sehr viel Aufsehen geben sollte, war die Ausstellung 30 Deutsche Künstler, die am 22. Juli 1933 in den Räumen der Galerie eröffnet wurde. 238 Möller gestattete dabei dem nationalsozialistischen Studentenbund (NSDStB), Werke junger Künstler zusammen mit Werken der Expressionisten zu präsentieren. Ausschlaggebend für die Kooperation war Möllers öffentliche Äußerung 1927 über das Verhältnis von französischer und deutscher Kunst auf dem deutschen Kunstmarkt und sein damit verbundener Ruf als konservativ-nationalistischer Kunsthändler. Diese Abhandlung trug eine eindeutig nationale Prägung, die dem NSDStB entsprach.²³⁹ Aus wurden später Teile im Vorwort des Ausstellungskatalogs zitiert. 240

Möller hatte sich sicherlich viel von der Kombination aus zeitgenössischer Kunst und der klassischen Moderne, die immer mehr unter Beschuss geriet, erhofft, konnte er sich doch einer großen öffentlichen Wirkung durch den NSDStB sicher sein. Zunächst entwickelte sich die Ausstellung aber zu einem Politikum, einem Machtkampf zwischen dem NS-Studentenbund und

²³⁵ Vgl. Zuschlag 1995, S. 58 – 68.

²³⁶ Vgl. id., S. 50 – 51.

Zu der Künstlergruppe wird ausführlich im folgenden Kapitel eingegangen.

²³⁸ Vgl. Kerstin Schmidt: *Die Ausstellung "30 deutsche Künstler" in der Galerie Ferdinand Möller in Berlin 1933*, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Berlin 2006. ²³⁹ Vgl. Roters 1984, S. 94 – 96.

²⁴⁰ Vgl. Schmidt 2006, S. 27 – 29.

dem Kampfbund für Deutsche Kultur unter Alfred Rosenberg und deren Einstellung zum deutschen Expressionismus.²⁴¹ Der Studentenbund sah den Expressionismus als geeigneten Vertreter der deutschen Kunst, insbesondere den "nordischen Expressionismus" von Ernst Barlach und Emil Nolde. Der Kampfbund für Deutsche Kultur hingegen verurteilte die Formen des klassischen Expressionismus und sah in ihm eine revolutionäre Strömung der Kunst der Weimarer Republik, die es zu bekämpfen galt.

Der am 4. Juli geplanten Ausstellungseröffnung war eine Kundgebung des Studentenbundes vorangegangen, die ein großes öffentliches Interesse erzeugte und nochmals die Position der Studenten deutlich machte. Aufgrund dieser öffentlichen Debatte schaltete sich das Reichsinnenministerium ein und verbot die Eröffnung mit der Begründung, dass die Künstler Emil Nolde und Ernst Barlach teilnahmen. Eine Folge von Telegrammen dokumentiert die offensichtlich kurzfristige Entscheidung der Behörde, die Ausstellung am 4. Juli 1933 nicht eröffnen zu lassen. Otto Andreas Schreiber als stellvertretender Kreisführer des NSDStB hatte das Telegramm aus dem Reichsinnenministerium wenige Tage vorher erhalten und an Möller weitergeleitet. 242 Beide schrieben daraufhin an Preußischen Kultusminister Bernhard Rust und baten um eine Stellungnahme. Am 17. Juli 1933 erhielt Möller die Nachricht, die Ausstellung eröffnen zu können, wenn auch unter bestimmten Bedingungen. Diese Einschränkungen sollten die Entfernung der Werke Barlachs und Noldes und der Rückzug des NSDStB aus der Organisation der Ausstellung sein. 243

²⁴¹ Vgl. Baumann 2002, S. 79-87 und 144-152.

²⁴² Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, I/NG 605, 1430/33; BG-GFM MF 5317, 783.

²⁴³ Angeblich wurde die Ausstellung drei Tage später, am 25. Juli, ein zweites Mal geschlossen, weil der NS-Studentenbund noch nicht offiziell zurückgetreten war. Die Ausstellung soll dann eine Woche später wieder eröffnet worden sein. Für diese zweite Schließung fanden sich bisher keine Belege. Und auch Zeitzeugen oder Pressemitteilungen erwähnen diesen Vorgang einer erneuten Schließung, die sicherlich für viel Aufregung gesorgt hätte, nicht. Außerdem wird kein nächstes Datum für die Wiedereröffnung genannt. Dafür gibt es Hinweise, dass sich der NS-Studentenbund bereits nach der ersten Schließung der Ausstellung Anfang Juli 1933 als Veranstalter zurückgezogen hat. In der Darstellung von Hildegard Brenner hatte sich der Studentenbund bei der endgültigen Eröffnung der Ausstellung als Veranstalter zurückgezogen, vgl. Brenner 1961, S. 69 – 72.

Möller folgte diesen Bestimmungen nur zum Teil, indem er den Hinweis auf den Studentenbund im Katalog der Ausstellung entfernte. Die Werke der beiden Künstler entfernte er jedoch nicht. Es ist anzunehmen, dass die Eröffnung der Ausstellung 30 Deutsche Künstler am 4. Juli 1933 aufgrund einer ministeriellen Anordnung zunächst untersagt wurde, am 22. Juli 1933 konnte.²⁴⁴ Zu eröffnet werden dem aber ersten Entwurf Ausstellungskatalogs erschien nach den Auseinandersetzungen mit den Behörden eine zweite Fassung, ohne den Hinweis auf die Beteiligung des NS-Studentenbundes.²⁴⁵ Somit gibt es zwei Fassungen des Begleitheftes, das in rotem Umschlag ein Verzeichnis der gezeigten Werke auflistete. Voran gestellt waren ein Vorwort von Otto Andreas Schreiber und Möllers Aufsatz von 1927.²⁴⁶

Die Ausstellung selbst wurde von der Presse als wenig sensationell eingeordnet und, nach der Aufregung um die Eröffnung und die Streitigkeiten vorab, beruhigte sich die Stimmung deutlich. Während der Laufzeit der Ausstellung herrschte normale Routine. In der Presse wurden die Vielfalt der Werke und die Einbeziehung der vielen jungen Künstler als ein repräsentativer Querschnitt der zeitgenössischen Kunst herausgestellt. Die Qualität der einzelnen Bildwerke konnte aber nicht überzeugen. Zusammengestellt und in den Räumen der Galerie präsentiert wurden insgesamt 72 Werke von 33 Künstlern.²⁴⁷ Der Rundgang durch die Ausstellung folgte einer zeithistorischen Anordnung: zunächst die klassisch modernen Expressionisten, dann die Vertreter der Neuen Sachlichkeit und zum Ende hin die Mitglieder der zeitgenössischen Künstlergruppe Der Norden.²⁴⁸ Die präsentierten Kunstwerke kamen aus dem Bestand der Galerie, von den Künstlern selbst und als Leihgaben, hauptsächlich aus der

²⁴⁸ Vgl. Schmidt 2006, S. 26 – 27.

²⁴⁴ Ein Brief von dem Reichsministerium des Innern, gez. Herr Buttmann, an Alois Schardt, Kommissarischer Leiter der Nationalgalerie Berlin, am 17. Juli 1933 bestätigt die Erlaubnis der Eröffnung, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, I/NG 605 1933/1326.

²⁴⁵ Vgl. Ferdinand Möller (Hrsg.): *30 Deutsche Künstler*, Ausstellungskatalog, Berlin 1933.

²⁴⁶ Vgl. Schmidt 2006, S. 38 – 39.

Obwohl der Ausstellungstitel ausdrücklich 30 Künstler ankündigt, wurden tatsächlich Werke von 33 Künstlern gezeigt, vgl. Roters 1984, S. 126-127.

Galerie Flechtheim und der Galerie Neumann-Nierendorf.²⁴⁹ Die Verknüpfung zwischen der jüdischen Galerie Flechtheim und dem NS-Studentenbund verwundert im ersten Moment, ist aber vielleicht wiederholt ein Zeichen des zwiespältigen Umgangs mit den rassenideologischen Argumenten der Nationalsozialisten in dieser Zeit.

Inhaltlicher Schwerpunkt der Präsentation war offenbar das Landschaftsbild in einer bäuerlichen Lebenswelt.²⁵⁰ Damit hatten die Organisatoren erneut ein Thema gewählt, das der NS-Ideologie entsprach: eine ländliche Idylle, keine lauten und grellen Großstadtbilder, keine intellektuellen oder sozialkritischen Bildwerke. Es herrschte ein gediegenes, gemäßigtes Programm, weitestgehend im nationalsozialistischen Sinn, das vor allem durch die jungen, zeitgenössischen Künstler geprägt wurde. Und obwohl die Vorbereitungen und die Eröffnung der Ausstellung Auseinandersetzungen verbunden waren, zog Möller aus der Ausstellung, die noch bis in den Herbst hinein lief, eine positive Bilanz und konzipierte die Ausstellung 1934 und 1936 erneut.

Nach dem Ende der Ausstellung 30 Deutsche Künstler legte Möller eine kurze Ausstellungspause ein, um zum Ende des Jahres eine bisher unbekannte Ausstellung aus Anlass des 70. Geburtstages Edvard Munchs zu präsentieren. Es folgte im März 1934 eine Ausstellung mit Aquarellen und Lithographien des Künstlers Emil Nolde (Abb. 7). Überraschend stellte Möller ein Zitat von Friedrich Hebbel als Vorwort in den Katalog Noldes. Ob das Sonett in Absprache mit Nolde gedruckt wurde, bleibt offen, ebenso wie Möllers Motivation zu dieser Gestaltung. Eine Einzelausstellung im April 1934 zeigte Werke von Hans Weidemann, einem Mitglied der Künstlergruppe Der Norden und Referent im Propagandaministerium unter Joseph Goebbels. Die Ausstellung trug den Titel Landschaft und Menschen um ein Bauernhaus in

 $^{^{249}}$ Aus der Galerie Flechtheim kamen Werke von Barlach, Marc und Marcks. Zu den Leihgaben aus der Galerie Neumann-Nierendorf, vgl. Schmidt 2006, S. 40 – 75. 250 Vgl. id., S. 85 – 88.

Raumaufnahmen sind leider nicht erhalten, lediglich eine Kopie des Ausstellungskatalogs, BG GFM Ausstellungskataloge.

Friesland und präsentierte Aquarelle, Zeichnungen und Holzschnitte des Künstlers. Zur Drucklegung des Ausstellungskatalogs diente der Verlag der Zeitschrift Kunst der Nation, der hier offenbar aufgrund der Nähe des Künstlers zu dem Verlag ausgewählt worden war. 252 Eine tatsächliche Neuauflage der Ausstellung 30 Deutsche Künstler konzipierte Möller dann bereits im Juli 1934.²⁵³ Aufgrund eines Zeitungsartikels über die Ausstellung ist davon auszugehen, dass Möller neue Arbeiten der Künstler, die schon 1933 vertreten waren, präsentierte.²⁵⁴ Zusätzlich in den Ausstellungsbestand wurden Gemälde des Künstlers Lyonel Feininger einbezogen. Einen eigenen Katalog oder eine Presseerklärung gab es nicht. Es verwundert, dass Möller eine Ausstellung, die 1933 viel Aufmerksamkeit gebracht hat, ein Jahr später wiederholt, diesmal im Stillen und ohne Aufsehen, sogar durch Werke eines sehr bekannten Künstlers ergänzt und dennoch ohne große Resonanz in der Presse. Vielleicht war es wieder einmal Möllers Eigenart, eine Ausstellung zusammen zu stellen, sehr nach seinem persönlichen Gusto, aber ohne die leidliche Aufregung durch die Presse, der Möller immer wieder kritisch gegenüber stand. Seinen Kunden und Käufern wird er die Ausstellung ausführlich vermittelt haben.

Die Werke Lyonel Feiningers waren wenige Monate später erneut in der Galerie zu sehen. Die Ausstellung, die im Februar und März 1935 gezeigt wurde, enthielt Aquarelle, Kohlezeichnungen und Federzeichnungen des Künstlers. Diese Einzelausstellung die war erste nach einigen Sammelausstellungen und Möller zeigte Aquarelle aus den Jahren 1930 bis 1934.²⁵⁵ Einige behielt der Kunsthändler später auf Kommissionsbasis, schickte aber zahlreiche zurück an den Künstler. 256 Interessant an dem Katalog ist, dass Möller als Vorwort erneut ein Zitat eines großen Literaten setzte, diesmal Goethe, ähnlich wie beim Nolde-Katalog von 1934. Dieses

²⁵² Vgl. BG-GFM Pressemappe / Ausstellungskataloge, Hans Weidemann, Berlin 1934.

²⁵³ Vgl. Schmidt 2006, S. 100.

²⁵⁴ Vgl. Robert Scholz: *Künstlerischer Atavismus*, in: *Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe)*, 11. Juli 1934.

²⁵⁵ Bereits 1923 hatte Möller Werke Feiningers in New York gezeigt, 1929 in der Ausstellung *Die Blaue Vier* und 1930 auf der Ausstellung *Vision und Formgesetz*. ²⁵⁶ BG-GFM MF 5315, 721 – 724.

Vorgehen, den Künstlern Literaten zur Seite zu stellen, verwundert, eine Erklärung liegt erneut nicht vor, weder vom Galeristen noch von den Künstlern. Möglicherweise war es einfach eine schmeichelnde Geste des Galeristen an zwei hochgeschätzte Künstler.

Die letzte Ausstellung in den Räumen am Lützowufer waren Gemälde und Zeichnungen des Hamburger Künstlers Kurt Kluth aus den Jahren 1927 bis 1935. Möller hatte Aquarelle und Holzschnitte des Künstlers bereits im Frühjahr des vorangegangenen Jahres gezeigt, widmete ihm aber nun eine Einzelausstellung mit aktuellen Werken. Aufgrund des erneuten Umzugs der Galerie verlängerte sich die Sommerpause im Ausstellungsbetrieb bis zum September. Die neuen Räume der Galerie lagen nun am Groß-Admiral-von-Köster-Ufer.²⁵⁷ Hier zeigte Möller dann eine Ausstellung mit Werken von Wolfgang Hildebrandt und Fritz Kronenberg.

Das Olympia-Jahr 1936 begann Möller mit einer Ausstellung von Plastiken und Zeichnungen der Künstler Günter von Scheven und Fritz Schwarzbeck. Die Idee von 1933, Ausstellungen mit Landschaftsmotiven zu zeigen, führte Möller mit der Ausstellung Gemälde aus dem Teutoburger Wald und dem Künstler Julius Wichmann fort, ihr folgte die dritte Auflage der Ausstellung 30 Deutsche Künstler.²⁵⁸ Die Ereignisse um die Olympischen Spiele und die internationale Aufmerksamkeit ließen eine euphorische Stimmung zu, an der sich auch Möller beteiligen wollte. So entwarf er einen Katalog zu der Ausstellung, auf dessen Vor- und Rückseiten jeweils sportliche Applikationen dargestellt waren: eine Sportplakette von Günter von Scheven auf der Vorderseite, die olympischen Ringe mit einer englischen Übersetzung des Ausstellungstitels auf der Rückseite. Vor einem erneuten Skandal musste sich Möller sicherlich nicht fürchten. hatten sich doch die Rahmenbedingungen deutlich geändert: der Studentenbund war nicht beteiligt und verwandelte die Ausstellung nicht in eine politische Vorstellung.

-

²⁵⁷ Seit 2010 erinnert an dieser Adresse eine Gedenktafel an den Standort der Galerie.

²⁵⁸ BG-GFM MF 5316, 1214 – 1274.

Will Grohmann, ein enger Freund Möllers, schrieb einen Artikel zur Ausstellung, in dem er sehr vorsichtig und doppeldeutig die gezeigte Kunst bewertete.²⁵⁹ Darin würdigte Grohmann die ältere Generation Künstler, Nolde Rohlfs. als Überwinder des Impressionismus, hin "bahnbrechende[n] neue[n] Form" der Kunst. Sie wären "Visionäre". In der Ausstellung sei "alles sehr deutsch", "vom Ausland oft beneidet". Die Kunst dieser älteren Riege warte noch auf ihre Realisierung, so Grohmann. Gleichzeitig betrachtete er die jüngeren Künstler mit ihrer Kunst der Sachlichkeit, Naturnähe und "Gemeinverständlichkeit" und beschrieb deren abwartende Haltung gegenüber der Entwicklungsgeschichte, so als wollten die Jungen mit ihren Arbeiten nicht provozieren. Vom Rundgang durch die Ausstellung schilderte Grohmann, wie der Besucher zunächst die jüngeren Arbeiten sah, um in den hinteren Räumen auf die älteren Werke zu treffen. Als Schlusssatz forderte Grohmann die Besucher auf, mehr noch an dem Schicksal der Kunst und der Künstler teilzunehmen, "ideelle und materielle Werte" stünden auf dem Spiel. Dieser Aufruf zu mehr Bedachtheit und Wertigkeit der Kunst ist zu dieser Zeit sicherlich bemerkenswert, zeugt er doch davon, dass Kunstkritiker wie Grohmann nach wie vor Hoffnung für den deutschen Expressionismus hatten.

Auch Möller muss diese Hoffnung gehabt haben, stellte er doch wieder die klassisch moderne Kunst aus, wegen der er vor drei Jahren in Schwierigkeiten geraten war. Dennoch unterschied sich die Ausstellung von der von 1933. So fehlten Werke der Bildhauer Philipp Harth, Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck, aber auch Gemälde der Landschaftsmaler Arthur Degner, Alfred Partikel, Johannes Sass und Hans Stübner. Außerdem hatte Möller die Werke der Malerei der Neuen Sachlichkeit nicht mehr im Programm. Naheliegend ist, dass Möller aus organisatorischen Gründen den Ausstellungsbestand änderte, während thematisch nichts verändert wurde. Daher waren auch Werke von Emil Nolde und Ernst Barlach wieder ausgestellt, obwohl sie doch 1933 im Mittelpunkt der Kritik gestanden hatten.

²⁵⁹ Vgl. Will Grohmann, *Dreißig deutsche Maler. Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller*, in: Abendausgabe der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, 3. August 1936.

Dass Möller nun wieder nicht auf sie verzichtete, zeigt seinen Respekt vor den beiden Künstlern, die seit Beginn der Galerie zu dem festen Künstlerstamm gehörten. Es zeigt noch, dass Möller offensichtlich keine Sanktionen hatte. Befürchtungen vor sicherlich aufgrund seiner gesellschaftlichen Position und seiner Kontakte zum Propagandaministerium und zu anderen Vertretern des Regimes. Von Schwierigkeiten aufgrund der bekannt. Ausstellung ist nichts auch nicht von anderen Diffamierungskampagnen gegen Möller 1936 oder 1937.

Eine massive Neuorientierung oder gravierende Umstrukturierung im Galerieprogramm ist nach dieser Betrachtung bei Möller nicht festzustellen. Eine Verschiebung der öffentlichen Erscheinungsform der Galerie ist jedoch sehr wohl zu beobachten. Immerhin hatten die Ausstellungen deutschtümelnde Betitelungen enthalten und nationalsozialistische Künstler waren Bestandteil der Galerie geworden. Gleichzeitig hatte Möller zu keinem Zeitpunkt auf "seinen deutschen Expressionismus" verzichtet.

Außerdem ist zu beobachten, dass der Galerist vergleichsweise wenig in konfliktreiche Situationen mit dem NS-Apparat geraten war, weil er den gesellschaftlichen Tendenzen der Nationalsozialisten in dieser Zeit gefolgt war.

Eine Künstlergruppe: *Der Norden* und die Zeitschrift *Kunst der Nation* von 1933 bis 1935

Während der Ausstellung 30 Deutsche Künstler im Herbst 1933 gründeten die Künstler Josef Albert Benkert, Wilhelm Philipp, Otto Andreas Schreiber, Peter Stermann und Hans Weidemann die nationalsozialistische Künstlergruppe Der Norden. Die jungen Künstler, die u.a. Schüler von Otto Mueller und Thorn-Prikker waren, taten sich zusammen, um ihr Eintreten für den norddeutschen Expressionismus als die "neue deutsche Kunst" deutlich zu machen. Ihr Anliegen war, die Kunst eines Emil Nolde, Christian Rohlfs

und Edvard Munchs mit einer verklärten, neuromantischen NS-Ideologie zu verknüpfen. Einziger Förderer der Gruppe war Ferdinand Möller, der vor allem in engem Kontakt zu Otto Andreas Schreiber stand. Beide waren zu diesem Zeitpunkt davon überzeugt, dass eine bestimmte Form des Expressionismus, der sog. "nordische Expressionismus", in der Entwicklung der kommenden zeitgenössischen Kunst in den Vordergrund rücken solle. Im Einsatz dafür und der Förderung dessen sahen der Berliner Kunsthändler mit einem festen Stand in der Kunstmarktszene und der hoch motivierte, nahezu euphorische Student im nationalsozialistischen Studentenbund und Mitglied der SA viele Gemeinsamkeiten in ihren künstlerischen Ansichten. Es entstand die Idee einer Wanderausstellung der Künstlergruppe und die einer Zeitungsgründung, der Zeitschrift Kunst der Nation. Das bei der Gründung der Zeitschrift gesetzte Ziel, "einem "Expressiven Realismus" ein öffentlichen Forum zu verschaffen, ohne als partei-oppositionell zu gelten"260, war für Möller, der durch seine eigene Publikationsreihe immer schon das Interesse an einer solchen Form von Veröffentlichung hatte, ein durchaus reizvolles. Es barg die Möglichkeit, sich kunsttheoretisch für die Kunst einzusetzen, die er selbst verinnerlicht hatte und zu vertreten wusste. Schreibers rassistische und antisemitische Äußerungen, sowohl in schriftlicher Form in der Kunst der Nation als auch in seiner Arbeit im Studentenbund und als Kurator der sog. Fabrikausstellungen, haben Möller offenbar nicht abgeschreckt, weiter Kontakt mit ihm zu haben. Es gibt in der Korrespondenz zwischen den beiden keinerlei Antwort Möllers auf entsprechende Äußerungen Schreibers.

Bis 1935 fand die Künstlergruppe Erwähnung in der Presse, vor allem aufgrund der Wanderausstellung, die Möller als Finanzier der Gruppe veranstaltete. Er schickte eine Zusammenstellung mehrerer Werke auf verschiedene Stationen. Zunächst zeigte er im Januar 1935 die Ausstellung in seiner Galerie. Danach war sie offensichtlich in Kassel zu sehen, um von dort aus nach Hamburg geschickt zu werden.²⁶¹ Dort wurden die Werke im März 1935 im Kunstverein präsentiert. Die Resonanz aus Hamburg war

_

²⁶¹ Vgl. BG-GFM MF 5314, 503 - 506.

²⁶⁰ Vgl. Dieter Scholz: *Otto Andreas Schreiber, die ,Kunst der Nation' und die Fabrikausstellungen*, in: Blume und Scholz 1999, S. 92 – 108.

weitgehend negativ. Der Direktor des Kunstvereins, Fritz Muthmann, schrieb einen eindeutig missmutigen Brief an Möller, in dem Muthmann seine Verwunderung über die in seinen Augen schlechte Kunst äußerte:

"Im Übrigen muss ich Ihnen leider wiederholen, was ich gestern schon andeutete: Die Ausstellung hat überhaupt keinen Erfolg und wird von allen Seiten abgelehnt. Über die Wahl der Bezeichnung "Der Norden" fallen andauernd sehr harte und empörende Worte. Das gemeinsame Urteil aller Interessierten geht dahin, dass der hoch klingende Titel und das stolze Programm im krassen Gegensatz zu dem künstlerischen Können der Maler steht, und dass man es mit einem ganz simplen Unvermögen zu tun hat". 262

Möller antwortete umgehend und rechtfertigte sich für seine Entscheidung. In seiner Antwort am 21. März 1935 schrieb er:

"Ich bin selbstverständlich entgegengesetzter [sic!] Meinung, denn sonst hätte ich die Ausstellung nicht gemacht. Wie Sie aus den Kritiken, sowohl der wesentlichen Berliner Pressen als auch aus der Kasseler Presse, die ich Ihnen gleichzeitig zugehen lasse, ersehen, ist diese Ausstellung absolut positiv gewertet worden. ... Sie hatten aber doch auch den Eindruck, als Sie die Ausstellung hier bei mir sahen, dass Sie glaubten, Sie vertreten zu können. ... Ich bitte Sie alles zu tun, um diese irrige Meinung, an Hand der Ihnen zugehenden Pressenotizen zu berichtigen. Das ist um so [sic] notwendiger in einer Zeit, in der auf der Münchner Ausstellung Berliner Kunst, alles was gut ist, entfernt wurde und es sich hier um junge nationalsozialistische Künstler handelt, die die Linie der deutschen Kunst fortsetzen. Allein aus diesen Gründen hätte die Presse- und Sammlerwelt, die sich für moderne Kunst interessiert, dafür einsetzen müssen, wenn auch im einzelnen, da es sich um junge Künstler handelt, Einschränkungen zu machen wären."263

Möllers Überzeugung, hier eine potenzielle, qualitativ hochwertige Kunst zu vertreten und zu fördern, wird hier erneut deutlich. Der Museumsleiter in

²⁶³ Brief von Möller an Muthmann, 21. März 1935, BG-GFM MF 5314, 504.

²⁶² Brief von Muthmann an Möller, 20. März 1935, BG-GFM MF 5314, 504.

Hamburg war weitaus weniger euphorisch und reagierte nahezu ärgerlich und ebenso direkt:

" ... Übrigens weiss ich nicht, wie man der geradezu erschreckenden Ablehnung gegenübertreten soll, die sich vor allen Dingen gegen 2 Punkte richtet: 1.) dagegen, dass die Künstler es wagen, ihre Kunst "nordisch" zu nennen (hier werden sehr erhebliche Hamburger Belange verletzt!) und 2.) dagegen, dass Künstler, die technisch und malerisch so wenig können, mit derartigen Ansprüchen auftreten. Das Wort "Echt Berliner Unverschämtheit" mag Ihnen den Rest illustrieren. ... Was mich bei der ganzen Angelegenheit stört – darin stimmt mein Urteil mit dem der Allgemeinheit überein – ist die programmatische Wahl des Wortes "Der Norden". Wer einmal erlebt hat, wie hier oben um den Sinn und das Wesen, nicht um den Begriff des Nordens gerungen wird, der muss die Vorwegnahme dieses Wortes durch die 5 Künstler als verletzend empfinden".²⁶⁴

Damit endet der Schriftwechsel zwischen den beiden. Wie aus dem Schreiben vom 19. März 1935, mit dem die Auseinandersetzung begann, hervorgeht, wurden die Werke von Hamburg nach Düren geschickt. Dort war die Ausstellung von Frühjahr 1935 bis Januar 1936 zu sehen. Ein Brief aus dem Museum stammt vom 21. Januar 1936 und berichtet von dem großen Erfola Ausstellung und weiteren Interessenten Wanderausstellung.²⁶⁵ Die Veranstalter und Besucher waren offensichtlich von der modernen Kunst, "die als der stärkste Vorstoss gegen [sic!] die Neuromantik aufgefasst wurde", angetan. In dem Schreiben an Möller wurde weiterhin erwähnt, dass der Wunsch bestünde, die Schau noch in anderen Städten zu zeigen, besonders Krefeld und der Kölner Kunstverein hätten Interesse an der Wanderausstellung bekundet. Es ist nicht anzunehmen, dass die Ausstellung auch dorthin ging, doch sind die Reaktionen nicht dokumentiert und auch nicht, wann die Ausstellung zurück nach Berlin kam. Auffallend ist, dass nach dieser Rundreise kein weit reichendes Echo in der Kunstszene zu hören war, was die negativen oder gar fehlenden

Brief von Muthmann an Möller, 22. März 1935, BG-GFM MF 5314, 505 – 506.
 BG-GFM MF 5314, 520.

Presserezensionen belegen. Ob und wann sich die Künstlergruppe aufgelöst hat, ist nicht belegt. Nach der Ausstellung *30 Deutsche Künstler* 1936 bei Möller, auf der die Künstler der Gruppe beteiligt waren, fanden keine weiteren Ausstellungen mehr statt, weder bei Möller noch in einer anderen Galerie. Immerhin schickte Möller noch im Juli 1936 zwei Lithographien von Weidemann und Stermann nach Hamburg zu einer Fabrikausstellung der Reichskammer der Bildenden Künste, erhielt die Werke aber im September schon zurück.²⁶⁶ Ausgeliehen hatte Möller die Werke sicherlich aufgrund der engen Zusammenarbeit mit Otto Andreas Schreiber, der als Mitarbeiter der Reichskammer die Fabrikausstellungen konzipierte.

Nach 1945, als Möller wieder begann, Ausstellungen zusammenzustellen, wurden die Werke der Künstlergruppe nicht mehr gezeigt, obwohl Möller wahrscheinlich über Bilder verfügte.

Die aus heutiger Sicht merkwürdige Zuwendung zu dieser Gruppe erstaunt, muss der Galerist doch die mangelnde Begabung, die ihm außerdem von mehreren Seiten bescheinigt wurde, erkannt haben. Der Blick des erfahrenen, hoch professionellen Galeristen war scheinbar getrübt. Möglicherweise hatte er aber vor allem das Potenzial in der Kunst des Norden gesehen, das es noch zu entwickeln galt. Die Betrachtung der Korrespondenz und Möllers Handeln legen nahe, dass der Kunsthändler durchaus den Beginn einer Etablierung der neuen deutschen Kunstströmung mit dem entsprechenden Aufwand an Förderung zu erkennen glaubte.

Parallel zur Gründung der Künstlergruppe *Der Norden* entstand ab Oktober 1933 die Kunstzeitschrift *Kunst der Nation*. Die Frage, in wie weit der Kunsthändler vor allem als Finanzier auch an der Zeitschrift beteiligt war, war bisher nicht eindeutig geklärt. Aus der erhaltenen Korrespondenz geht jedoch sehr deutlich hervor, dass Möller als Berater für Otto Andreas Schreiber eine

²⁶⁶ BG-GFM MF 5314, 605.

wichtige Funktion hatte, nicht aber als Geldgeber oder gar Gründer der Zeitschrift.²⁶⁷

Der ehemalige Direktor der Zeitschrift Weltkunst, Fritz Eduard Hartmann, und Otto Andreas Schreiber waren zuständig für die Geschäfts- und Schriftleitung der Zeitschrift, die vom 1. November 1933 bis zum 15. Februar 1935 zweimal im Monat erschien. Zu den über 140 Autoren, die in dem meist sechsseitigen Format publizierten. gehörten Kunstschriftsteller, Journalisten, Kunsthistoriker und Künstler.²⁶⁸ Mit einer Auflage von 5.000 Exemplaren verfügte die Zeitschrift über 3.500 Abonnenten und wurde im Verlag Kunst der Nation GmbH mit Sitz in Berlin-Charlottenburg gedruckt. Die Autoren und Verantwortlichen hatten es sich zur Aufgabe gemacht, eine Plattform für den deutschen Expressionismus und die Debatte darum zu gestalten. Der Fokus der Zeitschrift lag dabei auf dem aktuellen Kunstgeschehen und der zeitgenössischen Kunst im Verhältnis zu ihrem vermeintlichen Vorbild, der Kunst der Expressionisten um die Künstlergruppe Brücke. Gab es zu Beginn der Arbeit an der Zeitschrift noch eine breite Fächerung der Themen von der Musik bis hin zum Theater, kristallisierte sich nach einem Jahr eine Konzentration auf den Bereich der Bildenden Kunst heraus. Dabei lag das Interesse neben der Malerei der Moderne auch im Bereich der Bildhauerei und weit weniger bei der Kunst der Neuen Sachlichkeit und der zeitgenössischen Architektur.

Möllers angebliche Beteiligung war schon zu diesem Zeitpunkt umstritten und führte im Januar 1934 zu einem unerfreulichen Schriftwechsel mit einer Mitarbeiterin des Stadtmuseums Jena, Hanna Stirnemann. Es ging um einen Herren, H. Jansen, der auf einer öffentlichen Diskussion während einer Ausstellung von Werken Gabriele Münters in Jena die Redaktion der

²⁶⁷ Möllers beratende Funktion, die bei der Gründung der Zeitschrift "befördernd" wirkte, bestätigt auch Kirsten Baumann, Baumann 2002, S. 152 – 154; Möllers direkte Beteiligung bleibt hier jedoch eine anekdotenhafte Darstellung.

²⁶⁸ Vgl. Baumann 2002, S. 154 – 165. Darunter waren prominente Publizisten wie Paul Ferdinand Schmidt, Gert H. Theunissen, der Künstler Otto Pankok, Otto Andreas Schreiber selbst und sogar Joseph Goebbels.

Zeitschrift angegriffen und die Galerie Möller scharf diskreditiert hatte. 269 Laut Stirnemann hielt Jansen den Mitarbeitern der Redaktion vor, keine "echten Nationalsozialisten" zu sein und zudem von der Galerie Möller unterstützt zu werden, einer Galerie, die "in den vergangenen Jahren soviel Brückemaler gekauft habe", eine Kunst, die "vom jüdischen Kunsthandel dem Volk serviert worden" sei. Stirnemann warnte die Schriftleitung vor einer solchen gefährlichen "Gesinnungsriecherei" und empfahl entsprechende Maßnahmen gegen den Verfasser. Eine Reaktion der Schriftleitung ging in Kopie an Möller und versuchte deutlich zu machen, wie die Verhältnisse seien. ²⁷⁰ Es wurde verlangt, dass Herr Jansen "in gleicher Öffentlichkeit die Erklärung abgeben" solle, die "Behauptung ohne jegliche Information aus der Luft gegriffen" zu haben. Außerdem wurde klargestellt, dass "Schriftleiter und Herausgeber der "Kunst der Nation' Pg. Otto Andreas Schreiber, Leiter des Kulturamtes II der Arbeitsfront", sowie der weitere Mitarbeiterkreis "völlig nationalsozialistisch" seien. Die Galerie Möller hätte mit der Zeitschrift nicht das Geringste zu tun. Man würde Möller in Kenntnis setzen, einen Mann, der sich mit dem Verkauf "nur deutscher Kunst" "jahrzehntelang" verdient gemacht hätte. Wer der Urheber dieser Rechtfertigung war, ist unklar. Zu diesem Zeitpunkt hatte Möller Ausstellungsbesprechungen an die Redaktion gesandt, mit der Bitte um Veröffentlichung. Diese wurden jedoch abgelehnt. In mehreren Ausgaben der Zeitschrift wurde die Galerie immer wieder als Lizenzgeber für Abbildungen zitiert, so für eine Abbildung des Bildes Badende von Otto Mueller in der Januar-Ausgabe 1934 oder Zigeunerinnen am Lagerfeuer, auch von Mueller, in der Juni-Ausgabe. 271

Im Februar 1935 wurde die Zeitschrift eingestellt. 272

²⁶⁹ Vgl. Briefe zwischen Hanna Stirnemann und der Schriftleitung der *Kunst der Nation*, BG-GFM MF 5314, 475 – 476.

²⁷⁰ BG-GFM MF 5314, 475.

²⁷¹ Nähere Angaben wurden leider nicht gemacht, sodass die Kunstwerke nicht eindeutig zuzuordnen sind.

²⁷² Vgl. Baumann 2002, S. 170 - 173; Schmidt 2006, S. 96 – 99.

Käufer und Verkäufer: Handel mit Sammlern und Museen

In der Zeit des politischen Umschwungs stellte die Galerie Ferdinand Möller eine gefestigte Institution auf dem Kunsthandelsparkett dar. Seit 1927 war Möller sowohl im Handel als auch als Aussteller erfolgreich gewesen und verfügte nun, 1933, über ein breites Netzwerk an Kunden und Künstlern. Kontakte zu Museen bestanden genauso wie zu Galerien im In- und Ausland.

Zu den wichtigsten Ankäufen, die Möller in dieser Zeit betrieb, gehörte die Sammlung Kirchhoff.²⁷³ Möller kaufte ab 1935, nach dem Tod Heinrich Kirchhoffs im Oktober 1934, zahlreiche Werke der Moderne aus der Sammlung.²⁷⁴ Die Korrespondenz zwischen Möller und den Erben Kirchhoffs in Wiesbaden begann im Januar 1935 mit einem Brief der Witwe Antonie Kirchhoff, genannt Tony, an Möller und der Bitte, für zahlreiche Werke Käufer zu finden. Im Februar 1935, einen Monat nach Frau Kirchhoffs Schreiben, erhielt Möller einen Brief von dem Notar und Rechtsanwalt Karl Pauly, der sich als Nachlassverwalter vorstellte und darauf bestand, bei weiteren Verkäufen um Genehmigung gebeten zu werden. Die folgende Korrespondenz der nächsten drei Jahre verlief damit immer als Dreiergespräch, bis in das Jahr 1939 hinein.²⁷⁵

Die erste Auflistung von Werken aus der Sammlung Kirchhoff erstellte Möller am 4. Februar 1935, sicherlich zur Information für den Anwalt Pauly.²⁷⁶ Um

²⁷³ Heinrich Kirchhoff (1874 - 1934), Bauunternehmer in Wiesbaden, begann 1914 Kunst zu sammeln, zunächst die Impressionisten, später vor allem Werke des Expressionismus. Besonderer Förderer war Kirchhoff für die Künstler Conrad Felixmüller und Walter Jacob, vgl. Nikolas Jacobs: *Kirchhoff und Berger - zwei Wiesbadener Sammlungen. Ein Jahrhundert Kunst in Wiesbaden - Die Geschichte von zwei modernen Sammlungen*, Aufsatz zum Wiesbadener Geschichtswettbewerb "Denk ich an Wiesbaden… ", Wiesbaden 2008.

²⁷⁴ Dabei handelte es sich vorwiegend um Werke von Marc Chagall, Alexei von Jawlensky, Erich Heckel, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc und Emil Nolde. Andere Künstler, die in der Sammlung vertreten waren, waren Josef Eberz, George Grosz, Otto Mueller, Christian Rohlfs und auch Max Liebermann, Max Slevogt und Wilhelm Trübner.

²⁷⁵ BG-GFM MF 5314, 424 – 450.

²⁷⁶ Auf dieser Liste sind folgende Werke vermerkt: *Die Wölfe* (1913) von Franz Marc, *Gläserner Tag* (1913) von Erich Heckel, *Die Ahnen* (1919) von Emil Nolde, *Ein Zentrum* (1924) von Wassily Kandinsky, *Gasse in Soest* (1910) von Christian Rohlfs und Proletarierkinder (1914) von Oskar Kokoschka.

Frau Kirchhoff zu einem Verkauf eines Nolde-Bildes zu bewegen, schrieb Möller ihr wenige Tage später von der Auktion bei Max Perl, die am 26./27. Februar 1935 stattfinden würde. Darin kämen zwei andere Bilder Noldes für einen deutlich geringeren Preis zur Versteigerung, als Möller ihn ihr für das Bild Die Ahnen (1919) mit RM 2.000 anbieten könne. Bei den erwähnten Bildern handelte es sich um Buchbaumgarten (1909), angegeben mit RM 800, und Palmen (1915), angegeben mit RM 700. Möller bat darum, dies mit Pauly zu klären. Im März folgte die Bestätigung zum Verkauf des Bildes Die Wölfe von Franz Marc für RM 3.000. Im April schrieb eine ungeduldige Tony Kirchhoff und fragte nach dem Verblieb der übrigen Bilder, sie bräuchte das Geld für den Umbau des Hauses. Ansonsten bat Frau Kirchhoff um die Rücksendung der Bilder. Möller antwortete und erklärte, Schwierigkeiten mit dem Verkauf des Nolde-Bildes zu haben. Tony Kirchhoff beantwortete diesen Brief noch im selben Monat und bestand auf den festgesetzten Preis für den Nolde. Auch für das Bild von Chagall hätte sie nun einen Interessenten in Frankfurt über einen Herrn Schumann.

Im Frühjahr 1936 erstellte Möller eine weitere Bilderliste mit Preisen, die er nach Abwägung "der Schwierigkeiten, die heute beim Verkauf dieser Werke bestehen" bestimmt hat.²⁷⁷ Besonders 1937 sah Möller offensichtlich keine Möglichkeit, Werke zu veräußern, doch immerhin war noch 1938 diese Liste Grundlage von Verhandlungen. Möller selbst bezeichnete sich dabei als "Gerichtlicher Sachverständiger für moderne Gemälde". Unter diesem Titel erstellte Möller noch 1939 ein Gutachten zum Wert der Werke für den Anwalt und Nachlassverwalter Pauly. Ob dieser Titel tatsächlich eine rechtliche Dienstbezeichnung darstellte, ist fraglich.

Trotz der scheinbar schwierigen Verkaufsverhandlungen profitierte Möller enorm von dem An- und Verkauf von Werken aus der Sammlung Kirchhoff. Aus der Geschäftskorrespondenz der Galerie ist ersichtlich, wie viele Sammler Möller aufgrund der Kirchhoff-Bilder anschrieb und ihnen im Laufe

²⁷⁷ BG-GFM 5314, 432 – 438. Auf der Liste, die Möller anfertigte, standen Werke von Nolde, Rohlfs, Jawlensky, Max Beckmann, Klee, Fritz Erler, Kandinsky, Grosz, Chagall, Kokoschka, Liebermann, Eberz und Felixmüller. Die Auflistung der Werke war jeweils unterteilt in Ölbilder, Aquarelle und Lithographien.

der Jahre Angebote machen konnte. Im Falle Kirchhoff handelte es sich nun nicht um die Auflösung einer Sammlung aus der Not einer Flucht oder Zwangs heraus. Aber natürlich liefen in dieser Zeit zahlreiche Aufkäufe und Auktionen jüdischer Sammlungen. Inwieweit Möller daran beteiligt war, konnte bisher nicht geklärt werden.

Ein weiterer Ankauf aus einer Sammlung durch Möller war nachweislich ein Konvolut von Werken aus der Sammlung Paula Ehrenreich. Hierbei handelte es sich um Gemälde von Friedrich Heinrich Füger. Aber auch Sammler wie Otto Ralfs in Braunschweig und Rechtsanwalt Rauert in Hamburg machten Möller im Laufe dieser Jahre Angebote aus ihren Sammlungen, wobei hierbei immer klar darauf aufmerksam gemacht wurde, dass keine Eile zum Verkauf bestünde. Bei diesen beiden Sammlungen handelte es sich um vorwiegend moderne Werke von Wassily Kandinsky und Paula Modersohn-Becker.

Käufer, die Möller in diesen Jahren treu blieben und immer wieder um Angebote baten, waren Hermann Bünemann in Leipzig und Hermann Lange in Krefeld, aber auch dem Sammler Josef Haubrich in Köln machte Möller Angebote. In allen Fällen ging es vorwiegend um moderne Kunst. Noch 1935 fragte der Sammler Bünemann nach Werken von August Macke, mit Hermann Lange verhandelte Möller im selben Jahr um einen Picasso und dem Sammler Haubrich bot Möller Werke von Beckmann, Chagall und Kokoschka an. In den Jahren 1936 und 1937 korrespondierte Möller mit den Sammlern Bruno Adriani und Wilhelm Fulda, an die Möller schon seit Jahren verkaufte. Ein anderer Käufer, der bisher noch wenig in Erscheinung getreten war, war der Künstler Theodor Werner, der 1935 begann, bei Möller Kunst

2

²⁷⁸ BG-GFM MF 5314, 665. Zu der Sammlung Ehrenreich konnten bisher keine weiteren Details recherchiert werden.

begann 1923 als Industrieller in Braunschweig, Kunst zu sammeln und Ausstellungen zu konzipieren. Außerdem gründete er die Gesellschaft der Freunde junger Kunst und die Klee-Gesellschaft, vgl. Junge 1992, S. 243 - 251.

Das Sammlerehepaar Martha (1869 bis 1958) und Paul Rauert (1863 bis 1938) lebte in Hamburg und sammelte fast ausschließlich expressionistische Kunst. Der Rechtsanwalt begann ab 1905 gemeinsam mit seiner Frau, moderne Werke zu kaufen.

²⁸⁰ BG-GFM MF 5314, 136 - 143, 515 - 520, 352 - 353.

anzukaufen, zunächst ein Aquarell von Paul Klee. 281 Werners Frau, Woty Werner, hatte die Galerie besucht und das Aquarell *Mond* von Klee mitgenommen. Möller schickte die Rechnung dann an Theodor Werner nach Potsdam. Zu einem zweiten Aquarell von Klee, 1926, Gelehrter im Umgang mit Gestirnen (1926), wollte Möller das Angebot Werners mit dem ungenannten Besitzer absprechen und sich dann melden. Nur drei Tage später konnte Möller das Angebot bestätigen und eine weitere Rechnung an Werner schicken. Zwischendurch machte der Kunsthändler dem Käufer ein Angebot zu einer Marmor-Plastik von Alexander Archipenko, eine Woche später erhielt Werner ein weiteres Angebot zu einem Band mit Clichèes-Verres, wahrscheinlich von Camille Corot. Außerdem kaufte er ein Gemälde von Pablo Picasso, *Frauenkopf*, sowie ein Gemälde von Juan Gris. 282 Ein weiteres Gemälde von Picasso kaufte Werner offensichtlich 1938 für RM 500. Auch hier ist das Datum auf der Rechnung schlecht identifizierbar.

Interessant ist hier festzuhalten, welchen breiten Kunstgeschmack der Käufer hatte und mit welcher vermeintlichen Leichtigkeit Möller diesen Wünschen entsprechen konnte. Möller verfügte demnach über einen Bestand an moderner Kunst und daneben über einige Werke früherer Künstler, auch aus dem Ausland wie die Gemälde von Picasso und Gris. Andere Angebote, die Möller an seine Kunden im In- und Ausland verschickte, machen außerdem deutlich, dass der Kunsthändler zahlreiche Werke von Ernst Barlach und Franz Marc anbieten konnte. Auch Werke Emil Noldes und Christian Rohlfs` schickte Möller zur Ansicht an potenzielle Käufer. Vermissen muss man jedoch Werke seiner eigentlichen "Stammkünstler". Offensichtlich ließ der Kunsthändler Werke von Theo von Brockhusen, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff in seiner Sammlung, ohne sie anzubieten. Nur noch selten

²⁸¹ BG-GFM MF 5314, 691 – 696. Der Künstler Theodor Werner (1886 - 1969) lebte in Paris, ab 1935 in Berlin und Potsdam, von wo aus er gemeinsam mit seiner Frau Anneliese Rütgers (genannt Woty) eine künstlerische Karriere begann.

Hier ist eine genaue Festlegung des Gemäldes aufgrund fehlender Details nicht weiter möglich. Die Rechnung für das Werk von Picasso ist überraschenderweise auf 1936 datiert. Es kann aber nur ein Datierungsfehler vorliegen, da die Bestätigung des Verrechnungsschecks für die beiden Klee-Aquarelle gleichen Datums ist. Möller hatte aber sicherlich nicht ein Jahr auf die Bezahlung warten müssen, zumal es sich wieder um den 12. Dezember handelte, vgl. BG-GFM MF 5314, 691 – 696.

machte Möller Angebote zu Werken von Lyonel Feininger, Erich Heckel, Wilhelm Lehmbruck oder Otto Mueller. Sicherlich bestimmte auch in dieser Zeit die Nachfrage das Angebot und offensichtlich gab es ein reges Interesse an Kunst von Paul Klee und Ernst Barlach.²⁸³

Bei der eingehenden Analyse des Nachlasses Möller sind nicht nur die Verbindungen zu Sammlern und langjährigen Geschäftspartnern auffällig, auch die Kontakte zu Museen im In- und Ausland. Dabei ist festzustellen, dass Verkaufsangebote von großen Instituten und öffentlichen Museen an den Kunsthändler bisher wenig beachtet wurden. Einen ersten Fall erläuterte Roters 1984 bereits in seiner Publikation: den Ankauf des Bildes Improvisation Nr. 28 (zweite Fassung) (1912) von Wassily Kandinsky durch Möller. 284 In einer langen Verhandlung mit dem damaligen Museumsleiter des Folkwang Museums in Essen, Karl Graf Baudissin, übernahm Möller das Bild für RM 9.000 und verkaufte es weiter an den amerikanischen Sammler Solomon Guggenheim. Der Schriftwechsel zwischen Baudissin und Möller ist vollständig erhalten, genau wie die Korrespondenz mit dem Leiter der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, Hupp, der im Frühjahr 1937 fünf Werke an Möller aus dem musealen Bestand verkaufte. 285 Die schriftlich festgehaltenen Verhandlungen zeigen, wie die städtische Institution an den Verkäufen zu beteiligen war:

"... die Dinge sind nun endlich so weit, dass ein Teil der Bilder aus der Galerie der Neuzeit an Sie zum Abtransport gelangen können, da die Genehmigung der Verwaltung eingetroffen ist. Sie erhalten die unten aufgeführten Stücke, die die eingesetzten Preise für das Museum unbedingt erreichen müssen. Weiter mache ich von Ihrer Zusage Gebrauch, derzufolge Sie das Museum an dem Erlös beteiligen wollen, wenn dieser eine

²⁸³ Vgl. Jeuthe 2011.

²⁸⁴ Vgl. Roters 1984, S. 160 – 165; BG-GFM MF 5314, 227 – 233.

Anschreiben der Stadt Düsseldorf, Kunstsammlungen, 19. März 1937, in: BG-GFM MF 5314, 501. Die aufgeführten Werke waren *Selbstporträt mit Nelke* (1912) von Otto Dix, *Franz Hauer* (1913) von Oskar Kokoschka, *Mutter und Kind* (*Stillende Mutter*, um 1902) von Paula Modersohn-Becker, *Liebespaar* von Edvard Munch und *Meereswoge* (*Rote Abendsonne*, 1913) von Emil Nolde.

bestimmte Höchstgrenze – wenn ich mich recht entsinne, 30%, ..., überschreitet. ... Das Elternbildnis von Leo v. König ist in der Zwischenzeit verkauft worden, und zwar an den Meister selbst zu dem gleichen Preis, zu dem wir es seinerzeit erworben haben. ...Wenn ich Ihnen weitere Stücke zusenden soll, dann teilen Sie mir das bitte mit, damit ich Gelegenheit habe, rechtzeitig die Genehmigung meiner Verwaltung einzuholen."

Das Selbstporträt von Otto Dix bot Möller verschiedenen Sammlern an, verkaufte es aber letztendlich an das Detroiter Institut of Art durch Vermittlung von Wilhelm Valentiner.²⁸⁶

Ein weiteres Angebot, das eine Übernahme aus einem Museum vermuten lässt, erschließt sich aus einem Brief mit seinem langjährigen Käufer Wilhelm Fulda 1938. Darin machte Möller ein Angebot über vier Skulpturen. 287 Möller verwies in dem Schreiben darauf, dass die Plastiken ihm "von einem Museum zum Verkauf übergeben worden sind". Nähere Informationen werden nicht mitgeteilt. Da aber keine Antwort des Sammlers auf dieses Angebot vorliegt, liegt die Vermutung nahe, dass er nicht interessiert war. Interessant ist eher, woher die Plastiken stammten. Offensichtlich hatte Möller gute Kontakte zur Kunsthütte Chemnitz, aus der das Selbstbildnis von Sintenis stammte. Die Beziehung zu dem dort ansässigen Kunsthändler Gustav Gerstenberger ist in der Geschäftskorrespondenz der Galerie festgehalten, eine Verbindung zur Kunsthütte leider nicht. Und auch die Korrespondenz mit dem Kunsthändler bzw. dem Mitarbeiter, Herrn Grosshennig, zeigt keinen konkreten Fall eines Ankaufs aus der Kunsthütte Chemnitz. Die Unterlagen des Museums machen ebenfalls nicht deutlich, dass Möller das Werk erhielt, im Gegenteil: aus den Museumsunterlagen geht hervor, dass das Werk erst 1944 verkauft wurde, dann nicht durch den

Die Sendung des Bildes nach Detroit erfolgte im Oktober 1937 zusammen mit weiteren Werken anderer Künstler, vgl. dazu Kapitel *Bilder werden "sichergestellt"*. ²⁸⁷ BG-GFM MF 5314, 272. Dabei handelte es sich um die Bronzestatur *Giulietta* (1918) von Karl Albiker, ebenfalls eine Bronze, *Selbstbildnis*, von Ernesto di Fiori, und zwei Arbeiten aus Stuck, *Stehende* von di Fiori und *Selbstbildnis* von Renée Sintenis.

Kunsthändler Möller.²⁸⁸ Doch offensichtlich hatte Möller bereits 1934 Zugang zu dem Werk und hätte es verkaufen können.

Aufgrund der guten Verbindungen zu so zahlreichen Museen (Berlin, Chemnitz, Düsseldorf, Essen) ist anzunehmen, dass der Galerist auch zu anderen Museen Kontakte pflegte. Nachzuweisen Geschäftsbeziehungen zu dem Schlesischen Museum in Breslau, den Kunstsammlungen der Stadt Danzig, dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln, dem Graphischen Kabinett München, auch mit dem Gemeente Museum in Den Haag, Niederlande, und zu den Öffentlichen Kunstsammlungen in Basel, Schweiz.²⁸⁹ Bei dem erhaltenen Schriftwechsel handelt es sich vor allem um Angebote durch Möller an die Museen. So verkaufte 1934 Möller dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin einen Holzschnitt und eine Lithographie von Edvard Munch: Zum Walde und Eifersucht. 290 Und 1938 kaufte offensichtlich die Staatliche Graphische Sammlung München einen Zyklus von Max Slevogt durch Möller an. 291

Bei all diesen Vorgängen kann beobachtet werden, dass es sich bei den Geschäftsvereinbarungen in erster Linie um Möllers verehrte Kunst der Expressionisten handelte. Wichtig ist aber auch zu sehen, dass Möller seit dem Beginn der 1930er Jahre verstärkt mit der Kunst der Impressionisten und sogar der Alten Meister handelte. Hatten Möller die Werke von Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt und Wilhelm Trübner von Beginn seiner Galeriegeschichte begleitet, erwarb Möller nun Werke von Caspar David Friedrich, die der Kunsthändler nie in einer Ausstellung hatte (vgl. Ausstellungsverzeichnis). Das gleiche gilt für Werke von Fritz Boehle, die Möller ankaufte und 1935 anbot. Vereinzelt verhandelte Möller auch über Werke ausländischer Künstler wie Jean-Baptiste-Camille Corot und sogar Rembrandt. Und auch ein Werk von Ludwig Richter von 1833 konnte Möller

²⁸⁸ Nach freundlicher Auskunft der Forschungsstelle *Entartete Kunst*, Berlin 2009.

²⁸⁹ Vgl. BG-GFM 5314.

²⁹⁰ BĞ-GFM MF 5314, 651.

²⁹¹ BG-GFM MF 5314, 646.

²⁹² Vgl. auch Roters 1984, S. 299 – 306.

²⁹³ BG-GFM MF 5314, 226.

dem Schlesischen Museum der Bildenden Künste in Breslau 1935 verkaufen.²⁹⁴ Woher diese Werke stammten, war nicht zu klären.²⁹⁵

Im Jahr 1936 erhielt Möller das Angebot einer Zeichnung von Caspar David Friedrich, das auch Graf von Baudissin und dem Essener Folkwang-Museum vermittelt wurde. Über diese Verhandlung liegt in der Geschäftskorrespondenz der Galerie ein Brief des Sammlers Ernst Henke vor, dem wiederum ein anderes Blatt von Friedrich angeboten wurde und der sich nun über die Überschneidung zu wundern schien:

"Als ich gestern nach Hause kam und den Brief vorfand, sagte mir meine Frau, Herr Bammann hätte bereits angerufen und gesagt, dass er das Blatt Herrn von Baudissin hierher geschickt habe, ich könnte es mir im Folkwang ansehen. …Handelt es sich etwa um dasselbe Blatt, auf das Ihnen das Vorkaufsrecht gegeben sein soll? Danach würde dann doch der Betreffende die Sache zur Ansicht aus der Hand geben? Jedenfalls glaube ich, dass es danach zweckmässig ist, wenn Sie möglichst bald dorthin fahren und die Sache in unserem Sinn besprechen und regeln …".²⁹⁶

Dem Essener Sammler Ernst Henke konnte Möller zwei Jahre später, im Mai 1938, ein weiteres Angebot machen. Diesmal handelte es sich offenbar um zwei Ölgemälde von Friedrich, die Möller aus Privatbesitz übernehmen konnte:

"Beide Bilder stammen aus der direkten verwandtschaftlichen Linie Friedrichs und werden nur abgegeben, weil die Besitzer die hohe Summe reizt, die heute für derartige Bilder gezahlt werden".²⁹⁷

Der Sammler musste zwar ablehnen, freute sich aber, die Werke zur Ansicht haben zu dürfen. Im selben Jahr bat Henke den Kunsthändler, einen Holzschnitt von Edvard Munch, den Henke 1934 bei Möller gekauft hatte, wieder zu veräußern. Henke empfahl dabei, den norwegischen Händler Harald Halvorsen zu kontaktieren, was Möller bestätigen konnte.

²⁹⁵ BG-GFM MF 5314, 335 – 336.

105

²⁹⁴ BG-GFM MF 5314, 625.

²⁹⁶ BG-GFM MF 5314, 363 – 364.

²⁹⁷ BG-GFM MF 5314, 368.

Noch im April 1937 bot Möller einem Sammler aus der Schweiz das Werk *Der verlorene Sohn* (1892) von Hans Thoma an.²⁹⁸ Dabei handelte es sich laut Möller um ein Werk, das zuvor im Besitz des Grafen Harry Graf Kessler war.²⁹⁹

Überraschend klingt ein Angebot, das Möller im August 1937 an einen privaten Sammler in Breslau schickte. 300 Hierbei ist wiederum nicht ersichtlich, woher die Bilder stammen. In diesem Anschreiben bestätigte Möller den Kauf eines graphischen Blattes von Albrecht Dürer durch den Künstler und Sammler Heinrich Tischler und bat um Überweisung des Kaufpreises. Danach bot Möller ein Selbstbildnis von Max Liebermann und ein Bild von Edvard Munch an, von denen er Fotos beilegen würde, sowie ein Bild von Caspar David Friedrich, über das Möller äußerste Diskretion erbat: "Ich möchte nicht, dass bekannt würde, dass das Bild in meinem Besitz ist." Darüber hinaus fragte Möller nach, ob Tischler Interesse an dem bereits zuvor angebotenen Werk von Hans Thoma hätte, an einer Sammlung von 45 Blättern des Künstlern Chodoviecki oder an dem Walchensee-Aquarell von Lovis Corinth hätte. Das Aquarell hatte Möller im April dem Direktor der Kunstsammlungen der Stadt Danzig bereits angeboten.³⁰¹ In einem zweiten Angebot, nur zwei Monate später, bot Möller weitere Werke diesmal von Künstlern der Moderne an. 302 Die Fülle an Werken und verschiedenen Künstlern aus unterschiedlichen Epochen überrascht und lässt viele Fragen offen.

Selbst mit altmeisterlichen Werken handelte Möller. Eine Auflistung, die leider nicht datiert ist, doch immerhin den Absender Lützowufer zeigt, führt

²⁹⁸ BG-GFM MF 5314, 607.

²⁹⁹ Harry Graf Kessler (1868 - 1937) war deutscher Diplomat, Kunstsammler und Publizist. Seine Tagebücher, die Kessler über Jahrzehnte detailliert führte, sind heute wichtige Zeitzeugenberichte für die Geschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts, vgl. Sabine Walter: *Die Sammlung Harry Graf Kessler in Weimar und Berlin*, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik* (hrsg. v. Andrea Pophanken und Felix Billeter), Berlin 2001, S. 67 - 93.

³⁰⁰ BG-GFM MF 5314, 663 – 665.

³⁰¹ BG-GFM MF 5314, 495.

³⁰² Ernst Barlach, Otto Dix, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Paula Modersohn-Becker, Edvard Munch und Emil Nolde, vgl. BG-GFM MF 5314, 665.

mehrere Gemälde aus dem späten 14., dem 15. und 16. Jahrhundert auf. 303 Das Altarwerk von Del Garbo fügte Möller handschriftlich noch in die Liste ein, die anderen Werke sind maschinenschriftlich mit Preisen versehen. Zu einem der Werke hatte Möller "aus deutschem Museumsbesitz" vermerkt, so wie er das bei Angeboten um diese Zeit mehrfach hinzufügte. Denselben Zusatz führt das Werk Anbetung der 3 Könige mit Heiligen in Landschaft von Jacopo de Sellaio. Obwohl nicht konkreter datiert und damit unidentifiziert, kann man davon ausgehen, dass diese Auflistung ein weiterer Beleg dafür ist, dass Möller in den 1930er Jahren eine Reihe von Werken aus frühen Epochen von Museen ankaufte oder sie zum Verkauf anbieten konnte.

Und auch aus den Geschäftsbüchern und Briefen, die im Nachlass Möller erhalten sind, geht hervor, dass Möller immer wieder mit Werken von Rembrandt, Tizian oder Corot handelte und sich immer wieder Graphiken Künstlern wie Delacroix in Möllers Sammlung Verwunderlich ist diese Erweiterung des Angebots kaum, wenn man die Geschäfte eines Kunsthändlers betrachtet. Immerhin bestimmt die Nachfrage das Geschäft und auch ein Kunsthändler versucht, diesen Anfragen zu entsprechen. Es überrascht nur im Hinblick auf die Galerie Möller, die sich so ausdrücklich und auch gerade in der eigenen Schilderung dem deutschen Expressionismus verschrieben hatte. In Äußerungen, besonders in der Nachkriegszeit, bestand Möller auf seinen Ruf als Förderer der deutschen Moderne und vermittelte damit immer wieder die Ausschließlichkeit seines Handelns.

3

Depositum A-F-M, C, III, 1, Bilder- und Preislisten (allg.). Dort vermerkt sind Madonna mit Kind von Andrea di Bartolo, Grablegung von Ambrosius Benson, Madonna von Cima del Conegliano und Heilige Familie mit Architektur im Freien, Flämisch, Kreis des Gossaert-Mabuse. Weitere Werke auf der Liste sind Grablegung (um 1500) von einem Meister der Magdalenenlegende, Verkündigung (um 1450) von einem "Mittelrheinischen Meister", Kreuzigung (um 1480) von einem "Österreichischen Meister", Wochenstube der Hl. Anna von Jan van Rillaer, Madonna mit Kind (um 1460) von einem "Rheinisch-Westfälischem Meister" und Madonna mit Kind (um 1510) von einem "süddeutschen Meister".

³⁰⁴ Depositum A-F-M, C, II, 1, Korrespondenz.

Drei Ausstellungen vor dem "offiziellen" Ende der Ausstellungstätigkeit der Galerie 1937: Oskar Schlemmer, Emil Nolde, Christian Rohlfs

Das Jahr 1937 gilt in der heutigen Forschung als ein ausschlaggebendes Jahr für die deutsche Kunstgeschichte. Mit der Ausstellung *Entartete Kunst*, die im Spätsommer in München eröffnet wurde, wird heute ein endgültiger Schlussstrich in der Kunstentwicklung bis in die Nachkriegszeit hinein verbunden. Die Diffamierung der deutschen Moderne erlebte einen lähmenden Höhepunkt und verhinderte für die zeitgenössische Kunst bis Kriegsende eine maßgebliche künstlerische Entwicklung.

Auch der Galerist Möller zog in diesem Jahr einen unerwarteten Schlussstrich, obwohl er drei erfolgreiche Ausstellungen zusammengestellt hatte. Zu Beginn des Jahres veranstaltete Möller eine Ausstellung neuer Gemälde und Aquarelle von Gustav Hagemann, Otto Herbig und Oskar Schlemmer. Für Schlemmer war diese Ausstellung von großer Wichtigkeit, weil er seit der Schließung der Breslauer Akademie 1932 finanzielle Schwierigkeiten gehabt hatte und sich gute Verkaufsmöglichkeiten versprach. Von ihm zeigte Möller zehn Gemälde aus den letzten zwei Jahren, 1935 bis 1936.

Im darauf folgenden April und Mai zeigte Möller das Früh- und Spätwerk Emil Noldes mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen. Diese Präsentation der Werke als Würdigung zu Noldes 70. Geburtstag war die letzte Einzelausstellung des Künstlers bei Möller, da auch in den Nachkriegsjahren bis zum Ende der Galerie 1956 keine vergleichbare Ausstellung mehr zustande kam.

In den Monaten Mai und Juni 1937 zeigte Möller Aquarelle und Handzeichnungen von Christian Rohlfs, was offensichtlich sehr zur Zufriedenheit des Galeristen verlief. In einem Brief zum Ende der Ausstellung schrieb Möller:

"Meine Rohlfs-Ausstellung war ein sehr schöner Erfolg. Es sind bis jetzt 14 Aquarelle verkauft worden, und auch die Presse ganz Deutschlands war einheitlich anerkennend gut". 305

Während der Künstler Emil Nolde lang versuchte, der Diffamierung seiner Person und seiner Kunst entgegen zu treten und dagegen zu argumentieren, hatte Oskar Schlemmer schon deutlich früher resigniert und sich in die sog. Innere Emigration zurückgezogen. Die Briefe, die im Nachlass Möller liegen, klingen enttäuscht. 306 Schlemmers Reputation als Künstler hatte bereits 1930 einen schweren Rückschlag erhalten, als der Direktor der Vereinigten Kunstlehranstalten in Weimar, Paul Schultze-Naumburg, die Wandfresken, die Schlemmer 1923 anfertigte, im Treppenhaus der ehemaligen Bauhaus-Schule abschlagen ließ. 307 Mit der Planung der Ausstellung Vision und Formgesetz 1930 begann die Korrespondenz zwischen dem Künstler und dem Kunsthändler. Zu diesem Zeitpunkt hatte Schlemmer Berlin bereits verlassen und sich nach Eichberg im Schwarzwald zurückgezogen. In den folgenden Briefen an Möller bat Schlemmer immer wieder darum, für Verkäufe zu sorgen, da die eigene finanzielle Situation schwierig sei. In dem Austausch von Ideen und Gestaltungsmöglichkeiten der 1937er-Ausstellung, die gemeinsam mit Gustav Hagemann und Otto Herbig konzipiert wurde, zeigte sich der Künstler voller Skepsis und gleichzeitiger Freude darüber, dass Werke von ihm endlich wieder in Berlin ausgestellt würden. Schlemmer muss gehofft haben, dass die Verkäufe aufgrund der Ausstellung zu einem Durchbruch und damit einer neuen Akzeptanz seiner Kunst in der Öffentlichkeit führen würde. Die Briefe zeugen von einer Dringlichkeit, die

³⁰⁵ Vgl. Brief an Prof. Dr. Mannowski, Direktor der Kunstsammlungen der Freien Stadt Danzig, 5. Juli 1937, BG-GFM MF 5314, 498.

Vgl. Briefe zwischen Möller und Schlemmer im Nachlass Möller: BG-GFM MF 5316, 422 – 429, auszugsweise zit. in: Roters 1984, S. 280 - 285. Die Briefe aus den Jahren 1947 bis 1955 zu Leihgaben stammen von der Nachlassverwaltung Schlemmers, nachdem der Künstler 1943 gestorben war.
 Vgl. Wulf Herzogenrath: Fanal einer neuen Zeit. Die Zerstörung von Oskar

Schlemmers "Bauhaus-Fresken" im Jahr 1930, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich", Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band 4, Berlin 2009, S. 245 – 257.

von großer Existenznot geprägt war. Im Laufe des Jahres 1937 schwang die Stimmung in Schlemmers Briefen immer zwischen Zweifeln und Motivation:

"Denn ich möchte nun, nachdem das Eis gebrochen ist, das Interesse an meiner Arbeit wachhalten und regelmäßig wiedererscheinen. Wenn auch es naturgemäß ist, daß diese Art Malerei, wie ich sie anstrebe, am besten in der Zurückgezogenheit gedeiht und ausgetragen werden soll, so hat doch die Erfahrung jetzt gezeigt, daß sie gerade in heutiger Zeit einem teilnehmenden Publikum nicht vorenthalten werden darf. ... Ich muß künftig mehr und öfter ausstellen, da ich leben muß! ...Das Materielle nimmt mich oft mächtig in die Zange". 308

Über die Ausstellung, die nun neue Gemälde und Aquarelle des Künstlers zeigte, schrieb Möller: " …Ihre Ausstellung hier bei mir hat bis jetzt einen sehr guten Verlauf genommen. Sehr viel Jugend hat sich vor allen Dingen für Ihre neuen Arbeiten interessiert, und auch die Alten haben mit mehr oder weniger kritischen Augen zu Ihren Arbeiten Stellung genommen".³⁰⁹

Während die Beurteilung durch den Kunsthändler relativ vage blieb, wurden die Kritiken der Presse deutlicher. Robert Scholz schrieb für den Völkischen Beobachter, Will Grohmann veröffentlichte einen Text in der Deutschen Allgemeinen Zeitung und auch das Berliner Tageblatt publizierte eine Rezension. Darin wurden größtenteils Schlemmers Werke nach kunsthistorischen Gesichtspunkten beurteilt und ihnen dabei vor allem vorgeworfen, zu konstruiert und abstrakt zu sein. Lediglich Grohmann versuchte, die Wirkung aufgrund einer einzigartigen Spannung in den neuen Gemälden zu beschreiben und die Bilder wert zu schätzen. Grohmann versuchte, den Werken zu mehr Akzeptanz zu verhelfen, indem er die Motive

³⁰⁸ BG-GFM MF 5314, 427.

³⁰⁹ Ein Brief von Möller an Schlemmer, 15. Februar 1937, BG-GFM MF 5314, 426. ³¹⁰ Vgl. Fritz Nemitz: *Frage nach dem Wandbild*, in: *Berliner Tageblatt*, 27.1.1937; Robert Scholz: o.T., in: *Völkischer Beobachter*, 28.1.1937; Will Grohmann: *Nordisches und Römisches in der deutschen Kunst*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 29.1.1937.

als "ausgesprochen süddeutsch" klassifizierte: "Sogar etwas Deutschrömisches im Sinne der deutschen Romantiker ist in den Blättern". 311

Von einem Durchbruch für Schlemmers Kunst ist nach der Ausstellung leider nichts zu spüren. Möller ist zwar mit dem Ergebnis der Ausstellung zufrieden, doch lässt sich eine deutliche Verbesserung der Situation Schlemmers oder der Beziehung zwischen Kunsthändler und Künstler nicht beobachten.

Die Beziehung zwischen Möller und Emil Nolde war langjährig und geschäftlich geprägt. Schon 1921, in der großen Ausstellung des *Potsdamer Kunstsommers*, gliederte Möller Werke des Künstler mit ein, was er auf den kommenden großen Sammelausstellungen fortführte. 1928 veranstaltete Möller die erste Einzelausstellung für Nolde, die ein großes öffentliches Echo mit sich brachte, und auch in den Jahren danach begleiteten die Werke des Künstlers den Galeristen und fanden in zahlreichen Sammelausstellungen ihren Platz. Es herrschte daher eine vertrauenswürdige Atmosphäre zwischen den beiden. So vertrauensvoll, dass Möller 1935 Nolde bei der Vermittlung um ein Ausreisevisum half. Es ging um einen Aufenthalt in der Schweiz nach einer schweren Operation Noldes und Möller konnte aufgrund seiner Verbindungen zum Propagandaministerium über Otto Andreas Schreiber eine schnelle Bearbeitung erwirken. 1913

In der Ausstellung im April und Mai 1937 präsentierte Möller eine Zusammenstellung von Landschaften in Öl und als Aquarell und frühe Zeichnungen und Aquarelle von 1893 bis 1909. Den Schwerpunkt auf das Frühwerk des Künstlers zu legen, war vielleicht eine Entscheidung, die mit dem Geburtstag Noldes in diesem Jahr zu tun hatte. Der Gedanke, Möller hätte diese Auswahl getroffen, um den wachenden Behörden keinerlei Reibungsfläche zu bieten, hält nicht stand, da allein der Name Noldes einen Grund zur Reaktion hätte geben können. Doch anders als 1933, als die

³¹¹ Vgl. Grohmann 1937.

³¹³ BG-GFM MF 5316, 227 – 230.

Möller stellte Werke Noldes in New York 1923, in Potsdam von 1924 bis 1927 und in Berlin auf der Eröffnungsausstellung 1927 aus.

Ausstellung 30 Deutsche Künstler aufgrund der Beteiligung Noldes vom Reichsinnenministerium geschlossen wurde, gab es diesmal keine Reaktion der NS-Verwaltung. Gründe dafür sind schwer zu ermitteln: vielleicht lag es an Noldes 70. Geburtstag, der der Anlass für die Zusammenstellung war. Vielleicht brachte die Abstimmung der Kunsthändler Günther Franke, der eine Ausstellung zuvor zeigte, und Rudolf Probst, der die Ausstellung nach Möller übernahm und in Mannheim zeigte, die Behörden dazu, diese zu genehmigen. Nach diesen drei Präsentationen in München, Berlin und Mannheim ist jedoch festzustellen, dass Ausstellungen mit Werken Noldes von nun an nur noch in München bei Günther Franke stattfanden und sich ansonsten ins Ausland verlagerten. Das lag sicherlich auch daran, dass es offiziell kaum mehr Galerien gab: Möller schloss seine Galerieräume für Ausstellungen, Karl Nierendorf zog sich zurück, ebenso Karl Buchholz, der seinen Assistenten Curt Valentin nach New York schickte.

Eine Ausstellung mit Werken von Christian Rohlfs zu veranstalten, bedeutete für Möller sicherlich kein großes Risiko. Der 88-jährige Künstler galt zwar als wichtiger Vertreter des Expressionismus, gehörte aber auch schon lang zum Kunstleben und war auf dem Kunstmarkt nach wie vor gefragt. Die Ausstellung, die Möller im Mai und Juni 1937 zeigte, war eine Zusammenstellung von 48 Aquarellen, entstanden von 1931 bis 1937, und Zeichnungen seit 1870, die in einem Katalog aufgelistet wurden. Ein einleitender Text in dem Begleitheft schildert kurz Rohlfs` Lebensgeschichte, gefolgt von einem Zitat Karl Ernst Osthaus` über den Künstler, und eigene Worte von Rohlfs. Der einfach gehaltene Katalog zeigt vier Aquarelle, zwei photographische Aufnahmen des Künstlers und am Ende die Ankündigung der nächsten Sommerausstellung.

³¹⁴ Die Korrespondenz mit Probst über die Verschickung der Bilder nach Mannheim beschreibt einen aufkommenden Streit zwischen Möller und Probst. Offensichtlich bestand Probst auf eine sehr schnelle Zusendung der Werke, wogegen Möller die Bilder gern noch in Berlin gelassen hätte, vgl. BG-GMF MF 5314, 480 – 484.

Im September bot Möller ein Gemälde dem Direktor der Öffentlichen Kunstsammlungen in Basel an und noch im November 1937 verkaufte er zwei Aquarelle von Rohlfs.³¹⁵ Weitere Korrespondenzen über Verkäufe sind im Nachlass leider nicht erhalten, Rohlfs starb 1938. Der Briefwechsel mit der Witwe Rohlfs, der nach Kriegsende 1947 wieder auflebte, enthält zwar einzelne Erinnerungen an die Ausstellung, aber nichts Konkretes darüber.³¹⁶

War es mutig, vielleicht sogar leichtsinnig von Möller, Werke dieser drei Künstler in diesem speziellen Jahr zu zeigen? Nach heutiger Forschungslage muss im Bereich der Kunstmarktanalyse deutlicher differenziert werden. Der Kunsthandel war stark und trug nach wie vor Künstler wie Nolde und Schlemmer, Marc und die Künstler der Brücke. Gleichzeitig gab es massive Anfechtungen von Seiten nationalsozialistischer Kunstkritiker, die aber nicht dazu führten, das Interesse an der Moderne zu zerstören. Möller, seine Käufer und Künstler tauschten sich in diesen Jahren über die politischen Entwicklungen aus, zum Teil besorgt, sogar verwundert, und auch mit der Zuversicht, dass es bald besser würde, aber nicht hoffnungslos und endgültig. Es war also keine besondere Leistung, diese modernen Künstler im Jahr 1937 auszustellen. Sicherlich schwang ein gewisses Risiko mit, aber nicht mehr als in den letzten vier Jahren. Von den Ausmaßen, wie sie sich mit der Aktion Entartete Kunst wenige Wochen später anbahnten, konnte Möller nichts ahnen. Die Geschäfte liefen wie immer, im stetigen Widerspruch mit den eigenen Interessen an der deutschen Kunst und mit den Richtungsvorgaben der Nationalsozialisten. Das latente Risiko der Diffamierung schwang bereits seit 1933 immer mit. Vielleicht schätzte Möller die Situation noch anders ein und entschied sich deshalb, im Juli 1937 seine Ausstellungstätigkeit einzustellen. Die Ankündigung Möllers am 7. Juli 1937, seine Galerie zu schließen und keine Ausstellungen mehr zu veranstalten, erscheint kurz entschlossen, wenig typisch für den sonst so überlegten und wohl kalkulierenden Kunsthändler:

 $^{^{315}}$ BG-GFM MF 5314, 534, 569.

³¹⁶ Vgl. BG-GFM MF 5316, 330 – 367.

"Die Galerie Ferdinand Möller, Berlin, teilt mit, daß sie nach 20jähriger Ausstellungstätigkeit für junge deutsche Kunst zukünftig keine Kunstausstellungen mehr veranstaltet. Sie wird sich weiterhin ausschließlich dem Kunsthandel mit charakteristischen Meisterwerken früherer Epochen widmen".³¹⁷

Noch im Frühjahr hatte der Kunsthändler Ausstellungen für den Sommer geplant. Die Folgeausstellung *30 Deutsche Künstler* kündigte er noch im April 1937 in einem Briefwechsel mit dem Kunsthändler Bernhard A. Boehmer an:

"Die Nolde-Ausstellung geht sehr gut und, ohne die Presse und die Behörden bemüht zu haben, lässt der Besuch nichts zu wünschen übrig. Es sind auch bis jetzt schon 14 Aquarelle und 1 Bild verkauft worden. Nach Nolde kommt die Ausstellung von Christian Rohlfs und dann die übliche Sommer-Ausstellung "30 deutsche Künstler", zu der ich hoffe, auch vom Meister [gemeint ist hier der Künstler Ernst Barlach] wieder etwas Neues zu bekommen. Wie denken Sie über einen Raum innerhalb dieser Ausstellung?". 318

Sogar in dem Katalog zu der Ausstellung mit Werken von Christian Rohlfs, die von Mai bis Juni 1937 zu sehen war, gab es die Ankündigung zu der Sommerausstellung. Im April oder Mai hatte Möller demnach noch nicht beschlossen, von Sommer an keine Ausstellungen mehr zu veranstalten.³¹⁹ Die Vermutung, Möller hatte nach der Rede Hitlers am 18. Juli 1937 bei der Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München und der Ankündigung eines "Säuberungskrieges" das Einsehen, "es [hätte] unter den gegebenen Umständen keinen Sinn, so weiterzumachen", ist zu kurz gegriffen, vollzog Möller diesen Schritt doch 11 Tage früher.³²⁰

³¹⁷ Vgl. Typoskript von Ferdinand Möller, BG-GFM Fotoarchiv.

³¹⁸ Brief an den Kunsthändler Boehmer, 26. April 1937, BG-GFM MF 5315, 420.

In einem Brief an den Künstler Wolfgang Hildebrandt, der mit dem Ehepaar Mattern gut befreundet war, fragte Möller noch am 4. Juni 1937 nach Zeichnungen für die Ausstellung 30 Deutsche Künstler und berichtete, dass sie im Juli und August stattfinden sollte, BG-GFM MF 5315, 828.

³²⁰ Diese Annahme äußert Eberhard Roters in Roters 1984, S. 141.

Es gibt also keine plausible Erklärung, warum sich der Galerist so spontan entschloss, einen Teil des Betriebes einzustellen. Eine persönliche Äußerung Möllers hätte sicherlich Licht ins Dunkeln gebracht, doch liegt diesbezüglich nichts vor. Naheliegend ist aber die Überlegung, dass Möller ein offizielles Zeichen an die NS-Behörden, die Reichskammer der Bildenden Künste und in die Öffentlichkeit setzen wollte, um kein weiteres Risiko einzugehen und nicht doch noch mit schärferen Sanktionen belegt zu werden.

Interessant ist schließlich festzustellen, dass Möller 1938 offenbar doch noch eine Ausstellung mit den Bildhauern Georg Kolbe und Gustav von Scheven plante. In einem Brief des Künstlers an Möller bedankte sich Kolbe für das Angebot, lehnte aber aufgrund von Zeitmangel ab. Er hätte gerade die Arbeit an dem "großen Franco-Kopf" auf Wunsch der kommenden Akademie-Ausstellung zugesagt, so Kolbes Antwort.

Die historischen Fakten überschlugen sich ab Juli 1937. Die Ausstellung *Entartete Kunst* in München brachte eine große Unruhe in die Kunstszene, der sich auch Möller nicht entziehen konnte. Anders ist nicht zu erklären, wie er Emil Nolde von seinem Besuch in der Ausstellung derart euphemistisch und unverständlich berichten konnte. Er schrieb an Emil Nolde und schilderte seine Eindrücke:

"Sehr verehrter Herr Nolde, … Mein Aufenthalt in München hat mich sehr beeindruckt. Ihre Bilder hängen sehr gut, und macht vor allen Dingen das Werk "Christus und die Samariterin" einen starken Eindruck. Es war für mich besonders interessant, die Bilder aus verschiedenen deutschen Museen hier vereinigt nebeneinander zu sehen. Die Aufhängung ist nicht nach musealen Grundsätzen erfolgt, sondern etwa so, wie der Künstler seine Bilder in seinem Atelier aufhängt. Beschädigungen an Bildern habe ich nicht feststellen können. Der "Turm der blauen Pferde" ist inzwischen aus der Ausstellung entfernt worden, ebenso auch der Name Franz Marc an den Bildern nicht mehr zu lesen. Ich hoffe sehr, dass Ihre Bemühungen um

-

³²¹ Brief von Kolbe an Möller, 13. Dezember 1938, BG-GFM MF 5316, 24.

Zurückschickung der Bilder von Erfolg sind; ich würde nicht unterlassen, was nach der Beziehung hin geschehen kann. Es sind unruhige Zeiten. ... ". 322

Noldes Reaktion war zurückhaltend und skeptisch:

"Ich danke Ihnen für die Mitteilung aus München. Sie sagen, dass meine Bilder "sehr gut" hängen, es wundert mich, denn ich habe von den Freunden immer wieder die Mitteilung bekommen, dass man sie nicht sehen kann, oder teilweise sehr schlecht, und dass sie unwürdig hängen. Aber auch dass, jetzt nachdem sich der Massenbesuch verlaufen hat, ernste Menschen still und lange vor den Bildern stehen. Haben Sie etwas gehört, was nachher mit den Bildern geschehen soll? Meine Anfragen betreffs der mir gehörigen Bilder werden vom Präsidenten der der Reichskammer nicht beantwortet. ... ". 323

Möllers Bemerkung über die Hängung der Bilder und deren Eindruck irritierten sehr. Nolde scheint ebenso überrascht. Immerhin war bekannt, mit welchen Mitteln die Organisatoren der Ausstellung eine düstere und unangenehme Atmosphäre in den Ausstellungsräumen geschaffen hatten. Es gab Beschriftungen an den Wänden, diffamierende Äußerungen zu den Bildern und den Künstlern, auf kleine weiße Zettel geschrieben und Männer in Uniform, die die Besucher beobachteten. Die psychoanalytischen Überlegungen der heutigen Forschung, die von einem schockartigen, Angst einflößenden Erlebnis für den Besucher ausgehen, scheinen durch Möller bestätigt zu werden. 324

Ein anderes Beispiel für eine aus heutiger Sicht erwartete, nämlich empörte Reaktion auf die Ausstellung in München zeigt der Museumsdirektor Ernst Gosebruch. In einem Brief an den Kunstsammler Carl Hagemann beschrieb Gosebruch seinen Eindruck:

"... Was die Ausstellung "Entartete Kunst" anbetrifft, so sind in ihr sämtliche Werke der modernen Kunst aufgeboten worden, die sich in deutschen Museen befinden, wobei Halle und Essen an der Spitze stehen. Der Plan

³²² Brief von Möller an Nolde, 29. September 1937, BG-GFM MF 5316, 251.

 $^{^{\}rm 323}$ Antwort von Nolde, 7. Oktober 1937, BG-GFM MF 5316, 250 – 251.

³²⁴ Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtis: *Die Inszenierung "Entarteter" Kunst*, in: Blume und Scholz 1999, S. 237 - 246.

stammt vom Grafen Baudissin, dessen Absicht es auch war, hier die gesamte Sammlung vernichten zu lassen. Diese Gefahr ist ja nun durch die bestimmten Äußerungen des Führers, daß die Werke der Verfallszeit sichergestellt werden sollen, behoben. Daß den Privatsammlungen Gefahr drohe, glaube ich nicht, ich habe das Gefühl, daß durch die Ausstellung "Entartete Kunst" vor allem die Galerieleiter der "Systemzeit" gebrandmarkt werden sollen. Die Ausstellungsräume sind leider sehr unzulänglich, sodaß nicht alle nach München beorderten Werke gezeigt werden können, immerhin zählte ich allein von Nolde 31 Bilder, darunter das große Altarwerk "das Leben Christi", das als Besitz des Folkwang-Museums ausgegeben wird, während es Nolde's Eigentum ist. Es wurde im Essener Museumsdepot nur verwahrt, was Herrn von Baudissin durchaus bekannt war. ... Die eigentliche Schand- und Schund-Ausstellung ist die im neuen Haus der Kunst zusammengebrachte, gegen deren Niveau der alte Glaspalast zu einem Ehrensaal der deutschen Kunst wird. Niveau ganz unglaublich!". 325

Die Ausstellung muss einen Rückschlag für alle Kunstinteressierte und Freunde der deutschen Moderne gebracht haben. Auch Möller wird diese derart aggressive Vorgehensweise zur Kenntnis genommen haben. Vielleicht war er ja erleichtert, dass er sich gerade kurz zuvor offiziell aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, wenigstens so lang, bis die Verantwortlichen zur "Verwertung" der Entarteten Kunst an ihn herantraten.

³²⁵ Brief von Ernst Gosebruch an Carl Hagemann, 24. Juli 1937, in: *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann* (hrsg. v. Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau und Roland Scotti), Ostfildern-Ruit 2004, Brief 856.

Handel mit umstrittener Kunst

Ab der Mitte des Jahres 1937 begann für Möller eine besondere Konzentration seines Geschäftes auf die Handelstätigkeit, ohne zeitgleich Ausstellungen zu konzipieren. Laut der offiziellen Beendigung seiner Ausstellungstätigkeit wandte sich der Kunsthändler nun dem Handel mit Werken früherer Epochen zu. Tatsächlich führte Möller seinen Galeriebetrieb weiter, nicht mehr mit Wechselausstellungen und Eröffnungen, aber sonst ganz im Sinne einer Galerie mit Bildern an den Wänden und Kunden, die zur Besichtung geladen wurden. Zwar versuchte er offensichtlich, den Schein eines reduzierten Handelsbetriebes zu wahren, dennoch kann nicht von einer Stilllegung der Galerie gesprochen werden. Welche Art von Kunst Möller präsentierte, ist bis heute unklar. Raumaufnahmen aus dieser Zeit sind bisher nicht bekannt sind. Bei der Überlegung, welche Kunst Möller an die Wände hing, kann man sicherlich davon ausgehen, dass es sich um die Kunst handelte, die er verkaufen wollte. Vielleicht war es tatsächlich die Kunst der Moderne. 326 Doch handelte er zu dieser Zeit auch mit der Kunst des 19. Jahrhunderts und mit nationalsozialistischen Bildwerken, so mit einem Aquarell von Adolf Hitler, das eine Münchner Stadtansicht zeigte:

"Was meinen Sie zu einem Aquarell des Führers, das zur Zeit bei Ferdinand Möller zu haben ist? Ein Motiv aus dem alten München, tatsächlich <u>auffallend</u> hübsch gemalt. ... Selbst Nolde, der es gesehen hat, meinte, daß es schade sei, daß der Führer nicht Maler geworden sei."³²⁷

Woher Möller das Aquarell hatte, war bisher nicht zu ermitteln, auch nicht, ob der Kunsthändler über weitere Werke von Hitler verfügte. Die Vermischung der unterschiedlichen künstlerischen Schwerpunkte bedeutet die Fortführung seiner Geschäftsstrategie seit 1933. Seit dem verfügte Möller über einen Bestand nationalsozialistischer zeitgenössischer Kunst neben den Werken

³²⁶ Vgl. Wolfgang Schöddert: *Vom Geist der Kunst und Ungeist der Zeit*, in: *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (hrsg. v. Maike Steinkamp und Ute Haug), Schriftenreihe der Forschungsstelle Entartete Kunst" Band V. Berlin 2010, S. 61 - 81, 67

[&]quot;Entartete Kunst", Band V, Berlin 2010, S. 61 - 81, 67.

327 Vgl. Brief von Ernst Gosebruch an Carl Hagemann, 4. Februar 1938, in: Delfs, Lüttichau, Scotti 2004, Brief 931.

des deutschen Expressionismus und Kunst früherer Epochen, deren Anteil aber sicherlich leicht zugenommen hatte. So lässt sich auch die Äußerung des Kunsthändlers Karl Nierendorf erklären, der seinem Bruder von einer Kommission berichtete, die die Galerie Möller aufsuchte:

"Bei von der Heyde war heute vor acht Tagen eine Kommission bestehend aus den Herren Meder und Leberecht gewesen und er mußte Bilder von Kirchner, Scholz, Fuhr, Jaenisch etc. abhängen und wegstellen. Es wurde bemerkt, daß derartige Bilder nicht so gehängt werden dürften, daß jedermann dazu Zutritt hat. Bei Möller war auch die Kommission, wie mir von der Heyde sagte. Bei ihm brauchte aber nichts abgehängt zu werden, weil er Thoma, Böhler [sic, gemeint ist Boehle] etc. gehängt hatte.". 328

Die geschäftlichen Aktivitäten der Galerie in den nächsten Jahren sind schwerer zu erfassen, vor allem da der Nachlass Möllers hier eine große Lücke in der Korrespondenz zeigt. Zwar ist der Auftrag des Kunsthändlers, für das Propagandaministerium Entartete Kunst zu verkaufen, durch verschiedene Tauschverträge, Kaufverträge und Listen dokumentiert, doch ist es fraglich, ob es sich bei diesem Material um die vollständige Erfassung handelt. Auch Belege dafür, wieso und wann genau Möller vom Propagandaministerium ausgewählt wurde, haben sich bisher nicht auffinden lassen. Lediglich Vermutungen über Möllers Netzwerk ZU Regierungsmitgliedern legen nahe, dass Möller aufgrund guter Kontakte zu Mitgliedern der 1938 einberufenen sog. Verwertungskommission, zum Propagandaministerium und der daran angeschlossenen Reichskammer für Bildende Künste für diesen Auftrag in Betracht kam.

Weiterhin fehlt der Forschung seit jeher die Akte des Propagandaministeriums zu Möllers Handel mit der *Entarteten Kunst*. Die Akten der anderen drei beauftragten Händler, Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz und Hildebrand Gurlitt, existieren noch und liegen im Bundesarchiv

³²⁸ Vgl. Briefwechsel Karl und Joseph Nierendorf, 23. 7. – 20.10.1937, A-GN Berlin, Geschäftskorrespondenz der Galerie Nierendorf 1927-1941; Walter-Ris 2003, S. 270.

Berlin, die Akte Möller aber ist unauffindbar.³²⁹ Doch trotz aller Lücken im Nachlass ist festzuhalten, dass Möller nach wie vor einen guten Stand auf dem Kunstmarkt hatte und als vermögend und einflussreich galt.

1939 zog die Galerie erneut um, von dem Groß-Admiral-von-Köster-Ufer in die Kluckstraße 12, die wiederum nicht weit entfernt lag, eine Querstraße zum Schöneberger Ufer, dem damaligen Köster-Ufer. In einem Brief an Professor Alexander Dorner in Rhode Island, USA, beschrieb Möller, wie es zu dem weiteren Umzug der Galerie gekommen war. Er erklärte, dass das Haus in Reichseigentum übergegangen war und sie somit ausziehen mussten, mit dem Tausch aber durchaus zufrieden seien. Aus diesem Brief mit dem neuen Briefkopf geht ebenfalls hervor, dass der Umzug im Frühjahr stattgefunden haben muss, zwischen März und Mai 1939. 331

Möller baute nun offiziell und auch tatsächlich den Handel mit Werken früherer Epochen aus, so wie er es in der Mitteilung im Juli 1937 angekündigt hatte. Dazu erschien 1939 ein Katalog, der ausdrücklich die Galerie Ferdinand Möller in der Kluckstraße vorstellte und eine Reihe von altmeisterlichen Werken, aber auch naturalistischen Arbeiten präsentierte. ³³² Die abgebildeten Werke waren vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert, aber auch von 1600 und früher. ³³³ Auf der letzten Seite des Katalogs zeigte Möller

-

Nach neuesten Recherchen konnte das Archiv des Neuruppiner Landgerichtes als Lagerstandort der Akte Möller ausgeschlossen werden, nach freundlichen Hinweisen von Andreas Hüneke, August 2007. Ebenso erfolglos überprüft wurden die Bestände der Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, September 2007.

³³⁰ BG-GFM MF 5314, 185.

³³¹ Ein Brief mit dem Absender Groß-Admiral-von-Köster-Ufer geht noch am 13. März 1939 von Möller an die Galerie Ernst Arnold in München. BG-GFM MF 5314, 279

³³² BG-GFM Ausstellungskataloge, Berlin 1939.

Sign Frankfurter Meisters, Die Heiligen drei Könige (um 1600), ein Frühwerk von Ludwig Richter Aus Italien (1833), Neubrandenburg (1816/1817) von Caspar David Friedrich, von Adolf von Menzel Wasserfahrt in Rheinsberg (1860) und Amalthea Tempel in Neuruppin, von Hans Thoma Der verlorene Sohn (1892), Stadtrat Georg Trübner. Vater des Künstlers (1884) von Wilhelm Trübner, von Christian Rohlfs Am Wirtshaustisch (etwa 1882), Akte im Freien (1900) von Otto Mueller, von Edgar Dégas Im Atelier. Selbstbildnis

eine Raumaufnahme aus seiner ersten Galerie in Breslau und eine Aufnahme einer seiner letzten Standorte am Lützowufer in Berlin. Der Hinweis im Katalog, die Werke wären zum größten Teil bereits verkauft und es würde um Angebote von Verkäufern gebeten, macht deutlich, dass es Möller darum ging, potenzielle Anbieter anzulocken. Ob Möller die Werke, ob verkauft oder nicht, in Kommission bei sich in der Galerie hatte, ob sie Bestandteil seiner eigenen Sammlung waren oder ob er lediglich über sie verfügen konnte, wenn er Interessenten hatte, ist unklar. Ausgestellt hat er die Reihe von Kunstwerken früherer Epochen offenbar nicht, auch nicht in der Kluckstraße.

Bilder werden "sichergestellt", der Transport nach Detroit

Im Oktober 1937, vier Monate nachdem die Ausstellung *Entartete Kunst* in München eröffnet war, schickte Möller zwei Gemälde von Otto Dix nach Detroit, Michigan, USA, zu seinem Freund Wilhelm Valentiner, dem Direktor des dort ansässigen Museums.³³⁴ Dieser Handel mit zunächst zwei und später weiteren 18 Gemälden moderner Kunst in die USA ist deshalb so interessant, weil er zu einem ungewöhnlichen Zeitpunkt stattfand und kein profitables Geschäft für den Kunsthändler darstellte. Diese Maßnahme ist im Nachlass Möller gut dokumentiert und wirft gleichzeitig viele Fragen auf. Wilhelm Valentiner war seit der großen Ausstellung 1923 in New York ein enger Freund Möllers und gern gesehener Gast in der Galerie. Wann Valentiner von der Möglichkeit, das Selbstporträt mit Nelke (1912) von Otto Dix zu erwerben, wusste, ist nicht nachweisbar. Es ist jedoch naheliegend, dass Möller bei der Erwerbung des Bildes im März 1937 bereits Valentiner als möglichen Käufer im Blick hatte. Spätestens bei seinem Besuch im August 1937 in der Galerie wird Valentiner Kenntnis von dem Bild bekommen

-

(ohne Angabe einer Datierung), *Markusplatz* (o.D.) von Francesco Guardi und von Francesco José Goya *Donna Joaquina Candado* (o.D.).

³³⁴ Vgl. BG-GFM MF 5317, 453 – 467. Das Archiv des Detroit Institute of Arts Museum wurde um Auskunft gebeten, reagierte aber auch nach wiederholter Anfrage nicht, Anm. der Autorin, Hamburg 2009/2010.

haben.³³⁵ Angekauft hat Möller das Werk im März 1937 aus der Kunstsammlung der Stadt Düsseldorf.³³⁶ Im April bot er das Bild noch einem Privatsammler in der Schweiz, Oskar Reinhard, an, doch war dieser nicht interessiert.

Das zweite Werk von Dix, Familienbildnis (1927), wurde ebenfalls nach Detroit geschickt, dort aber nicht angekauft. Woher Möller dieses Bild hatte, konnte bisher nicht geklärt werden. Das gilt auch für 18 weitere Werke, die im März 1938 ihren Weg nach Detroit fanden. 337 Auffallend ist, dass es sich bei den Werken um Bilder handelt, die alle das Früh- und Hauptwerk der Künstler umfassen, nicht aber das Spätwerk. Möller selbst gab 1950 in einer eidesstattlichen Erklärung für das amerikanische Justizministerium und das Amt für ausländische Vermögensfragen an, die 19 Gemälde von den Künstlern direkt erworben zu haben. 338 Diese Angabe konnte bisher weder bestätigt noch widerlegt werden. Klar ist, dass man bei diesem Bestand nicht davon sprechen kann, dass es sich hierbei um Einzelschicksale der entarteten Kunst handelte, auch wenn die Werke vergleichbar mit denen sind, die im Juli 1937 in München gezeigt wurden. 339 Was die Forschung heute mit Entarteter Kunst bezeichnet, steht für den Beschlagnahmebestand von ca. 20.000 Werken aus öffentlichen Museen, mit Missverständnissen um Leihgaben und beschlagnahmten Privatbesitz. Möller hingegen bezeichnete nach Kriegsende diese Verschickung ins Ausland als einen Rettungsversuch der Bilder vor deren Verbrennung. Doch betrachtet

-

³³⁵ Vgl. einen Brief von Möller an die Sammlerin Annemarie Henle am 3. August 1937, in dem Möller den Besuch Valentiners in der Galerie erwähnt, BG GFM MF 5314. 376.

³³⁶ BG-GFM MF 5314, 501.

Dabei handelte es sich um Brücke in Weimar (1918) und Grüne Brücke II (1916) von Lyonel Feininger, Bild mit weisser Form (1913) von Wassily Kandinsky, Paar mit grünem Fächer (1914) und Landschaft mit Badenden (1915) von Otto Mueller, Mutter und Sohn (1920) und Wasserträgerin (1923) von Max Pechstein, Selbstbildnis mit Frau (Zwei Köpfe, 1922) von Christian Rohlfs und 10 Werke von Karl Schmidt-Rottluff. Die Werke von Karl Schmidt-Rottluff waren Mädchen am Meer (1919), Weisses Haus (Tannen vor Weißem Haus, 1911), Petriturm Hamburg (1912), Allee (1911), Signalstation (1920), Frau mit verbundenem Kopf (1920), Fischer auf der Düne (1921), Frau am Meer (1914), Scheune (1921), Das letzte Fuder (1922).

³³⁸ Val. BG GFM MF 5317, 481.

³³⁹ Vgl. Hüneke 1998, S. 120 – 182 und Zuschlag 1995, S. 169 - 204.

zeithistorischen Gegebenheiten, scheint diese Interpretation einseitig: im Sommer des Jahres 1937 stellte Möller seine wachsender Ausstellungstätigkeit offenbar aufgrund öffentlicher Einschränkungen ein, die Beschlagnahmungen in öffentlichen Museen hatten begonnen und die Ausstellung Entartete Kunst wurde vorbereitet. Das waren alles Indizien dafür, dass sich der Ton gegenüber der Moderne verschärfte. Doch von der Zerstörung von Bildern war noch nicht die Rede: die sog. Verwertungskommission gab es noch nicht, es stand noch nicht fest, was mit den Werken passieren sollte. Die Entscheidung über den Verkauf eines Teils und die Zerstörung der restlichen Werke war noch nicht gefallen. Möller konnte im Spätsommer 1937 noch nicht wissen, wie sich die Situation ein Jahr später entwickeln würde. Vielmehr kalkulierte er sicherlich, dass sich der Markt in den USA immer mehr für deutsche moderne Kunst interessieren würde, und sah dort einen wachsenden Absatzmarkt, vor allem mit Hilfe von Fachleuten und potenziellen Geschäftspartnern wie Alexander Dorner und William Valentiner.

Die 19 Gemälde, das *Selbstbildnis* (1912) von Dix ausgenommen, blieben somit als Leihgaben in Detroit bei Valentiner. Die Vermittlung von Kunst über eine solch große Distanz war sicherlich schwierig, vor allem, als der Krieg in Europa ausbrach und Postwege nicht mehr regelmäßig stattfanden. Zwei Briefe von Möller 1939 zeugen von dem Versuch, weitere Bilder zu verkaufen. So bat Möller Valentiner selbst, über den Ankauf des Bildes *Paar mit grünem Fächer* (1914) von Otto Mueller und *Bild mit weißer Form* (1913) von Wassily Kandinsky nachzudenken.³⁴⁰ Und auch Dorner, damals Direktor des Museum of Art, Rhode Island, USA, machte Möller auf die Bilder aufmerksam, doch offensichtlich erfolglos.³⁴¹ Erst 1947, nachdem die Korrespondenz in das Ausland wieder möglich war, schrieb Möller wieder an Valentiner, um sich nach den Bildern zu erkundigen, diesmal nach Los Angeles, wo Valentiner 1946 zum neuen Direktor des Los Angeles County Museum of History, Science and Art ernannt worden war.³⁴² Nachdem aus

³⁴⁰ BG GFM MF 5317, 467.

³⁴¹ BG GFM MF 5314, 554 – 556.

³⁴² Val. BG-GFM MF 5317, 471.

Los Angeles die Bestätigung kam, die Bilder seien noch in Detroit, beantragte Möller die Rücksendung der Werke. Erst als Möller sich 1950 an den Direktor in Detroit, Edgar P. Richardson, wandte, um erneut nach den Bildern zu fragen, erfuhr er von der Beschlagnahme der Bilder als Feindvermögen durch den amerikanischen Staat, als Sanktion und Kriegsrepressalie der Alliierten gegenüber deutschem Privatbesitz. Valentiner selbst hatte davon angeblich keine Kenntnis gehabt und konnte auch in den weiteren Verhandlungen nach eigenen Angaben nicht helfen.³⁴³ Umgehend versuchte Möller, seine Bilder zurück zu fordern, und schickte im August 1950 eine Vermögenserklärung an die entsprechende Abteilung der amerikanischen Militärregierung in Düsseldorf. Im Januar 1951 sandte Möller dann ein Schreiben an das Office of Alien Property in Washington DC, USA, mit der Bitte, ihn erklären zu lassen. Er war mittlerweile davon informiert worden, dass die Bilder im Dezember 1940 als deutsches Eigentum beschlagnahmt worden waren und dass eine Frist zur Restitution der Bilder Ende Oktober 1950 abgelaufen war. Im weiteren Verfahren und als Zeichen der Rechtmäßigkeit seines Handelns nannte Möller Gutachter, die ihm seine Situation, nämlich die des rechtmäßigen Besitzers der Bilder und Opfer der Nationalsozialisten, bestätigen würden: August Hoff, ehemaliger Direktor der Düsseldorfer Kunstsammlung, nochmals Wilhelm Valentiner und die Kunsthistorikerin Charlotte Weidler. 344 Auch Carl Haslinde, Ministerialdirigent des Finanzministeriums in Düsseldorf, und Paul Rave, zu diesem Zeitpunkt Direktor der Nationalgalerie Berlin, schrieben Erklärung zugunsten Möllers.

Am 23. März 1951 erhielt Möller Nachricht vom Direktor der Behörde, Harold Baynton, mit der Aufforderung, Formulare auszufüllen. Mit diesen Anträgen schickte Möller eine Abschrift des Zeitungsartikels aus *Der Abend*, in dem sein Umzug nach Köln bekannt gemacht wurde. Ebenso schickte er eine Liste der 19 Bilder mit Angaben der Versicherungswerte. Außerdem schrieb Möller an den deutschen Generalkonsul, Hans Krekeler, in New

³⁴³ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Valentiner, 26. November 1946 – 9. Februar 1958, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Ausland 1950 - 1951, Köln, 167 – 200.

³⁴⁴ Vgl. BG-GFM MF 5317, 497.

³⁴⁵ BĞ-GFM MF 5317, 497, 477-489.

York, USA, mit der Bitte, ihm zu helfen, die Beschlagnahme aufzuheben. Auch der Journalistin und Mitarbeiterin des Amerika-Hauses in Frankfurt am Main, Ursula Bluhm, berichtete Möller von der Angelegenheit und bat um Hilfe, ebenso Ludwig Grote, der sich noch in München aufhielt, bevor er nach Nürnberg ging. Aber die entsprechende Behörde erhielt die Konfiszierung aufrecht, obwohl sich mittlerweile die diplomatische Vertretung der neu gegründeten Bundesrepublik Deutschlands in New York und das Detroit Art Institute dafür einsetzten. Noch 1953 versuchte Möller erneut, sein Anliegen beim Office of Public Affairs, mittlerweile ansässig in Bad Godesberg, vorzutragen, um wiederum ein Jahr später, 1954, sich in Erinnerung zu bringen. Selbst dem Leiter des Department of Painting and Sculpture des Museum of Modern Art in New York, Andrew C. Ritchie, schilderte Möller die Situation und unterrichtete das Office of Public Affairs davon.

Zu einem bitteren Brief ließ sich Möller im Juli 1954 hinreißen. In einem Schreiben an Eberhard Hanfstaengl, mittlerweile Schriftleiter der Zeitschrift Die Kunst und Das schöne Heim in München, schrieb Möller:

"Ich kämpfe nun schon seit Jahren um die Rückgabe dieser heute noch im Keller von Detroit stehenden Kunstwerke. Leider bislang vergebens. Nun hat sich das "U.S. Department of Justice, Overseas Branch, München 2, Ludwigstr. 28 eingeschaltet und Mr. Hans R. Ohrnberger war gestern hier um sich mit mir um die event. Freigabe zu unterhalten. Was mir fehlt, sind einige Jahre K.Z., die ich trotz aller Gegnerschaft nicht aufweisen kann. Es handelt sich nun darum zu bestätigen, dass ich mich immer mit einer geradezu

Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Bluhm, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln A - G, 120 – 122 und Schriftwechsel 1953, Köln A – D, 115 - 121; Korrespondenz mit Grote, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1951, Köln A - G, 520 – 559 und BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1953, Köln N - S, 137 – 139.
³⁴⁷ Val. Roters 1984, S. 223.

³⁴⁸ Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Herwin Schaefer, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1953, Köln Sch - Z, 1 – 3 und BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N – Sch, 316 – 320.

³⁴⁹ Vgl. Brief an Herwin Schaefer, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N - Sch, 320.

sturen Verbohrtheit für die moderne Deutsche, sog. "Entartete Kunst" eingesetzt habe". 350

Etwas Ähnliches schrieb Möller im September 1954 auch an Valentiner nach Los Angeles, erneut ohne eine Antwort zu erhalten.³⁵¹ Eine endgültige Absage erhielt Möller auf seinen Brief 1955, in dem Möller dem alten Freund die aktuelle Entwicklung mitteilte. Offenbar sah sich Valentiner nicht in der Lage, zu helfen oder weiteres beizutragen.³⁵²

Der Schriftwechsel zwischen Möller, unterschiedlichen amerikanischen Behörden, dem Museum in Detroit, Valentiner und einigen anderen Fachleuten, die Möller versuchte zu mobilisieren, reicht von 1951 bis 1955 bzw. 1958, da ihn Maria Möller-Garny als Witwe ab 1956 weiter führte.

1957 flogen Maria Möller-Garny und die jüngste Tochter, Angelika Fessler-Möller, nach New York, um bei einer persönlichen Unterredung mit verantwortlichen Herren des **Justizministeriums** Washington in vorzusprechen. Am 11. Oktober 1957 erreichten die beiden Frauen in einem Gespräch mit der Behörde, dass zwei Bilder als Schenkungen in amerikanische Museen gehen: Bild mit weißer Form (1913) von Wassily Kandinsky sollte nach Detroit, Grüne Brücke (1916) von Lyonel Feininger an der North Carolina Museum of Arts gehen. Für die anderen 17 Bilder zahlte Maria Möller-Garny einen Gesamtpreis von \$ 16.000 und erhielt die Bilder im Januar 1958 zurück, ein Resultat von Verhandlungen und langjähriger Korrespondenz, bei denen Möller und später seine Witwe eine enorme Hartnäckigkeit gezeigt hatten.

³⁵⁰ Vgl. Brief an Hanfstaengl, 20. Juli 1954, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1954, Köln G - J, 160.

³⁵¹ Vgl. Brief an Valentiner, 7. September 1954, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Ausland 1954, Köln N - Z, 189 – 191.

³⁵² Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Ausland 1955, Köln O - Z, 98 – 102.

Beginn der Verwertung, Möllers Aufgabe als beauftragter Händler

Die Aktion zur "Verwertung" der Entarteten Kunst begann mit dem ersten Treffen der "Kommission zur Verwertung der beschlagnahmten Werke entarteter Kunst" im Mai 1938, unter dem nominellen Vorsitz von Joseph Goebbels. Ausgangspunkt für die Bildung einer solchen Kommission waren die Beschlagnahmungen von moderner Kunst in öffentlichen Museen, die 1937 stattgefunden hatten. Zuvor hatte eine erste Kommission unter der Leitung der Reichskammer der Bildenden Künste Werke aus ausgewählten Museen für die Ausstellung Entartete Kunst in München zusammengetragen und weitere Ausstellungen im ganzen Reichsgebiet geplant. 353 Parallel dazu wurden die restlichen Bestände "entarteter Kunst" in weiteren deutschen Kunstmuseen beschlagnahmt und es wurde darüber nachgedacht, einen Teil des Bestandes gegen Devisen ins Ausland zu verkaufen. Das Geld sollte der Kriegsvorbereitung dienen. Zur Legalisierung der Beschlagnahmungen wurde das "Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst" verfasst, das am 31. Mai 1938 erlassen und in der Presse veröffentlicht wurde.

Zu dieser Entscheidung einer groß angelegten Verkaufsaktion kam Propagandaminister Goebbels schon zu Beginn des Jahres 1938 nach einem ausführlichen Besuch des Sammeldepots für die *Entartete Kunst* in der Köpenicker Straße in Berlin. Goebbels hatte Adolf Hitler persönlich durch diesen Rundgang geführt und danach in sein Tagebuch notiert, dass "einiges im Ausland gegen gute Meister" eingetauscht werden sollte. Zu diesem Zweck wurde eine zweite Kommission, die sog. *Verwertungskommission*, zusammengestellt, um diese Maßnahmen zu koordinieren.

³⁵³ Vom 19. Juli 1937 bis zum 30. November 1937 fand die Ausstellung in den Münchner Hofgarten-Arkaden statt und zog viele Besucher an. Die nächsten Stationen der Wanderausstellung waren Berlin, 26.2.-8.5.1938, Leipzig, 13.5.-6.6.1938, Düsseldorf, 18.6.-7.8.1938, Salzburg, 4.9.-2.10.1938, Hamburg, 11.11.-30.12.1938, Stettin, 11.1.-5.2.1939, Weimar, 23.3.-24.4.1939, Wien, 6.5.-18.6.1939, Frankfurt/Main, 30.6.-30.7.1939, Chemnitz, 11.8.-26.8.1939, Waldenburg, 18.1.-2.2.1941, Halle an der Saale, 5.4.-20.4.1941; Vgl. Zuschlag 1995, S. 169 - 204 und 222 – 299.

³⁵⁴ Vgl. Zuschlag 1995, S. 210 – 211.

Mitglieder der Kommission waren Franz Hoffmann, Leiter der Abteilung Bildende Kunst des Propagandaministeriums und Geschäftsführer der Kommission, Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, der Referent der Reichskammer der bildenden Künste, Carl Meder, der Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung, Hans Schweitzer, der Fotograf und Reichsbildberichterstatter, Heinrich Hoffmann, der Leiter der Hauptstelle Bildende Kunst im Amt Rosenberg, Robert Scholz, sowie der Kunsthändler Karl Haberstock und der Kunstantiquar Max Täuber. Die Kommission traf sich weitere sechs Male, bis Dezember 1941, dann wurde festgelegt, die Aktion *Entartete Kunst* abzuschließen. Zuvor wurden von Juli bis September 1938 auf Veranlassung von Franz Hofmann die betroffenen Werke aus dem Lager der Köpenicker Straße in das Schloss Schönhausen in Berlin-Pankow gebracht, um potenziellen Käufern die Werke besser zeigen zu können.

Zu potenziellen Verkäufern hatte die Kommission vier Kunsthändler ausgewählt, die im Auftrag des Propagandaministeriums die Werke veräußern sollten: Bernhard A. Böhmer aus Güstrow, Karl Buchholz aus Berlin, Hildebrand Gurlitt aus Hamburg und Ferdinand Möller. Böhmer war langjähriger Assistent des Künstlers Ernst Barlach und außerdem sein exklusiver Galerist, Karl Buchholz war ursprünglich Buchhändler und hatte erst seit einigen Jahren eine "Kunstabteilung", die von seinem Sekretär Curt Valentin geleitet wurde, und Hildebrand Gurlitt betrieb seine Hamburger Galerie seit 1933, nachdem er von 1925 bis 1933 das König-Albert-Museum in Zwickau geleitet hatte. 357 In der Forschung gab es bisher viele Erklärungsansätze, warum gerade diese Händler ausgewählt wurden. Und auch in dieser Arbeit kann die Schlussfolgerung aus den alten Akten und Dokumenten und den bisherigen Forschungsansätzen zur "Verwertung" der *Entarteten Kunst* nicht abschließend sein. Bekannt ist, dass sich die Händler

³⁵⁵ Vgl. Zuschlag 1995, S. 211 – 221.

³⁵⁶ Weitere Termine waren der 17.12.1938, 20.2.1939, 27.2.1939, 6.12.1939, 7.5.1940, 11.12.1941, vgl. Zuschlag 1995, S. 212.

³⁵⁷ Vgl. Maike Hoffmann (Hrsg.): *Ein Händler "Entarteter" Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass*, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band III, Berlin 2010; Tiedemann 2011.

Buchholz und Gurlitt um ihre Beteiligung an den Verkäufen schriftlich beim Propagandaministerium bewarben.³⁵⁸ So schrieb Buchholz am 8. August 1938:

"Ich stelle hiermit ergebenst den Antrag, mich verständigen zu wollen, wenn die ausgesonderten Stücke aus dem Museumsbesitz zum Verkauf gelangen. Über diese Anfrage hinaus habe ich auch Interesse an einem Verzeichnis des gesamten Vorrates, da ich infolge meiner Tätigkeiten als Kunsthändler für moderne Kunst die Interessenten im Ausland für Werke dieser Art kenne". 359

Gurlitt, der gute Kontakte zu dem für den Verkauf zuständigen Ministerialreferenten Rolf Hetsch hatte, schrieb am 20. Oktober 1938:

"Ich hoffe, das Vertrauen, dass das Ministerium in mich setzte, als Sie mir die Ausstellung in Niederschönhausen zeigten, durch Diskretion und eifrige Arbeit in Ihrem Sinne erwidern zu können".

Von Böhmer und Möller liegen entsprechende Anschreiben nicht vor, doch ist mittlerweile klar, dass beide über gute Kontakte zu den NS-Behörden verfügten.³⁶⁰ Möller sicherlich die Pläne war über des Hans Propagandaministeriums informiert, wahrscheinlich über gut Weidemann, der Mitglied der Künstlergruppe Der Norden, hauptberuflich aber Mitarbeiter im Propagandaministerium war und in engem Kontakt mit Eine weitere Informationsquelle war außerdem der Möller stand. Kunsthändler und Mitglied der Verwertungskommission, Karl Haberstock. Der Kontakt zwischen Möller und Haberstock konnte bisher nicht schriftlich nachgewiesen werden.³⁶¹ Doch aufgrund von kleineren Hinweisen, Grußmitteilungen durch Möllers Sekretärin und Angaben aus den Akten des Propagandaministeriums ergibt sich mittlerweile ein Bild von einem

³⁵⁸ Vgl. Hüneke 1987, S. 101 – 105.

³⁵⁹ Vgl. id., S. 101.

³⁶⁰ Vgl. Frédérique Régincos: *Im Widersprüchlichen vereint. Rolf Hetsch und Bernhard A. Böhmer*, in: Hoffmann 2010, S. 53 - 71.

³⁶¹ Nach Aussage des Kunsthistorikers Horst Kessler, der den Nachlass Haberstocks betreut und aufgearbeitet hat, befinden sich dort keinerlei Hinweise auf Möller, Anm. der Autorin, Hamburg 2008.

regelmäßigen Austausch der beiden Herren, vor allem von 1938 bis 1941. So vermerkte Möllers Sekretärin, Frau Kudar, auf einer handschriftlichen Notiz am 10. März 1939 an Möller, Haberstock sei in der Galerie gewesen und würde grüßen lassen. Sie hätte ihm gesagt, Möller wäre noch bis Sonntagmittag verreist. 362

Aufgrund seiner Tätigkeit in der *Verwertungskommission* zog Haberstock 1939 Möller mindestens zweimal als sachverständigen Gutachter hinzu, ohne das mit der Kommission vorher abgesprochen zu haben. So bat Haberstock Möller im März 1939 bei einer Einschätzung zu einem Bild von Nolde um Rat und berichtete Franz Hofmann davon:

"Ich habe Ihnen erwidert, dass ich über den Wert der Nolde'schen Bilder im Ausland leider gar nicht unterrichtet bin […] Mir selbst schien der Preis für 10 Bilder doch zu niedrig zu sein, aber wie gesagt kann ich es nicht beurteilen. Herr Möller teilt mir nun mit, dass er für die 10 Bilder einen Gesamtpreis von \$ 3.000 für angemessen hält". 363

Und zwei Monate später zog Haberstock erneut Möller bei einem Gebot von Buchholz hinzu.³⁶⁴ Auch hier ging es die preisliche Einschätzung von Kommissionsware.

Offensichtlich galt Möller von Beginn der "Verwertungspläne" an als Experte, der von den Mitgliedern der Kommission um Rat gefragt werden konnte, wie aus einem Brief des Kommissionsvorstandes, Franz Hofmann, an Joseph Goebbels hervorgeht. So erklärte Hofmann 1938, er habe unter "Zuziehung von Spezialisten wie der Firma Buchholz und Möller noch ca. 300 Gemälde und 3.000 Graphiken" aus dem Lager der *Entarteten Kunst* in der Köpenicker

³⁶³ Vgl. Brief von Haberstock an Hofmann, 20. März 1939, zit. nach Jeuthe 2007, S. 208.

 364 Vgl. ein Brief von Buchholz an das Propagandaministerium, 20.5.1939, zit. nach Hüneke 1987, S. 102 – 103.

130

³⁶² Vgl. BG-Depos. AFM, Korrespondenz, Mitarbeiter. Bereits 18 Jahre zuvor, im Jahr 1921, begleitete ein Inserat der Kunsthandlung Haberstock den Katalog zu Möllers Ausstellung *Potsdamer Kunstsommer*. Und obwohl weitere Anzeigen von Galerien und Kollegen ebenfalls erschienen, stellte dies doch eine persönliche Auswahl durch Möller dar und festigt damit den Eindruck, die beiden hätten sich als Kollegen gesehen.

Straße für den Verkauf herausgesucht.365 Möller war demnach von Anfang an an der "Verwertung" beteiligt und stand stets in regem Kontakt mit den Entscheidungsträgern.

Die Verkaufsbedingungen der Entarteten Kunst waren streng formuliert und wurden den beauftragten Händlern mehrere Male zugeschickt. So war nicht nur der Verkauf der angenommenen Kunstwerke an inländische Käufer verboten, auch Herkunftsangaben an den Werken, am Rahmen oder auf der Rückseite sollten entfernt und über die Zahlungsmethoden über ein Reichsbank-Sonderkonto Stillschweigen bewahrt werden. Die Provisionen für die Händler richteten sich nach den Werken und schwankten zwischen 5% und 25%. Eberhard Roters zitierte einen undatierten Vermerk Möllers, der sich auf die Verkaufsbedingungen bezüglich der Entarteten Kunst bezog. Es handelt sich um einen Zettel, der Möllers Handschrift zeigt. Darauf festgehalten wurden folgende Notizen:

"E K Bedingungen = Nur an das Ausland verkaufen! Alle Beschriftungen a.d. [aus den] Museen entfernen! Verkauf nur in freien \$! Reise i.d. [in das] Ausland gemacht, weil Verkäufe abgeschlossen werden sollten! Jetzt mußten doch meine Erfahrungen in den Dienst d. [der] Sache gestellt werden. Was geschieht? Keine Briefe an Goebbels! "366"

Roters interpretiert aus der Formulierung "Dienst der Sache" Möllers weitsichtige Einsicht, die zu verkaufende Kunst sicherstellen und retten zu müssen. Bedenkt man aber den Zeitpunkt dieser seltenen privaten Äußerung Möllers, können auch andere Schlüsse gezogen werden. Als Kunsthändler muss ihm klar gewesen sein, dass das Entfernen von Beschriftungen an den Gemälden der Vertuschung der Besitzverhältnisse dienen sollte. Macht Möllers Frage "Was geschieht?" deutlich, dass der Kunsthändler keineswegs sicher über die Vorkommnisse oder die weitere Entwicklung war? Aus einer gespürten Unsicherheit heraus kann für Möller das reine Rettungsmotiv allein

³⁶⁶ Vgl. Roters 1984, S. 168; BG-GFM MF 5317, 736.

³⁶⁵ Franz Hofmanns Rücksprache mit Möller, festgehalten in einem Brief an Joseph Goebbels, 28. November 1938, zit. nach Jeuthe 2007, S. 292 – 293.

nicht gegolten haben. Persönliche Bedenken gegenüber dem Schicksal dieser Kunstwerke können aus diesen Zeilen ebenso gelesen werden.

Der Hinweis, keine Briefe an Goebbels zu schicken, muss in einem Zusammenhang stehen, der ebenso nicht so deutlich zu erkennen ist. Womöglich wurde Möller von den Kommissionsmitgliedern darauf aufmerksam gemacht, dass eventuelle Fragen an sie zu richten seien, nicht an den Minister für Volksbildung und Propaganda.

Obwohl in diesen privaten und exklusiven Zeilen eine kurzfristige Unsicherheit mitschwingt, ist von einem Zögern oder Infragestellen seiner Tätigkeit bei Möller in anderen Zusammenhängen nichts zu erkennen. Es macht zu keinem Zeitpunkt den Eindruck, der Kunsthändler hätte aussteigen, seine Aufgabe früher beenden oder einschränken wollen. Und die Bestimmungen des NS-Ministeriums zum Verkauf der *Entarteten Kunst* schüchterten offensichtlich wenig ein. Zu beobachten ist, wie wenig sich die Kunsthändler an diese Bestimmungen hielten. So wurden Angaben auf Rückseiten der Werke selten entfernt, was für die heutige Forschung einen enormen Vorteil bei der Identifizierung der Werke bedeutet. Eine Erklärung ist sicherlich in erster Linie die Masse der angenommenen Werke, die zu hunderten an die Händler gingen.

Waren die vier Händler zwar exklusiv von der Kommission beauftragt, Werke *Entarteter Kunst* zu vertreiben, waren doch auch andere Kunsthändler involviert. Haberstock selbst übernahm einige wenige Werke, so auch die Galerie Valentien in Stuttgart, Wolfgang Gurlitt in Berlin, oder Alexander Vömel aus Düsseldorf.³⁶⁷ Dieses waren aber lediglich Einzelgeschäfte und nicht mit der massenhaften Übernahme von Werken durch die vier beauftragten Kunsthändler zu vergleichen. Angebote aus dem Ausland, große Stückzahlen aus dem Bestand zu übernehmen, wurden von der Kommission abgelehnt, wie aus den Protokollen deutlich hervor geht.³⁶⁸ Und

³⁶⁷ Vgl. Hüneke 1987, S. 104.

³⁶⁸ Vgl. Jeuthe 2007, S. 206 – 207.

trotz aller Sonderkonditionen den Kunsthändlern gegenüber, plante die Verwertungskommission zusätzlich eine Auktion, auf der mehrere Werke von besonders hohem Wert angeboten werden sollten. Möller hatte Bedenken dieser Auktion gegenüber und versuchte, dagegen anzugehen. So schrieb er an die Frau des damaligen Reichsaußenministers Joachim von Ribbentrop, Anna Elisabeth Henkell, Tochter des Sektfabrikanten Otto Henkell, und bat sie, ihrem Mann von seinen Bedenken zu berichten:

"Sehr geehrte gnädige Frau! Am 17.d.Mts. findet eine Sitzung statt, in der darüber entschieden werden soll, ob von der deutschen Regierung beschlagnahmte Werke aus deutschen Museen von Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Derrain, Munch u.a. und ferner einige Werke von Barlach, Lehmbruck, Nolde, Corinth, Kokoschka u.a. in Luzern versteigert werden sollen. Obwohl ich mir nicht denken kann, dass eine Genehmigung dazu erteilt werden wird, möchte ich doch darauf hinweisen, ein wie ungünstiger Eindruck entstehen würde, wenn es zu dieser Versteigerung käme. Schliesslich [sic] handelt es sich um Werke von Künstlern, die Weltruf besitzen und keine Juden sind. Aussenpolitisch [sic] gesehen könnte diese Auktion für die Staaten, denen die Künstler angehören, als kränkend empfunden werden. Wenn ich, verehrte gnädige Frau, Ihnen dieses schreibe, geschieht das nicht als Kunsthändler, sondern in der Absicht, darauf aufmerksam zu machen, dass der Auslands- Journaille Stoff zu leicht vorauszusehenden Presse-Manövern gegeben würde. Die Devisen, die durch die Auktion hereinkommen könnten, stehen in keinem Verhältnis dazu. Sollte sich eine Veräußerung der Dinge nicht umgehen lassen, dann wäre immer noch der deutsche Kunsthandel da, dem aufgegeben werden könnte, die Dinge freihändig, ohne viel Aufsehens ausländischen Sammlern zu verkaufen und die dafür gegebenen Devisen restlos abzuliefern. Wenn Sie es für ratsam halten, Ihrem Herrn Gemahl von dem Inhalt dieses Schreibens Mitteilung zu machen, würde ich das sehr begrüßen, denn ihm wie uns allen anderen geht es um das deutsche Ansehen". 369

³⁶⁹ Vgl. Brief von Möller an Frau von Ribbentrop, 9. November 1938, BG-GFM MF 5317, 787; vgl. Andreas Hüneke: *Bilanzen der "Verwertung" der "Entarteten Kunst"*,

In Möllers angeblichen Bedenken zum Ansehen des deutschen Reiches wird eine wirtschaftliche Komponente eine große Rolle gespielt haben, doch hatten diese Zeilen keinen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Geschehnisse.

Im Oktober 1938 wurden von der Verwertungskommission die Verträge mit der Galerie Theodor Fischer in Luzern und damit die Durchführung der Auktion beschlossen. Einen Monat später ließ sich Möller Fotos von drei Werken aus dem Bestand, den Fischer für die Auktion "bestellte", schicken: Stilleben, blaues Fenster (1911) von Henri Matisse, Die Salzteiche am Martigues (1908) und ein "Stilleben" (gemeint ist wahrscheinlich Blick aus dem Fenster (1912)) von André Derain. 370 Möller bedankte sich für die Zusendung der Fotos und gab an, seinen Kunden sofort zu informieren, auch über die Liste der übrigen Bilder von Ausländern, die Möller zur Verfügung gestellt worden war. Offensichtlich erhoffte sich Möller, den Handel mit den Werken ausländischer Künstler übernehmen zu können: "Ich hoffe, Ihnen bald ein Gebot unterbreiten zu können". Doch nur vier Tage später sandte Möller die Abbildungen zurück nach Schloss Schönhausen, zu Händen Frau Werneburg, einer Mitarbeiterin Protokollführerin und Verwertungskommission.371 Von einer Absage seines Kunden oder gar Desinteresse ist in Möllers knapper Reaktion nichts zu lesen. Möller schrieb lediglich: "Absprachegemäß gebe ich Ihnen hierbei die drei mir übergebenen Photographien ... mit Dank zurück".

.

³⁷¹ BG-GFM MF 5315, 577.

in: Blume und Scholz 1999, S. 265 – 274. Zu dem Außenminister des Deutschen Reiches, Joachim von Ribbentrop, der von 1938 bis 1945 im Amt war und bei den Nürnberger Prozessen zum Tode verurteilt wurde, hatte Möller offenbar Kontakt, zeugt der vorliegende Brief von einer gewissen Vertrautheit. Außerdem existiert eine Notiz Möllers an den Kunsthändler Bernhard A. Böhmer aus dem Jahr 1940 oder 1941 (BG-Depos. AFM, C, II, 1). Darin werden die Künstler Karl Schmidt-Rottluff, Adolph von Menzel, Pablo Picasso und Jean-Baptiste-Camille Corot aufgeführt und am Ende der Name Ribbentrop mit den Zahlen 6.800 und 56.000 vermerkt. Um welche konkreten Handelvereinbarungen es sich dabei handelte, lässt sich an dieser Stelle nicht mehr nachvollziehen.

³⁷⁰ Vgl. Brief von Günter Ranft, Mitarbeiter des Propagandaministerium und zusammen mit Rolf Hetsch zuständig für die Verhandlungen im Schloss Schönhausen, an Möller, 26.November 1938, BG-GFM MF 5314, 576 – 577.

Aufgrund dieser Wortwahl könnte angenommen werden, dass Möller von der Kommission die Anordnung erhalten hat, die Fotografien zurück zu geben, da ein Verkauf von Seiten Möllers nicht erwünscht sei. Zwei der drei Bilder fanden sich später im Auktionsbestand in der Schweiz wieder. Die Auktion im Auktionshaus Theodor Fischer in Luzern fand am 30. Juni 1939 mit einem Bestand von 125 Gemälde statt. Möller fuhr selbst nicht in die Schweiz, verfolgte die Ereignisse aber von Berlin aus. Sein Kollege Bernhard A. Böhmer berichtete ihm von den Ergebnissen. Darauf verweist eine Notiz von Möllers Sekretärin, Frau Kudar, die offensichtlich am 4. Juli 1939 telefonisch Stichpunkte der Auktion mit Preisangaben und Käufern von Böhmer angenommen hatte. 373

Möllers Auftrag, für die Nationalsozialisten Werke der Entarteten Kunst zu verkaufen. endete 1941 mit dem offiziellen Ende der gesamten Verkaufsaktion durch das Propagandaministerium. Zu diesem Zeitpunkt besaß Möller bereits eine große Anzahl an Werken, die er angekauft hatte, lagerte aber auch noch Werke ein, die er auf Kommission angenommen hatte. In dem Protokoll der letzten Sitzung der Verwertungskommission am 11. Dezember 1941 wurden die Verkäufe der Entarteten Kunst sowie die Kommissionsbestände bei den Kunsthändlern detailliert aufgeführt. Möller wurde mit 29 Werken im Wert von \$ 1.430 aufgeführt. Im Vergleich zu den Kollegen Buchholz und Böhmer, die mit einem Kommissionsbestand von 426 und 346 Werken auflistet wurden, fiel Möllers Anteil entsprechend klein aus. Der vierte beauftragte Kunsthändler, Hildebrand Gurlitt, wurde nicht erwähnt. In dem Protokoll wurde außerdem angegeben, dass die Kunsthändler am 31. Januar 1941 aufgefordert worden waren, die Kommissionsbestände zurückzuschicken.³⁷⁴ Diese Frist galt offensichtlich auch für Kaufangebote, die bis dahin angenommen waren. Um welche 29 Werke es sich bei Möllers Kommissionsbestand gehandelt hat, war bisher nicht zu klären.

³⁷² Vgl. Jeuthe 2007, S. 268 – 280.

³⁷³ Vgl. BG-GFM MF 5317, 788.

³⁷⁴ Vgl. *Protokoll der fünften Sitzung der Verwertungskommission*, Bundesarchiv, BArch, R 55/21020 und in Jeuthe 2007, S. 302 – 305.

Aufgrund dieser Anweisung durch das Propagandaministerium, die Kommissionsware zurück zu schicken, begann Möller, auch andere Kommissionsware von privaten Verkäufern zurück zu senden. So schrieb er an die Sammlerin Alice Meseritz, die mehrere Werke an Möller gegeben hatte, und den Sammler Wilhelm Plünnecke, der Möller graphische Arbeiten in Kommission gegeben hatte. 375 Auch an die Witwe des Künstler Alexander Kanoldt, Editha Kanoldt, schickte Möller eine Mappe mit 19 Lithographien nach München zurück. 376

Der Braunschweiger Sammler Otto Ralfs war seit Jahren eng mit dem Ehepaar Möller befreundet und machte seit 1936 Möller immer wieder Angebote, Werke aus seiner Sammlung zu verkaufen. So konnte Möller noch 1939 das Werk *Drei Fenster* von Paul Klee verkaufen.³⁷⁷ Im Mai 1941 musste Möller jedoch Ralfs mitteilen, dass er die Rücksendung des Bildes von Kandinsky nach Braunschweig durch den Spediteur Schumacher in Auftrag gegeben habe.

Auch 1942 schickte Möller noch Kommissionsware an Verkäufer zurück, jedoch nur vereinzelt.³⁷⁸ Es scheint, als ob Möller sich von dem Kunstmarkt tatsächlich zurückzog, anders als seine Kollegen Bernhard A. Böhmer und Hildebrand Gurlitt, die sich nach der Aktion *Entartete Kunst* verstärkt auf den Handel mit sog. Raubkunst konzentrierten. Besonders Gurlitt erhielt vom Propagandaministerium den Auftrag, Kunstwerke für das "Führermuseum" in Linz zu beschaffen.³⁷⁹ Der Kunsthändler Buchholz wollte zu Beginn des Jahres 1945 nach Spanien abreisen, nachdem es auch um ihn ruhig geworden war.³⁸⁰

³⁷⁵ BG-GFM MF 5314, 532, 575, 591 – 593.

³⁷⁶ BG-GFM MF 5314, 415.

³⁷⁷ Vgl. BG-GFM MF 5314, 591. Eine Datierung und Abbildung konnten bisher nicht nachgereicht werden.

Am 7. Januar 1942 schrieb Herrn Mattis Teutsch an Möller die Bitte, die Plastiken zu Herrn Alfred Schmaus zu senden, BG-GFM MF 5314, 662.

³⁷⁹ Vgl. Vanessa-Maria Voigt (Hrsg.): *Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945*, Berlin 2007, S. 149 - 155.

³⁸⁰ Vgl. Tiedemann 2011, S. 34 - 38.

Möller hingegen konnte 1942 und 1943 einzelne Angebote an Privatsammler für Werke von Ernst Ludwig Kirchner, Lovis Corinth und Otto Mueller schicken. Diese Angebote bleiben in ihren Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke leider so ungenau, dass nicht klar ist, um welche Werke es sich handelte. Im Fall Mueller und Corinth liegt in der Geschäftskorrespondenz lediglich ein Lieferschein vor, der darauf hinweist, dass der Kapellmeister Willy Hahn, wohnhaft in Bad Aussee in Österreich und Berlin, diese Werke erhielt.³⁸¹ Eine Bronzeplastik von Gustav von Scheven schickte Möller noch am 4. September 1942 als Leihgabe zu Karl Buchholz in die Leipziger Straße, der eine Gedächtnisausstellung konzipiert hatte. Insgesamt ist aber festzustellen, dass die Anzahl der Korrespondenz, die im Nachlass Möller zu den Jahren 1942 bis 1944 vorhanden ist, sehr gering ist. Für das Jahr 1943 liegen sechs Einträge vor, immerhin 19 Briefe im Jahr 1944. Kontakte zu dem Propagandaministerium, der Reichskammer für Bildende Künste, oder zu anderen Kunsthändlern sind nicht erhalten, sie waren von Möller möglicherweise nicht gewollt. Seine Rolle als beauftragter Kunsthändler war somit tatsächlich abgeschlossen.

Trotzdem hielt Möller bestimmte Kontakte aufrecht, was aus dem Briefwechsel nach Kriegsende aufschlussreich hervorgeht. Unterschiedliche Quellen belegen, dass Möller seine Kontakte zum sog. "Kunstdienst", der seinerzeit im Schloss Schönhausen für die Verteilung der *Entartete Kunst* an die Kunsthändler zuständig war, aufrecht erhalten hatte, ebenso wie der Kunsthändler Böhmer, der ebenfalls gute Verbindungen zu dem Mitarbeiter des Propagandaministeriums Rolf Hetsch unterhielt. Zu dem Kunstdienst gehörten die Mitarbeiter Günther Ranft, Stephan Hirzel und Gotthold Schneider. Ju allen dreien suchte Möller nach 1946 den Kontakt. Über Margarete Moll erfuhr Möller vom Tod Günther Ranfts: "... Frau Ranft und wir trugen uns damals als wir zu Ihnen kommen wollten, stark mit Englandplänen. Unsere sind zurückgestellt, aber Frau Ranft ist mit ihren 4 Kindern in London. Sie hätte gern allerlei geschäftliches [sic] mit Ihnen gesprochen. Wir waren viel zusammen in der Zeit. Leider kam nachdem sie

³⁸¹ BG-GFM MF 5314, 343 - 344, 416.

³⁸² Vgl. Hoffmann 2010, S. 102; außerdem Prolingheuer 2001, S. 115 - 124.

fort war die Nachricht, dass Günther Ranft gegen Ende des Krieges in Ostpreussen gefallen ist...". 383

Möller antwortete geschockt über die Nachricht:

"Es hat mich erschüttert, das der gute Günther Ranft noch gefallen ist. Er war ein lieber Mensch, der viel für die seiner Zeit zum Verbrennen bestimmten Werke entarteter Kunst getan hat. Deshalb hätte ich gern Frau Ranft vor Ihrer Abreise gesprochen, weil ich noch in dieser Angelegenheit einiges mit ihm zu regeln hatte".³⁸⁴

Diese bedeutungsvollen Andeutungen sind leider nicht zu enträtseln. Welche Geschäfte Möller noch mit Ranft nach Kriegsende im Sinn hatte, bliebt unklar.

Die Adresse von Gotthold Schneider und Informationen zu Stephan Hirzel erhielt Möller über Otto Andreas Schreiber, mit dem Möller seit 1946 wieder korrespondierte. Zu Hirzel wusste Möller aber bereits, dass dieser in Dresden bei Prof. Grohmann arbeitete. Im November 1946 begann der Schriftwechsel dann mit Schneider, ging aber über freundliche Floskeln und Grüße nicht hinaus.

Die Aktion Entartete Kunst und seine Rolle als beauftragter Händler war für Möller ein äußerst profitables Geschäft gewesen. Derart exklusiv über eine unzählige Anzahl von Kunstwerken zu verfügen, hatte ein außerordentliches Privileg bedeutet. Zu bedenken ist dabei, dass die Werke, die aus den Museen herausgenommen worden waren, oftmals Hauptwerke der Künstler und eigentlich keine Absatzmasse für den Kunstmarkt mehr waren. So war Möller in der Lage gewesen, mit Kunstwerken, die er teilweise selbst an die Museen verkauft hatte, erneut zu handeln. Es gab somit eine Reihe von

³⁸³ Vgl. Schriftwechsel mit Moll, 28. August 1948 – 10. Januar 1947, BG-GFM MF 5316, 148 - 152.

³⁸⁴ Vgl. BG-GFM MF 5316, 150.

³⁸⁵ Briefwechsel mit Schreiber, BG-GFM MF 5316, 556 – 611.

³⁸⁶ Vgl. BG-GFM MF 5316, 561.

³⁸⁷ BG-GFM MF 5314, 933 – 936.

Bildern, die in den 1920er Jahren auf Ausstellungen in der Galerie Möller hingen, von Möller verkauft wurden und nun wieder durch Möllers Hände gehen sollten.³⁸⁸

Das Problem der heutigen Forschung ist, wie der Widerspruch zwischen dem Förderer für die Kunst des deutschen Expressionismus und dem Profiteur dieser Aktion zu lösen ist. Möller war beides, wobei die Resultate dieser Arbeit ein Ungleichgewicht zugunsten des Profiteurs erkennen lassen. Der Kunsthändler hatte in großem Ausmaß von dem Verkauf der *Entarteten Kunst* profitiert, ohne es durch seine Förderung ausgleichen zu können. Und so bleibt nichts anderes übrig, als diese beiden Rollen nebeneinander stehen zu lassen und weder die eine noch die andere zu leugnen.

Tauschgeschäfte, Ankäufe und Verkäufe, nicht nur im Dienste der Nationalsozialisten

Die einzelnen Transaktionen zwischen Möller und dem Propagandaministerium belaufen sich nach heutigem Kenntnisstand auf fünf Tauschverträge und drei Kaufverträge. Zuvor hatte Möller Kommissionsverträge abgeschlossen, die später in den Tauschverträgen aufgelöst wurden.³⁸⁹ Ob diese Listen die tatsächliche Gesamtmenge der Kunstwerke, die Möller aus dem Bestand der Entarteten Kunst annahm, darstellen, ist schwer einzuschätzen. Weitere Dokumente, insbesondere die Akte des Propagandaministeriums, wurden bisher nicht aufgefunden. Daher ist eine abschließende Festlegung auf eine bestimmte Anzahl nicht angemessen. Bei der Betrachtung der Abnahmemengen aufgrund der erhaltenen Aktennotizen des Propagandaministeriums über die allgemeinen Vorgänge der Aktion Entartete Kunst kann aber festgestellt werden, dass

³⁸⁸ Vgl. Forschungsergebnisse von Wolfgang Schöddert, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin 2010.

Roters unterteilt die Verträge in Dokumente 107 - 114, wobei er den Tauschvertrag vom 7. März 1940 nicht auflistet und in einem Dokument zwei Verfahren verbindet, die nach detaillierter Überprüfung und Abgleichen getrennt voneinander zu betrachten sind, vgl. Roters 1984, S. 287 – 288.

Möller den geringsten Teil an Kunstwerken angenommen hat, wogegen Böhmer und Buchholz deutlich größere Mengen an Bildern übernahmen.³⁹⁰

Die Schriftstücke, die im Nachlass Möller vorhanden sind, sind sehr aufschlussreich. Als zunächst reine Kommissionsware nahm Möller zunächst 63 Kunstwerke an. Dabei handelte es sich um einen Bestand von 20 Gemälden am 17. April 1940 und zuvor ein Konvolut von 43 Gemälde und Graphiken. Zu der Liste mit den 43 Werken liegt keine Datierung vor, es ist aber klar, dass Möller die Werke vor dem März 1940 übernommen hat, da er im Folgenden den Bestand auf drei Tauschverträge aufteilte. ³⁹¹ Anhand der Auflistungen der Tauschverträge wird deutlich, dass Möller die Werke am 5. März, 7. März und 12. März 1940 eintauschte und damit erwarb. ³⁹² Lediglich das Werk *Am Trödel* (1929) von Lyonel Feininger, das Möller übernahm, ist nicht mit dem Tauschbestand abgleichbar. Der Kommissionsbestand, den Möller am 17. April 1940 entgegen nahm, beinhaltete 15 Gemälde von Heckel, zwei von Nolde und drei von Schmidt-Rottluff. ³⁹³ Dieser Bestand wurde in den Tauschverträgen vom 14. Juni 1940 und am 5. März 1941 eingetauscht und damit erworben.

Diese Kommissionsware war aber lediglich ein kleinerer Teil der Werke, die Möller übernahm. Die Tauschverträge brachten Möller eine Vielzahl von modernen Kunstwerken ein, insgesamt 488 Graphiken, Gemälde und Aquarelle gegen vier Gemälde und eine Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert. So tauschte er 222 Graphiken gegen eine Zeichnung *Eisenwalzwerk* von Adolf Menzel.³⁹⁴ Sechs Gemälde von Marc Chagall, Erich Heckel und Emil Nolde erhielt Möller für das Gemälde *Romantische Landschaft* von Karl

³⁹⁰ Vgl. Andreas Hüneke: *Beschlagnahmte Kunstwerke im Atelier Ernst Barlachs*, in: Hoffmann 2010, S. 73 - 88; id. 1987, S. 102.

³⁹¹ Vgl. BG-GFM MF 5317, 754 – 755, 772, 777 – 778.

³⁹² Vgl. Tauschverträge, BG-GFM MF 5317, 750, 759, 765.

³⁹³ Val. BG-GFM MF 5317, 752, 754.

³⁹⁴ Die Graphiken stammten von Lyonel Feininger, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Franz Marc und Christian Rohlfs. Leider wird im Vertrag keine Datierung angegeben, sodass unklar bleibt, um welche Zeichnung der Zahlreichen dieses Sujets es sich genau handelte, vgl. Tauschvertrag, 2. Januar 1940, BG-GFM MF 5317, 738 – 749.

Wiese. 395 Das Gemälde Gewitterlandschaft mit Burg und Ritter (um 1816) von Ernst Ferdinand Oehme wog dagegen 28 Werke von Feininger, Heckel, Kirchner, Nolde und Karl Schmidt-Rottluff auf. 396 31 Gemälde, eine Plastik und 190 graphische Blätter konnte Möller gegen ein weiteres Werk von Oehme Tivoli (1833) einwechseln. 397 Und im letzten Tauschvertrag handelte Möller acht Gemälde und zwei Aguarelle von Kirchner, Oskar Kokoschka, Paula Modersohn-Becker und Schmidt-Rottluff gegen ein Gemälde von Joseph Weidner Bildnis der Schwester und Frau von F.G. Waldmüller. 398

Durch die Kaufverträge erwarb Möller ebenfalls eine größere Anzahl an Werken, insgesamt 141 Aguarelle, Gemälde, Graphiken und Plastiken. 399

³⁹⁵ Vgl. Tauschvertrag, 14. Juni 1940, BG-GFM MF 5317, 756.

³⁹⁶ Vgl. Tauschvertrag, 5. März 1941, BG-GFM MF 5317, 758 – 764. Das Gemälde ist in der Lost Art Internet Database – Datenbank der Koordinierungsstelle Magdeburg von dem Museum der bildenden Künste Leipzig als Fundmeldung eingestellt.

³⁹⁷ Eine detaillierte Auflistung der 190 graphischen Blätter, wie sie im Vertrag angegeben wird, ist im Nachlass Möller nicht auffindbar. Sie stammen von Feininger, Heckel, Kirchner, Gerhard Marcks und Karl Schmidt-Rottluff Es bleibt daher unklar, um welche Werke es sich genau handelte; vgl. Tauschvertrag, 7. März 1940, BG-GFM MF 5317, 750 - 751. Das Gemälde von Oehme, Villa d'Estein Tivoli, ist ebenfalls in der Lost Art Datenbank aufgeführt.

³⁹⁸ Im Vertrag ist von Joseph Wiedner die Rede, gemeint ist aber sicherlich der Schwager des Künstlers Ferdinand Georg Waldmüller, Joseph Weidner (1801 -1871), vgl. Tauschvertrag, 12. März 1941, BG-GFM MF 5317, 765 – 771.

³⁹⁹ Der erste Kaufvertrag beinhaltet 17 Gemälde und Aquarelle von Chagall, Emil Filla, Kandinsky, Klee und Nolde. Roters verbindet in seinem Dok. 108 zwei Schreiben zu einem Geschäft mit einmal 13 Gemälden und mit einer anhängenden Liste mit nochmals 17 Gemälden im Februar 1939, vgl. Roters 1984, S. 287, Dok. 108. Dagegen spricht, dass ein Brief von Möller an das Propagandaministerium im Dezember 1938 die 17 Gemälde bereits aufführt und Möller diese Werke bereits Anfang Februar 1939 einem Käufer anbietet. Es ist daher davon auszugehen, dass es sich hierbei um zwei getrennte Verträge handelt: vgl. Kaufvertrag über 17 Gemälde, undatiert mit einer handschriftlichen Notiz von Möllers Sekretärin vom 22. Dezember 1938, BG-GFM MF 5314, 117, 578 und MF 5317, 773; Kaufvertrag über 13 Gemälde, BG-GFM MF 5317, 734 – 737.

Mit dem zweiten Kaufvertrag erwarb Möller im Februar 1939 neun Plastiken von Wilhelm Lehmbruck und Ewald Mataré, ein Gemälde von Modersohn-Becker, zwei Zeichnungen von Lehmbruck und ein "Behang" von Kirchner, vgl. Kaufvertrag, undatiert, im Anschreiben mit dem Verweis auf Februar 1939, BG-GFM MF 5317, 734 - 737.

Mit dem dritten Kaufvertrag erhielt Möller am 9. Dezember 1941 das Gemälde Blick aus dem Fenster (gemeint ist Damen am Fenster, 1928) von Max Beckmann und 47 graphische Arbeiten des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck, vgl. Kaufvertrag, BG-GFM MF 5317, 774 – 776.

Eine Bewertung der gezahlten Preise ist aufgrund neuster Forschungsarbeit möglich. 400 Dabei wird deutlich, dass die Preise, die Möller zu zahlen hatte, sehr niedrig angesetzt waren. In diesem Sinne kann von Schnäppchen- oder Schleuderpreisen gesprochen werden. Gleichzeitig kann nicht davon gesprochen werden, dass die moderne Kunst zu niedrigen Preisen auf den Markt kam, da die Kunsthändler, eben auch Möller, die Preise beim Weiterverkauf auf das allgemeine Preisniveau anhoben und somit die Werke für ein Vielfaches des Einkaufpreises abgaben. Das Gemälde von Beckmann bot Möller beispielsweise für RM 3.200 einer deutschen Sammlerin in München an, und zwar bereits im August 1940.401 Und obwohl man aufgrund der politischen Situation damit rechnen musste, dass die Reichsmark geschwächt war, war sie im Vergleich mit dem \$-Dollar noch eine stabile Größe, sodass 3.200 RM deutlich mehr darstellten als \$ 300. Für das Konvolut, das Möller für \$ 1.500 erwarb und Werke von Kandinsky, Klee und Chagall beinhaltete, bot er etwas später dieselbe Summe, wobei er zwei Werke von Kandinsky und ein Gemälde von Nolde zurückbehielt. Somit verdiente Möller als beauftragter Händler sehr gut. Warum die zuständigen Regierungsmitarbeiter die Werke zu solch niedrigen Preisen abgaben, ist nach wie vor ein Rätsel - waren es die heimlichen Bewunderer der Kunst, die auf diese Weise die Werke "retten" wollten, oder hatten die Verantwortlichen tatsächlich keine eigene Meinung über die aktuellen Preise und gaben sie somit "aus Versehen" zu günstig ab? Eine abschließende Antwort bleibt die Forschung bislang schuldig. 402 Nachvollziehbar wäre, dass von Seiten der NS-Verantwortlichen keine Rückstände behalten werden sollten und demnach die Kunstwerke ohne Bedenken unter Wert herausgegeben wurden. Gleichzeitig ist bei der Recherche der Akten erkennbar, dass die Kunsthändler ebenso wenig Skrupel hatten, die Ankaufspreise niedrig zu halten, um durch den deutlichen Aufschlag an den potenziellen Käufer das eigene Einkommen zu steigern.

⁴⁰⁰ Val. Jeuthe 2011.

Vgl. Möllers Angebot an Lilli Fischel, München, 9. August 1940, BG-GFM MF 5314, 214.

⁴⁰² Vgl. Jeuthe 2011, S. 323 - 324.

Deutsche Sammler, denen Möller Angebote aus dem Bestand der Entarteten Kunst machte, waren unter anderem Willy Hahn in Berlin und Edgar Horstmann in Hamburg, die bereits erwähnte Lilli Fischel in München, Charlotte Schmicke in Löben und Heinrich Tischler in Breslau. 403 Alle Angebote bis auf das nach München machte Möller erst nach offizieller Beendigung der Aktion Entartete Kunst. In die USA dagegen verkaufte Möller zahlreiche Werke innerhalb seines Auftrags, vor allem Gemälde von Kandinsky und Klee, die über den Künstler und Vermittler Rudolf Bauer und dessen Partnerin Hella von Rebay an den Sammler Salomon Guggenheim, New York, gingen. 404 Außerdem verhandelte Möller über Werke von Edvard Munch mit dem norwegischen Kunsthändler, Harald Horst Halvorsen, der ausdrücklich nach "Werken aus Museumsbesitz" fragte. 405

Geschäfte, die in dieser Zeit parallel zu dem Handel mit der Entarteten Kunst liefen, gab es nur vereinzelt. Und dabei ist zu beachten, dass in mehreren Angeboten, die Möller in den Jahren 1937 bis 1945 abgab, bisher eine genaue Bestimmung der einzelnen Werke nicht möglich war, sodass nicht beurteilt werden kann, ob es sich um Werke aus dem Bestand der Entarteten Kunst oder aus Möllers Kunstbestand und seiner eigenen Kunstsammlung handelte. Wichtig ist zu beachten, dass Möller seit 1935 intensiven Kontakt zu der Witwe Kirchhoff hatte und aus der Auflösung der Sammlung der die **Familie** Werke bezog, nichts mit den Geschäften Propagandaministeriums zu tun hatten. 406 Außerdem hatte Möller Kontakte zu seinem Kollegen Bernhard A. Böhmer, mit dem er schon 1934 Geschäfte zu Werken von Ernst Barlach tätigte. 407 Ab 1937 intensivierte sich diese Geschäftsbeziehung und ging über den Handel mit Werken von Barlach

⁴⁰³ Vgl. Angebote an Willy Hahn, BG-GFM MF 5314, 343 - 344; Angebot an Edgar Horstmann, BG-GFM MF 5314, 386; Angebote an Lilli Fischel, BG-GFM MF 5314, 214 - 216; Angebot an Charlotte Schmicke, BG-GFM MF 5314, 630 - 631; Angebote an Heinrich Tischler, BG-GFM MF 5314, 663 – 665.

Die Verhandlungen mit Bauer begannen bereits 1936 und gingen bis 1939. Insgesamt kaufte Bauer Gemälde von Marc Chagall, Emil Filla, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc und Kurt Schwitters, BG-GFM MF 5314, 115 – 125.

⁴⁰⁵ Interesse an Arbeiten von Munch zeigte der Kunsthändler Halvorsen bereits im Oktober 1937. Bis Dezember 1938 liefen weitere Verhandlungen mit Oslo, vgl. BG-GFM MF 5314, 344 – 351, 347.

⁴⁰⁶ Vgl. Kapitel *Eine Künstlergruppe*.

⁴⁰⁷ Vgl. BG-GFM MF 5315, 417 – 419.

hinaus. Vor allem Werke des 19. Jahrhunderts tauschten die beiden untereinander. Unter anderem übernahm Möller Werke von Paul Cezanné und Jean-Baptiste-Camille Corot, 1942 sogar noch zwei Werke von Georges Seurat, die er 1944 einem deutschen Rechtsanwalt anbot. Und Böhmer kaufte im Mai 1939 18 graphische Arbeiten von Théodor Géricault und verhandelte mit Möller über das Gemälde *Neubrandenburg* (1816/1817) von Caspar David Friedrich. Noch 1941 sandte Möller mehrere Werke nach Güstrow, unter anderem von Paul Klee, Pablo Picasso, Louis Vivin und Jean Antoine Watteau. Wenig überraschend ist, dass in dem entsprechenden Schriftwechsel keinerlei genauere Angaben zu einzelnen Werken gemacht wurden, ebenso wenig zu den Künstlern selbst, sondern nur sehr pauschal, sodass eine nähere Bestimmung der Werke kaum möglich ist.

Die letzten Jahre bis Kriegsende sind im Nachlass Möller anhand der wenigen Briefe abzulesen. Und trotz der schwierig werdenden Situation durch die Kriegsgeschehnisse plante Möller noch 1941 eine Reise in die Schweiz und nach Italien. Vom 11. September bis 18. September 1941 besuchte er nach eigenen Angaben die Museen in Basel, Zürich und Bern, danach verweilte er bis zum 7. Oktober 1941 in Rom und Neapel und besuchte dort ebenfalls Museen und private Sammlungen. Was Möller dazu brachte, in Kriegszeiten eine einmonatige Reise zu unternehmen, ist aus heutiger Sicht kaum nachzuvollziehen. Sicherlich hatte er auch aufgrund seiner Tätigkeit mit der Entarteten Kunst Kontakte zu Museumsdirektoren oder deren Mitarbeitern in der Schweiz, doch waren geschäftliche Verbindungen nach Rom und Neapel bisher unbekannt. Genauere Angaben, wen Möller persönlich traf, machte er nicht. Dass es sich dabei um eine rein private Erholungsreise handelte, ist kaum vorstellbar. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Möller Kunden und Käufer aufsuchte und verhandelte.

⁴⁰⁸ Vgl. BG-GFM MF 5315, 423 – 425.

⁴⁰⁹ Vgl. Registrierungs-Formular der Militärregierung Deutschland, 18. August 1945, Ferdinand-Möller-Stiftung, Nachlass Möller.

Von Angeboten aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* finden sich zwei Anschreiben. Zunächst liegt ein handschriftlich verfasster Brief vom 25. Mai 1944 an einen deutschen Sammler vor, von dem aber keine Antwort bekannt ist. In diesem Fall handelte es sich um das Gemälde *Ackernder Pflüger* (1923) von Erich Heckel, das Möller 1941 durch einen Tauschvertrag mit dem Propagandaministerium erhalten hatte. 1944 bot er es dann dem Sammler Troch in Erxleben an, einem Käufer, dem Möller bereits seit 1935 immer wieder Angebote zu moderner Kunst machte. In diesem schlecht leserlichen Brief machte Möller ein weiteres Angebot zu einem Stillleben von Karl Schmidt-Rottluff, das nicht näher betitelt wurde. 1949 wurde das Bild von Heckel im Moritzburgmuseum in Halle von der *Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung* beschlagnahmt, die Familie Möller bekam das Werk erst 1992 nach Aufhebung eines Gerichtsurteils gegen den Kunsthändler wieder. 1942

Außerdem fragte Möller im September 1944 den Sammler Willy Hahn, dem Möller bereits im Juni eine Plastik *Torso* von Wilhelm Lehmbruck und *Kuh* von Ewald Mataré angeboten hatte, ob er Interesse an dem Gemälde *Göteborg* (1928) von Heckel hätte. Das Gemälde von Heckel hatte Möller als Kommissionsware am 17. April 1940 erhalten und konnte es durch in einem Tauschvertrag am 14. Juni 1940 erwerben, es war 1937 im Wallraf-Richardtz-Museum in Köln beschlagnahmt worden. Die beiden Plastiken von Lehmbruck und Mataré sind dagegen leider nicht zuzuordnen. Auch hier ist eine Antwort auf das Angebot nicht bekannt.

Die Sammlerin Lilly Fischel aus München, die schon 1940 mit Möller verhandelt hatte, fragte 1944 nach Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner. ⁴¹⁵ Sie erwähnte, ein guter Kenner hätte großes Interesse und würde gern ein

⁴¹⁰ Vgl. Tauschvertrag vom 5. März 1941, BG-GFM MF 5317, 758 – 764.

⁴¹¹ BĞ-GFM MF 5314, 667 – 672.

⁴¹² Vgl. Roters 1984, S. 202 – 205. Außerdem werden die Konflikte zwischen Möller und der *Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung* von 1948 bis 1953 im folgenden Kapitel behandelt.

⁴¹³ Briefe von Möller an Hahn, 6. Juni und 5. September 1944, BG-GFM MF 5314, 343 – 344.

⁴¹⁴ Vgl. Tauschvertrag vom 14. Juni 1940, BG-GFM MF 5317, 756.

⁴¹⁵ BG-GFM MF 5314, 215 – 216.

Werk ankaufen. Möller hingegen reagierte mit dem Hinweis, er hätte "eine ganze Reihe von sehr schönen Kirchner-Bildern". In einer handschriftlichen Notiz vermerkte Möller die Werke *Mondlandschaft (Mondaufgang auf Fehmarn*, 1914) und *Frau im Grünen (Weiblicher Akt im Grünen*, 1914) von Kirchner. Beide Werke hatte Möller als Kommissionsware vom Propagandaministerium angenommen.

Andere Angebote in diesen Jahren machte Möller zu Werken, die nicht im Beschlagnahmeinventar der *Entarteten Kunst* zu finden sind. Als eines der letzten Verkaufsangebote korrespondierte Möller mit dem Rechtsanwalt Carl Haensel in Berlin, der Ende 1943 Möller vorschlug, von dem Vorzugssperrkonto des Wilhelm Eggert Geld in Kunst zu investieren. Der Kontakt lief nach Angaben von Haensel über die gemeinsame Bekannte Dora Eggert in Zürich. Möller bot dem Anwalt daraufhin im März 1944 das Gemälde *Bildnis Max Slevogt* (1908) von Lovis Corinth und die farbige Zeichnung *Soldaten* von Georges Seurat an, beides Werke, die nicht aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* stammten.

Ein weiterer privater Sammler, mit dem Möller in diesen Jahren Geschäfte machte, war Ferdinand Schimmelpfennig in Berlin. Er bot Möller mehrere Werke aus dem 19. Jahrhundert an: Gemälde von Pierre Bellet, Friedrich Heinrich Füger, Franz von Lenbach und Joseph Weidner. Schon 1940 hatten die beiden ihre Gebote ausgetauscht, waren aber offensichtlich bis 1944 noch nicht zu einem Abschluss gekommen. Das Werk von Weidner, Bildnis der Schwester und Frau von F.G. Waldmüller hatte Möller sogar schon 1941 in einem Tauschvertrag an das Propagandaministerium gegen

⁴¹⁶ Nach freundlichem Hinweis von Andreas Hüneke, Potsdam 2011. Vgl. BG-GFM MF 5317, 754.

Vgl. Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, Berlin 2011.

⁴¹⁸ BG-GFM MF 5314, 343.

⁴¹⁹ Vgl. Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin, Berlin 2011.

⁴²⁰ BG-GFM MF 5314, 621 – 625.

zehn Werke der Moderne gegeben, hatte dem Verkäufer aber wohl bis 1944 die vereinbarten RM 500,-- noch nicht bezahlt.⁴²¹

Im Jahr 1943 bot Möller dem Sammler von Münchhausen Aquarelle von Fernand Léger, George Braque und Paul Klee an. Doch nur drei Monate später stellte sich heraus, dass Münchhausen das Bild von Braque zurückgeben wollte, da er es nach Rücksprache mit dem Künstler selbst in Paris für eine Reproduktion hielt. Einen letzten Brief im November 1944 sandte Münchhausen an Möller mit der nochmaligen Bitte, ihm Angebote zu machen. Den Betrag für den Braque wolle er keinesfalls zurück, lieber hätte er ihn in Kunst eingetauscht. Wieso Möller über die Zeichnung von Braque und das Gemälde von Corinth verfügte, ist nicht zu klären, ebenso wenig wie über die beiden Aquarelle von Klee, die Möller zu Beginn der Korrespondenz anbot.

In dem Brief an Münchhausen vom 26. Februar 1944 beschrieb Möller die Situation in Berlin und seine Lage in der Kluckstraße. Er berichtete, er hätte einen Teil der Räume der Firma Messerschmitt-Werke überlassen, ebenso seine Wohnung im hinteren Teil der Galerie zwei Ehepaaren aus der Nachbarschaft. Ihm selbst würden nur noch der Mittelraum und die beiden kleineren Büros zur Verfügung stehen.

Die Absender der Angebote zeigen zu Beginn des Jahres 1943 noch die Adresse der Kluckstraße, zur Mitte des Jahres dann bereits die Anschrift in Zermützel: "z.Zt. Zermützel, Alt-Ruppin/Mark (2), Haus am Teetzensee, Tel: Neuruppin 2910".⁴²³

⁴²³ BG-GFM MF 5314, 343.

⁴²¹ Vgl. Tauschvertrag vom 12. März 1941, BG-GFM MF 5317, 765 – 771.

⁴²² BG-GFM MF 5314, 543.



Abbildung 8. Unbekannter Fotograf: *Das Sommerhaus der Familie Möller*, Zermützel 1938, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Aufgrund von Kriegsschäden: der Umzug 1943 nach Zermützel bei Neuruppin

Der Umzug von Berlin nach Zermützel ist im Nachlass Möller kaum dokumentiert, sodass nicht klar ist, wie schnell und in welchem Umfang die Familie die Galerieräume in der Kluckstraße verlassen und in ihr Sommerhaus bei Neuruppin einziehen konnte. Auch in welchem Ausmaß der Umzug seiner Bibliothek und der mittlerweile größeren Kunstsammlung, die Möller nach Zermützel retten konnte, erfolgte, lässt sich nicht erschließen, ebenso wenig wo Möller die Sammlung in Zermützel lagerte. In einem einzigen Brief nach Kriegsende im November 1946 schrieb Möller, er hätte die Werke, "vor allen Dingen die entartete Kunst … schlicht mit eingemauert". 424 Ob dies der Wahrheit entspricht und die Werke tatsächlich

⁴²⁴ Brief von Möller an Gotthold Schneider, 6. November 1946, BG-GFM MF 5314, 933. Es gibt weitere Spekulationen darüber, dass Möller die Kunstwerke in Kisten aus Metall in der Erde vergraben ließ, doch haben sich dazu keinerlei Hinweise angefunden. Von einem geeigneten Lager, das klimatisiert und sicher abzuschließen war, ist ebenfalls nichts bekannt.

im Zuge der Bauarbeiten des Anbaus 1943 in die Wände eingelassen worden waren, ist kaum nachzuvollziehen. Verwunderlich ist jedoch, dass Möller diesen "schlauen Schachzug" nicht auch anderen Vertrauten erzählte, von dem großen Aufwand sowohl des Einbauens als auch des Ausbauens wenige Jahre später einmal abgesehen. In Möllers beiläufiger Erwähnung gegenüber einem ehemaligen Geschäftspartner liegt etwas Schleierhaftes, das eher unglaubwürdig klingt. In den Briefen, die Möller dagegen nach Kriegsende an ehemalige Kunden, Freunde und Geschäftspartner schickte, schilderte Möller seinen Umzug aus Berlin als kriegsbedingten Schritt zur Rettung seiner selbst, seiner Familie und seiner Kunstsammlung. Die Formulierung: "... Den wesentlichen Teil meiner Kunstsammlung und auch meine Bibliothek konnte ich hierher retten. ... Meine Galerie in der Kluckstraße hat in den letzten Kriegstagen noch schwer gelitten durch einen Volltreffer" ist in vielen Briefen aus dieser Zeit zu lesen.

In einem Schreiben 1944 an den Rechtsanwalt Carl Haensel entschuldigte Möller sich für die späte Antwort und gab an, "entsetzlich viel Arbeit" damit gehabt zu haben, "aus der Kluckstraße noch wichtige Dinge in Sicherheit" bringen zu müssen.⁴²⁵

Ein Anbau, den Möller 1943 in Auftrag gab, erweiterte das Haus für sich, seine Frau und seine Tochter, Susanne, die mit ihren zwei Kindern von 1943 bis 1945 dort ebenfalls lebte. Höller war nach eigenen Angaben von 1939 bis 1944 Mitglied in der NS-Volkswohlfahrt (NSV), einer Vereinigung des NS-Regimes, die sich von einem lokalen Selbsthilfeverein zu einer Massenorganisation entwickelt hatte. Organisiert wurde die NSV in Gau-, Kreis- und Ortsgruppenverwaltungen und bot neben Gesundheitsprogrammen vor allem medizinische Betreuung an. Inwiefern

⁴²⁵ Vgl. BG-GFM MF 5314, 343.

⁴²⁶ Vgl. Ilka und Andreas Ruby: *Hans Scharoun. Haus Möller*, Schriftenreihe der Ferdinand-Möller-Stiftung, Köln 2004, S. 60.

⁴²⁷ Vgl. Registrierungs-Formular der Militärregierung Deutschland, 18. August 1945, Ferdinand-Möller-Stiftung, Nachlass Möller.

⁴²⁸ Die NS-Volkswohlfahrt war die zweitgrößte Organisation des Deutschen Reichs nach der Deutschen Arbeitsfront und zählte 1943 rund 17 Millionen Mitglieder. Zwar gelang der NSV nach dem Verbot der Arbeiterwohlfahrt (AWO) nicht die Monopolisierung der gesamten freien Wohlfahrt, jedoch konnten führende Verbände

Möller von den Leistungen der NS-Vereinigung profitierte, ist nicht bekannt. Insgesamt zeigt sich Möllers Situation in den letzten Kriegsjahren als zwangsläufig ruhig und wenig geschäftstüchtig, so wie bei vielen anderen auch. Kriegsbedingt hatte die Familie mit grundsätzlicheren Sorgen wie die Verpflegung und Versorgung von Angehörigen und dem Haus zu tun. An Kunsthandel war wenig zu denken.

Aus dieser Zeit des Nationalsozialismus hat der Kunsthändler Möller ein Bild von sich hinterlassen, das Rätsel aufgibt, nicht nur, weil es Lücken im Nachlass gibt und einzelne Verhandlungen nicht mehr im Detail geklärt werden können. Möllers Beweggründe, den Auftrag zum Verkauf der Entarteten Kunst anzunehmen, können nicht nur in dem Rettungsmotiv gelegen haben, das ihn in seinem Nachruf 1956 zum "Herold der Brücke" machte. Eine große Rolle hat wirtschaftliches Kalkül gespielt. Möller wird für sich die Möglichkeit gesehen haben, Werke der deutschen, modernen Kunst in großer Anzahl übernehmen zu können, zu einem Zeitpunkt, an dem der Absatzmarkt in den USA wuchs und es nach wie vor einen Kunsthandel für moderne Kunst im Deutschen Reich gab. Dabei hatte es sich vorwiegend um Werke gehandelt, die bereits in Museen fest integriert waren und nun neu auf den Markt gebracht wurden.

Waren es nun Ignoranz und Verdrängung, die Möller dazu gebracht haben, trotz der politischen Entwicklung an der Kunst der Moderne festzuhalten und gleichzeitig mit den NS-Behörden zu kooperieren? In dem Schriftwechsel mit Emil Nolde in den Jahren 1936 und 1937 schilderte Möller immer sehr klar.

wie das Deutsche Rote Kreuz (DRK) oder die Caritas entscheidend zurückgedrängt werden. Verantwortlich für die Organisation war das Hauptamt für Volkswohlfahrt der Reichsleitung der NSDAP. Zu den Aufgaben der NSV zählten die medizinische Betreuung während des Krieges und Schulungen mit medizinischen Inhalten. Juden, Alkoholiker, entlassene Sträflinge und behinderte Menschen durften dabei nicht Mitglieder werden. Aufgrund von Mitgliedsbeiträge und Spenden und der ehrenamtlichen Tätigkeit von über einer Million Mitarbeitern verfügte die Volkswohlfahrt über große finanzielle und personelle Ressourcen. So konnten begleitende Projekte wie der NSV-Bahnhofsdienst und das Ernährungshilfswerk unterhalten werden. Alle diese Einrichtungen der NSV waren als "Erziehung zur Selbsthilfe" gedacht., vgl. LeMO, Datenbank des Deutschen Historischen Museums, Berlin 2009.

welche Veränderungen die Behörden anstrebten, welche Personen nun gehen mussten, welche neu "auf die Bühne" traten. Er verfolgte die Pressemitteilungen im *Schwarzen Korps* und die Kritiken zu Nolde und berichtete von Ausstellungsschließungen bei Buchholz und von der Heyde. Und gleichzeitig zählte er die zahlreichen Verkäufe auf, die er für Nolde tätigen konnte. Immer wieder schickte Möller Abrechnungen für Gemälde und Aquarelle.

Vielleicht war Möller ebenfalls wie Nolde in einer zwiespältigen Situation. 430 Ähnlich wie der Künstler unterstützte Möller viele der Forderungen und Maßnahmen der Nationalsozialisten für die deutsche Kunstentwicklung und gegen eine ausländische Einmischung. Wie Nolde sah sich Möller als geeigneter Förderer einer neuen starken deutschen Kunst. Doch ist eben an dieser Stelle zu differenzieren: Möller und Nolde sahen den Expressionismus in ihrer klassischen Form als Vorbild und Wegweiser für die zeitgenössische Kunst, wogegen die NS-Ideale klar den Expressionismus verurteilten. Dieser Punkt wird auch für einen politisch opportunen Kunsthändler schwierig gewesen sein.

Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat zu diesem Zwiespalt noch keine Antwort gefunden. So beschrieb schon Andreas Hüneke 1987 in seinem Aufsatz über die "dubiosen Händler" das Phänomen, ausgesprochene Experten für die moderne Kunst im Dienst der Nationalsozialisten zu sehen. Hildebrand Gurlitt setzte sich vor seiner Tätigkeit als Händler in Zwickau als Museumsdirektor für moderne Kunst ein und kümmerte sich nach 1941 um den "Auftrag Linz". Möller wird als passionierter Kunsthändler, dem die Qualität das entscheidende Kriterium war, dargestellt, ohne seinen Einsatz für die Künstlergruppe *Der Norden* zu reflektieren, deren künstlerische Qualität an verschiedenen Stellen in Zweifel gezogen wurde. Und Bernhard A. Böhmer war auf engste mit dem Künstler Ernst Barlach

⁴²⁹ Vgl. BG-GFM MF 5316, 224 – 260.

⁴³⁰ Zu der Position Noldes in der NS-Geschichte, vgl. Jeuthe 2011, S. 155 - 164. ld.: *Die Wertschätzung der deutschen Kunst*, in: *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (hrsg. v. Maike Steinkamp und Ute Haug), Schriften der Forschungsstelle Entartete Kunst, Band 5, Berlin, 2010.
⁴³¹ Vgl. Hüneke 1987, S. 105.

verbunden, lebte und arbeitete mit ihm, bevor er den Auftrag zum Verkauf der *Entarteten Kunst* annahm.

Die Diskussion um die moralischen Werte, die mit dem Handel der *Entarteten Kunst* verbunden sind, wird damit nicht abgeschlossen werden können. Die Händler haben durch ihre Position Profit gemacht, ihre Vorteile genutzt und gleichzeitig der Kunst einen Nutzen erwiesen.

Kriegsende und Wiederaufbau

Das Ende des Krieges erlebten Möller, seine Frau und seine älteste Tochter, Susanne Wenzl gemeinsam mit ihren Kindern, in Zermützel. Die jüngste Tochter, Angelika, war in Berlin und bewohnte die Räume der Galerie in der Kluckstraße. Die mittlere Tochter, Rosemarie Schlenker, lebte seit ihrer Heirat 1938 im Schwarzwald.

Wie Möller genau den Einzug der Roten Armee erlebte und was sich von Januar bis April 1945 in der Gegend um Neuruppin und entlang Möllers Wohngebiet abspielte, erwähnte Möller nie im Detail. Dagegen beschrieb er die Verhältnisse in Zermützel als Fluch und Segen zugleich. Einerseits war es ihm offensichtlich ein Graus, in das zerstörte Berlin zu fahren, andererseits litt er unter der Entfernung und der Einsamkeit am Teetzensee. Bereits 1945, aber vor allem 1946, schrieb Möller zahlreiche Briefe an ehemalige Kunden, Sammler und Kollegen zur Wiederaufnahme der Kontakte. Nicht selten bat er in den Briefen in die Schweiz und die USA um Carepakete, bot in diesen Fälle auch immer wieder Kunst als Bezahlung an, ähnlich wie er es bereits in seinem Potsdamer "Exil" von 1924 bis 1927 getan hatte. An Reidemeister schrieb Möller im März 1946:

"Meine schönen Räume in Berlin haben in den letzten Kriegstagen einen schweren Artillerietreffer bekommen. Die ganze Fassade ist weggerissen worden und auch das halbe Dach. Professor Scharoun … macht uns nur ganz wenig Hoffnung auf Instandsetzung. Aber die hinteren Räume, die ehemaligen Schlafzimmer, sind noch einigermaßen in Ordnung. Da werde ich wohl zunächst, sobald es wieder warm ist, ein Büro aufmachen. … Über unsere Erlebnisse hier beim Vormarsch der russischen Wehrmacht auf Berlin berichte ich Ihnen ein andermal. Es war nicht einfach, aber wir haben uns hier festgekrallt und es war gut so. Die künstlerische Atmosphäre des Hauses hat uns oft geholfen."⁴³²

Die Situation in Zermützel, von dem russischen Militär umgeben, empfand Möller offenbar als überraschend entspannt. Er beschrieb immer wieder,

⁴³² Vgl. BG-GFM MF 5314, 902 – 903.

dass die "künstlerische Atmosphäre" die Russen davon abgehalten hatte, zu rauben und zu plündern. Offensichtlich malte Maria Möller-Garny Porträts russischer Militärs, sodass die Familie einen besonderen Stand hatte. ⁴³³ In einem Brief an den Künstler Joachim Utech wunderte sich Möller über das Verhalten des russischen Militärs, sein Haus aufgrund dieser "Atmosphäre" in Ruhe gelassen zu haben:

"... Die täglichen Sorgen um das Haus und die nach hier Geflüchteten haben es nicht zu Wege gebracht, zu einer geordneten Arbeit zu kommen. Es hat mich sehr interessiert, von Ihnen zu hören, daß Ihre künstlerische Arbeit in Ihrem Hause von der russischen Wehrmacht unter musealischen [sic] Schutz gestellt worden ist. Auf diese Weise ist doch Ihre Arbeit erhalten. Auch wir haben gleiche Erfahrungen hier gemacht. Wir hatten oft den Eindruck, daß es lediglich die künstlerische Atmosphäre unseres Hauses ist, die uns schützte. So ist auch unser Kunstbesitz erhalten".⁴³⁴

Wenn Möller zu Beginn der Nachkriegszeit noch die Hoffnung hatte, seine Galerie in Berlin möglichst bald wieder eröffnen zu können, wich diese Darstellung im Laufe der Jahre einer Resignation und dem Einsehen, in Berlin nicht wieder Fuß fassen zu können. Möllers Umgang mit den Behörden im Hinblick auf eine Rehabilitierung war von Beginn an klar: Möller betrachtete sich als Opfer der NS-Regierung und sah offensichtlich in seinem Verhalten nie einen Schimmer von Verwerflichkeit. So beantragte er für sich nie ein Entnazifizierungsverfahren, kümmerte sich aber um eine sog. Unbedenklichkeitsbescheinigung zugunsten seines Schwiegersohnes Schlenker, der als Jurist bei der Handelskammer tätig war. 435

In seinen Briefen wandelte Möllers nun die zeithistorischen Umstände so ab, dass sie für ihn günstig erschienen. In einem Brief erwähnte er, seinen Verlag deswegen habe schließen müssen, weil er jüdische Künstler

⁴³³ Vgl. Brief von Möller an Bruno Adriani, 7. Mai 1946, BG-GFM MF 5314, 724 – 725; vgl. auch Brief von Möller an Ludwig Gutbier, 2. Februar 1946, BG-GFM MF 5314, 816; vgl. auch Brief von Möller an Helene Rohlfs, 10. März 1947, BG-GFM MF 5316, 340 – 341.

⁴³⁴ Vgl. Brief von Möller an Utech, 19. März 1946, BG-GFM MF 5316, 796.

⁴³⁵ Vgl. Anschreiben von Möller an Theodor Werner, 27. März 1946, BG-GFM MF 5316, 944.

verlegte. ⁴³⁶ Das entspricht nicht den damaligen Gegebenheiten, spielte das Verlagsprogramm 1936 bei der Schließung des Verlags sicherlich kaum eine Rolle. Vielmehr waren es der Verkauf des Wohnhauses in Potsdam und damit der Wegfall des Standortes des Verlages, die Möller dazu bewegten, den Betrieb einzustellen.

Einen bemerkenswerten Brief schrieb Möller außerdem Ende 1946 an die "Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone", in dem er behauptete, die Verkaufsmaßnahmen der *Entarteten Kunst* seien seine Idee gewesen. Möller behauptete, er habe dem Propagandaministerium den Vorschlag gemacht, alle "3 - 10 000 Arbeiten deutscher und ausländischer Künstler" auf einen Schlag nach Amerika zu verkaufen, was nach seinen Worten abgelehnt wurde:

"Dann habe ich versucht daraufhinzuweisen, dass man doch einen Teil der Bilder zu Erlangung von Devisen im Auslande freihändig verkaufen sollte. Ich erreichte, dass ein Teil der Werke herausgezogen und im Schloss Schönhausen der Vernichtung entging. ... Da ich mich für die moderne Kunst ... einsetze ..., habe ich trotz grosser Schwierigkeiten versucht, die für mich wichtigen Werke aus diesem vorhandenen Bestand zu erwerben und sicherzustellen. Das ist mir mit grossen wirtschaftlichen Opfern und ungeheuren Mühen gelungen. ... Ich habe die Werke unter unsäglichen Mühen aus dem bombengefährdeten Berlin zu mir aufs Land gebracht, habe sie einmauern lassen, habe sie jetzt hier ... instand setzen lassen. ... So verwerflich diese Aktion war, so positiv und aus rein idealistischen Gründen ist die Rettung der entarteten Kunst vor der Vernichtung durch die Nazis zu werten".⁴³⁷

Dieser Brief zeugt von einer Vermischung der Tatsachen, lässt ihn in einem Absatz äußerst unglaubwürdig klingen, an einer anderen Stelle durchaus denkbar. Sicherlich muss dabei bedacht werden, dass Möller diese Behauptungen einer Behörde mitteilte, die gerade zwei seiner Bilder

⁴³⁶ Vgl. auch BG-GFM MF 5317, 1021 – 1023.

beschlagnahmt hatte, und er ein Argument dafür brauchte, Rettungsmotiv klar zu machen.

All diese Bemerkungen Möllers nach Kriegsende lassen sich natürlich mit den Umständen der Zeit begründen: Möllers Situation war bedrohlich. Er musste seine Familie und seinen Besitz in Sicherheit bringen und gleichzeitig versuchen, für ein Einkommen zu sorgen. So waren diese Verfälschungen der historischen Tatsachen sicherlich ein Zeichen ihrer Zeit.

Die Kunstsammlung Möller

Der Kunsthändler Möller besaß eine Kunstsammlung, die jenseits der Kommissionsware bestand. Und gerade nach Kriegsende, nachdem Möller nach eigenen Angaben sämtliche Leihgaben zurück an die Besitzer geschickt hatte, ist die Anzahl der Kunstwerke, die Möller in Zermützel beherbergte, als sein Eigentum anzusehen. Dennoch wird es nicht möglich sein, diesen Bestand aufzulisten, da es kein vollständiges Inventar gibt. Doch gerade aus einigen Briefen nach Kriegsende geht hervor, welche Verkaufsmöglichkeiten Möller bereits 1946 anbieten konnte, ohne dass ein eigentlicher Kunstmarkt schon wieder aktiv war. In einem Anschreiben an den Geheimrat O. Fessler im Juni 1946 konnte Möller dem Sammler eine farbige Zeichnung von Seurat und ein kleines Ölbild auf Holz von Monticelli anbieten. 438 Außerdem erwähnte Möller, er habe eine Anzahl von Zeichnungen von Max Liebermann und Aquarelle von Wassily Kandinsky und Paul Klee.

In einem Schriftwechsel mit dem Sammler Edgar Horstmann in Hamburg erwähnte Möller das Gemälde Gutshaus auf Fehmarn (Staberhof) (1913) von Ernst Ludwig Kirchner, ein "blaues Fördebild" von Erich Heckel, "der große Kokoschka und einige andere wichtige Dinge". 439 Überdies verfügte Möller über den Kopf der Sinnenden (1911) und die Rückblickende (1914/15) von

⁴³⁹ Vgl. BG-GFM MF 5315, 119.

 $^{^{\}rm 438}$ Vgl. Anschreiben von Möller, 24. Juni 1946, BG-GFM MF 5314, 764.

Wilhelm Lehmbruck, über die Skulptur *Brigitte* (1930) von Gerhard Marcks und die *Katze* (1928) von Ewald Mataré. 440

Nach Anfrage durch Will Grohmann sandte Möller im Juli 1947 Fotografien mehrerer Gemälde von Kirchner und Heckel an den Verlag der Zeitschrift *Bildende Kunst*, die um die Publikation der Werke gebeten hatte. Eine andere Liste mit Werken schickte Möller an den Sammler und Händler Otto Ralfs, der nach eigenen Angaben seine Sammlung vollständig verloren hatte. In der darauf folgenden Korrespondenz zwischen den beiden befreundeten Männern wird deutlich, dass sich Ralfs günstigere Preise aufgrund der Freundschaft für die Werke erhofft hatte, Möller diesem Wunsch aber nicht nachging, sondern auf den hohen Preisen bestand.

Eine Aufstellung mehrerer Werke, die ein Mitarbeiter der "Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone", Kurt Reutti, im Auftrag der Behörde 1946 erstellte, bietet darüber hinaus die Möglichkeit, sich ein Bild von Möllers Kunstsammlung machen zu können. 443 Im Mittelpunkt standen dabei die Werke, die Möller aus den Transaktionen mit der *Entarteten Kunst* übernommen hatte. Es handelt sich aber nicht um eine vollständige Auflistung, weil Möller offensichtlich ahnte, welchen Hintergrund der Besuch von Reutti hatte. Und so zeigte Möller nur einen Teil seiner Sammlung und hielt einen anderen Teil versteckt. Diese Liste ist insoweit interessant, als sie neben 19 Gemälden, 9 Aquarellen und fünf Handzeichnungen eine große Anzahl graphischer Blätter namentlich mit

⁴⁴⁰ Vgl. Brief von Möller an Prof. Dr. Reidemeister, 23. März 1946, BG-GFM MF 5314, 902. Die Skulptur *Brigitte* von Gerhard Marcks ist seit März 2011 im Museum Behnhaus/Drägerhaus, Lübeck, als Leihgabe der Ferdinand-Möller-Stiftung zu sehen, vgl. Pressemitteilung der Ferdinand-Möller-Stiftung, Berlin 2011.

⁴⁴¹ Vgl. BG-GFM MF 5314, 1071 – 1072. Dabei listete Möller die Werke *Zwei Tänzerinnen* (1914), *Frauenbildnis*, *Bauernmahlzeit* (1920), *Künstlergruppe* (1926/1927), *Frau mit Kind* (1922/23), *Staffelalp* (1919/1920) von Kirchner und von Heckel *Drei Frauen* (1921), *Alpenlandschaft* (1922), *Flandrische Ebene* (1916) und *Göteborg* (1928) auf.

⁴⁴² Vgl. BG-GFM MF 5314, 884 – 885. Erwähnt wurden mehrere Werke von Paul Klee und neben einigen Aquarellen die Gemälde *Improvisation 10* (1910) und *Composition* (1914) von Wassily Kandinsky.

⁴⁴³ Vgl. BG-GFM MF 5317, 966, 973 – 979, mehr zu diesem Sachverhalt im folgenden Kapitel *Aufkommende Konflikte*.

Größenangaben angab, immerhin mit einer Stückzahl von 300 Objekten ehemals *Entarteter Kunst.* 444

Alles in allem kann also davon ausgegangen werden, dass Möller eine erhebliche Anzahl an Kunstwerken in seinem Besitz hatte, ein Teil gesammelt im Laufe der Galeriegeschichte und ein weiterer Teil übernommen vom Propagandaministerium innerhalb von vier Jahren, von 1938 bis 1941.

Möllers Versuch, mit einer Ausstellung den Wiederaufbau zu wagen

Als der Galerist Möller im August 1946 seine erste große Ausstellung nach Kriegsende im Karl-Marx-Haus in Neuruppin in Zusammenarbeit mit dem Volksbildungsamt der Stadt konzipierte, war das ein lang ersehnter erster Schritt zurück in die Öffentlichkeit. Möller wollte mit seinem Bestand an graphischen Arbeiten, Aquarellen und Gemälden dem Publikum die Kunst präsentieren, die in den letzten Jahren nicht öffentlich gezeigt werden durfte. Insgesamt wurden 120 Werke ausgestellt, die alle als unverkäuflich galten.

Dem Kunsthändler ging es nicht darum, Geschäfte zu machen, sondern präsent zu sein. Den Katalog zu der Ausstellung, den die Druckerei Pierkowski in Neuruppin anfertigte, nutzte Möller dann auch als Mittel, seine Kunstsammlung vorzustellen, und verschickte ihn an zahlreiche Sammler und ehemalige Kunden weltweit. Aus einer Pressenotiz des Bürgermeisters geht hervor, dass Theodor Werner dafür gebucht war, einen

⁴⁴⁴ Die Anzahl von 300 Objekten wird in einem Arbeitsbericht, der Reuttis Behörde vorlag, genannt, vgl. dazu Steinkamp 2008, S. 139, Fußnote 684. Aufgezeichnet wurden Werke von Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Otto Mueller, Christian Rohlfs und Karl Schmidt-Rottluff

Schmidt-Rottluff.

445 Vgl. Ferdinand Möller (Hrsg.): *Freie Deutsche Kunst*, Ausstellungskatalog, Neuruppin 1946, BG-GFM MF 5317, 166 - 184.

Vortrag mit dem Thema *Wie betrachte ich ein Kunstwerk?* zu halten. 446 Die offizielle Pressemitteilung, die Möller verfasst hatte, ging an mehrere Zeitungen:

"In der Zeit vom 3. bis 17. August 1946 findet eine Kunstausstellung unter dem Titel "Freie Deutsche Kunst' in Neuruppin im Karl-Marx-Haus statt. Die Ausstellung wird veranstaltet vom Volksbildungsamt der Stadt Neuruppin in Verbindung mit der Galerie Ferdinand Möller, Berlin. Es werden ausgestellt [Werke] von Künstlern die in der Zeit des National-Sozialismus nicht gezeigt werden durften, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik u.a. von Barlach, Feininger, Heckel, Hofer, Kirchner, Kollwitz, Kokoschka, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff. Ein Katalog ist in Vorbereitung und wird ihnen sofort nach Fertigstellung zugehen. Die Ausstellung ist ein Ereignis für unsere Provinz und soll beitragen zur Wiederaufrichtung eines freien deutschen Geisteslebens. Zur Eröffnung wird für eine Fahrgelegenheit mit Auto nach Neuruppin gesorgt. Treffpunkt am 3. August morgens 9.30Uhr am Zoo (Uhr), Rückfahrt nach Berlin im Laufe des Nachmittags. Um telegraphische Zuoder Absage wird gebeten. Wir hoffen einen Herren Ihrer Redaktion hier begrüßen zu können".⁴⁴⁷

Die Presse reagierte entsprechend überschwänglich und zwei langjährige Wegbegleiter Möller, Carl Linfert und Gert H. Theunissen, verfassten Beiträge. Carl Linfert schrieb bewundernd, fast poetisch, und drängte, den Expressionismus neu zu entdecken, in all seiner "Wildheit" und "Verstörung":

"Die zwölf Jahre haben die Sprache der Bilder in die stumpfe, halbdunkle Dingnachfärberei von 1890 zurückgeworfen. Insofern hat der scharfe Blick der Expressionisten noch heute seinen Musterwert". 448

⁴⁴⁶ Notiz vom 10. August 1946, Ferdinand-Möller-Stiftung, Nachlass Möller, Mappe "Kulturbund". Theodor Werner war langjähriger Freund, Käufer und Künstler der Galerie Möller.

⁴⁴⁷ Pressemitteilung, gesandt an die *Berliner Zeitung*, *Freie Gewerkschaft*, *Märkische Volksstimme*, *Der Morgen*, *Nachtexpress*, *Neue Zeit*, *Tägliche Rundschau*, *Vorwärts* und *Sie*, 22. Juli 1946, Ferdinand-Möller-Stiftung, Nachlass Möller, Mappe "Kulturbund".

⁴⁴⁸ Vgl. Carl Linfert: *Vorbild einer neuen Kunst. Zu der Ausstellung in Neuruppin*, in: *Kurier*, 17. August 1946, BG-GFM MF 5317, 188 – 189.

Linfert stellte dar, wie es dieser Stilrichtung möglich war und wohl immer sein würde, die Welt aus den Angeln zu heben, zu reinigen und anzufeuern. Er legte dem Besucher nahe, sich erneut auf die Wirkung der Bilder einzulassen und sich von "veralteten Sichtweisen" zu lösen: "Wer aber sagt: 'der Himmel muss blau sein, wie der Briefkasten gelb', der mag den Staub auf seinen Möbeln sehen, nicht auf seinen Sehgewohnheiten. Da für ihn die Kunst nur das bereits Erblickte zu reproduzieren hat, bleibt ihm das Vorbild gleichgültig, das ins Unbekannte führen könnte."

Diese flammende und philosophische Rezension wird Möller gefallen haben, ebenso wie die Darstellung, die von Gert H. Theunissen in der Täglichen Rundschau veröffentlicht wurde: "Kaum eine der großen und kleinen Kunstausstellungen, die im Laufe des letzten Jahres in Berlin dem erwartungsvollen Besucher einen Einblick in die deutsche Kunst vor 1933 gewähren wollten, kann man an Wert und Vielfalt mit der überraschenden Ausstellung vergleichen, die in diesen Wochen das Amt für Volksbildung in Neuruppin zeigt. Auch wer sich sorgsam davor hütet durch laute Überschätzung einer grossen [sic] Sache zu schaden, statt ihr durch ein sachliches Urteil zu dienen, wird nicht umhin können, diese Neuruppiner Schau als ein ebenso erstaunliches wie eindringliches Ereignis zu bezeichnen, denn hier wird zum erstenmal [sic] nach langen Jahren der Verbannung und nach einem Jahr hoffnungslosen und entmutigenden Kunstgeschwätzes dem Laien die Möglichkeit geboten, sich an den besten Künstlern, an den wirklichen Bahnbrechern zu orientieren. Der Kenner ist beglückt über das Wiedersehen mit Werken, von denen eine Revolution des künstlerischen Bewusstseins ausgegangen ist". 449

Theunissen stellte dabei auch klar, welchen Zweck Möller mit dieser Ausstellung verfolgte, nämlich dem Betrachter und dabei vor allem der Jugend, die moderne Kunst nahe zu bringen und dazu beizutragen, dass "falsche Vorstellungen ... sachlich korrigiert werden können". Auch von der sinnlichen Wirkung der Werke schrieb Theunissen, ähnlich wie Linfert, und

⁴⁴⁹ Vgl. Gert H. Theunissen: *Perspektive der modernen Kunst. Zu einer Ausstellung in Neuruppin*, in: *Der Tagesspiegel*, 9. August 1946, BG-GFM MF 5317, 186 – 187.

hob Möllers Leistung zu dieser überzeugenden Ausstellung hervor. Negative Stimmen zur Ausstellung gab es anscheinend nicht.

Ein kurzer Bericht zum Ablauf der Ausstellung fasste die wichtigen Fakten zusammen und stammt wohl von Möller persönlich:

"Die Ausstellung 'Freie Deutsche Kunst' wurde von Frau Bürgermeister Marx eröffnet, worauf Herr Professor Kurth von der Provinzialverwaltung Potsdam in einem längeren Vortrag die Bedeutung dieser deutschen, von den Nazis verfemten Kunst würdigte. Die Ausstellung wurde von ca. 1400 Besuchern besichtigt, darunter 869 Eintrittskarten. Es wurden Führungen veranstaltet u.a. für in Kursen zusammengefaßte Neulehrer und für Gefolgschaften größerer Betriebe. Es führten und sprachen der Maler Theodor Werner aus Berlin und Ferdinand Möller. Presseberichte sind erschienen von Gert H. Theunissen, dem Berichterstatter der "Täglichen Rundschau" und Dr. Linfert, einem Berichterstatter anderer Berliner Tageszeitungen. Sie sind beigeheftet."450

Künstler wie Walter Heisig und Karl Hofer hatte Möller bisher noch nie oder sehr lang nicht mehr in seinem Programm und doch hatte er sie offensichtlich immer in seiner Sammlung. Vor allem zeigte Möller aber wieder seine alt bewährten Künstler, die er nun schon seit mehr als zwanzig Jahren im Programm hatte: Theo von Brockhusen, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Christian Rohlfs und Karl Schmidt-Rottluff. Emil Nolde wurde überraschenderweise nicht ausgestellt. Dass Möller keine Plastiken in die Ausstellung nahm, lag wohl vornehmlich an den räumlichen Gegebenheiten.

Aufschlussreich im Hinblick auf Möllers Empfindung der Ausstellung gegenüber ist ein Brief, den er nach Beendigung der Schau an Walter Heisig nach Potsdam schickte:

"Die hier planmässig geschlossene Ausstellung hatte einen sehr schönen Erfolg, obwohl der grösste Widerstand und der meiste Ärger vom Volksbildungsamt selbst kam. Man kann sagen, dass von den Angestellten

⁴⁵⁰ Vgl. BG-GFM MF 5317, 185.

dieses Amtes eine nicht zu begreifende Obstruktion betrieben wurde. Das führte dazu, dass ich selbst noch zu dem Major Juldascheff, dem Vertreter der Roten Armee, gehen musste, um Dinge aufzuklären, die dummes Geschwätz seitens des Volksbildungsamtes als Grundlage hatten. Dem Major war irgendwie beigebracht worden, dass es sich um Malerei von mir handele und das Freie Deutsche Kunst' so etwas wie eine Geheim-Organisation sei. ... Als Entschädigung für diese zum Teil recht unangenehmen Dinge hat sich das besuchende Publikum erstaunlich positiv verhalten. ... Jedenfalls hat diese Ausstellung bewiesen, dass das Interesse wirklich vorhanden ist und es wird sich bei der nächsten Ausstellung der Arbeiten meiner Frau zeigen, dass auch diese sehr strenge Ausstellung zu Beginn richtig war. ... Die Neuruppiner Ausstellung in Potsdam zu zeigen ist ohne weiteres möglich, wenn die geeigneten Räume zur Verfügung gestellt werden können. Sie in Berlin zu zeigen ist schon schwieriger, da dort geeignete Räume nicht zu finden sind. ... Inzwischen war Herr Grohmann aus Dresden hier, der eigens mit einem Lastwagen nach Zermützel kam, um Werke von Kirchner, Beckmann, Otto Müller, Schmidt-Rottluff, Heckel und Rohlfs für seine "Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" in Dresden zu holen. ... ". 451

Möllers Ausblick auf die Ausstellung seiner Frau, Grohmanns Projekt in Dresden und die Möglichkeit, in Potsdam auszustellen, erscheint erwartungsvoll und klingt nach Tatendrang und Neubeginn.

In diesem Jahr veranstaltete Möller noch drei weitere Ausstellungen im Karl-Marx-Haus in Neuruppin: eine Ausstellung mit Werken seiner Frau, der Malerin Maria Möller-Garny, eine Gedächtnisausstellung zu Max Liebermann und eine Gedächtnisausstellung zu Käthe Kollwitz. Die Gedächtnisausstellungen waren zuvor durch den "Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands" veranstaltet und von Möller

 ⁴⁵¹ Vgl. Brief von Möller an Walther Heisig, 27. August 1946, BG-GFM MF 5317, 273
 – 275.

⁴⁵² Leider sind keine Aufnahmen aus den Ausstellungen bekannt.

übernommen worden. 453 Die persönliche Entscheidung Möllers, diesen Künstlern eine Werkschau zu widmen, kam sicherlich auch aufgrund der damaligen Freundschaft zu Liebermann in der Freien Sezession Berlin, der Möller ab 1918 vorstand und Liebermann Ehrenpräsident war, zustande. Doch die Ausstellung mit Graphiken der Berliner Malerin Käthe Kollwitz überrascht, hatte Möller die Künstlerin nie in seinem Ausstellungsprogramm. Die Leihgaben für die Ausstellung kamen von dem Verlag des graphischen Werkes von Käthe Kollwitz, dessen Inhaber Alexander von der Becke war. 454 Dieser Entschluss war möglicherweise stark durch Möllers Tätigkeit im "Kulturbund" beeinflusst, waren die Werke von Kollwitz seit Kriegsende im Fokus der Organisation und schon Mitte 1945 in Ausstellungen in Berlin gezeigt worden. 455 Aus seiner einfachen Mitgliedschaft wurde später die Leitung der Abteilung "Bildende Kunst" im "Kulturbund, Kreis Ruppin". Das geht aus dem Katalog zur Gedächtnisausstellung für Max Liebermann von 1947 hervor. 456 Schon im Dezember 1945 erhielt Möller eine Einladung zu einem Vortrag der "Sektion Tiergarten des Kulturbundes", im Dezember 1946 wurde Möller dann zu einer Sitzung eingeladen und um einen Lebenslauf gebeten zwecks der Vorbereitung seiner Wahl zum Leiter der Abteilung. 457 Mitglied im Vorstand der "Wirkungsgruppe Ruppin" wurde Möller im Juli 1948. 458 Als Teil seiner Verpflichtung übernahm Möller Vorträge über die Themen Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus. Und Möllers Engagement ging noch weiter und so wurde Möller im November 1947 vom Kreisrat Ruppin gefragt, ob er das Amt als "Fachkraft für Bildende Kunst" im Kunstausschuss übernehmen würde. 459 Möller lehnte dies zwar mit der Begründung ab, er könne nicht oft nach Neuruppin kommen, da er kein Auto habe. Und wäre auch aufgrund der bisher immer noch fehlenden

⁴⁵³ Der *Kulturbund zur Erneuerung Deutschlands* wurde im Juni 1945 von der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gegründet. Offizielles Ziel war es, die Bürger an einer demokratischen, antifaschistischen Kulturentwicklung teilhaben zu lassen. Zahlreiche Schriftsteller gehörten dem Kulturbund an. Er wurde 1958 in *Deutscher Kulturbund* und 1974 in *Kulturbund der DDR* umbenannt.

⁴⁵⁴ Vgl. BG-GFM MF 5314, 1010 – 1012.

⁴⁵⁵ Vgl. Steinkamp 2008, S. 103.

⁴⁵⁶ Val. Katalog der Ausstellung, BG-GMF MF 5315, 352.

⁴⁵⁷ Vgl. Einladung zur Sitzung, BG-GFM MF 5315, 350.

⁴⁵⁸ Val. Sitzungsprotokoll, 23. Juli 1948, BG-GFM MF 5315, 359 – 360.

⁴⁵⁹ Vgl. BG-GFM MF 5315, 337 – 345.

Telefonleitung nicht in der Lage, sich regelmäßig zu verständigen. Ob er dennoch ein festes Mitglied im Ausschuss war oder nicht, ist unklar. In jedem Fall erhielt Möller bis zur Auflösung des Kunstausschusses 1949 Einladungen zu den Sitzungen und Informationen rund um die Beschlüsse.

Aufkommende Konflikte

Das Jahr 1946 war trotz des Erfolgs der Neuruppiner Ausstellung geprägt von großer Skepsis und Unsicherheit über die politische Entwicklung und gleichzeitiger Ungeduld und Tatendrang im persönlichen Umfeld. Möller wollte unbedingt einen schnellen Neuanfang und versuchte unterschiedlichen Stellen, Ausstellungen zu konzipieren und Kontakte zu knüpfen. Seine Idee, Ausstellungen in Berlin, Brandenburg und weiteren Städten zu gestalten, blieb vorerst nicht realisierbar, hauptsächlich aufgrund mangelnder Transportmöglichkeiten und geeigneter Räume. Und gleichzeitig erkannte Möller ein vermeintliches Gefahrenpotenzial in Berlin und schrieb ab 1947 immer wieder in Briefen, nicht nach Berlin zu können, da er nicht an dem Schwarzmarkt, der dort herrsche, teilhaben wolle:

"Im Augenblick reizt es mich auch nicht es zu tun. In die Konjunktur, d.h. den Schwarzmarkt, einzusteigen, liegt mir nicht und da ich abwarten kann bis sich dieser Zustand geändert hat, bliebe ich hier im Ruhe auf dem Lande. Ich stehe mit allen ehemaligen Sammlern und Kunden in Verbindung und erhalte auch aus dem Auslande wieder Briefe, die von einem wachsenden Interesse für die von mir vertretenen Dinge Nachricht geben". 460

Ärger mit ehemaligen Geschäftspartnern beschäftigte Möller seit Ende des Krieges. Vor allem mit seinem ehemaligen Arbeitgeber Ludwig Gutbier überwarf Möller sich nach einem langen Disput über Gemälde, die Möller Gutbier überlassen hatte. Gutbier war zu diesem Zeitpunkt in München. Er

⁴⁶⁰ Vgl. Brief von Möller an Helene Rohlfs, Witwe des Künstlers Rohlfs, 10. März 1947, BG-GFM MF 5316, 340 - 341.

hatte 1944 Hafen von Dangast (1912) von Erich Heckel, Knabe mit Beeren (1918) von Ernst Ludwig Kirchner und Stillleben mit Negerplastiken (1919) von Max Pechstein von Möller in Kommission genommen. 461 Der Kontakt zwischen den beiden war während der Kriegsjahre nie abgebrochen und es hatte einen steten Handel zu graphischen Blättern Barlachs, Gemälden und Aquarellen von Kandinsky und Rohlfs gegeben. 1939 hatte es schon einmal eine Auseinandersetzung zwischen den beiden gegeben, weil diesmal Möller derjenige war, der mit einer Zahlung im Verzug lag. 462 1946 schrieb Gutbier an Möller und berichtete von der Beschlagnahme zwei der drei Bilder durch die amerikanische Besatzungsbehörde. 463 Dabei bat er Möller, sich direkt an das Military Government in München zu wenden und um die Herausgabe seiner beiden Bilder von Kirchner und Pechstein zu bitten. Möllers erster Vorschlag, die Werke zu seiner zweiten Tochter Rosemarie Schlenker in Villingen bei Baden zu schicken, scheiterte an der amerikanischen Besatzungsbehörde, die dies nicht zuließ. 464 Am 17. Juli 1946 schrieb Möller dann nach München:

"Wie ich soeben erfahre, ist seitens des Military Governments der Kunstbesitz des Kunsthändlers Ludwig Gutbier München, z.Zt. Rottach am Tegernsee, beschlagnahmt worden. Unter den beschlagnahmten Bildern befinden sich zwei Gemälde von deutschen Künstlern Pechstein "Stilleben mit Negerplastiken" und Kirchner "Knabe mit Vogelnest", die ich Herrn Gutbier im September 1944 zum commissionsweisen Verkauf mit einem weiteren Bild von Heckel, das inzwischen verkauft aber nicht abgerechnet werden konnte wegen Beschlagnahme seiner Bankguthaben, überlassen hatte. Fotographien dieser beiden Gemälde zur besseren Feststellung lege ich hierbei. Ich erbitte ergebenst diese beiden Bilder freizugeben und Herrn

⁴⁶¹ BG-GFM MF 5314, 813 - 816.

⁴⁶² Vgl. GNM, Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, NL Arnold/Gutbier I, B – 740.

⁴⁶³ Vgl. Brief an Gutbier an Möller, 29. Juni 1946, BG-GFM MF 5314, 815.

⁴⁶⁴ Vgl. Brief von Möller an Gutbier, 26. Februar 1945, BG-GFM MF 5314, 816.

Gutbier wieder auszuhändigen, damit er sie in der noch in Rottach vorhandenen Kiste wieder nach Berlin schicken kann". 465

Im November 1946 nahm Möller Kontakt zu seinem Galeriekollegen Günther Franke in München in der Hoffnung auf, dass dieser ihm in der Angelegenheit helfen könne. ⁴⁶⁶ Zunächst wirkte Franke uninteressiert, war aber dann an einem Ankauf des Kirchner-Bildes interessiert und nahm das Gemälde von Pechstein in Kommission. Gutbier hatte die Bilder zuvor frei bekommen und konnte sie an Franke schicken. Von Franke kam der Vorschlag zu einem Tauschangebot des Bildes gegen die Plastik *Junitau* von Gerhard Marcks, von dem Möller allerdings nicht vollkommen überzeugt war. ⁴⁶⁷ Noch bis ins Frühjahr 1948 hinein gingen die Verhandlungen über die Zahlungsmöglichkeiten, sowohl mit Franke als auch mit Gutbier. ⁴⁶⁸

Andere Kollegen sah Möller ähnlich negativ. So bemerkte er 1948 die vermeintlich schlechte Qualität der Ausstellungen der 1946 gegründeten Galerie Gerd Rosen in Berlin. Gerenbar war es mehr Skepsis oder sogar Neid gegenüber dem neuen und jüngeren Galeristen, die Möller dazu brachte, sich entsprechend zu äußern. Vielleicht war es auch die besonders euphorische Situation 1946 in Berlin, die Möller kaum akzeptieren konnte, weil er daran nicht teilhatte. In einem Anschreiben an den Kollegen Heinrich Kühl in Dresden beschrieb Möller diese Situation:

"Es ist schon schwer, was wir alles durchmachen müssen und wer weiß, was uns noch bevorsteht. ... Meine Berliner Räume werden nur schwer wieder

Vgl. Brief an das Military Government, Captain Rae, München, Führerbau, 17. Juli 1946. BG-GFM MF 5314. 813.

⁴⁶⁶ Vgl. Brief an Günther Franke, 30. November 1946, BG-GFM MF 5314,774.

⁴⁶⁷ Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Franke, BG-GFM MF 5315, 55 – 59.

 $^{^{468}}$ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Gutbier, 20. September 1944 - 26. Oktober 1947, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Arnold/Gutbier, I, B – 740.

⁴⁶⁹ Vgl. Brief von Möller an Theo Effenberger, 20. Januar 1948, BG-GFM MF 5315, 37; ähnlich skeptisch gegenüber der neu gegründeten Galerie reagierte Willi Baumeister bereits früher in einem Brief an Möller, 18. Juni 1946 vgl. BG-GFM MF 5315, 441.

Die Darstellungen über das Berlin nach Kriegsende gehen auseinander. Herrschte vor Ort eine große Aufbruchsstimmung, die von Galeriegründungen und Ausstellungen begleitet wurde, betrachteten viele Außenstehende Berlin als gespenstisch und deprimierend. Vgl. dazu Steinkamp 2008, S. 99 – 114.

instandzusetzen [sic!] sein und werden wohl nur die Hinterräume als Büro Verwendung finden können, aber auch damit muß man zufrieden sein. Schwerer für mich ist es, zwischen diesen Trümmern des alten Westens zu arbeiten, denn meine Nerven sind nicht mehr solchen ständigen Strapazen gewachsen. Das Alter macht sich bemerkbar. Jugend kommt leichter über solche Dinge hinweg".⁴⁷¹

Lediglich zur Kenntnis nahm Möller die Ausstellung französischer Malerei, die im Oktober 1946 von der Kulturabteilung der französischen Militärverwaltung im Berliner Schloss gezeigt wurde, und die 1. Deutsche Kunstausstellung mit Werken der deutschen Moderne, die im Mai 1946 vom Amt für Planungen der sowjetischen Militäradministration im Zeughaus präsentiert wurde. Die Informationen zu den Ausstellungen entnahm er der Berliner Zeitung Der Tagesspiegel, die Möller abonniert hatte. Zu den Ausstellungen nach Berlin zu reisen, war nach eigenen Angaben zu umständlich. Getreu seiner Meinung zu französischer Kunst in Deutschland sprach sich Möller wieder dafür aus, nun schnellstmöglich eine Ausstellung mit deutscher Kunst zu veranstalten, wozu es aber nicht kam. Über eine Ausstellung mit Werken von Max Pechstein im Admiralspalast an der Friedrichstraße äußerte sich Möller überraschend skeptisch:

"In Berlin sind inzwischen einige Ausstellungen veranstaltet worden, die mehr oder weniger glücklich waren. Die Ausstellung von Pechstein, der ja immer der erste sein muß, ist mit großem Tam-Tam eröffnet worden."⁴⁷²

Die Kontakte, die Möller zu den Weggefährten Karl Buchholz und Hildebrand Gurlitt hatte, klangen dagegen positiv. 473 Auch mit anderen Kollegen wie der Kunsthandlung Kühl in Dresden oder der Kunsthandlung Otto Fischer in

⁴⁷¹ Vgl. Brief von Möller an Kühl, 12. Juli 1946, BG-GFM MF 5314, 836. Heinrich Kühl war der Inhaber der Galerie Kunstausstellung Kühl in Dresden, mit dem Möller ab 1946 Geschäfte gemacht hatte, vgl. BG-GFM MF 5314, 835 - 845.

⁴⁷² Vgl. Brief von Möller an Otto Ralfs, 19. März 1946, BG-GFM MF 5314, 880.

⁴⁷³ Bernhard A. Boehmer war im Mai 1945 verstorben, vgl. Hoffmann 2010.

Bielefeld tauschte sich Möller bereits 1946 wieder aus und schrieb offen über Schwierigkeiten, in Berlin erneut Fuß zu fassen.⁴⁷⁴

Eine nahezu freundschaftliche Beziehung hatte Möller ab 1946 zu Walter Heisig, dessen Werke Möller in seiner Ausstellung in Neuruppin zeigte und der die Leitung der Abteilung Volksbildung der Provinzialverwaltung Brandenburg in Potsdam innehatte. Ihn fragte Möller oft um Rat. Der Schriftwechsel zwischen den beiden begann mit Möllers Anfrage nach Leihgaben und war von Beginn an von einer vertrauten Stimmung geprägt. 475 Wie Möller auf Heisig aufmerksam wurde, ist nicht dokumentiert. Wichtig war Heisig als Mitarbeiter der Potsdamer Behörden vor allem, als Möller seinen Rat in Bezug auf künftige Dresdner Auseinandersetzungen brauchte. In seinen Briefen schrieb Möller über die geplanten Ausstellungen in Neuruppin, den Diskussionen mit den Behörden, aber auch den alltäglichen persönlichen Sorgen. Vor allem seine Begegnung mit der "Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone" beschrieb Möller detailliert und bat um Rat. Um das künstlerische Schaffen Heisigs ging es dann nicht mehr. Später versuchte Möller über Heisig ein Auto und einen Telefonanschluss zu bekommen. Ähnlich wie in der Vergangenheit verfügte Möller jetzt über Kontakte zum Verwaltungsapparat und wusste, sich dadurch Vorteile zu verschaffen.

Ein weiterer wichtiger Kontakt nach Kriegsende war die Verbindung zwischen Möller und dem Ehepaar Theodor und Woty Werner. Der Beginn dieser Freundschaft ist durch eine Rechnung vom 3. Dezember 1935 und dem Kauf eines Aquarells von Paul Klee, "Mond", durch das Ehepaar Werner nachweisbar. Eine Postkarte des Ehepaares Werner von 1936 oder 1938 aus Chicago war noch ein persönlicher Gruß an Möller, bevor die schriftliche Korrespondenz für mehrere Jahre endet. Erst ab dem 12.11.1945 sind wieder Briefe im Nachlass Möller erhalten, die die Freundschaft zwischen

⁴⁷⁴ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Heinrich Kühl und dem Mitarbeiter der Galerie Otto Fischer, P. Herzogenrath, BG-GFM MF 5314, 765 – 768 und 835 – 845

Vgl. BG-GFM MF 5315, 361 - 368, 775 - 778 und 5317, 273 - 277, 930 – 940.
 Vgl. Kapitel *Aufkommende Konflikte* in dieser Arbeit, außerdem BG-GFM MF 5314, 691 – 696.

den beiden Paaren dokumentieren. In den ersten Briefen schrieb Theodor Werner von der Situation in Berlin "inmitten der Ruinen" und bat Möller darum, aus der Wohnung in der Kluckstraße Wechselrahmen leihen zu können. Er berichtete weiter, dass seine Frau, Woty Werner, bei Hans Scharoun vorgesprochen und um Hilfe bei Reparaturen in der neuen Wohnung und einen Wagen für den Umzug dorthin gebeten habe.

Waren die Auseinandersetzungen mit Kollegen und Freunden kleinere Widrigkeiten, stellten die Konfrontationen um seine Leihgaben in Dresden 1946 und Halle 1948 den Kunsthändler vor besonders große Herausforderungen.

Kurz nach der Ausstellung *Freie Deutsche Kunst* in Neuruppin bat Will Grohmann Möller um Leihgaben für die Dresdener Ausstellung *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*, die von 25. August bis 29. Oktober 1946 stattfand. Ein Brief mit dieser Anfrage ist im Nachlass Möller leider nicht erhalten, einen ersten Brief nach Kriegsende jedoch schrieb Grohmann im Januar 1946 und schon im August wurden die Lieferscheine ausgefüllt. Der Bitte Grohmanns war Möller außergewöhnlich schnell gefolgt, was auch ein Zeichen der engen Beziehung zwischen den beiden Herren war. Die Ausstellung, die in der *Stadthalle am Nordplatz* stattfand, umfasste 600 Kunstwerke von 250 Künstlern, vornehmlich Vertretern des Expressionismus, des Bauhauses, der Neuen Sachlichkeit und der Künstlergruppen *ASSO* und *Brücke*. Es war eine große Anzahl an Werken, die von Grohmann gemeinsam mit dem Bildhauer Herbert Volwahsen zusammen getragen

⁴⁷⁷ Hans Scharoun, führender *Bauhaus*-Architekt in Berlin, hatte das Sommerhaus Möllers konzipierte und gehörte seit langem zum "Bornimer Kreis" in Potsdam rund um Karl Förster, der zeitweise auch Ferdinand Möller angehörte.

⁴⁷⁸ Vgl. Briefe von Grohmann an Möller, 3. Januar 1946, BG-GFM MF 5314, 807; die Einlieferungsscheine zu zwölf Bildern, August 1946, BG-GFM MF 5317, 1024 – 1031.

Die Beziehung zwischen den beiden Männern muss als einseitige Freundschaft zu Ungunsten von Möller betrachtet werden. Wie aus Briefen Grohmanns hervorgeht, verfolgte der Kunstkritiker in hohem Maß seine eigenen Ziele und nutzte mehrfach die Verbindung zu Möller (nach freundlichen Hinweisen von Konstanze Rudert, die mit der Grohmann-Forschung aufarbeitet, September 2009).

wurden.⁴⁷⁹ Ausgeliehen hatten sich die Veranstalter die Werke zum größten Teil von den Künstlern selbst, aber auch von dem Kunsthändler Günther Franke in München und der "Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung" selbst.

Es waren zwölf Bilder, die Grohmann bei Möller abholen durfte. Die Angaben wurden von Grohmann auf den Einlieferungsscheinen offensichtlich hastig oder ohne Rücksprache mit Möller vermerkt, da zahlreiche Fehler bei den Datierungsangaben oder den Titeln der Werke auftraten. Es waren Einzelscheine pro Künstler mit den jeweiligen Werken, jeweils die Verkaufspreise bzw. Versicherungswerte mit dem Vermerk "unverkäuflich" versehen, dazu Grohmanns Unterschrift als Empfangsbestätigung.

In einem Telegramm bat Grohmann Möller dann um Nachweise, dass die Bilder Möllers Eigentum waren. Offenbar kündigte sich hier schon die Problematik der Rückgabeansprüche der Museen an, mit denen Möller in Konflikt geraten würde. Zwar reagierte Möller umgehend, doch halfen seine Anmerkungen nicht. Es war eine politische Entscheidung der Sowjetischen Besatzungszone, die Rechtmäßigkeit der Erwerbungen der Kunsthändler während der Aktion Entartete Kunst durch das Propagandaministerium nicht anzuerkennen und daraus einen Rückgabeanspruch geltend zu machen. So entschieden die Verantwortlichen, zwei Bilder aus Möllers Bestand zu beschlagnahmen. Die beiden Bilder Frühling in Flandern (1916) von Heckel und Sich kämmender Akt (1913) von Kirchner waren von Möller 1940 angekauft bzw. eingetauscht worden und stammten ehemals aus dem Museum Moritzburg in Halle. 481 Die Beschlagnahmung erfolgte im Auftrag der "Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung", die wiederum in Ermächtigung der Sowjetischen Militäradministration handelte. Als Gründe

⁴⁷⁹ Vgl. Steinkamp 2008, S. 108 – 114.

Damen am Fenster (1928) von Max Beckmann, Frühling in Flandern (1915) von Erich Heckel, Stillleben (1916), Artistin (1909), Sich kämmender Akt (1913) und Tannen im Gebirge (1919) von Ernst Ludwig Kirchner, Südfranzösische Landschaft und Sonnenblume von Maria Möller-Garny, Der Wald (1922) von Otto Mueller, Soester Kirche und Rosen und Nelken (1925) von Christian Rohlfs und Hafen von Dangast (1912) von Karl Schmidt-Rottluff, vgl. Einlieferungsscheine, BG-GFM MF 5317, 1024 – 1931.

⁴⁸¹ Zu den Tauschverträgen vgl. Kapitel *Tauschgeschäfte*.

für die Beschlagnahmung wurde in dem Brief vom 7. November 1946 angeführt, dass die Bilder ehemals aus dem Besitz des Moritzburgmuseums in Halle stammten und "im Zusammenhang mit der Aktion 'Entartete Kunst' durch die Faschisten dem Museum entfremdet worden" waren. 482

Übergeben wurde Möller der Brief am 9. November 1946 von Kurt Reutti, einem Bildhauer aus Berlin und Mitarbeiter der "Zentralstelle zur Erfassung und Pflege von Kunstwerken", die wiederum auf Initiative des Amtes für Volksbildung beim Magistrat der Stadt Berlin gebildet worden war. Gleichzeitig war Reutti der Deutschen Zentralverwaltung unterstellt und von dieser beauftragt, den Bestand der Kunstwerke ehemals Entarteter Kunst bei erfassen.483 Kunsthändlern Informationen Möller zu vermeintlichen Beständen an Entarteter Kunst bei den beiden Händlern Verantwortlichen den soa. die "Goebbels-Akten" entnahmen Propagandaministeriums. 484 Diese Doppelrolle Reuttis bei zwei Behörden, denen es zu berichten galt, war in Möllers Augen zweifelhaft und so betrachtete der Kunsthändler den beauftragten Künstler mehr als skeptisch.

Möller antwortete der Deutschen Zentralverwaltung noch am selben Tag mit einem Brief, in der Absicht, sich zu rechtfertigen. Ausführlich schilderte er seine Sicht auf die Verhandlungen rund um die *Entartete Kunst* sieben Jahre zuvor, versuchte, seine Besitzverhältnisse zu den Bildern zu fundieren, und forderte seine Bilder zurück.⁴⁸⁵

Reutti schrieb einen Tag nach seinem Besuch bei Möller einen Brief, der Möller offensichtlich zum Einlenken bewegen sollte, eine Antwort der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung ließ jedoch auf sich warten. Am 13. November 1946 schrieb Möller an den bereits erwähnten Walter

⁴⁸² Vgl. Anschreiben an Möller, 7. November 1946, BG-GFM MF 5317, 956 – 957.

Vgl. Hoffmann 2010; auch Steinkamp 2008, S. 137 – 140. Zu Reuttis Person, seinem beruflichen Werdegang und seine Verhandlungen mit den Verantwortlichen des Nachlasses Bernhard A. Boehmer, vgl. Dorothee Grafahrend: *Kurt Reutti und die "Sicherung von Kunstgut aus der Faschisten-Aktion "Entartete Kunst"*, Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin, Berlin 2008.

⁴⁸⁴ Vgl. Grafahrend 2008, S. 36.

⁴⁸⁵ BG-GFM MF 5317, 958 – 965, 1021 – 1022.

⁴⁸⁶ Vgl. Brief von Reutti an Möller, BG-GFM MF 5317, 953.

Heisig als Leiter der Abteilung Volksbildung der Provinzialverwaltung Brandenburg. 487 Darin berichtete Möller von dem Besuch Kurt Reuttis bei ihm in Zermützel. Reutti hätte ihn davon in Kenntnis gesetzt, dass die beiden Bilder von Kirchner und Heckel, die als Leihgaben nach Dresden gegangen waren, beschlagnahmt worden waren, und darum gebeten, "eine Aufnahme der in dieser Ermächtigung festgesetzten Kunstwerke aus der entarteten Zeit hier [bei Möller] vorzunehmen". Die Liste, die er Reutti genannt hätte, bestünde aus 20 Gemälden und Plastiken, 15 Aquarellen Handzeichnungen und etwa 50 Graphiken. Tatsächlich bestand die Liste aus 19 Ölgemälden, neun Aquarellen, fünf Handzeichnungen und 55 Graphiken, vorwiegend von Otto Mueller und Erich Heckel. Die Werke wurden fortlaufend nummeriert, Künstler und Titel genannt sowie das Museum, aus dem sie ursprünglich stammten. Auch eine Eidesstattliche Erklärung brachte Reutti bei seinem Besuch mit. Möller sollte sich darin verpflichten, keine weiteren Bilder aus ehemaligem Museumsbesitz ohne vorherige Genehmigung der Deutschen Zentralverwaltung "von ihrem Aufenthaltsort zu entfernen, sie sachgemäß zu behandeln, nicht zu veräußern und ... zur Verfügung zu halten". 488 Möller wurde außerdem aufgefordert zu erklären, keine weiteren Bilder als die auf der anhängenden Liste aus ehemals öffentlichem Besitz zu besitzen. Ansonsten müsse er die Behörde informieren. Auf einer Kopie dieser Erklärung vermerkte Möller ein eindeutiges "nein!" und "nicht unterzeichnet!"

In dem Brief an Heisig im November zeigte sich Möller sehr empört über das Verhalten der Behörde und des Herrn Reutti. Er fühle sich diskreditiert und missverstanden bezogen auf seinen Besitz aus ehemaligem Museumsbesitz. Er bat Heisig, ihm die rechtliche Grundlage zu erklären und eventuell mit Otto Nagel und Professor Kurth zu beraten, wie die "Maßnahmen" von ihm abgewendet werden könnten und wie Möller sich gegenüber der Behörde verhalten sollte. Als Argumente gegen eine "Abgabe seiner Kunstsammlung"

⁴⁸⁷ BG-GFM MF 5317, 931 – 933, Liste der Gemälde als Anhang des Briefes, BG-GFM MF 5317, 934 – 939, 966 – 968.

⁴⁸⁸ Vgl. BG-GFM MF 5317, 965, 972.

⁴⁸⁹ Vgl. Brief von Möller an Heisig, BG-GFM MF 5317, 931 – 933.

nannte er seine Mühen und Sorgen um die deutsche Kunst in den letzten Jahrzehnten und seine Absichten, weitere wichtige Ausstellungen aus seinem Bestand der Öffentlichkeit zu zeigen sowie seine gewünschte Teilnahme an einem Aufbau einer modernen Galerie in Berlin.⁴⁹⁰

Eindringlich ist auch die Bitte Möllers noch am 26. November 1946 an Grohmann, seine Bilder zu sichern und wenigstens die, die nicht beschlagnahmt wurden, nach Berlin in die Kluckstraße zu schicken.⁴⁹¹

Am 5. Dezember 1946, fast vier Wochen nach der ausführlichen Rechtfertigung Möllers, schickte er einen weiteren Brief an die Deutsche Zentralverwaltung mit der Bitte, seinen Brief zu beantworten. Der Antwortbrief erreichte Möller am 10. Dezember 1946, diesmal von Gerhard Strauß, dem Leiter der Behörde und Vorgesetzter Reuttis. In diesem Brief machte Strauß Möller keinerlei Hoffnung, die beiden Bilder zurück zu erhalten und brachte Möller noch Vorwürfe entgegen. 492 Wieder überbrachte Kurt Reutti das Anschreiben und verband mit seinem zweiten Besuch eine weitere Sichtung der Kunstsammlung. Die Liste, die Reutti nun aufstellte, war nochmals länger als die erste, beinhaltete aber bis auf drei Gemälden ausschließlich Graphiken. Auf sieben Seiten wurden die Nachnamen der Künstler, die vermeintlichen Titel der Werke sowie Inventarnummern und im Detail das "Herkunftsmuseum" genannt. Die Inventarnummern stammten aus dem Beschlagnahmeinventar der Nationalsozialisten, das Rolf Hetsch in den Lagern der Aktion Entartete Kunst 1937 angelegt hatte. 493 Ob Möller diese Nummern angab oder ob Reutti diese nachträglich ergänzte, ist unklar. Immerhin handelte es sich um eine Aufstellung von 185 graphischen Blättern. Ebenfalls auf der Liste standen drei Gemälde von Lyonel Feininger, Ewald Mataré und Christian Rohlfs.

⁴⁹⁰ Die Versuche Heisigs, Einfluss zu nehmen, zeigt seine Mitteilung an Möller, weitere Befürworter zu aktivieren, vgl. Telegramm an Möller, 9. Dezember 1946, BG-GFM MF 5317, 930.

⁴⁹¹ Vgl. BG-GFM MF 5317, 1033.

⁴⁹² Val. BG-GFM MF 5317, 969 – 972.

⁴⁹³ Zu den Ereignissen rund um die Rolle Rolf Hetschs und seine Tätigkeit als "Vermittler" der *Entarteten Kunst*, vgl. Frédérique Régincos: *Rolf Hetsch und die "Verwertung der Produkte entarteter Kunst"*, Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin, Berlin 2007.

Am 14. Januar 1947 schickte Möller ein Telegramm an Grohmanns Privatadresse mit einer Frage: "Wo befinden sich meine Bilder Gruß Ferdinand Möller". 494 Am 8. Februar 1947 schrieb Möller wieder an Heisig, um ihn von den weiterführenden Verhandlungen zu unterrichten. Doch der Ton ist versöhnlicher und weniger verzweifelt. Vielleicht ahnte Möller bereits, dass er seine Bilder zurück erhalten würde. In einem Brief an den Kunsthändlerkollegen Heinrich Kühl schrieb Möller am 21. Februar 1947, dass er die Dresdner Leihgaben zurück erhalten hätte. 495 Trotzdem klagte Möller noch im März 1947 in einem Brief an den Magistrat von Berlin, vertreten durch Adolf Jannasch, dass er bei einer nächsten Besprechung mit der Deutschen Zentralverwaltung weiter versuchen werde, "die ... geretteten Dinge ... freizubekommen". 496

Eine schriftliche Bestätigung der Rückgabe der beschlagnahmten Werke hat Möller wohl nie erhalten. In einem Brief Anfang April an Grohmann schrieb Möller, seine Frau hätte die Bilder in Berlin in Empfang nehmen können und er würde sich sehr freuen.⁴⁹⁷ Daraufhin vermerkte Möller kurz auf zwei der vorangegangenen Briefe den Erhalt der Werke.⁴⁹⁸

Am 6. Dezember 1946, zu einer Zeit, in der Möller erheblich mit den Anforderungen aus Dresden beschäftigt war, schrieb der Kunsthändler an das Kunstamt der Stadt Berlin. Nach seiner Meinung war es wichtig, in Berlin eine große Ausstellung mit deutscher moderner Kunst zu planen, nachdem die französische Besatzung im Berliner Schloss eine Reihe französischer Werke präsentiert hatte. Möller argumentierte, eine Ausstellung mit deutscher Kunst sei nun nach der großen französischen Ausstellung unbedingt notwendig und es wäre ihm daran gelegen, die Kunst "dem deutschen Menschen" erneut nahe zu bringen, als Grundstein für "eine vom

⁴⁹⁴ Vgl. BG-GFM MF 5317, 1036.

⁴⁹⁵ Vgl. BG-GFM MF 5314, 1127.

⁴⁹⁶ Vgl. BG-GFM MF 5317, 944 – 945.

⁴⁹⁷ Vgl. Anschreiben von Möller an Grohmann, 6. April 1947, BG-GFM MF 5314, 1069.

⁴⁹⁸ Vgl. BG-GFM MF 5317, 957, 965.

⁴⁹⁹ Vgl. BG-GFM MF 5317, 949 – 952.

Nazismus befreite deutsche künstlerische Jugend". Weiterhin führte er aus, die Ausstellung als Ausgangspunkt für die Einrichtung einer ständigen Galerie für moderne Kunst der Stadt Berlin zu sehen und zog Parallelen zu Einrichtungen in New York und dem Berlin von früher. Er schickte Pressenotizen und den Katalog der Neuruppiner Ausstellung ebenso wie ein ausgearbeitetes Konzept und ein Ausstellungsprogramm mit sechs Ausstellungstiteln. Möller schlug vor, die Bilder als Leihgaben an die ursprünglichen Museen zu geben, unter der Maßgabe, sie ausdrücklich als sein Eigentum zu deklarieren. Außerdem wollte er ein Vorkaufsrecht den Museen einräumen und sich gleichzeitig verpflichten, die Werke, die weiterhin in seinem Besitz blieben, fachmännisch zu pflegen und für eine Rahmung zu sorgen. Als letztes wollte Möller sich absichern, die Werke ausstellen zu dürfen, soweit die Museen keinen Bedarf hätten.

Diese Aufstellung zeigt deutlich Möllers Willen, mit den Museen zusammen zu arbeiten, auf seine Position als Leihgeber und rechtmäßiger Eigentümer aber auch konsequent zu bestehen.

Eine Reaktion des Amtes auf sein Anschreiben erhielt Möller nicht, doch wurde das Schreiben weitergeleitet, offensichtlich an die zuständige Behörde. So erhielt Möller am 20. Dezember 1946 einen Brief vom Magistrat von Gross-Berlin, Abteilung für Kunst, Amt Bildende Kunst. 500 Darin schrieb der Leiter der Abteilung Adolf Jannasch, dass sein Mitarbeiter Kurt Reutti bereits von diesen Plänen berichtet hätte, nachdem er Möller in Zermützel besucht hatte. Jannasch zeigte sich interessiert an den Plänen einer Ausstellung, die "ein möglichst komplettes Bild der Entwicklung des deutschen Expressionismus geben würde". Er bat des Weiteren um detaillierte Vorschläge für Leihgaben aus Privatbesitz, über die Möller wohl eher wissen würde, "wo noch überall Kunstwerke im Privatbesitz zu finden" wären. Jannasch kündigte einen Besuch eines weiteren Mitarbeiters der Behörde bei Möller im Januar 1947 an. Möller schrieb wiederum erst Mitte Januar zurück, freute sich aber über das Interesse der Behörde und zeigte

 $^{^{500}}$ Vgl. BG-GFM MF 5317, 941.

sich für eine Verwirklichung nach wie vor motiviert.⁵⁰¹ Zugleich berichtete er von den Maßnahmen gegen ihn durch die Deutsche Zentralverwaltung und legte eine Kopie des Anschreibens von Strauß bei. Möller wollte sichergehen, dass während der Berliner Ausstellung die "ordnungsgemäß erworbenen Dinge nicht einer Beschlagnahme anheimfallen" würden, und meinte, "diese Beschlagnahme [würde] nur dazu führen, das für eine Ausstellung so notwendige, noch in Deutschland befindliche Material völlig verschwinden [zu lassen]".

Aus dem Interesse des Kunstamtes von Berlin wurde keine weitergehende Planung. Mit wiederholten Einladungen Möllers endeten der Briefwechsel mit Jannasch ohne ein Ergebnis und ein weiterer Versuch, erneut in Berlin Fuß zu fassen.⁵⁰²

Nachdem Möller die Konflikte aus der Dresdner Ausstellungen überstanden hatte, aber auch an dem Berliner Projekt einer großen Ausstellung gescheitert war, war er bereit für Neues und so wundert es nicht, dass der Kunsthändler auf einen Vorschlag aus Halle einging. Zu Beginn des Jahres 1948 wandte sich der neue Direktor des Hallenser Moritzburgmuseums, Gerhard Händler, an Möller. Händler hatte wie viele andere Museumsdirektoren in dieser Zeit die Aufgabe, die großen Lücken in den Beständen des Museums in Halle zu schließen, und plante eine Ausstellung zur Feier der Wiedereröffnung des Städtischen Museums in der Moritzburg für Kunst und Kunstgewerbe im Oktober 1948.

Doch in dem Schriftwechsel mit Möller ging es zunächst um die "schwebenden Fragen" bezüglich der beschlagnahmten Werke in Dresden. Außerdem bat Händler Möller um Rat und Hilfe bei dem bevorstehenden Wiederaufbau des Museums. Wichtiger Diskussionspunkt zwischen den beiden war die Tatsache, dass Möller über Werke verfügte, die 1937 als entartet deklariert aus dem Museum Moritzburg entfernt worden waren.

 501 Vgl. BG-GFM MF 5317, 942 - 943.

⁵⁰² Vgl. BG-GFM MF 5317, 946.

⁵⁰³ Val. Schriftwechsel zwischen Möller und Händler, BG-GFM MF 5317, 812 - 845.

Händler hatte zu Beginn der Korrespondenz die Hoffnung, Gelder für einen Ankauf der Werke bei Möller zu bekommen. Diese Hoffnung zerbrach sechs als Händler Möller mitteilen Monate später, musste. dass das Finanzministerium für diesen Ankauf keine Mittel bereitstellen würde. 504 Wenig später konnte aber doch ein Ankaufsvertrag mit Möller vereinbart werden, in dem es um fünf Gemälde und das Mosaik Legende (1925) von Karl Schmidt-Rottluff ging. 505 Außerdem schickte Möller Improvisation V (1914) von Wassily Kandinsky und Fischerboote (1913) von Albert Gleizes.⁵⁰⁶ Wenig später bestätigte Händler die Ankunft der acht Kunstwerke.507

Die Bilder Atelierecke von Kirchner und Ackernder Pflüger von Heckel waren der Ersatz für die Werke Sich Kämmender Akt (1913) von Kirchner und Frühling in Flandern (1915) von Heckel, die in dem Verkaufsvertrag zwischen Möller und der Landesregierung Sachsen-Anhalt am 23. September 1948 vereinbart worden waren. Offensichtlich hatte Möller angegeben, die beiden letztgenannten noch nicht übergeben zu können. Bei dieser Angabe kann Möller nicht gemeint haben, die Bilder seien noch in Dresden, da er die Bilder bereits im Frühjahr 1947 zurück erhalten hatte. Möller konnte sie aber dennoch nicht zur Verfügung stellen, da sie sich in der "West-Zone" bei dem Kunstsammler und Händler Lothar-Günter Buchheim befanden.

Möller hatte die Bilder seit April 1947 zurück aus Dresden. Aus einem Brief des Sammlers und Schriftstellers Buchheim im Februar 1948 geht hervor, dass er im Laufe des Jahres 1947 zwei Bilder von Möller mit nach Köln zu Leopold Reidemeister nehmen sollte. Aus der Korrespondenz zwischen Möller und Reidemeister 1947 und Möller und Buchheim in Jahr 1948 geht

⁵⁰⁴ Eine Auflistung zahlreicher Ankäufe, die 1947 und 1948 durch das Finanzministerium gewilligt wurden, vgl. Andreas Hüneke: *Das Schöpferische Museum. Eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908* – 1949 (hrsg. v. Katja Schneider), Stiftung Moritzburg, Halle 2005, S. 236 – 259.

Vgl. Hüneke 2005, S. 231 – 236. Bei den Gemälden handelte es sich um *Dom* (1931) von Lyonel Feininger, *Beim Friseur* (1913) und *Ackernder Pflüger* (1923) von Erich Heckel und *Atelierecke* (1920) und *Akte im Strandwald* (1913) von Ernst Ludwig Kirchner, vgl. Auflistung von Möller, BG-GFM MF 5317, 827.

⁵⁰⁶ Vgl. Auflistung von Möller, BG-GFM MF 5317, 826. Es konnten keine Abbildungen ermittelt werden.

⁵⁰⁷ Vgl. Anschreiben aus Halle, 30. September 1948, BG-GFM MF 5317, 829.

hervor, dass Buchheim 1947 im Auftrag von Möller die beiden Bilder an sich genommen und nach Bayern und damit in die amerikanische Besatzungszone gebracht hatte. 508 Arrangiert wurde das alles offensichtlich sehr spontan und zunächst ohne weitere Absprache mit ihrem Mann durch Maria Möller-Garny und Frau von Maltzan, der Mitarbeiterin des Prof. Reidemeister in Köln, die sich beide zum gleichen Zeitpunkt in Berlin aufhielten. Möller sandte daraufhin in November 1947 eine Ankündigung der Bilder nach Köln. 509 Doch offenbar änderte Möller seine Meinung, da die Bilder zunächst bei Buchheim blieben. 510 Nach Halle sollten sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gelangen und vermutlich hatte Möller nie vorgehabt, die beiden Werke nach Halle zu geben, hatte er sie doch noch vor Oktober 1948 in die "westdeutsche Zone" verschwinden lassen. Wann die beiden Bilder von Buchheim zurück zu Möller kamen, ist aufgrund fehlender Dokumente unklar, wahrscheinlich aber erst nach 1949, als Möller Zermützel bereits verlassen hatte.511

Möller hatte somit die Bilder im Frühjahr 1947 aus Dresden zurück erhalten und bewahrte sie seit Sommer 1947 bei dem Kunstsammler Buchheim in Feldafing, also ohne eine Zugriffsmöglichkeit der Zentralverwaltung, auf. Es erstaunt, dass Möller Gerhard Händler dennoch in Sommer 1948 die Werke für Halle zusagte. Sicherlich muss man davon ausgehen, dass Sich Kämmender Akt und Frühling in Flandern zwei Hauptwerke der ehemals Hallenser Museumssammlung waren und für Händler daher von großem Interesse. Doch die zögernde Haltung Möllers, einerseits die vertragliche Zusage, andererseits eine Rücktrittsmöglichkeit bei aufkommenden Schwierigkeiten, zeugt von einer Skepsis, die nur aus der Erfahrung in Dresden heraus resultieren kann und die sich erneut als

Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Reidemeister 1947, BG-GFM MF 5314, 1187; Schriftwechsel zwischen Möller und Buchheim 1948, BG-GFM MF 5315, 30 – 40.

⁵⁰⁹ In den Briefen werden die Bilder nie detaillierter benannt, aufgrund der umständlichen Wortwahl wird aber deutlich, dass es sich um die Bilder handelte, die zuvor in Dresden gewesen waren.

⁵¹⁰ Vgl. BG-GFM MF 5315, 30.

Das Archiv des Sammlers Buchheim stand nicht zur Verfügung, Anfrage bei der Buchheim-Stiftung 2009.

angebracht erweisen sollte. Von der Beschlagnahmung der sieben Gemälde in Halle erfuhr Möller im Januar 1949, vier bis fünf Monate nach Eröffnung des Moritzburgmuseums im Oktober 1948 und der Zusendung der Werke durch Möller im September 1948. Das Mosaik *Legende* von Karl Schmidt-Rottluff hatte das Museum im Oktober 1948 für 50.000 Ost-Mark von Möller angekauft.⁵¹²

Zu der feierlichen Wiedereröffnung des Städtischen Museums in der Moritzburg für Kunst und Kunstgewerbe im Oktober 1948 hatte es positive Rezensionen gegeben und Möller hatte einen wohlklingenden Schriftwechsel mit Händler geführt. Von der Beschlagnahmung der sieben Gemälde in Halle erfuhr Möller im Januar 1949. Verantwortlich dafür war wie in Dresden der ranghohe Mitarbeiter der Deutschen Zentralverwaltung, Gerhard Strauß. Am 21. Januar hatte dieser unangemeldet das Museum und die Ausstellung besucht und die "von Herrn Ferdinand Möller – Zermützel – dem Museum [...] dargeliehenen Kunstwerke für beschlagnahmt" erklärt. Am 31. Januar 1949 schrieb Möller an das Volksbildungsministerium des Landes Sachsen-Anhalt:

"Bei zufälliger Anwesenheit in Halle erfahre ich von einer Beschlagnahme seitens Dr. Strauß der It. Vertrag mit der Landesregierung vom 28.10.1948 von meiner Frau und mir dem Moritzburg-Museum in Halle als Leihgaben übergebenen, untenbezeichneten [sic] Bilder. Diese Bilder verlange ich aufgrund des Vertrages sofort zurück". ⁵¹⁵

Die darauf folgende Auseinandersetzung zwischen Möller und dem Museum Moritzburg, der Landesregierung Sachsen-Anhalts und der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung führte zunächst zu keinem Ergebnis. Auch Gerhard Händler geriet in Konflikt mit den Behörden, vornehmlich mit Strauß persönlich, sodass sich Händler gezwungen sah, seinen Posten als

⁵¹² Vgl. Änderungsvertrag zwischen Möller und der Landesregierung Sachsen-Anhalt, 28. Oktober 1948, BG-GFM MF 5317, 913 – 914.

⁵¹³ Vgl. Hüneke 2005, S. 272 – 277.

Bericht von Händler am 21. Januar 1949, Nachlass Gerhard Händler, Privatbesitz, Mülheim an der Ruhr, zit. nach Hüneke 2005, S. 272. 515 Vgl. Hüneke 2005, S. 273.

Direktor und die Stadt Halle im Februar 1949 Richtung Westen zu verlassen. Seine Flucht kam für Möller überraschend und erschwerte seine Verhandlungen, die dennoch teilweise erfolgreich waren, im Mai 1949 erhielt Möller die Bilder von Kandinsky und Gleizes zurück.

Die Korrespondenz über die verbliebenen Werke zog sich nun über Wochen und Monate. Tatsächlich erhielt Möller seine Bilder nie zurück, sondern erst seine Tochter Angelika durch ein Rechtsverfahren 1995 mit der Aufhebung eines Urteils. Dieses Urteil von 1950, Haft und Vermögensentzug geltend für Möller und seine Frau, war die Folge eines Anklageverfahrens der Landesregierung gegen den Kunsthändler. Möller wurde, nachdem sein Weggang aus Zermützel nach Köln öffentlich wurde und klar war, dass er sich dem Zugriff der Deutschen Zentralverwaltung entzogen hatte, wegen Wirtschaftsvergehens, Unterschlagung von Vermögenswerten und Untreue beim Amtsgericht Neuruppin in Abwesenheit angeklagt:

"Im Sommer 1949, zuletzt am 13. 7. 50, hat [sic] Möller und seine Frau die ihnen nicht gehörenden Kunstwerke zusammen mit den Gemälden, die tatsächlich in seinem bzw. im Eigentum seiner Frau standen, auf Lastwagen geladen, durch den Fuhrunternehmer Wald nach Potsdam zu dem Fuhrunternehmer Kriegeskorte bringen lassen, der sie dann weiter nach Westberlin, Landgrafenstr. 12 schaffte. Ebenfalls gingen auf dem selben Wege Transporte an die Speditionsfirma Knauer, 210 Berlin, Pfalzburger Straße. Die Ehefrau Möller und ein gewisser Heidemann, der mit Möller in Verbindung stand, haben bei der Bürgermeisterin Rosemeyer in Zermützel durch falsche Angaben Bescheinigungen erwirkt, die einen Transport ermöglichen sollten. Er konnte mit Hilfe seiner Ausweise alle Kunstwerke und den größten Teil des Hausrates nach Westberlin bringen". 516

Die fünf Gemälde blieben nun als "entzogenes Eigentum" im Bestand des Hallenser Museums, das Bild *Atelierecke* (1920) von Kirchner wurde 1953

⁵¹⁶ Anklageschrift des Amtsgerichts Neuruppin, August 1950, Brandenburgisches

Landeshauptarchiv, BLHA, Rep. 212 MdJ 931a, S. 121 – 122: außerdem Grafahrend 2008, S. 52 – 53.

nach Berlin in die Nationalgalerie gebracht.⁵¹⁷ Möllers Versuche, durch zahlreiche Anschreiben eine Herausgabe der Werke zu erreichen, schlugen fehl. Noch 1953 schrieb er Beschwerdebriefe, ohne Reaktion von der Gegenseite.

In den Wirrungen der Nachkriegszeit versuchte jeder, seine Situation so erträglich wie möglich zu machen. Dazu gehörte es, mögliche Verbindungen zum NS-Regime abzustreiten und seine Lage als Betroffener darzustellen. Auch Möller machte hier keine Ausnahme und so finden sich Briefe aus den Jahren 1945 und 1946 im Nachlass Möller, in denen Möller sich anders darstellte, als es die Historie zeigt. In einem Brief schilderte er, er hätte seinen Verlag schließen müssen, weil er jüdische Künstler verlegt habe. ⁵¹⁸ In einem anderen Brief schrieb Möller, er hätte dem Propagandaministerium vorgeschlagen, die Werke aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* zu verkaufen. ⁵¹⁹ Diese Darstellungen stimmen nachweislich nicht. Aber immerhin ist der letztgenannte Brief eines der wenigen Schriftstücke, in denen Möller überhaupt seine Verbindung zu der Aktion *Entartete Kunst* nannte.

Überraschend ist neben den Äußerungen in seinen Briefen auch die Anzahl der Kontakte, die Möller in den ersten Monaten nach Kriegsende aufleben ließ. Naheliegend wäre gewesen, dass sich ein Geschäftsmann, der in Berlin ausgebombt und in seinem Sommerhaus kriegsbedingt isoliert lebte, nun auch schon über 60 Jahre alt, länger Zeit lässt, sein Geschäft wieder aufzubauen. Doch so aktiv Möller auch versuchte, Ausstellungsprojekte und Verkäufe voranzutreiben, so sehr scheiterte er an den Umständen der Zeit, den entgegen gesetzten Interessen der Behörden und der abgeschirmten Position in Zermützel. Die Konflikte, die Möller mit den Behörden bekam, entstanden sicherlich auch aufgrund des selbstbewussten und offenen

⁵¹⁷ Vgl. Hüneke 2005, S. 235.

⁵¹⁸ Vgl. Brief von Möller an Constantin Eleffteroudakis, Athen, 16. Dezember 1946, BG-GFM MF 5314, 755 – 756.

⁵¹⁹ Vgl. Brief von Möller an die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone, BG-GFM MF 5317, 1021 – 1022.

Auftretens des Kunsthändlers mit seiner Sammlung. Die angedrohte Konfiszierung seiner Kunstsammlung durch die Deutsche Zentralverwaltung empfand Möller offensichtlich als ungeheuerlich, sah er sich doch als Retter der Werke des Expressionismus vor den Nationalsozialisten. Anstatt einer Anerkennung seines Dienstes an der Kunst begegneten ihm Misstrauen und Forderungen nach Wiedergutmachung, die Möller nicht akzeptieren konnte.

Für Möller müssen die Beschlagnahmung seiner Werke in Dresden und Halle und auch die Unmöglichkeit, in Berlin wieder Fuß zu fassen, ein schwerer Rückschlag gewesen sein, formulierte er doch in späteren Briefen immer wieder sein Bedauern über diese Ereignisse. Er sah sich auf der Flucht und verließ 1949 Zermützel und Berlin sehr ungern.

Der Umzug in den Westen

Am 21. Juli 1949 reisten Möller und seine Frau nach Köln. Grund für die Flucht waren die Drohungen durch die Deutsche Zentralverwaltung, seine Kunstsammlung zu beschlagnahmen. Die politischen Geschehnisse rund um die Berlin-Blockade, die gerade beendet werden konnte und bei der die Sowjetunion aus Protest gegen die Einführung der Deutschen Mark in Westberlin vom 24. Juni 1948 bis zum 12. Mai 1949 alle Land- und Wasserverbindungen zwischen den westalliierten Besatzungszonen und West-Berlin für den Güterverkehr unterbrach, werden Möller nicht unberührt gelassen haben. Immerhin waren sie ein weiteres Zeichen für die Durchsetzungskraft der sowjetischen Besatzung. Auch Möller wird klar gewesen sein, dass sich ein florierender Kunsthandel und damit stabiler Kunstmarkt so nicht entwickeln würde können. Dennoch hat er weder in seinen eigenen Briefen noch in den erhaltenen Schriftstücken die wirtschaftlichen Einschränkungen und Rettungsaktionen der westlichen Alliierten mit ihrer Luftbrücke für Berlin je angesprochen.

Ob die Berlin-Blockade dafür verantwortlich war, dass Möller nicht schon früher ausreiste, bleibt unbeantwortet. Der Personenverkehr war im Vergleich zum Güterverkehr möglich und auch der Weg zwischen Zermützel und Köln ohne den Umweg über Berlin wäre vermutlich frei gewesen. Doch fehlte es Möller wahrscheinlich an Möglichkeiten und so war er offensichtlich darauf angewiesen, abzuwarten. Immerhin hatte Möller noch seine Galerie in der Berliner Kluckstraße, über die ein großer Teil der Transporte nach Köln zwischengelagert wurde.

Als das Ehepaar Möller in Köln ankam, meldete es sich schon am nächsten Tag, 22. Juli 1949, bei dem Einwohnermeldeamt als Untermieter von Frau Rosenberg, Zülpicher Straße 396, Köln- Lindenthal. Kurz zuvor, am 16. Juli 1949, hatte Franz Garny, Möllers Schwager, mehrere Angebote von

⁵²⁰ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Carl Heidemann, 326, und Schriftwechsel 1949, Köln A - Z, 1-2. Zwei Monate kündigte Möller die Wohnung in der Berliner Kluckstraße, vgl. Kündigungsschreiben an die Hausverwaltung Kurt, 24. September 1949, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1949, Köln A – Z, 186 – 187.

Speditionsfirmen eingeholt, die für einen Transport eines Teils der Kunstsammlung in Frage kommen könnten. Das Angebot einer Versicherung über eine Lieferung "von Gemälden" aus dem britischen Sektor Berlins nach Köln ermittelte einen Gesamtwert von DM 2.000.000. Dabei wird es sich um den größten Teil der Kunstsammlung Möller gehandelt haben. Franz Garny äußerte in einem Brief an Möller nach Zermützel seine Bedenken, gerade bezüglich der behördlichen Genehmigung zu einem solchen Transport und schlug deshalb den Luftweg vor:

"Ich meine nämlich, dass der Transport p. Flugzeug noch am sichersten wäre, damit die Russen nicht noch in letzter Minute die wertvollen Sachen beschlagnahmen. – Ich würde dann lieber den Engländern oder Amerikanern reinen Wein einschenken und sagen, dass Ihr vor den Russen flüchten wolltet. ... Sobald Ihr hier angekommen [sic] – werden wir über Wohnfragen etc. weiter sprechen. – Zunächst wollen wir mal sehen, ob von dort alles klappt."⁵²¹

Zu diesem Zeitpunkt, mit der Unterschrift am 18. Juli 1949, hatte Möller Carl Heidemann Vollmachten über seinen Besitz ausgestellt:

..Herr Heidemann. Berlin-Grunewald. Carl . . . ist ermächtigt zum Wiederaufbau Gemälde Galerie in Berlin meiner alle damit zusammenhängende Massnahmen und Verfügungen zu treffen, Zahlungen zu leisten und in Empfang zu nehmen, auch über unseren Besitz in Zermützel, lebendes und totes Inventar, kann er nach seinem Ermessen verfügen. Berlin, den 18.7.1949". 522

Carl Heidemann war von 1946 bis 1948 Mitarbeiter des Ministeriums für Volksbildung, Wissenschaft und Kunst, Abteilung Kunst, in Potsdam. Der erste Briefwechsel zwischen Möller und Heidemann ist vom 20. April 1948 und beinhaltete die Idee, eine Ausstellung von Möller in Potsdam zu zeigen. Doch aufgrund von Personalmangel und logistischer Probleme konnte das Projekt nicht verwirklicht werden. Offensichtlich war Heidemann

⁵²¹ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, 170.

⁵²² BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, 170.

⁵²³ Val. BG-GFM MF 5315, 370 – 373.

dennoch nach Zermützel gereist und hatte Möller persönlich kennen gelernt. Ein Brief vom 9. August 1948 ist der letzte Hinweis auf Heidemanns Position als Mitarbeiter der Regierungsverwaltung. Die weiteren Briefe Möllers nach Potsdam sind an andere Mitarbeiter gerichtet. 524

Warum Möller gerade Heidemann als "Fluchthelfer" auswählte, ob sich die beiden so sympathisch waren, dass Möller in Heidemann Vertrauen setzte, kann vermutet, jedoch nicht belegt werden. Bekannt waren die beiden vorher nicht miteinander. Dennoch vereinbarten sie im Sommer 1949, die Kunstsammlung, die Möbel und die Bibliothek Stück für Stück von Zermützel über Berlin und Braunschweig nach Köln bringen zu lassen. Heidemann kümmerte sich um alles, organisierte die Transporte und packte die Kisten, während Möller in Köln nahezu machtlos abwarten musste. Der fast tägliche Schriftwechsel mit Heidemanns Berichten gibt Auskunft darüber, was zum Haushalt alles gehörte, darunter Alltagsgegenstände, Hausrat, aber auch zahlreiche leere Rahmen.

Heidemanns Motive, Möller zu helfen, können heute nicht mehr rekonstruiert werden. Klar ist, dass er für diesen Einsatz von Möller entschädigt wurde und regelmäßige finanzielle Aufwendungen in Westmark erhielt.

Wie genau es Heidemann möglich war, die Kunstwerke und den Besitz Möllers von Zermützel in den britischen Sektor Berlins zu bringen, erklärte er nie. Von Heidemanns Wohnsitz in Berlin-Grunewald aus konnten verschiedene Speditionsfirmen mit dem Transport nach Köln beauftragt werden. Unter den beauftragten Firmen war auch die Speditionsfirma Gustav Knauer, mit der Möller seit Jahrzehnten zusammenarbeitete. Sie fuhr oft nur bis Braunschweig, eine andere Firma übernahm von dort aus die Ware.

Am 24. Juli 1949 schrieb Möller bereits an Heidemann mit der Auskunft, sie seien gut angekommen und er hätte auch noch Gerhard Händler in Hannover kurz gesehen. Außerdem schrieb er, man solle versuchen, für Zermützel schnell einen Käufer zu finden, und er bat darum, nun die Plastiken auf den Weg zu bringen:

⁵²⁴ Vgl. BG-GFM MF 5315, 373 – 376.

"Als nächste Sendung bitte ich die Verschickung der Plastiken zu veranlassen. – Das Verzeichnis dazu habe ich in eine Mappe gelegt, die Sie im Sekretär gefunden haben werden. – Vielleicht können Sie im Ostsektor Kisten besorgen. – Wenn das nicht geht, müsste Knauer dafür sorgen, aber das würde teurer sein. Dann bitte ich von den in der Küche stehenden Kisten die an Knauer zu geben, die mit einem P. bezeichnet sind. … Soweit für heute. – Wir sind gespannt auf Ihre erste Nachricht."⁵²⁵

Heidemann antwortete prompt:

"Sehr geehrter Herr Möller, sehr geehrte gnädige Frau! Nicht ganz wie geplant, aber immerhin doch noch zu einer guten Stunde sind wir am Dienstag in Zermützel gelandet, empfangen von Schumann und der schwarzen Senta. Im kurzen haben wir festgestellt, daß die Luft rein und alles in bester Ordnung war. Da das Wetter nicht sehr einladend war, begannen wir noch am gleichen Tag mit der Abwicklung unseres Programms. Dank Ihrer genauen Aufzeichnungen fanden wir alles ohne jede Schwierigkeit. Heute nach Potsdam zurückgekehrt, war es uns möglich, mittels PKW und Anhänger zu bergen, was uns wertvoll und wichtig erschien. Sobald unser Bekannter in Golm ein Fahrzeug für eine nochmalige Expedition bereitstellen kann, werden wir den Rest abholen." 526

Im weiteren Brief schilderte Heidemann die Verkaufsversuche für Klavier, Haustiere, Keramikofen und listete die letzten Ausgaben für den Telefonanschluss, die Zeitung, die Haushälterin Irmgard und die Elektrofirma auf. Nur vereinzelt beschrieb Heidemann die Bilder, die noch verpackt werden mussten: Noldes *Einzug nach Jerusalem* (1915) und ein Bild von Kirchner, das noch über dem Sofa hing. Soweit aus den Briefen ersichtlich, löste Heidemann das Haus Zermützel im Juli und August 1949 vollständig auf und versuchte dabei, alles "in gute Hände" zu geben.

⁵²⁵ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, Brief von Möller an Heidemann, 24. Juli 1949.

⁵²⁶ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, Brief von Heidemann an Möller, 26. Juli 1949.

Über erste Gerüchte der "Flucht" des Kunsthändlers Möllers, die zu kursieren begannen, berichtete Heidemann dann ab September:

"Die Würfel sind gefallen. In der gestrigen Zusammenkunft erfuhr ich, daß man in N.R. sich bereits mit Beschlagnahmeabsichten trägt. H. berichtete von einem Besuch des Herrn G. aus N.R., dessen Zweck die Mitteilung war, "Möllers seien getürmt" und die Kreisbehörden nebst Partei wären der Angelegenheit auf der Spur. H. stellte jedes Wissen in Abrede. ... Natürlich wirbelt die Sache einen großen Staub auf. Vor den vollendeten Tatsachen steht alles Kopf. ... Daß ich dreimal draußen war, ist ein offenes Geheimnis, ebenso daß ich Möbel und Bilder weggeführt habe. Das alles bewegt mich persönlich wenig, wenn überhaupt dann nur als Freude darüber, daß wir den anderen um mehrere Nasenlängen voraus waren. Was nun kommt, bleibt abzuwarten". 527

Am 13. September 1949 berichtete Heidemann von einer Mitteilung, Möller sei "in Berlin verhaftet worden und im Anschluss daran ins Potsdamer Polizeipräsidium überführt worden". Falschmen schrieb zynisch über die erschreckenden Methoden "in der Ostzone", Falschmeldungen in die Welt zu setzen und über den Versuch, Möller in die Falle zu locken. Im Vergleich zu Heidemanns ausführlichen Berichten über den Zustand des Hauses in Zermützel, den Aufwand rund um die Verpackung und Versendungen von Möllers Besitz und die Stimmung der ehemaligen Hausangestellten, wirken Möllers Briefe aus Köln kurz angebunden und wenig euphorisch. Möller musste sich offensichtlich auf Heidemann verlassen, da er von Köln aus kaum etwas bewirken konnte, außer Westmark zu schicken, anderweitige Rechnungen zu begleichen und materielle Aufwendungen wie "Strickgarn für Irmgard" zu senden.

Am 20. September 1949 erschien die Pressemeldung, die die Flucht des Kunsthändlers bekannt gab und den Spekulationen ein Ende setzte:

⁵²⁷ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, Brief von Heidemann an Möller, 8. September 1949.

⁵²⁸ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Mitarbeiter, Heidemann, Brief von Heidemann an Möller, 13. September 1049, 244.

"Mit seiner bedeutenden Sammlung moderner deutscher Kunst hat er die Ostzone verlassen und seinen Sitz in Neuruppin-Zermützel aufgegeben". 529

Zwei Wochen später wurde die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) gefeiert.

Die Kunst- und Kulturszene in Köln: Möller wird willkommen geheißen

In der britischen Besatzungszone herrschte zu Beginn der 1950er Jahre eine euphorische Aufbruchstimmung, in der viele den Neuanfang wagten.

Die Stadt Köln hatte während des Krieges eine enorme Zerstörung erlitten, mehr als andere deutsche Städte. Die Altstadt war zum größten Teil zerstört. Doch aufgrund einer breiten Unterstützung durch die Militärregierung gelang es, die Verwaltungsstellen der Stadt schnell zu besetzen und zu koordinieren. Dadurch konnten rasch Pläne für den Wiederaufbau gemacht werden. Bereits im Sommer 1945 konnte sich der *Werkbund* als Vereinigung moderner Architekten zusammenfinden. Der Wiederaufbau der Stadt kam also enorm schnell und effektiv in Gang, und als Möller vier Jahre später in Köln ankam, ergab sich schon ein ganz anderes Bild von der Stadt am Rhein.

Auch im kulturellen Bereich setzten bald ein drängender Nachholbedarf und eine große Sehnsucht nach kulturellen Veranstaltungen ein. Gefördert wurde dies durch die amerikanischen Alliierten, die sehr an dem Aufleben der Kunst- und Kulturszene interessiert waren.⁵³¹ Die britische Besatzungsmacht, die dann im Juni 1945 die Militärregierung für Köln übernahm, teilte dieses

⁵²⁹ Val. Anonym: o.T., in: *Der Abend, Berlin-West*, 20. September 1949.

Vgl. Michael Speidel: *Diskussion um Köln und seine Architekten im Wiederaufbau*, in: Öffentlichkeit der Moderne – Die Moderne in der Öffentlichkeit: das Rheinland 1945 - 1955 (hrsg. v. Dieter Breuer und Gertrude Capl-Kaufmann), Düsseldorfer Schriften zur Neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens, Band 53, Essen 2000, S. 377 – 397.

⁵³¹ Vgl. Peter Fuchs: *Josef Haubrich: Sammler und Stifter moderner Kunst*, Kölner Biographien (13), Köln 1979, S. 39 – 40.

Interesse und gab sogar direkte Anregungen, die kulturelle Entwicklung der Stadt voranzubringen. Einen großen Schritt zur Erholung des kulturellen Lebens und zum Wiederaufleben und -einbinden von Kunst in den Alltag bedeutete die Schenkung der Sammlung Haubrich an die Stadt Köln durch den Rechtsanwalt und Kunstsammler Josef Haubrich im Mai 1946. Die erste Ausstellung der Sammlung konnte fünf Monate später in der Kölner Alten Universität gezeigt werden, ein provisorischer Ausstellungsort, der aufgrund der fehlenden Museumsgebäude herhalten musste. Das Wallraf-Richartz-Museum war 1943 durch einen Luftangriff zerstört worden und konnte somit als Ausstellungsort nicht dienen. Erst zehn Jahre später konnte auf den Grundmauern des alten Museumsgebäudes der Wiederaufbau beginnen. Die Architekten Rudolf Schwarz und Josef Bernhard realisierten an diesem Standort ein Konzept, das sich schnell nach der Eröffnung des Hauses 1957 als zu klein erwies.

⁵³² Josef Haubrich (1889 - 1961) war Jurist und Kunstsammler in Köln. Seine große Sammlung mit expressionistischer Kunst begann Haubrich bereits in der Weimarer Republik und führte sie beharrlich fort.

Leopold Reidemeister (1900 - 1987) war deutscher Kunsthistoriker und ab 1946 Leiter der Kölner Museen, ab 1950 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, dessen Wiederaufbau bevorstand. 1957 ging Reidemeister nach West-Berlin, um Generaldirektor der Staatlichen Museen. Durch sein enormes Interesse an der Kunst des deutschen Expressionismus initiierte er die Gründung des Brücke-Museums, Berlin-Dahlem.

⁵³⁴ 1935 und 1940 verkaufte Möller an einen Verwandten Reidemeisters, Hellmut Reidemeister, einige Graphiken von Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, vgl. Briefwechsel zwischen Möller und H. Reidemeister, BG-GFM MF 5314, 606 – 607.

in München, Paul Otwin Rave in Berlin, Alfred Hentzen in Hannover und anderen trat Reidemeister für eine Sammlungspolitik der Wiedergutmachung ein. Der Einsatz dafür war das Bindeglied dieser Gruppe, die über ein funktionierendes, freundschaftliches Netzwerk verfügte. Und während die klassische Moderne im Fokus des Interesses stand, wurde die Kunst der letzten 12 Jahre vollständig ausgeblendet. Die künstlerische Entwicklung der Kunst im Dritten Reich wurde weder anerkannt noch kritisch beurteilt. Die neuen Museumsdirektoren bevorzugten die Werke des klassischen Expressionismus und kümmerten sich vorerst nicht, ähnlich wie die Kunst der letzten Jahre, um die revolutionäre Kunst des *Dada*, des Verismus oder des Surrealismus. Auch diese Kunstströmungen fanden erst in den späten 1950er Jahren Zugang in die Museen, während die Kunst des Nationalsozialismus bis heute verpönt ist. 536

Es entwickelte sich eine Ankaufspolitik, die davon geprägt war, Lücken zu füllen. Im Rahmen eines Wiederaufbaus einer Stadt und eines ganzen Landes waren die Budgets des Museen entsprechend klein, die Sehnsucht, die durch die Beschlagnahmungen der Nationalsozialisten entstandenen Bestandslöcher zu schließen, aber enorm groß. Es wurden die Verluste beklagt, Listen erstellt und sich um Rückkäufe gekümmert. Es galt die "Vereinbarung, die Werke gehörten zurück an ihre Ursprungsorte einstiger musealer Präsenz", die Wiederherstellung des "originären Zustandes". ⁵³⁷ In Absprache mit der Gruppe der neuen Verantwortlichen wurden gezielt die Kunsthändler und Galeristen kontaktiert, bei denen ein großer Teil der Bilder vermutet wurden. So wurde auch Möller angeschrieben.

Doch als Möller nun 1949 in der westlichen Besatzungszone ankam, genoss er erst einmal die Freiheit, reisen und sich in verschiedenen Städten

⁵³⁵ Vgl. Ingrid Leonie Severin: *Tendenzen einer Erinnerungspolitik. Ankäufe und Ausstellungen der Museen nach 1945*, in: Breuer und Capl-Kaufmann 2000, S. 475 – 505.

⁵³⁶ Vgl. Severin, in: Breuer und Capl-Kaufmann 2000, S. 479. Dass es bis heute kaum möglich ist, Werke von regimekonformen Künstlern des Dritten Reiches als Dokumentation und Darstellung eines zeithistorischen Abschnitts anzusehen, zu bewerten und sich damit auseinander zu setzen, wird weiter diskutiert werden müssen.

⁵³⁷ id., S. 480.

Ausstellungen, die zahlreich stattfanden, ansehen zu können. Unter anderem fuhr das Ehepaar nach Villingen im Schwarzwald, um die Tochter Rosemarie zu sehen, nach Frankfurt am Main, Freiburg im Breisgau, Mannheim, München und Wiesbaden. 538 Auch fuhr Möller zu Ernst Hauswedell nach Hamburg, um einige Werke, vorwiegend Druckgraphik, in das Auktionshaus einzuliefern.⁵³⁹ Außerdem besuchte Möller das Auktionshaus Kunstkabinett Ketterer in Stuttgart, dem er in den nächsten Jahren regelmäßig Einlieferungen übergab. 540 Ein Jahr später, 1950, machte das Ehepaar Möller sogar eine längere Reise nach Frankreich, Italien und Österreich. 541 Zwei Jahre später fuhren sie erneut nach Italien, in erster Linie, um die älteste Tochter Susanne, die mittlerweile mit der Familie in Verona lebte, nach langer Zeit wieder zu sehen. 542

Diese Reisen dienten Möller vor allem dazu, Kontakte ins Ausland verstärkt aufzunehmen. Überhaupt verfügte Möller unmittelbar nach Ankunft in Köln über zahlreiche Geschäftsbeziehungen, nicht nur zu ehemaligen Käufern in Berlin, sondern auch in Westdeutschland. Gleichzeitig ist festzustellen, dass Möller vor allem eine große Anzahl von Angeboten ins Ausland sandte, vorwiegend in die USA. Zu den Sammlern Bruno Adriani und Wilhelm Valentiner in Kalifornien und Curt Valentin und Erhard Weyhe in New York hatte Möller den Kontakt nie verloren, der Galerist Hugo Perls in New York kam als Kunde neu dazu.543 Nach Frankreich führte Möller den Schriftwechsel mit Paul Graupe, der von Paris aus seine Galerie aufbaute. 544

In West-Deutschland musste sich der Kunstmarkt erst erholen und stabilisieren, wogegen auf dem Boden der neu gegründeten DDR die Entwicklung in eine andere Richtung ging. Galerien und Kunsthandel gab es

⁵³⁸ Vgl. Brief von Möller an Theodor Werner, 1. September 1949, BG-GFM MF 5316,

⁵³⁹ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1949, Köln A - Z, 81 – 100.

⁵⁴⁰ BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1949, Köln A - Z, 110 – 119.

⁵⁴¹ Vgl. Brief von Möller an Julius Wichmann, 20. November 1949, BG-GFM MF 5316, 1251 – 1252; außerdem Antrag für ein Visum nach Italien, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1950, Köln A - G, 170 - 173.

⁵⁴² Vgl. Brief von Möller an Julius Wichmann, 11. Juni 1952, BG-GFM MF 5316,

⁵⁴³ Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Ausland, 1950 – 1951.

⁵⁴⁴ Val. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1950, Köln A – G, 204 – 207.

in der westalliierten Besatzungszone nur eingeschränkt, was sich aber bis 1951/1952 schnell änderte. So führte Möller 1949 Geschäfte mit dem Kunstkabinett Asta von Friedrich, West-Berlin, der Galerie Werner Rusche, Köln, Galerie Der Spiegel, Köln, und der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf. Ab 1950 konnte Möller Angebote mit dem Kunstsalon Abels, Köln, dem Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker von Rath, der Galerie Buchheim-Militon, Frankfurt am Main/Feldafing, und der Galerie Griebert, Schloss Meersburg, tauschen. Wichtige Verhandlungspartner für Möller wurden in dieser Zeit die bereits erwähnten Auktionshäuser Ketterer und Hauswedell, aber auch die Sammler Willy Hahn aus Berlin und Edgar Horstmann aus Hamburg, mit denen Möller schon seit den frühen 1940er Jahren geschäftliche Beziehungen pflegte. Ebenfalls bekannt war Möller nach wie vor mit den Galeristen Günther Franke in München und Hildebrand Gurlitt, nun Leiter des Düsseldorfer Kunstvereins. Zu diesen langjährigen Kollegen und Geschäftspartnern nahm Möller erstaunlich spät, erst ab 1952, Kontakt auf.545

Einer der wichtigsten Kontakte für Möller in dieser Zeit war Ludwig Grote in München. Zunächst als Galerist tätig und Projektleiter des deutschen Pavillons auf der Biennale Sao Paulo 1951, ging Grote 1953 als Erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums nach Nürnberg. Die Korrespondenz zwischen den beiden war immer sehr ausführlich. So berichtete Möller sehr detailliert über seine Verhandlungen mit Detroit und bat Grote um Hilfe. Andererseits bat Grote um Leihgaben für Sao Paulo.

Von der Bach-Gesellschaft in Köln, der Ernst-Barlach-Gesellschaft in Hamburg und dem Kölnischen Kunstverein ließ sich Möller regelmäßig einladen. Er pflegte diese Mitgliedschaften, sie waren ihm wichtig. 1950 engagierte sich Möller auffällig intensiv bei den Ruhr-Festspielen, denen er sogar Leihgaben für eine Ausstellung zur Verfügung stellte.⁵⁴⁶ Sein Engagement erinnert an seine Euphorie 1921 in Potsdam zum ersten

⁵⁴⁵ Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1952, Köln, F – G.

 $^{^{546}}$ Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel1950, Köln M – Z, 221 – 234.

Potsdamer Kunstsommer mit der außerordentlich großen und erfolgreichen Ausstellung in der Orangerie des Schlosses Sansoucci.

Ab 1950 nahm der Kontakt zu verschiedenen Museen zu, die an Rückkäufen interessiert waren. So verhandelte Möller mit Eberhard Hanfstaengl an der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München, Ernst Holzinger, der das Städel in Frankfurt am Main leitete, Walther Geischel vom Landesmuseum Münster und Ferdinand Stuttmann am Landesmuseum Hannover. Dabei ist auffällig, dass Möller gern Angebote zum Verkauf von Druckgraphik machte, Gemälde und Skulpturen dagegen lediglich als Leihgaben anbot. Zu Verkäufen von Gemälden kam es zunächst nur vereinzelt.

Was den Wideraufbau der eigenen Galerie anging, wirkt Möller in seinen Schilderungen ungewöhnlich ungeduldig und wenig kompromissbereit. Auf die Frage nach Unterstützung von Seiten der Stadt Köln reagierte der Kunsthändler empfindlich. Dabei kam ihm der städtische Rat der Stadt Köln entgegen, indem er Möller einen ermäßigten Erbbauzins bei der Kreditvergabe ermöglichte. Das schien der Galerist nicht öffentlich machen zu wollen. Er berichtete nach Beendigung des Bauprojektes 1952 selbst davon, von der Stadt keine Hilfsangebote erhalten zu haben. So schrieb Möller im Februar 1952 leicht verärgert an Erhard Göpel, der zu dieser Zeit für den *Kulturspiegel* schrieb:

"In Ihrem Kölner Bericht sind Ihnen leider einige Dinge falsch dargestellt worden. … Es ist nicht so, dass hier ein Kreis Kölner Kunstfreunde mir Gelegenheit gab die Galerie aufzubauen, sondern auf Anregung des

_

⁵⁴⁷ Eine ausführliche Darstellung zu Möllers Verhandlungen mit deutschen Museen, vgl. Kapitel *Möllers Rolle als "Rückführer" moderner Kunst in die leeren Museen*.

Vgl. Anschreiben des Oberbürgermeisters Görlinger mit der Bestätigung, den Direktor, Iwan D. Herstatt, von der Bank für Gemeinwirtschaft bezüglich einer Förderung gesprochen zu haben, 6. März 1951, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Aufbau Hahnenstraße, A – Z, ; vgl. auch Vereinbarung der Bank für Gemeinwirtschaft mit Möller, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Aufbau Hahnenstraße, A – Z, . Auch bei Roters wird von einer Förderung gesprochen, wobei dabei der Eindruck entsteht, die Stadt hätte sich um Möller persönlich bemüht. Diese Ansicht lässt sich aufgrund der hier vorliegenden Korrespondenz nicht bestätigten: Roters 1984, S. 206.

Architekten Riphahn wurde dieser Platz an der Hahnenstraße mir in Erbpacht auf 25 Jahre gegen normale Zinsen zum Bau der Galerie übergeben, die auf meine Kosten ohne irgendwelche Zuschüsse seitens der Stadt und mit eigenen Mitteln errichtet wurde. Dass die Stadt Köln mir für die Sammlung die für Haubrich zwei Bilder abkaufte. die Haubrich-Sammlung außerordentlich wichtig waren, erkenne ich an, aber Ihr Bericht sieht so aus, als ob mir seitens der Stadt irgendwelche Zuschüsse gewährt worden wären. Im Gegenteil, es sind durch die Verzögerungen bei der Behandlung des Objektes durch die Stadt mir erhöhte Baukosten entstanden, die man hätte sparen können. ..., dass mir die Stadt das Grundstück in Erbpacht gegeben hat, ist für die Hahnenstraße nichts Ungewöhnliches, denn fast alle in dieser Straße gebauten Geschäftshäuser sind mit Erbpacht errichtet worden!"549

Ob die Vereinbarungen durch den städtischen Rat der Stadt Köln zurück genommen wurde und warum Möller wenige Jahre später angibt, keine Förderung erhalten zu haben, bleibt unklar. Aufgrund anderer Äußerungen in diesen Jahren wird allerdings deutlich, dass Möllers Interesse tatsächlich darin lag, sich als eigenständiger Galerist darzustellen, der den erneuten Wiederaufbau allein und aus eigenen Mitteln geschafft hatte. Möglicherweise war diese Zeit des erneuten Aufbaus der Galerie für den älter werdenden Möller anstrengend. Zu beobachten ist jedenfalls, dass er sich oftmals unzufrieden äußerte, gerade in Bezug auf das Bauprojekt der neuen Galerieräume. Die Schilderung, Möller hätte sich einen "Wunschtraum" erfüllt, indem er nach seinen Vorstellungen ein privates Ausstellungsgebäude verwirklichen konnte. entspricht eben nicht der vorliegenden Korrespondenz. 550 Vielmehr war Möller an der Suche nach geeigneten Räumen gescheitert und nahm daraufhin das Angebot der Stadt Köln zur Übernahme eines Grundstückes in der Hahnenstraße, die grundlegend neu aufgebaut werden musste, an.551 Die detaillierten Pläne zu Möllers Haus wurden dann durch den beauftragten Architekten Wilhelm Riphahn und

-

 $^{^{549}}$ Vgl. Brief von Möller an Erhard Göpel, 9. Februar 1952, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1952 Köln, F – G, 194 – 195.

⁵⁵⁰ Vgl. Roters 1984, S. 206.

⁵⁵¹ Im Schriftwechsel aus dem Jahr 1949 finden sich zahlreiche Stellenanzeigen zu Wohnungen in Köln. Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Köln 1949, A – Z.

Möller gemeinsam akzentuiert, nach den groben Vorgaben der Projektleitung "Hahnenstraße", die unter der Leitung Riphahns den Aufbau der Promenade ausführte. 552

Wilhelm Riphahn, der auch für Josef Haubrich und Gerhard Marcks Wohnhäuser konzipiert hatte, hatte von der Stadt Köln bereits im Sommer 1945 den Auftrag erhalten, den Bereich rund um den Rudolfplatz neu zu planen. Stadt kölner Innenstadt war durch den Krieg zerstört und musste aufgebaut werden. Riphahn, der städtebaulicher Berater der Stadtbauveraltung, Mitglied der Wiederaufbaugesellschaft und enger Berater von Rudolf Schwarz war, plante die Gestaltung der Hahnenstraße, die im Dritten Reich als Ost-West-Achse und Aufmarschstraße angelegt worden war. Aufgrund dieser Planungen hatte sich eine weite Freifläche ergeben, die nach dem Konzept der Stadt mit niedrigen Ladenlokalen und dahinter liegenden, hohen Wohnblocks gestaltet werden sollte. Dabei verfolgten die Planer eine dichte Bebauung.

Riphahn selbst verfolgte die Idee des *Neuen Bauens*, kam er doch aus dieser Epoche, die eng mit den Ansprüchen des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit verknüpft war. Seine Planung sah vor, flache kubische Gebäude dicht aneinander zu platzieren und so den Weg zwischen dem Rudolfplatz und dem Neumarkt, die Hahnenstraße entlang, zu bestücken. Und so erhielt Möller das Angebot der Stadt, eines der Grundstücke, Hausnummer 11, als Erbpacht zu übernehmen. Der eingeschossige Bau, der nach den Plänen des Architekten und des Kunsthändlers entstand, sah einen großzügigen Eingangsbereich und einen weiteren Raum zur Straße hin mit je einem ausladenden Schaufenster vor. Dahinter betrat der Besucher den Ausstellungsbereich mit drei getrennten Ausstellungsräumen, die wiederum in das Büro und zu dem kleinen Innenhof führten. Der Innenhof als Besonderheit des Gebäudes bot viel Licht, was zusätzlich durch Oberlichter

⁵⁵² Wilhelm Riphahn (1889 - 1963) war für die Stadt Köln ein wichtiger Architekt und Projektleiter in der Nachkriegszeit.

⁵⁵³ Vgl. Anonym: Ein städtebauliches Projekt – die Hahnenstraße, in: Texte zur Kunst, 1. August 2006.

⁵⁵⁴ Vgl. Wolfram Hagspiel: *Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945*, Phil. Dissertation, Universität zu Köln, Köln 1981, S. 392 – 393.

über den Ausstellungsräumen unterstützt wurde. Im hinteren Bereich wurden zur privaten Nutzung eine Küche, verbunden mit einem Ess- und Wohnraum, ein größeres Atelier für Frau Möller-Garny sowie zwei kleine Schlafzimmer mit einem Bad eingerichtet.

Nach Möllers Tod im Januar 1956 stellte seine Witwe den Galeriebetrieb ein und vermietete die Räume an das Möbelgeschäft Form & Farbe GmbH. 555

Veränderungen im Galerieprogramm und Künstlerbestand

Am 15. November 1951 eröffnete Möller seine Galerie mit einer großen Ausstellung Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland (Abb. 9). Die Expressionisten, die Möller seit Beginn seiner Karriere in seinem Galerieprogramm hatte, waren nun "Klassiker". Möller zeigte Werke seiner alt-bekannten Künstler aus dem Galeriebestand und kombinierte sie mit einer auffallend hohen Anzahl von Leihgaben (vgl. Ausstellungsverzeichnis). Er fragte nach Bildern bei den Sammlern Edgar Horstmann und Bernhard Koehler und dem Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlung Ernst Hanfstaengl. 556 Und aus der Kunstsammlung Ida Bienert erhielt Möller zwei Werke von Oskar Kokoschka. 557 Der zu der Ausstellung erschienene Katalog war mit der galerieeigenen gelben Ummantelung eingefasst, mit einem prächtigen Farbdruck des Bildes Kämpfende Form (1914) von Franz Marc. Die darauf folgende Einleitung nutzte Möller als Danksagung an die Leihgeber und Unterstützer der letzten Wochen, das Vorwort stammte wieder einmal von Gert H. Theunissen. 558 Eine Beschreibung der Ausstellung lieferte der Kunstkritiker damit nicht, sondern bezog sich vielmehr auf die

⁵⁵⁵ Vgl. Anschreiben von Frau Möller-Garny an die Stadtverwaltung, 20. Juni 1956, BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Aufbau Hahnenstraße, A – Z.

Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Diverse Korrespondenz, 1950 – 1956, 332
 – 365, Schriftwechsel 1951, Köln H – L, 13 – 35 und 149 – 166.

⁵⁵⁷ Vgl. BG-Depots. AFM, Schriftwechsel 1951, Köln A – G, 520 – 559.

Vgl. Blätter der Galerie Ferdinand Möller, Neue Folge 1951, Heft 1/2, BG-GFM, Blätter der Galerie Ferdinand Möller 1952 – 1953 / 1954 – 1955. Theunissen hatte nach Kriegsende in Hamburg gearbeitet, kam 1951 nach Köln und stand wie in den letzten Jahrzehnten in engem Kontakt mit Möller.

Erinnerung an vergangene Zeiten, auf den "Zauber der expressionistischen Kunst" und ließ ihre Kunstgeschichte Revue passieren.



Abbildung 9. Unbekannter Fotograf: Ferdinand Möller in der Galerie (mit den Werken Zwei Damen am Fenster (1928) von Max Beckmann und Frau und Mädchen (1922-23) von Ernst Ludwig Kirchner), Köln 1951, Künstlerarchiv, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin.

Zur Ausstellungseröffnung lud Möller zahlreiche Persönlichkeiten und eine große Anzahl von Pressevertretern ein. So schrieb Möller sogar an den Bundespräsidenten, Theodor Heuss, und an zahlreiche regionale und überregionale Zeitungen. Aus dem Bundespräsidialamt erhielt er später eine freundliche Absage und auch die Presse reagierte nicht in Möllers Sinn und rezensierte auffallend wenig. 559 Möller selbst reagierte leicht resigniert und

 $^{^{559}}$ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln A – G, 132 – 133.

schrieb, die Ausstellung habe einen großen ideellen Erfolg erbracht, "das Wirtschaftliche [liefe] natürlich langsamer an". 560

Nach dieser eher schleppenden Wiedereröffnung versuchte Möller, seine bewährte Strategie, neben der Präsentation seiner favorisierten modernen Kunst auch einen Blick auf die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst zu werfen, weiter zu führen. So konnte eine große Anzahl junger Künstler, die als Nachkriegsgeneration nun hervortrat, in seiner Galerie gesehen werden, die meisten Präsentationen und das Konzept der jeweiligen Ausstellungen waren aber geliehen. Lediglich bei den Künstlern, mit denen Möller vertraut war, stellte der Galerist die Werke selbst zusammen, so wie bei Theodor Bally, Theodor Werner und Fritz Winter, wobei er dabei fast ausschließlich auf Leihgaben setzte, nur selten kaufte Möller Werke zeitgenössischer Kunst an.

Die Ausstellung mit Arbeiten von Theodor Werner zeigte Möller im März 1952. Die Organisation zwischen dem Künstler und Freund des Kunsthändlers und Möller gestaltete sich bei der Vorbereitung der Ausstellung schwierig, mussten die beiden die Entfernung zwischen West-Berlin und Paris, wo das Ehepaar Werner lebte und hin und her pendelte, und Köln überbrücken. Die Zudem hatte Werner Kunstwerke in Tübingen eingelagert, die es zu transportieren galt, und ein vorheriges Projekt mit dem Kunsthändler Günther Franke in München, das Vorrang hatte. Immerhin hatte Möller bereits im Herbst 1951, noch während der Vorbereitung der Eröffnungsausstellung, mit dem Planen der Werner-Ausstellung begonnen

⁵⁶⁰ Vgl. Brief von Möller an den Künstler Egon Engelien, 12. Februar 1952, BG-GFM MF 5315, 605.

⁵⁶¹ Die Sammelausstellung *Meistermann, Nay und Uhlmann* war vom Kölnischen Kunstverein übernommen worden, die Ausstellung *Acht Italienische Maler* hatte Will Grohmann initiiert und die Ausstellung *Moderne französische Graphik* stammte von dem Institute Francaise de Cologne. Auch die großen Ausstellungen von Wassily Kandinsky und Ernst Ludwig Kirchner, die Möller 1953 und 1954 zu Gast hatte, waren von Ludwig Grote von München und Nürnberg aus geplant worden. Die Bilder von Peter Steinforth, die Möller 1952 zeigte, waren in Aachen zusammengestellt worden, vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln A - D, 1 - 10.

⁵⁶² Vgl. BG-GFM MF 5316, 1026 – 1058.

und hatte die Vorstellung, die Zusammenstellung der Werke Werners von Franke zu übernehmen.

Im April 1952 waren dann Arbeiten von Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay und Hans Uhlmann als eine Wanderausstellung des Kölnischen Kunstvereins zu sehen. Diese jungen Künstler hatten bereits 1945 begonnen, die Kunstwelt zu erobern und zu gestalten. Bei der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst war dabei deutlich zu beobachten, dass sich die Bildende Kunst wenig mit der Bewältigung der letzten zwölf Jahre beschäftigen wollte. Dieses Feld überließ sie vielmehr der Literatur: "Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern".563

Die Maler und Bildhauer dagegen, die sich nach 1945 mit dem Kriegsthema beschäftigten, waren deutlich in der Minderzahl. Carl Barth, Richard Gessner, Karl Schwesig und Eberhard Viegener kreierten Ruinenbilder, wurden aber von Kunstmarkt kaum unterstützt. 564 Eine andere Gruppe Künstler entwickelte Nachkriegsbilder, die im Vergleich zu den Bildern nach dem Ersten Weltkrieg eine andere Formensprache hatten. Offensichtlich bedienten sich die Künstler der Kunstrichtungen der Neuen Sachlichkeit oder des Kubismus, so dass sie den Bildern eine zweifellose Deutlichkeit nehmen konnten. So gab es keine Darstellungen von Kriegskrüppeln, sondern vielmehr eine symbolische Umschreibung der inneren Zerrissenheit in der Formensprache eines Henri Rousseaus. Franz M. Jansens, Ludwig Gabriel und Carlo Mense gaben diesen Bildern ihre Form. 565 Daneben gab es die Künstler, die sich der gegenständlichen Malerei zuwandten. Dabei rückte das Stillleben in den Vordergrund und wurde von Künstlern wie Julius Bretz, Johannes Cladders, Wilhelm Schmurr, Hermann Teuber und Heinrich Lamers aufgenommen. Auch die Künstler Ludwig Ronig und Friedrich

⁵⁶³ Vgl. Zitat Heinrich Böll 1952, zit. in: Elke Bratke: In aller Freiheit ans Werk! Malerei zwischen Konvention und Experiment, in: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur, Neubeginn und Kontinuität im Rheinland und Westfalen 1945 – 1952 (hrsg. v. Klaus Honnef und Hans M. Schmidt), Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln/Bonn 1985, S. 263 – 269. ⁵⁶⁴ id., S. 263, 267.

⁵⁶⁵ id., S. 267.

Vordemberge beschäftigten sich intensiv mit dem Stillleben und fanden in Möller einen Unterstützer, wenn auch erst einige Jahre später, 1954 und 1955.

Die größte Gruppe der Künstler strebten noch nach etwas anderem, etwas Neuem, was sie schnell und sehr deutlich zur abstrakten Malerei brachte. In der Überzeugung, nur so die belastende und schwierige Gegenwart abbilden zu können, trat Altmeister Willi Baumeister mit seinen großformatigen Bildern hervor, neben ihm die jüngere Generation, Georg Meistermann und E. W. Nay. Auch Fritz Winter, der nach dem Krieg von München aus arbeitete, muss zu dieser Gruppe gezählt werden. Eugen Batz, Werner Graeff, Gerhard Kadow, Max Loviscach und die Künstlergruppe *junger westen* zeichneten sich durch eine intensive Auseinandersetzung mit auflösenden Formen- und Farbakzenten aus. Eine weitere Steigerung dessen zeigte sich bei den Künstlern Werner Gilles, Heinz Trökes und Erich Müller-Kraus, die in ihren Werken die Formensprache des Surrealismus aufnahmen.

Allen zeitgenössischen Künstlern war es in ihrer unterschiedlichen Auslegung ein Bedürfnis, neu anzufangen, ausländische Kunstströmungen zu entdecken und weitaus weniger, die Vergangenheit zu bewältigen. ⁵⁶⁷ Mit einem gierigen Nachholbedarf wurde aufgesogen, was an Ideen und Kreativität vorhanden war, ohne auf die letzten unfreien Jahre blicken zu wollen.

Dieser aufsteigenden Kunstentwicklung zeitgenössischer Kunst folgte Möller nur in Maßen. Im Juli 1952 zeigte der Galerist aber zunächst die zweite Version der Ausstellung *Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland*, nunmehr als Sammelausstellung mit Aquarellen, Zeichnungen, Graphiken und Plastiken, begleitet von einem Katalog, dem Heft 6/7 der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller*. Und auch die folgende Ausstellung machte Möllers fehlendes Engagement für die zeitgenössischen Kunst deutlich: dreizehn der sog. *Fensterbilder* Oskar Schlemmers, die der Künstler 1942 geschaffen hatte, wurden ausgestellt. Die Organisation des

 $^{^{566}}$ id., S. 268 - 269.

⁵⁶⁷ id., S. 269.

Ausstellungsprogramms und des Katalogs lief in enger Vereinbarung mit Dieter Keller, dem Verwalter des Schlemmer-Nachlasses in Stuttgart und Beauftragter der Witwe Tut Schlemmer. 568

Ein langjähriger Bekannter und Freund des Kunsthändlers, Fritz Winter, wurde im Oktober 1952 mit neuen Arbeiten präsentiert, das machte Möllers Engagement für die zeitgenössische Kunst deutlich. Hierzu erschien das Heft 8 der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller*, in dem mehrere der Gemälde abgebildet wurden. Aus dieser Ausstellung heraus konnte Möller zahlreiche Verkäufe verbuchen, auch lang noch nach Beendigung der Präsentation, wie die Korrespondenz aus den Jahren 1952 und 1953 belegt. ⁵⁶⁹

Im April 1953 veranstaltete Möller eine Sammelausstellung mit Lithografien und Holzschnitten von Gottfried Diehl, Johanna Schütz-Wolff und Peter Steinforth. Die Zusammenstellung der Werke Steinforths wurde von der Galerie Rudolf Springer in Berlin nach Köln geschickt, als Teilstation einer Wanderausstellung des Suermondt-Museums der Stadt Aachen, ebenfalls mit Station im Städtischen Museum Leverkusen. ⁵⁷⁰ Die beiden Künstler Diehl und Steinforth waren dabei neu in Möllers Künstlerprogramm, die Künstlerin Schmütz-Wolff hingegen hatte bereits 1932 Werke ihrer Webkunst in einer Ausstellung der Berliner Galerie. Den Wandteppich *Angst der Welt*, der neben den Holzschnitten der Künstlerin ausgestellt war, bot Möller später dem Direktor der Kunstsammlung der Stadt Düsseldorf, aber auch der Direktorin des Stifter-Verbandes Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Herta Hesse-Frielinghaus, zum Kauf an. ⁵⁷¹

Der Sammelausstellung folgte im Mai eine Einzelausstellung mit neuen Werken von Karl Schmidt-Rottluff, darunter Gemälde, Zeichnungen und

⁵⁶⁸ Außerdem hatte Keller den Auftrag, Werke über Möller zu verkaufen, vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln K - L, 17 – 40. Mit der Witwe selbst verhandelte Möller ebenfalls und legte mit ihr u. a. die Auswahl der Leihgaben fest, vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln K - L, 17 – 40.

Vgl. Ankauf von Bildern durch das Städtische Museum Wuppertal, November 1952, und das Wallraf-Richartz-Museum Köln, November 1952, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952 und 1953, Köln.

⁵⁷⁰ Vgl BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln K - M, 426 – 436.

 $^{^{571}}$ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln A - D, 368 – 372, und Schriftwechsel 1953, Köln H – J, 13 – 31.

Graphiken. Im Katalog gab Möller den Hinweis auf eine Präsentation zweier früherer Folgen signierter Lithografien von Oskar Kokoschka, die zeitgleich graphischen Kabinett der Galerie im zu sehen waren (vgl. Katalogverzeichnis). Die Ausstellung der Werke Schmidt-Rottluffs brachte Möller ebenso wenig wie die vorangegangenen Ausstellungen die große Aufmerksamkeit, die er sich durch die Teilnahme an Wanderausstellungen erhofft hatte. Eine Ausstellung mit Werken von Hans Arp, die von der Kestner-Gesellschaft in Hannover zusammengestellt und über Berlin und Hamburg in Köln gezeigt werden sollte, lehnte Möller ab:

"Sie sagten mir neulich, dass Sie lieber nicht mehr Ausstellungen übernehmen möchten, die schon an anderer Stelle waren, weil dann die Zeitungen nur noch ungern berichten …". 572

Möller nahm dennoch weiter Ausstellungen an, möglicherweise weil er aufgrund seines Gesundheitszustandes nicht mehr in der Lage war, große Ausstellungen allein zu realisieren.

Im Juni 1953, noch vor der Absage der Ausstellung aus Hannover, präsentierte Möller eine vor allem für den Kunsthändler außergewöhnliche Ausstellung, *Acht italienischen Künstler*, und damit ein Ausstellungskonzept ausländischer Künstler, das Möller noch nie zuvor in seinen Räumen beherbergt hatte. Die Idee dazu kam von Will Grohmann, der in Berlin zahlreiche Kontakte zur internationalen zeitgenössischen Kunstszene hatte und Möller davon überzeugte, diese Zusammenstellung in Köln zu zeigen. Die abstrakten Gemälde waren im Frühjahr in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, zu sehen, bevor sie nach Köln kamen, um danach nach Berlin zum Haus am Waldsee weiter zu reisen. Einen Katalog mit einem einführenden Text von Grohmann und dem italienischen Kunstkritiker Lionello Venturi gab es bereits, sodass Möller in Absprache mit allen Beteiligten lediglich ein einleitendes Dankeswort schrieb und als Heft 10 – 11 der Neuen Folge der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* publizierte. Grohmann übernahm dann auch die Presserezension, in dem er in der

-

⁵⁷² Vgl. Anschreiben von Alfred Hentzen an Möller, 20. August 1953, BG-Depots-AFM, Schriftwechsel 1953, Köln K – M, 146.

Neuen Zeitung. Die Amerikanische Zeitung in Deutschland einen Artikel publizierte.⁵⁷³

Zum Anlass des 70. Geburtstags von Erich Heckel präsentierte Möller im September 1953 eine Ausstellung mit Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Holzschnitten und Radierungen des Künstlers und anderen, die in enger Verbindung zu Heckel standen, u.a. Kirchner, dessen Porträt von Heckel ausgestellt wurde. Überraschend bescheiden gestaltete Möller diese Ausstellung, von der keine Hinweise auf Leihgaben vorliegen, aber auch kein Katalog. So kann nur aufgrund der Raumaufnahmen nachgezeichnet werden, welche Werke in der Galerie zu sehen waren. Lediglich Adolf Jannasch, mittlerweile Senator für Volksbildung in Berlin, erkundigte sich nach der Ausstellung, andere Hinweise auf Reaktionen sind nicht erhalten. ⁵⁷⁴ Vor allem der Vergleich zu dem Schriftwechsel zu der darauf folgenden Ausstellung, *Wassily Kandinsky*, erweckt den Eindruck einer kleiner angelegten, fast privaten Ausstellung für den Freund und langen Wegbegleiter, Erich Heckel.

In einer großen Ausstellung zeigte Möller dann von November bis in den Januar 1954 Werke von Wassily Kandinsky aus den Jahren 1912-1942, eine Zusammenstellung von Werken der Witwe Nina Kandinsky aus dem Pariser Nachlass. Als Katalog erschien das Heft 12 der Blätter der Galerie Ferdinand Möller, wobei es sich hierbei lediglich um eine Auflistung der Werke mit einzelnen Abbildungen in schwarz/weiß handelte. Auf ein ausführliches Vorwort war verzichtet worden. Ludwig Grote als damaliger Direktor des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg hatte die Werke zusammengestellt und sie in verschiedene deutsche Städte geschickt, so auch zu Möller. Aufgrund der engen Geschäftsbeziehung in diesen Jahren war es beiden Herren möglich, von groß angelegten Leihgaben von Kunstwerken und Vermittlungen an potenzielle Käufer zu profitieren. So lieh sich Grote allein 17 Gemälde und sechs Aquarelle für die Luzerner

-

 $^{^{573}}$ Vgl. Grohmann: o.T., 18. Dezember 1953, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln E – G, 344 – 371.

⁵⁷⁴ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln H – J, 245 – 248.

Ausstellung *Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts*.⁵⁷⁵ Möller hatte die dafür vorgesehenen Werke zuvor extra zurückbehalten und erhielt dafür Kontaktnamen für weitere Verhandlungen in der Detroiter Museumsangelegenheit.⁵⁷⁶

Bevor die Kandinsky-Ausstellung eröffnet werden konnte, gab es ausführliche Verhandlungen zwischen den Beteiligten über die Laufzeiten der jeweiligen Stationen. Möller bat darum, die Ausstellung länger zeigen zu können, erhielt von Grote aber eine Absage, da der Stuttgarter Galerieverein als nächste Etappe der Wanderausstellung auf die Werke wartete. Aus den zahlreichen Unterlagen geht hervor, dass die Galerie Maeght in Paris die 30 Gemälde aus dem Besitz Nina Kandinskys von Paris zum Kunstverein Hamburg schicken ließ, von wo aus die Werke zu Möller gelangen sollten. Die Versicherungssumme für den Transport belief sich auf \$ 169.000.

Wie aus den Unterlagen des Nachlasses Möller hervorgeht, war die öffentliche Aufmerksamkeit zu dieser Ausstellung deutlich größer als bei den Ausstellungen zuvor. Viele Käufer erkundigten sich nach den Öffnungszeiten und Möller verschickte zahlreiche Exemplare des Katalogs ins In- und Ausland. Tavor hatte er Einladungen an alle großen, deutschen Museumshäuser geschickt. Auf der letzten Seite des Kataloges stellte Möller zwei Neuerwerbungen seiner Galerie vor: die Skulptur *Chimäre* (1914) von Franz Marc und das Gemälde *Kühe* (1912), ebenfalls von Marc. Die Plastik stammte aus der Sammlung Herbert von Garvens, Hannover, das Gemälde hatte Möller 1952 aus der Sammlung Thekla Hess, New York, übernommen. Solche Ankündigungen waren die Ausnahme in Möllers Katalogen und machen deutlich, wie groß Möller das Interesse an der Kandinsky-

⁵⁷⁵ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln N – S, 90 – 139.

⁵⁷⁶ Val. Kapitel *Bilder werden "sichergestellt"* in dieser Arbeit.

⁵⁷⁷ Vgl. diverse Anschreiben zwischen der Alphina-Versicherung, Ludwig Grote, der Galerie Maeght und Möller, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln K – M, 4 – 69.

⁵⁷⁸ Vgl. Korrespondenz zu Fritz Bleyl, Köln, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln A - D, 111, Georg Heinemann, Göttingen, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln H - J, 147, sowie zu Curt Valentin, New York, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln Sch – Z, 150 – 152.

Ausstellung einschätzte und wie werbewirksam die Versendung der Broschüren sein würde.

Der großen Einzelausstellung folgte im Februar 1954 eine weitere Präsentation eines einzelnen Künstlers, Theodor Bally. Der Künstler lebte in der Schweiz und hatte bereits zuvor als Sammler und Käufer Kontakt zu der Galerie. Besonders seine Frau, Virginia Bally, kaufte bei Möller zeitgenössische Kunst von Fritz Winter und Friedrich Vordemberge-Gildewart und engagierte sich sehr für die Ausstellung ihres Mannes. Das Heft 13 der Blätter der Galerie Ferdinand Möller diente als Katalog der Arbeiten, die in den letzten zwei Jahren entstanden waren. Die Werke, die Bally geschaffen hatte, waren geprägt von den Arbeiten, die seine Frau kaufte. Die Einflüsse Winters und anderer abstrakt arbeitender Künstler sind unverkennbar, und so ist es wiederum umso erstaunlicher, dass Möller Interesse daran hatte, die mit Schablonen geformten Monotypien auszustellen. In der geschäftlichen Korrespondenz spielte die Ausstellung keine Rolle, sie ergab für Möller offensichtlich keine Verkäufe und hatte keine nachhaltigen Auswirkungen.

Im April 1954, ebenfalls wieder in enger Folge zu der vorangegangenen Ausstellung, war eine weitere Wanderausstellung bei Möller zu Gast: *Ernst Ludwig Kirchner – Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*. Ähnlich wie bei der Heckel-Ausstellung lässt sich zu dieser Präsentation kaum ein Echo in der Geschäftskorrespondenz Möllers finden. Einen eigenen Katalog in Form der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* gab es nicht. In diesem Fällen von nahezu "privater" Ausstellung bleibt der Kunsthändler eine Antwort schuldig. Es ist schwerlich zu erklären, warum Möller diese Präsentation nicht mehr in die Öffentlichkeit gerückt hat, hat er doch besonders um Kirchner immer gekämpft. Verglichen mit dem Aufwand früherer Ausstellungen, eingedenk der freundschaftlichen Beziehung zu Heckel und der Auseinandersetzungen mit Kirchner, wirkt diese Ausstellung sehr unpersönlich, als hätte Möller damit nichts zu tun gehabt.

Von Mitte Mai bis Mitte Juni 1954 gestaltete Möller eine Sonderausstellung in den Galerieräumen: Gemälde aus dem künstlerischen Nachlass Theo von

Brockhusen und neue Arbeiten von Fritz Winter.⁵⁷⁹ Als Nachlassverwalter für den künstlerischen Nachlass von Brockhusens hatte Möller in der Vergangenheit immer wieder Ausstellungen mit Werken des früh verstorbenen Freundes zusammengestellt, dieses Mal gemeinsam mit den abstrakten Werken des Künstlers Fritz Winter. Diese Kombination der impressionistischen Werke Brockhusens mit den abstrakten Gemälden Winters muss eine anregende Wirkung gehabt haben, konnte Möller doch zahlreiche Verkäufe von Gemälden von Winter verbuchen. Gemälde von Brockhusen standen dabei offensichtlich nicht zum Verkauf.

Dieser ungewöhnlichen Zusammenstellung folgte im Juni und Juli 1954 eine Sammelausstellung mit Plastiken von Paul Dierkes, Aquarelle, Zeichnungen und Collagen von Möllers Frau, Maria Möller-Garny, gemeinsam mit "Bildwebereien" der Künstlerin Woty Werner, Ehefrau des Künstlers Theodor Werner. Die Ausstellung der Bildwebereien der Künstlerin Werner wurde von Marie-Suzanne Feigel von der Galerie D'Art Moderne Basel geschickt. 580 Als Heft 14 der Blätter der Galerie Ferdinand Möller erschien ein Verzeichnis der Werke mit Abbildungen der drei verschiedenen Gattungen. Möller hatte zu Beginn der Planung daran gedacht, nur Werke von Künstlerinnen auszustellen und hatte Woty Werner um eine Beteiligung gebeten. Doch diese reagierte unerwartet ablehnend und sprach sich deutlich gegen eine "Frauenausstellung" aus. In ihrem Brief erläuterte Werner ihre Bedenken vor allem gegenüber den männlichen Besuchern, die die Ausstellung dann wohl weniger ernst nehmen würden. 581 Werner schlug daraufhin vor, einen männlichen Bildhauer mit in die Ausstellung zu nehmen. Nachdem Möller zunächst an Werke des bereits verstorbenen Hermann Blumenthal gedacht hatte, entschied er später, den Bildhauer Paul Dierkes zu bitten, sich zu beteiligen. Aus dem folgenden Schriftwechsel mit der Künstlerin Werner wird erkennbar, wie erfolgreich die Ausstellung lief. Möller berichtete von einer

⁵⁷⁹ Vgl. Katalogverzeichnis, außerdem die Künstlerkorrespondenz mit Fritz Winter, BG-GFM MF 5317, 120.

⁵⁸⁰ Vgl. Anschreiben Feigel an Möller, 29. Mai 1954, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel Ausland 1954, Köln A – M, 203.

⁵⁸¹ Vgl. Brief von Werner an Möller, 8. Februar 1954, BG-GFM MF 5316, 1132 – 1133.

einwöchigen Verlängerung der Laufzeit und von der guten Resonanz der Besucher auf die Werke.⁵⁸² Verkäufe konnte Möller jedoch weitaus weniger verbuchen, wofür er sich bei der Künstlerin sogar entschuldigte.

Eine groß angelegte Einzelausstellung zu dem Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart mit Werken aus den Jahren 1923 bis 1954, die gesamte Schaffensperiode des Künstlers zeigend, fand im September 1954 statt. Für den Katalog hatte Möller Franz Roh gebeten, das Vorwort zu schreiben. Da dieser doch zu spät zusagte, beauftragte Möller Gert Theunissen. Der Kunstkritiker formulierte dann den Beitrag *Masswerk des Lichts* über den Künstler und seine Kunst. Die Fotografie des Künstlers, auf einem Piano lehnend, auf der ersten Umschlagseite des Katalogs ist ungewöhnlich, weil es das bei Möller noch nie gab. Wer die Idee zu diesem besonderen Motiv hatte, ist nicht bekannt, fördert aber deutlich den Anschein einer außerordentlichen, extravaganten Ausstellung. Aus dieser Ausstellung konnte Möller zahlreiche Verkäufe verbuchen. Der Direktor der Bremer Werkschulen fragte bei Möller an, ob die Ausstellung auch bei ihnen gezeigt werden könne, doch dies lehnte Möller offenbar ab. 585

Zum Anlass des 70. Geburtstags Karl Schmidt-Rottluffs zeigte Möller im November eine große Rückschau auf das grafische Werk des Künstlers. Außerdem wurden Aquarelle gezeigt, die von 1908 bis 1924 entstanden waren. Es handelte sich um das Frühwerk des Künstlers, das sowohl die Schaffenszeit der *Brücke* wie auch die Kriegserlebnisse des Ersten Weltkrieges umfasste. Zu der Ausstellung erschien das Heft 16 der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* in kleinerer Aufmachung und mit zwei Texten von Will Grohmann und Möller selbst. Auch Ludwig Grote veranstaltete eine Ausstellung zu den Werken des Künstlers und hatte sich von Möller Leihgaben schicken lassen.⁵⁸⁶

⁵⁸² Vgl. BG-GFM MF 5316, 1128 – 1168.

⁵⁸³ Vgl. Anschreiben von Roh an Möller, o.D., BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N – Sch, 239 – 244.

⁵⁸⁴ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln.

⁵⁸⁵ Val. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln A – F, 182 – 187.

⁵⁸⁶ Val. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N – Sch, 54 – 61.

Die Dichte der Ausstellungen in dem Jahr 1954 erstaunt, auch unter Berücksichtigung der Leih-Ausstellungen, die Möller in der Galerie hatte. Neben seiner Tätigkeit als Aussteller war Möller außerdem im besonderen Maße mit Verkaufsverhandlungen ins Ausland beschäftigt. Mit einer Erbengemeinschaft Von Gelder und Vis führte Möller Verhandlungen über Alt-Meister-Gemälde. Es ging um Werke von Rembrandt, Vermeer und Van Gogh. Der Rechtsanwalt Fritz Nathan war ebenso involviert wie der Kunsthändler T. R. Grange in London. Bei der Vielzahl von Verbindungen und beteiligten Interessenten platzten am Ende alle Verhandlungen. Ähnlich erging es Möller bei Gesprächen über eine Skulptur Ernst Barlachs. Hier waren das Folkwang Museum Essen als Käufer sowie Hermann Reemtsma und Friedrich Droß als Verwalter des Kunsterbes Ernst Barlach als Vermittler tätig. Das führte zu zahlreichen Briefwechseln und Streit um Provisionen. Ses Profitable Kontakte dagegen pflegte Möller zu Baron und Baronin Phillippe Lambert in Brüssel, für die der Galerist Kunst einkaufte.

Insgesamt waren die vergangenen zwei Jahre sicherlich sehr erfolgreiche, was das wachsende Netzwerk an Kunden national und international erkennen lässt.

Eine Pause musste Möller von Dezember 1954 bis Januar 1955 einlegen, da er in seiner Galerie gestürzt war und sich den Knöchel gebrochen hatte. Die Feiertage und den Jahreswechsel verbrachte er im Krankenhaus, ein Aufenthalt von insgesamt vier Wochen.

Im Programm der Galerie begann das Jahr 1955 mit einer Ausstellung von neuen Aquarellen und Graphiken Otto Muellers, zusammen mit aktuellen Werken des Künstlers Alexander Camaro. Von Januar bis Februar 1955 waren die Arbeiten in der Galerie zu sehen. Vertrat Möller schon seit 35 Jahren Otto Mueller, waren die Werke Camaros eine Neuheit in der Galerie.

⁵⁸⁸ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N – Sch, 168 – 171.

⁵⁸⁹ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel Ausland 1954, Köln A -M, 347 – 363.

208

⁵⁸⁷ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln St - Z, 93 – 96.

Zu dieser Zusammenstellung erschien ein Begleitheft mit einer einfachen Aufstellung der Werke, aber ohne aufwändigen Katalog.

Im März übernahm Möller eine weitere Ausstellung Moderne französische Graphik mit dem dazugehörigen Katalog. Wieder war es Will Grohmann, der Möller darum bat, die grafischen Werke der 25 Künstler präsentieren zu dürfen. Die Zusammenstellung der Künstler orientierte sich an einem breit angelegten Querschnitt der französischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Organisiert und zusammengestellt wurden die Lithografien, Holzschnitte und Radierungen vom Chambre Syndicale de l'Estampe et du Dessin, Paris, unter der Schirmherrschaft der Direction Générale des Affaires Culturelles-Service Relation Artistiques, Mainz, und wurden als Wanderausstellung in verschiedenen deutschen Städten gezeigt (vgl. Ausstellungsverzeichnis). 590 Im Katalog schrieb Grohmann die Einführung, Jean Casson, Konservator des Musée d'Art Moderne, Paris, leistete einen ausführlichen Beitrag zu den Künstlern. Grohmann plädierte mit seinem Text für die Anerkennung der Farblithografie, die in dieser Ausstellung einen Schwerpunkt bildeten, versuchte, ihre beiläufige Existenz zwischen Gemälde und Zeichnung aufzuheben und sprach dieser Technik ein eigenes Gewicht zu. Außerdem ging es ihm um die Gleichstellung der französischen Peintres-Graveurs mit den deutschen Künstlern der Grafik. Auch Jean Casson rechtfertigte die Kunst der Grafik als eigenständige, sehr ausdrucksstarke Gestaltungstechnik und erklärte die Zusammenstellung der Künstler als eine Auswahl der verschiedenen Generationen und Schulen der modernen französischen Kunst. Nach dem Abschluss der Ausstellung schickte Möller die Werke weiter nach Mannheim. 591 Schon 1950 hatte es in staatlichen Institutionen, aber auch privaten Galerien Ausstellungen französischer Malerei gegeben, ab 1951 auch italienische Kunst der Gegenwart. Ausländische Kunst war

-

Gezeigt wurden Werke von Henri-Georges Adam, Jean Arp, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Pierre Dubreuil, Raoul Dufy, Maurice Esteve, Marcel Fiorini, Albert Flocon, Jean Frelaut, Johnny Friedlaender, Auguste-Jean Gaudin, Alberto Giacometti, Edouard Goerg, Marcel Gromaire, Pierre Guastalla, Hans Hartung, Stanley-William Hayter, Jacques-André Houplain, André Jaquemin, Theo Kerg, Marie Laurencin, Fernand Leger.

⁵⁹¹ Vgl. Korrespondenz mit der Städtischen Kunsthalle Mannheim, 13. April 1955, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1955, Köln K – M, 273 – 274.

interessant und die Neugierde und der Nachholbedarf an einem kulturellen Austausch waren enorm. ⁵⁹² Als Schwerpunkt der Eröffnungsausstellung hatten sich die Verantwortlichen der Ruhrfestspiele, die ab 1950 jährlich stattfanden, das Thema der Begegnung deutscher und französischer Kunst gewählt.

Von Mai bis Juni 1955 präsentierte Möller Arbeiten des Künstlers Willi Baumeister. Gemälde, Siebdrucke und Lithografien von 1912 bis 1955 wurden in den Räumen der Galerie ausgestellt und von dem Heft 17 der Blätter der Galerie Ferdinand Möller begleitet. In enger Absprache mit dem Künstler entstand der Katalog mit einem Vorwort von Egon Vietta⁵⁹³, einigen biografischen Daten und wenigen Abbildungen von Werken, die in der Ausstellung vertreten waren. Viettas Text mit den augen der sphinx gemalt beschrieb den Künstler und sein Schaffen während der letzten Jahre. Aus der Ausstellung heraus konnte Möller zahlreiche Verkäufe verbuchen, u. a. an einen Privatsammler in Basel oder einen Sammler in Hannover.⁵⁹⁴ Auch der Direktor des Museums Wuppertal Harald Seiler, Adolf Jannasch, Senator für Volksbildung in Berlin, und Josef Witsch vom Verlag Kiepenheuer & Witsch fragten nach Angeboten. Anfang September erfuhr Möller vom Tod des Künstlers am 31. August 1955.⁵⁹⁵

Nur drei Wochen nach Beendigung der Baumeister-Ausstellung widmete sich Möller von Ende Juni bis Ende Juli erneut der zeitgenössischen Kunst und zeigte Gemälde von Peter Herkenrath und Ludwig E. Ronig, zusammen mit Plastiken Joachim Utechs. Die Ausstellung wurde in Heft 18 der *Blätter der Galerie Ferdinand Möller* gewürdigt. Neben einer Auflistung der Werke wurde jeweils ein Bild abgedruckt. Einbezogen in die weitere Gestaltung des Katalogs schlug Ronig vor, Toni Feldenkirchen, Leiter des Kölnischen

⁵⁹² Vgl. Peter Spielmann: *Klassik – Abstraktion – Exotisches. Ausstellungstätigkeit in den ersten Nachkriegsjahren*, in: Honnef und Schmidt 1985, S. 433 – 436.

⁵⁹³ Egon Vietta (1903 - 1959) war Reiseschriftsteller und Kritiker und seit 1935 ein enger Vertrauter Willi Baumeisters.

⁵⁹⁴ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1955, Köln.

⁵⁹⁵ Vgl. BG.GFM MF 5315, 436 - 515, Künstlerkorrespondenz Willi Baumeister.

Kunstvereins, um ein Vorwort zu bitten.⁵⁹⁶ Eng mit Feldenkirchen bekannt, stellten Herkenrath und Ronig mit anderen den Kern der Kölner zeitgenössischen Kunst dar. Sie beschäftigten sich mit Portraits und Stillleben und setzten diese mit den Mitteln der abstrakten Malerei um. Dabei folgten sie nicht der reinen Lehre der nonfigurativen Malerei, sondern erhielten sich einen gewissen Grad an Gegenständlichkeit und spielten mit dem Übergang von der einen in die andere Bildsprache.⁵⁹⁷

Im Herbst 1955 zeigte Möller eine Sonderausstellung aus Anlass der Gründung der Brücke vor 50 Jahren. Zu dieser Ausstellung erschien kein Katalog, doch waren Werke von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und Karl Schmidt-Rottluff ausgestellt, offensichtlich alles Werke aus der eigenen Kunstsammlung. In seiner Korrespondenz mit Künstlern und Geschäftspartnern fand die Ausstellung kein Echo und auch Presserezensionen ist nichts bekannt. Wahrscheinlich hatte Möller diese Ausstellung als Pendant zu der gleichzeitig stattfindenden ersten documenta in Kassel gemacht. Von Mitte Juli bis Mitte September war durch Initiative des Kunsterziehers Arnold Bode und anlässlich der Bundesgartenschau die erste große und umfassende Ausstellung von moderner Kunst in Weltkrieges Westdeutschland nach dem Ende des Zweiten zusammengestellt worden. Den Mittelpunkt der Ausstellung stellte die Entartete Kunst dar und zog mehr als 130 000 Besucher an. Ziel der Ausstellung documenta war es, die Diskussion um die moderne Kunst wiederzubeleben und auf dokumentarische und objektive Weise die Entwicklung der letzten fünf Jahrzehnte in der Kunst darzustellen. Ausgeblendet wurde dabei die Kunst, die nach den Vorgaben des nationalsozialistischen Regimes entstanden war. Durch die Darstellung der nunmehr "klassischen" Moderne wurde dabei deutlich, in welch defensiver Position sich beispielsweise die Kunstrichtung des Expressionismus nach

⁵⁹⁶ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1955, Köln N – Sch, 151 – 161; Toni Feldenkirchen war von 1942 bis 1972 Leiter des Kölnischen Kunstvereins.

⁵⁹⁷ Vgl. Bratke, in: Honnef und Schmidt 1985, S. 263 – 269.

wie vor befand.⁵⁹⁸ Die offene Auseinandersetzung mit der Kunst, die in den Jahren des Dritten Reiches nicht möglich war, zeigte sich um 1955 vielfältig und wechselhaft. Befürworter und Gegner der Moderne standen sich wortreich gegenüber und die Argumente für und gegen die Kunst der *Brücke* und des *Blauen Reiters* von vor 1933 wiederholten sich.⁵⁹⁹

Für die Vertreter der modernen Kunst war die *documenta* sicherlich auch eine Möglichkeit der Bestandsaufnahme. Möller trat als Leihgeber auf der Ausstellung auf, so wie 23 Galeriekollegen aus Amsterdam, Berlin, New York und Paris auch. Und auch die Liste der privaten Leihgeber führt die wichtigsten Sammler zu dieser Zeit im In- und Ausland auf, insgesamt 111 Privatsammlungen, aus denen Werke nach Kassel geschickt worden waren. Möller war also einer von vielen, sein Beitrag zur *documenta* daher eher klein. Die staatlichen Museen aus Belgien, Deutschland, Italien, den Niederlanden, der Schweiz und den USA waren mit 27 Häusern vertreten. Die Werke, die Möller zur Verfügung stellte, waren Gemälde von Lyonel Feininger, Paula Modersohn-Becker und Karl Schmidt-Rottluff und eine Plastik von Emy Roeder.⁶⁰⁰

Möllers Beteiligung an der Ausnahme-Ausstellung war derart gering, dass es offensichtlich kaum Auswirkungen auf sein Geschäft hatte. Auffallend wenig wird von der documenta in der geschäftlichen Korrespondenz Möllers berichtet, angefangen mit der Anfrage nach Leihgaben. Und auch in der Auseinandersetzung mit den Künstlern bleibt die Ausstellung in Kassel unerwähnt. Sicherlich galt es als Selbstverständlichkeit, sich bei einem solchen Forum und in einer Reihe mit den anderen Kunsthändlern und Sammlern zu beteiligen. Und auch, zeitgleich eine eigene kleinere Auswahl der Künstler zu präsentieren. Doch überrascht die scheinbare Zurückhaltung Möllers, der sich doch als langjähriger Vertreter der deutschen modernen

⁵⁹⁸ Vgl. Ulrike Wollenhaupt-Schmidt: *Documenta 1955: Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantagarde 1945 – 1960*, in: Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 219, Frankfurt am Main 1994, S. 125 – 127.

⁵⁹⁹ Vgl. id., S. 253 – 255.

 $^{^{600}}$ Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Dr. von Buttlar, Kassel, BG-Depots-AFM, Schriftwechsel 1955, Köln K – M, 8 – 40.

Kunst empfand. Warum er also keinen größeren Aufwand bei der eigenen Ausstellung in Köln in Form einer Broschüre oder eines Kataloges betrieb, bleibt unbeantwortet.

Zum Ende des Jahres 1955 veranstaltete Möller wiederholt eine Einzelausstellung mit Werken von Fritz Winter. Die bereits fünfte Präsentation der Werke des Künstlers in der Galerie zeigt, wie wichtig der Künstler als Vertreter der zeitgenössischen Kunst für Möller war. Zum Anlass Künstlers Möller des 50. Geburtstags des hatte eine breite Sonderausstellung mit alten und neuen Werken von 1928 bis 1955 zusammengestellt. Will Grohmann schrieb das Vorwort in dem Katalog, der als Heft 19 der Neuen Folge der Blätter der Galerie Ferdinand Möller die letzte Ausgabe dieser Publikationsreihe darstellt. Grohmann verglich in seinem Text die Generation der "Fünfzigjährigen" zunächst untereinander auf internationaler Ebene, dann aber auch mit der vorangehenden Generation, zu der er offensichtlich sich selbst und Möller zählte: " ... und es sieht so aus, als ob sie das Schlimmste hinter sich und das Beste vor sich hätten".601 Dabei stellte Grohmann heraus, dass der Künstler Winter bereits viel geleistet hätte und gleichzeitig noch viel vor sich haben würde. Eine detaillierte Schilderung der Anfänge Winters, die Zeit im Krieg und als Soldat an der Front und die Folgen des Erlebten im Ausdruck der Bilder nach 1949 beschrieb Grohmann detailliert. Dabei entsteht der Eindruck einer versteckten Kritik und fühlbaren Distanz des Autors zu dem Künstler. Grohmann hielt den Künstler und seine Generation offenbar für zurückhaltend, wenig mitteilsam und düster, und zwar als Folge des Krieges und der Zeit des Nationalsozialismus. Im Werk des Künstlers nach 1945 sah Grohmann dann einen Lichtblick und eine Aufhellung der Farben und Formen.

Vgl. Will Grohmann: Der Fünfzigjährige Fritz Winter, in: Alte und Neue Arbeiten (1928 – 1955) - Fritz Winter-Diessen, Ausstellungskatalog, Galerie Ferdinand Möller, Köln 1955.

Die Ausstellung war die letzte, die Möller konzipierte. Am 12. Januar 1956 starb der Kunsthändler unerwartet an den Folgen einer Lungenentzündung.⁶⁰²

Auffallend ist, dass viele junge Künstler in diesen Jahren bei Möller angefragt, sich regelrecht beworben und um eine Ansicht ihrer Werke gebeten hatten. Doch war Möller offenbar kaum darauf eingegangen. Es finden sich zahlreiche höflich formulierte Absagen an die Kunstschaffenden. Ähnlich beachtlich war die hohe Anzahl an neuen Käufern, mit denen Möller gehandelt hatte, vor allem im Ausland. Es lassen sich für das Jahr 1954 zahlreiche Angebote an Käufer finden, zu denen Möller zuvor keinen Kontakt gehabt hatte. Und während Möller schon seit Jahren Beziehungen in die USA hatte, gewann er in diesem Jahr das europäische Ausland: Italien, Belgien, Frankreich, England.

Möllers Rolle als "Rückführer" moderner Kunst in die Museen

Die Aktion Entartete Kunst war zu einem großen Teil dafür verantwortlich, dass nach dem Krieg die Bestände der Museen in Deutschland erheblich reduziert waren und enorme Lücken in den Sammlungen aufwiesen.

Josef Haubrich, der seine Kunstsammlung nicht durch Kriegseinfluss verloren hatte, sah sich der Stadt Köln gegenüber verpflichtet, einen Beitrag zu leisten und stiftete seine Sammlung. Andere Sammler wie Otto Ralfs hatten ihre Sammlungen eingebüßt und begannen langsam einen Wiederaufbau. Möller hingegen hatte seine Kunstsammlung retten können, bewahrte sie sorgfältig und mit der Rechtfertigung, bereits große Risiken bei der Erhaltung der Werke eingegangen zu sein. Seine Ablehnung geforderter Rückgabeansprüche von Seiten der Deutschen Zentralverwaltung in den

-

⁶⁰² Vgl. Genesungswünsche von Erich Heckel ins Krankenhaus, 12. Januar 1956, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1956, Köln A - Z, 176.

Jahren 1946 bis 1949 machte er regelmäßig mehr als deutlich. Möller empfand die Ansprüche als "Enteignung" und zeigte kein Verständnis.

Der Umzug nach Köln 1949 war für Möller nur zweite Wahl. Vier Jahre lang hatte der Kunsthändler gehofft, als Galerist nach Berlin zurückkehren zu können, und auf die Gelegenheit gewartet. In dieser Zeit hatte Möller bereits wieder zahlreiche Kontakte zu Museen und Sammlern, konnte auch einzelne Verkäufe verbuchen, sah sich aber vielmehr in der Rolle des Leihgebers. Von Ankäufen durch die Museen war in den ersten Nachkriegsjahren keine Rede. Und so sandte Möller 1946 und 1947 Leihgaben zu Ausstellungen nach Dresden und Halle und verhandelte mit dem Berliner Senat und der Potsdamer Stadtverwaltung über geplante Präsentationen. An das Museum Folkwang in Essen gab Möller sogar ein Werk Ernst Ludwig Kirchners zurück, das 1937 dort beschlagnahmt worden war: den Wandteppich Tänzerinnen. 603 Diese Leihgabe war Möllers Kompromiss nach einer Kaufanfrage des Museums, in der ebenfalls das Gemälde Boote im Hafen (1913) von Karl Schmidt-Rottluff genannt wurde. Wie aus der Korrespondenz hervorgeht, erhielt der Direktor des Museums Folkwang, Heinz Köhn, Kenntnis von dem Bild Schmidt-Rottluffs bei Möller durch den Kunstsammler und Händler Lothar-Günther Buchheim, dem Möller 1947 einige Werke zur Verwahrung anvertraut hatte. Möller reagierte ärgerlich auf die Nachricht, Buchheim hätte das Bild gezeigt, machte daraufhin sehr deutlich, dass das Bild sein Eigentum sei und war doch damit einverstanden, es nach Essen zu geben. 604

Auch 1950 versandte Möller Bilder als Leihgaben an mehrere deutsche und internationale Häuser. So erhielt die Kunsthalle Bern Wassily Kandinskys Werk *Improvisation* (1914)⁶⁰⁵ als Leihgabe, das Kunsthaus Bielefeld bekam das Portrait *Max Slevogt* (1908) von Lovis Corinth und die Kunstsammlung Düsseldorf konnte ihre Ausstellung *Die Maler des Bauhaus* mit neun

⁶⁰³ Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Heinz Köhn, Dir. des Museums Folkwang, 19. Januar – 16. August 1948, BG-GFM MF 5315, 49 – 55.

⁶⁰⁴ Vgl. Brief vom 2. August 1948, BG-GFM MF 5315, 52.

⁶⁰⁵ Hierbei handelte es sich um *Unbekannte Improvisation V* (1914) bei Roethel und Benjamin, No. 505, mit freundlicher Hilfe von Herrn Wolfgang Schöddert, Künstlerarchiv Berlinische Galerie, Berlin 2010.

Gemälden aus der Sammlung Möller mit Werken von Kandinsky, Oskar Schlemmer, Paul Klee und Lyonel Feininger ergänzen. 606

Zwei Ausnahmefälle dokumentieren doch Verkäufe von Möller an deutsche Museen noch vor seinem Umzug nach Köln: 1948 ging bekanntermaßen das Mosaik *Legende* an die Moritzburg in Halle und 1949 kaufte die Kunsthalle Hamburg ein Gemälde von Kirchner, das Möller als "Fehmarn-Landschaft" bezeichnete. Wahrscheinlich handelte es sich um das Bild *Gutshof auf Fehmarn* (1913). Dagegen wies das Museum Folkwang ein Angebot Möllers zum Ankauf mehrerer graphischer Blätter von Ernst Ludwig Kirchner und Otto Mueller zurück.

In Köln angekommen kam es zu weiteren Verhandlungen von Werken aus dem Bestand der *Entarteten Kunst*. Möller bot im Mai 1950 dem Museum Städel in Frankfurt das Gemälde *Zwei Damen am Fenster* (1928) von Max Beckmann an.⁶⁰⁹ Bis zum September erhielt der Kunsthändler von dem Direktor des Hauses Ernst Holzinger keine verbindliche Antwort. Im Jahr darauf verlieh Möller das Gemälde an Ludwig Grote.⁶¹⁰

Über die Plastik von Wilhelm Lehmbruck Weiblicher Torso (1910) verhandelte Möller 1951 mit der Galerie Springer, Berlin, verkaufte sie dann aber 1952 an das Städtische Museum Gladbach, dem heutigen Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach. Vermittelt wurde der Verkauf durch

⁶⁰⁶ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und den Museen, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1950, Köln H - L, 334 – 341, 342 – 345, 347 – 351.

⁶⁰⁷ Vgl. zum Verkauf des Mosaiks das Kapitel *Aufkommende Konflikte* in dieser Arbeit. Vgl. Schriftwechsel mit dem Museum Folkwang Essen, 4. Oktober 1949, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1949, Köln A - Z, 59 – 64; Briefwechsel zwischen Möller und Georg Heise, Direktor der Kunsthalle Hamburg, 23. Dezember 1949, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1949, Köln A - Z, 101 – 109.

⁶⁰⁸ Vgl. Roters 1984, S. 291: *Gutshof auf Fehmarn*, 1913, Gordon 308 (*Gut Staberhof*, *Fehmarn I*), Herkunftsmuseum Frankfurt/Main, heute Kunsthalle Hamburg.

⁶⁰⁹ Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und Holzinger, 30. Mai bis 2. September 1950, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1950, Köln A - G, 124 – 127.

⁶¹⁰ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln A - G, 520 - 559. Maria Möller-Garny verkaufte 1958, nach dem Tod Möllers, das Bild an das Saarland-Museum in Saarbrücken, vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel Diverse Korrespondenz, 1950er Jahre, 1 – 114.

den damaligen Direktor Heinrich Dattenberg. 611 Eine andere Plastik von Lehmbruck Frauenkopf hingegen konnte das Städtische Kunstmuseum Duisburg im selben Jahr mit der Begründung, die Arbeit sei zu teuer, nicht ankaufen.612 Im selben Jahr veräußerte Möller noch das Gemälde Künstlergruppe (1926) von Ernst Ludwig Kirchner an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln.613

Der Verkauf eines Gemäldes von Christian Rohlfs an das Landesmuseum Münster brachte Möller erneut in Berührung mit der Frage einer Restitution. Walther Greischel, Direktor des Hauses und Begründer der Gemäldegalerie moderner Kunst in Münster ab 1946, fragte bei Möller nach der Herkunft des Bildes. Möllers Reaktion klang beschwichtigend:

"Soeben teilt mir der Besitzer des kleinen Rohlfs-Bildes mit, dass er nicht weiß, ob das Bild aus irgendeinem Museum stammt, was ja auch für einen Verkauf nicht ins Gewicht fallen würde. Es sind ja viele Bilder aus Museumsbesitz offiziell veräußert worden. Dass es nicht aus jüdischem Besitz stammt, ist mir ausdrücklich versichert worden". 614

Dass Möller nicht genauer über die Herkunft des Bildes informiert war, ist unwahrscheinlich, da der Kunsthändler in der Regel die Details zu Kunstwerk und Besitzer sehr gut kannte. Und die beschwichtigende Haltung Möllers zeugt doch von einer deutlichen Verweigerung, sich des Themas anzunehmen.

Mit dem Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Eberhard Hanfstaengl, konnte Möller einen weiteren Verkauf ehemals Entarteter Kunst vereinbaren. Hanfstaengl hatte für die Biennale in Venedig fünf Gemälde und

⁶¹¹ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und der Galerie Springer, 22. Januar 1951, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln M - S, 361 - 413 und Verhandlungen mit dem Städt. Museum Gladbach, 23. Januar – 17. März 1952, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln A - E, 247 – 258.

⁶¹² Vgl. Schriftwechsel zwischen Möller und dem Städt. Kunstmuseum Duisburg, 3. Januar bis 15. November 1952, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln A - E,

⁶¹³ Vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln M – S, 247 – 256.

⁶¹⁴ Val. Korrespondenz zwischen Möller und Greischel, 9. April 1952, BG-Depots-AFM, Schriftwechsel 1952, Köln F – G, 210 - 219, 217.

24 Graphiken von Möller geliehen, unter anderem die Gemälde *Frühling in Flandern* (1916) und *Weiblicher Kopf* (1913) von Erich Heckel. Kurz darauf verkaufte Möller den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Werke *Stilleben mit Maske* (1911) von Ernst Ludwig Kirchner und *Ruhende Frau* (1912) von Karl Schmidt-Rottluff. Die Gemälde *Zwei Mädchen im Grünen* von Otto Mueller und *Lotusblume* von Christian Rohlfs wurden ebenfalls nach München gesandt.⁶¹⁵

1954 erwarb das Karl-Ernst-Osthaus-Museum das Porträt *Erich Heckel* (1910) von Ernst Ludwig Kirchner und die Kunsthalle Hamburg war an dem Holzschnitt *Kopf Shames* von Kirchner interessiert. 616

Das Saarlandmuseum kaufte 1955 eine Reihe von Gemälden und Zeichnungen, die Möller aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* erhalten hatte. So erwarb das Museum die Zeichnung *Die Witwe* (1922) von Otto Dix und das Gemälde *Pommersche Mondlandschaft* (1931) von Karl Schmidt-Rottluff. Das Werk von Schmidt-Rottluff wurde zwar in den Unterlagen des Propagandaministeriums als Kommissionsware für den Kunsthändler Karl Buchholz verbucht, aber ob dies ein falscher Eintrag war oder Möller das Werk von Buchholz erhielt, konnte bisher nicht eindeutig

-

Nach den vorliegenden Hinweisen sind diese Werke nicht näher zu identifizieren. Vgl. die Korrespondenz mit Hesse-Frielinghaus, Essen, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln G - J, 94 – 125, vgl. Korrespondenz mit Heise, Hamburg, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln G - J, 140 – 152. Eine Datierung des Holzschnittes war bisher nicht möglich.

⁶¹⁷ Nach freundlicher Auskunft durch den Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Frau Dr. Elvers-Svamberk, Januar 2011.

Akte (1921) von Alexander Archipenko, das Gemälde Tannen im Gebirge (1919) und die Lithographie Gut Staberhof (1913/14) von Ernst Ludwig Kirchner. Außerdem verkaufte Möller die Zeichnungen Betender (1909) von Ernst Barlach und Mondfinsternis (1932) von Christian Rohlfs, eine weitere Graphik, Zwei Frauen in einem Boot (1912), von Kirchner und eine Lithographie, Zwei Zigeunerinnen (1927), von Otto Mueller. Darüber hinaus kaufte das Museum das Gemälde Alte Bäuerin mit Ziegen (1902) von Paula Modersohn-Becker, die Pastellzeichnung Flusslandschaft (1919) von Heinrich Nauen, die drei Zeichnungen Stollen I (1929), Rote Punkte (1932) und Der Kranke (1929) von Fritz Winter sowie die Plastik Junger Stier (1924) von Ewald Mataré. Auch das Gemälde Abfahrt Palau (1917) von Max Pechstein ging nach Saarbrücken. Ein Angebot zu Werken von Wassily Kandinsky und Felix Meseck nahm das Museum nicht an. Eine Auflistung der Werke und die dazu gehörige Korrespondenz, vgl. BG-Depots- AFM, Schriftwechsel Diverse Korrespondenz, 1950er Jahre, 1 – 114

geklärt werden.⁶¹⁹ Ebenso unklar ist die Herkunft der Zeichnung von Dix, die Möller verkaufen konnte. Offenbar handelt es sich nicht um das Gemälde *Die Witwe*, das ebenfalls von Buchholz aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* übernommen worden war, sondern vielmehr um eine Zeichnung desselben Motives.⁶²⁰ Neben den Gemälden von Beckmann *Zwei Damen am Fenster* (1928) und Schmidt-Rottluff *Pommersche Moorlandschaft* (1931) sind die Graphiken *Gut Staberhof* und *Zwei Frauen* von Kirchner aus dem Bestand der ehemals *Entarteten Kunst* zu identifizieren.⁶²¹

Eine tatsächliche "Rückführung" eines Bildes in sein Herkunftsmuseum hätte es 1951 geben können. Das Gemälde Weiblicher Kopf (1913) von Erich Heckel bot Möller dem damaligen Direktor des Landesmuseums Hannover Ferdinand Stuttmann an. In einem ausführlichen Anschreiben erläuterte Möller sein Engagement für das Gemälde, das er vor 1933 bereits in seiner Galerie ausgestellt hatte. Alexander Dorner, Direktor des Hauses von 1925 bis 1937, hatte das Bild von Möller für das Landesmuseum Hannover erworben. Dort war es 1937 beschlagnahmt worden und Möller hatte es am 5. März 1941 per Tauschvertrag "zurück" erhalten. Nun forderte Möller Stuttmann auf, ein Angebot zu machen. Warum es zu einem Ankauf nicht kam, ist unklar.

Einen zweiten Fall von "Rückführung" gab es ein Jahr später, 1952, diesmal erfolgreich. Das Gemälde *Boote im Hafen* (1913) von Karl Schmidt-Rottluff verkaufte Möller an die Direktorin des Karl-Osthaus-Museums Herta Hesse-Frielinghaus.⁶²³ Das Bild war 1937 im Museum Folkwang, das die Sammlung

⁶¹⁹ Hinweise auf eine Übernahme von Kunstwerken von Buchholz an Möller gibt es bisher nicht, nach freundlicher Auskunft von Anja Tiedemann, Hamburg 2010.

⁶²⁰ Vgl. den Nachweis auf das Gemälde bei Dagmar Grimm: *Die Kunstwerke in der Ausstellung Entartete Kunst, München 1937*, in: Barron 1991, S. 228.

⁶²¹ Vgl. Datenbank *Beschlagnahmeinventar "Entartete Kunst"*, Forschungsstelle *Entartete Kunst.* Leider war eine Datierung und damit eindeutige Identifizierung der beiden Graphiken nicht möglich.

Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Stuttmann, 3. Dezember bis 6. Dezember 1951, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1951, Köln Sch – Z, 84 – 86.

⁶²³ Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Hesse-Frielinghaus, 14. Februar bis 11. Dezember 1952, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln H – J, 157 – 179; bei

Osthaus beherbergte, beschlagnahmt und entfernt worden. Nun kam es zurück. Ein Jahr später erwarb Hesse-Frielinghaus als Vorsitzende des Stifter-Verbandes Karl-Ernst-Osthaus-Museum ein weiteres Bild aus dem Bestand der *Entarteten Kunst*: das Gemälde *Frühling in Flandern* (1916) von Erich Heckel.⁶²⁴

Als weiteren Ausnahmefall kann eine Schenkung im Jahr 1952 angesehen werden. Die Stadt Köln erhielt von Möller das Gemälde *Der Hafen von Göteborg* (1928) von Erich Heckel.⁶²⁵

Wenngleich der Eindruck entsteht, dass Möller in seiner Kölner Zeit kaum an die Erfolge seiner Ausstellungen in Berlin anknüpfen konnte, waren diese der Galerie von einer letzten Jahre erneuten Profilieruna gesellschaftlichen Festigung von Möllers Person und seinem Betrieb geprägt. Vielleicht aufgrund seines Alters hatte sich der Fokus der Galerie leicht verschoben. So hatte sich Möller offenbar weniger auf Ausstellungskonzepte konzentriert, sondern vielmehr auf seine Geschäftskontakte. Er hatte auffallend viel bei den Auktionshäusern Kunstkabinett Ketterer (Stuttgart), und Hauswedell (Hamburg) eingeliefert und (Köln) Präsentationen von Kunst in seinen Räumen eher anderen überlassen. Zwar hatte sich Möller über das mangelnde Interesse der Presse beschwert, aber auch nicht viel dafür getan, diese Tendenz umzukehren. Möller hatte seine alten Kontakte gepflegt und neue geknüpft, sodass er in diesen Jahren über ein ausgesprochen weites Netzwerk an Kunden und Handelspartnern im Inund Ausland verfügte.

Besonders die Jahre 1953 und 1954 waren geprägt gewesen von einer hohen Leistungsbereitschaft und einem enormen Aufwand des Galeriebetriebes. Mit den Museen hatte Möller regen Geschäftskontakt

Roters 1984, S. 297 wird von einer Schenkung des Bildes durch Möller an das Museum geschrieben. Dazu finden sich im Nachlass Möller keinerlei Hinweise.

Vgl. Korrespondenz zwischen Möller und Hesse-Frielinghaus, 2. Dezember 1953, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln H –J, 13 – 31.

⁶²⁵ Vgl. Brief an Möller, 5. Januar 1952, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1952, Köln F – G, 101.

gehabt. Als Käufer der in den Beständen fehlenden Moderne waren die deutschen Häuser interessante und lukrative Handelspartner gewesen. Interessant ist aber dabei, dass von einer zuvorkommenden und bevorzugenden Haltung Möllers gegenüber den Museen keine Rede sein kann. Es war offensichtlich nicht die Absicht des Kunsthändlers, den Museen deutlich günstigere Angebote zu machen, um so den Ankauf mancher Meisterstücke zu erleichtern. Sicherlich konnte dies auch keiner von dem Galeristen verlangen, gewünscht hätte es sich aber sicherlich so mancher Museumsdirektor.

Die Frage nach Möllers Umgang mit der Vergangenheit drängt sich natürlich auf. Von einer Auseinandersetzung kann sicherlich kaum gesprochen werden, eher von einer Verweigerung und Verleugnung. Nach konkreten Aussagen gefragt, reagierte Möller durchweg ablehnend. Auf die Fage der angefragt Kunstsammlerin Ida Bienert nach der Herkunft eines Bildes von Alexej von Jawlensky antwortete Möller, er könne wegen "der leidigen Jawlensky-Sache" nichts beantworten:

"Der größte Teil meines Archivs ist vernichtet und Aufzeichnungen darüber sind nicht mehr vorhanden". 626

Auch einer Anfrage von Adolf Jannasch, Senator für Volksbildung in West-Berlin, wich Möller aus. Im Laufe einer Verhandlung um Leihgaben von Werken des Künstlers Karl Schmidt-Rottluff fragte Jannasch nach der Provenienz der Bilder und Möller antwortete:

"Den Besitzer der 'Gladiolen' kann ich nicht mehr feststellen. Es ist der größte Teil meines Archives auf der Flucht nach hier verlorengegangen [sic]".627

⁶²⁶ Vgl. Brief von Möller an Ida Bienert, 19. Oktober 1953, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln A - D, 110.

⁶²⁷ Vgl. Brief von Adolf Jannasch an Möller, 8. Juni 1954, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln G – J, 313.

Dieser Verlust ist bisher an keiner Stelle dokumentiert. Denkbar wäre, dass bei der Bombardierung des Hauses Kluckstraße Unterlagen der Galerie vernichtet wurden, doch aufgrund der sorgfältigen und vorsichtigen Vorgehensweise des Kunsthändlers, gemeinsam mit den Bemühungen von Heidemann bei Möllers Flucht nach Köln, ist es aber eher abwegig, von einem Verlust zu sprechen.

So wachsam Möller bei Aussagen zu den Bildern seiner Sammlung war, so vorsichtig war er offenbar auch beim Ankauf von Werken. Ein Angebot an grafischen Blättern von Karl Schmidt-Rottluff durch das Kunstantiquariat Ackermann & Sauerwein in München lehnte Möller ab:

"Ich hätte den "Frauenkopf" 1907 gern behalten, wenn nicht das Signum des Vorbesitzers abradiert wäre. Man weiß ja, dass viele Blätter aus der Entartung stammen".628

Mit der Ablehnung dieses Angebots wird deutlich, in welchem Zwiespalt Möller steckte und dass er sich über die Problematik von Herkunftsfrage und dementsprechenden Besitzverhältnissen selbstverständlich im Klaren war.

Ebenso verhielt sich die Familie nach dem Tod Möllers. 1966 fragte ein Rechtsanwalt aus Berlin nach Details zu einem Verkauf einer Arbeit von Ernst Barlach an das Folkwang Museum. Möller hatte das Birnbaumrelief Die Schlafenden 1954 an das Museum verkauft, offensichtlich im Auftrag der Nachlass-Verwaltung Barlachs Verwaltung des Kunsterbes Ernst Barlach. 629 Der Rechtsanwalt Karpen gab 1966 an, er würde Rückgabeansprüche geltend machen wollen:

⁶²⁸ Vgl. Brief von Möller, 8. Dezember 1954, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln A – F. 18.

Vgl. Schriftwechsel mit dem Folkwang Museum, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln A - F, 311 - 325; vgl. die Korrespondenz mit der Nachlassverwaltung, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1953, Köln A – D, 323 - 346 und dem Sammler Reemtsma, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln N -Sch, 168 – 171. Leider konnte keine Abbildung ermittelt werden.

"Sehr geehrte gnädige Frau! … Vielleicht ist Ihnen noch die Angabe möglich, aus wessen Besitz diese Plastik stammte, wegen deren Entziehung gegen das Deutsche Reich Ansprüche von mir geltend gemacht werden."⁶³⁰

Zur Antwort erhielt er eine eindeutige Absage von der Tochter Angelika Fessler-Möller mit dem Hinweis, es gäbe zwar noch Geschäftspapiere aus dieser Zeit, diese wären jedoch im Keller verpackt und daher nicht zugänglich und sie persönlich hätte keinerlei Kenntnis von den Geschäften ihres Vaters.

Die letzte Phase der Galeriegeschichte Möller war somit von einem großen Erfahrungsschatz und langjähriger Routine geprägt, sicherlich aber auch von politisch neuen Fragen, denen der Kunsthändler offensichtlich versuchte auszuweichen. So unkooperativ er sich gegenüber Rechercheanfragen zeigte, so unnachgiebig war er mit einigen Sammlern und Museen und ihren Anfragen. Gleichzeitig war es mehr denn je zur Versendung von Leihgaben an Museen und Sonderausstellungen, zu Ausstellungsbeteiligungen und sogar zu einer Schenkung an ein Museum gekommen. Und so zeigte sich der Kunsthändler in diesen letzten fünf Jahren als ein Kenner seiner eigenen Sammlung, aus der er verkaufte und die er ergänzte, und weit weniger als ein innovativer Ausstellungsmacher, der sich um die zeitgenössische Kunstentwicklung bemühte, sie aufnehmen und fördern wollte.

⁶³⁰ Vgl. Korrespondenz zwischen Angelika Möller und Dr. Karpen, Juli 1966, BG-Depots- AFM, Schriftwechsel 1954, Köln A - Z, 217 – 218.

Schlussbetrachtung

40 Jahre Galeriebetrieb sind eine lange Zeit. Erfährt eine solche Karriere dabei auch noch vier verschiedene politische Systeme, wird sie zu einer Berg- und Talfahrt, die zahlreiche Umbrüche, Strategiewechsel und gute und schlechte Entscheidungen mit sich bringt und dabei an vielen Stellen nicht mehr nachvollziehbar ist.

Möller entschied sich für die Kunst der Expressionisten und bevorzugte sie stets, wusste aber auch, dass es noch andere Kunstepochen und andere Interessen gab, die es zu bedienen galt. Die Kunst der *Brücke* und des *Blauen Reiters*, des Bauhauses, der Neuen Sachlichkeit und des Verismus war immer von viel Leidenschaft im wahrsten Sinne, Kritik und großen Emotionen begleitet. Erfuhr sie zunächst in den 1920er Jahren eine große Anerkennung in der Fachwelt, und allen voran den großen staatlichen Institutionen, stürzte sie in den 1930er Jahren und während der Zeit des Nationalsozialismus scheinbar ins Bodenlose. Die Wiederauferstehung in der deutschen Nachkriegszeit zeugt dann wiederum von ihrer ungebrochenen Strahlkraft und Anrührung. Sich als Kunsthändler dieser Kunst zu verschreiben, bedeutete, diese wechselhafte Entwicklung mit zu machen und mit zu erleben. Möller fand dabei einen Weg, mit einer durchweg konservativen Haltung eine Galerie zu betreiben und sich einen Platz als einer der führenden Kunsthändler für moderne Kunst zu erarbeiten.

Nach einem gelungenen Start in die Kunstwelt als Mitarbeiter der Galerie Ernst Arnold konnte Möller sein Wissen im Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre ausleben, mitten in der revolutionären Stimmung und der Umwandlung vom deutschen Kaiserreich hin zum demokratischen Machtsystem der Weimarer Republik. Die Reichshauptstadt galt zu dieser Zeit als Metropole der Kunst- und Kulturszene. Jede Möglichkeit, eine Ausstellung mit ansässigen Künstlern zu machen, nahm der Galerist wahr und profitierte dabei von den Kontakten aus der Künstlervereinigung *Freie Secession Berlin*, deren Geschäftsführer er zeitweilig war. So schaffte Möller es schnell, ein Netzwerk aus Käufern, Sammlern mit verschiedenen Schwerpunkten und

Handelpartnern zu entwickeln und den Berliner Kunsthandel zu erfassen. Möller tat gut daran, von seinen früheren Kontakten zu profitieren und vorsichtig in das Berliner Geschehen einzusteigen, und so waren auch die ersten Ausstellungen in Möllers neuen Galerieräumen von den alten Erfahrungen und Kontakten aus Breslau geprägt.

Möllers Entschluss, die deutsche Kunst der Moderne zu präsentieren, hatten auch andere gefasst. Die Galeristen Paul Cassirer, Alfred Flechtheim, Herwarth Walden, I. В. Neumann, später Karl Nierendorf Goldschmidt/Wallerstein beherrschten den Kunsthandel und gestalteten einen neuen Typus Kunsthändler, dessen Leidenschaft für die Kunst der Moderne den bisherigen sachlichen Umgang mit Kunst und seinen Sammlern in eine aufreibende Hingabe und persönlichen Einsatz für die Kunst und die Künstler umwandelte. Man lebte die Kunst. Und auch in den Museen fiel die Entscheidung, die Kunst des Expressionismus und der abstrakten Malerei zu fördern. Die Museumsdirektoren der großen Häuser in Berlin, Essen, Hamburg und Mannheim holten die moderne Kunst in die Ausstellungsräume und präsentierten sie mit neuen Konzepten in der Hängtechnik und der Besucherinformation in Hinblick auf eine gewünschte Einbeziehung der Museumsbesucher.

Doch das euphorische Berlin brachte für Möller schon schnell Widerstände: die politische Situation hatte sich seit dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918 kaum beruhigt und eskalierte 1923 mit dem Zusammenbruch der Währung infolge der Inflation. In der wirtschaftlichen Krise beschloss Möller, seine Galerie nach Potsdam zu verlegen und sich von dem unruhigen Berlin zu distanzieren. In den nächsten drei Jahren, in denen es reichsweit zu einer Stabilisierung und Normalisierung der politischen und wirtschaftlichen Lage kam, arbeitete und handelte Möller von Potsdam aus, bis er 1927 neue Galerieräume in Berlin eröffnete. Die außerordentlich ausgeprägte Begabung, Geschäftsbeziehungen zu knüpfen, zu halten und pflegen, konnte der Kunsthändler schon bei dem Wechsel von Breslau nach Berlin anwenden und machte ihm den Wiedereinstieg in Berlin einfach. Seine Entscheidung,

die Kunst der "klassischen Expressionisten" mit der zeitgenössischen Kunst gemeinsam darzustellen und so der Kunst eine profitable Wechselwirkung zu ermöglichen, verfolgte der Galerist nach wie vor und ließ sich erneut auf Ausstellungskonzeptionen ein, die von Künstlern, Kunstkritikern und Sammlern an ihn heran getragen wurden. In diesen Jahren beschäftigte sich der Kunsthändler nun auch mit den Kunstrichtungen der Moderne, die er bislang vernachlässigt hatte. Die Kunst des Bauhaus` und die der abstrakten Malerei wurden ausgestellt.

In schnellem Tempo erarbeitete sich Möller national und international große Anerkennung. Gleichzeitig positionierte sich Möller auf politischer Ebene und machte deutlich, dass er die deutsche Kunst der ausländischen und insbesondere der französischen Kunst vorzog. Diese national-konservative Haltung brachte ihm den Zuspruch einiger rechtsgerichteter Politiker und wenige Jahre später des Nationalsozialistischen Studentenbundes, der den Galeristen 1933 um eine Ausstellung bat. Auch wenn Möller offensichtlich nicht gewillt war, politisch aktiv zu sein, stand er als Unterstützer der nationalsozialistischen Künstlergruppe *Der Norden* und Mitglied des *Kampfbundes für Deutsche Kultur* ab 1933 in engem Kontakt mit der Reichskammer der Bildende Künste und einzelnen NS-Funktionären.

Und während Möller noch 1936 im Olympia-Jahr Werke von Emil Nolde und Ernst Barlach präsentierte, verkündete der Kunsthändler Mitte 1937 überraschend seinen Rückzug aus der Ausstellungstätigkeit. Über die Motive für diesen Rückzug kann nur spekuliert werden, hatte Möller doch in vorangehenden Katalogen bereits weitere Ausstellungen für den Sommer und Herbst 1937 angekündigt. Naheliegend ist, dass Möller ein deutliches Zeichen an die entsprechenden Behörden und nationalsozialistischen Regierungsstellen geben wollte. Die Kontakte zu dem Kunsthändler Karl Haberstock, der eng in den NS-Machtapparat eingebunden war, und zu Mitarbeitern der Reichskammer für Bildende Kunst, unter anderem Hans Weidemann, werden Möller einen detaillierten Einblick in die Entwicklungen, Richtlinien und Zielsetzungen der nationalsozialistischen Regierung gegeben haben.

Zum selben Zeitpunkt, als sich Möller scheinbar einordnete, betrieb er unvermindert Handel mit moderner Kunst. So kaufte der Kunsthändler große Teile des Nachlasses des Wiesbadener Kunstsammlers Heinrich Kirchhoff auf und übernahm Kunstwerke aus deutschen Museen, die begonnen hatten, sich von "unerwünschter" Kunst zu trennen. Privatsammler in München und Berlin versorgte Möller bis 1944 mit Angeboten moderner Kunst, insbesondere von Ernst Barlach, Paul Klee und Emil Nolde. Die Handelsbeziehungen zu den privaten Sammlern wurden durch Möllers Auftrag, Werke aus dem Bestand der Entarteten Kunst zu übernehmen, gestärkt. Ohne die Vorgaben des Propagandaministeriums zu befolgen, bot Möller die Werke im Inland an und verschwieg dabei den potenziellen Käufern gegenüber nicht deren Herkunft. Sicherlich verkaufte Möller auch ins Ausland, wie von den staatlichen Stellen gefordert, unter anderem an den Künstler Rudolf Bauer, der wiederum im Auftrag der Einkäuferin des Sammlers Solomon Guggenheim in New York, Hella von Rebay, handelte. Auch der norwegische Kunsthändler Harald Halvorsen, der vorwiegend Werke des Künstlers Edvard Munch aufkaufte, stand mit Möller in Kontakt.

Mit den ersten Beschlagnahmungen in wenigen deutschen Museen trieben die Nationalsozialisten im Juli 1937 die Aktion Entartete Kunst an und gingen damit zu einer beispiellos radikalen Maßnahme gegen die Kunst der Moderne über. Als dann im Oktober 1937 eine zweite, weitaus größere Beschlagnahmungswelle in nun fast allen deutschen Museen folgte, muss allen beteiligten Kunsttreibenden das Ende aller Möglichkeiten, moderne Kunst zu vertreten, klar geworden sein. Davon ging die Forschung der letzten Jahrzehnte aus. Doch wie in der jüngsten Forschungsliteratur festgestellt, spielte die Ausstellung Entartete Kunst, die sich an die Beschlagnahmungen anschloss, nicht die Rolle der alles entscheidenden, einen Schlussstrich den Handel der modernen Kunst ziehenden Veranstaltung. Offensichtlich wurde im Kunsthandel zwischen Maßnahmen gegen staatliche gegenüber privaten Galerien und dem und Sammlern unterschieden. Der Kunstmarkt reagierte sofort im Frühsommer 1938, als die Verwertung der Kunstwerke beschlossen wurde und klar war, dass die Kunst der Moderne erneut auf dem Markt gehandelt werden würde. Die Nachfrage

nach moderner Kunst riss nie ab, sodass Händler und Käufer sich offenbar immer sicher genug fühlten, um zu verkaufen und zu kaufen, mit verhältnismäßiger Vorsicht und angepasstem Risiko.

Von 1938 bis 1941 übernahm Möller Werke aus dem Bestand der *Entarteten Kunst* und vermittelte sie an Käufer in den USA, der Schweiz und innerhalb Deutschlands. Fast 700 Kunstwerke kaufte oder tauschte der Kunsthändler aus dem Lager im Schloss Schönhausen, organisiert durch den dort im Auftrag des Propagandaministeriums tätigen *Kunstdienst*, zu dem Möller enge Kontakte hatte. Nach der offiziellen Beendigung der Aktion *Entartete Kunst* Ende 1941 handelte Möller in kleinerem Maße weiter mit dem Bestand, den er übernommen hatte, bis er sich nach einem Bombenangriff 1943 gezwungen sah, mit der Galerie und der Familie auf den Sommerwohnsitz in Zermützel bei Neuruppin auszuweichen. Von 1941 bis 1945 betrieb Möller die Geschäfte weitaus weniger, konnte aber doch vereinzelt Verkäufe an Privatsammler in Berlin verbuchen. Außerdem hatte der Kunsthändler offenbar guten Kontakt zu dem Kollegen Bernhard A. Boehmer, der in der Nähe von Rostock lebte und von dort Handel betrieb.

Wie viel Möller mit dem Handel an Raubkunst, mit dem sich die Kunsthändler Boehmer und Gurlitt in den Kriegsjahren beschäftigten, zu tun hatte, kann zur Zeit nicht geklärt werden. Wenige handschriftliche Notizen Möllers aus diesen Jahren über Kunstwerke französischer Künstler legen die Vermutung nahe, wenigstens Angebote zu Werken von Edouard Manet, Pablo Picasso und Auguste Renoir erhalten zu haben.⁶³¹

Das Kriegsende und den Einmarsch der russischen Truppen erlebte Möller in Zermützel, weitgehend von Plünderungen verschont. In den folgenden Jahren versuchte der Kunsthändler eine Wiederbelebung der Geschäfte, scheiterte aber an den schlechten Bedingungen in Berlin, dem schleppenden Wiederaufbau der Stadt und der Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone. Die Kunstsammlung und die Bibliothek Möllers waren vollständig erhalten geblieben, sodass der Kunsthändler in der Lage war, Kunst gegen Lebensmittel zu tauschen.

-

⁶³¹ Vgl. BG-Depots. AFM, C, II, 1, Geschäftsbriefe bis 1945.

Hauptsächlich graphische Blätter gab Möller für Care Pakete aus der Schweiz und den USA ab. Doch der Drang, Kunst zu zeigen, war offensichtlich so stark, dass der Kunsthändler schon im August 1946 eine mit moderner Kunst für das Neuruppiner Ausstellung zusammenstellte. Diesem Schritt in die Öffentlichkeit folgten Anfragen zu Ausstellungsbeteiligungen in Dresden und Halle an der Saale. Mit der Entscheidung der sowjetischen Besatzungsmacht, den Museen seien ihre ehemaligen Bestände zurück zu geben, rückte Möller mit seiner Sammlung und dem Bestand an Entarteter Kunst in das Interesse der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung. Die westalliierten Besatzungsmächte hatten dagegen 1948 beschlossen, den Verkauf der aus den staatlichen Museen entnommenen Kunstwerke durch die Nationalsozialisten rechtmäßia zu erklären. Damit nahmen sie den Museen die Rückgabeansprüche und stärkten die Position der Kunsthändler, die die Bestände der Entarteten Kunst angekauft hatten.

In den folgenden Jahren wurde Möller mit der Beschlagnahmung von Bildern aus seinem Bestand konfrontiert. Das war der Grund für den Kunsthändler, nach Köln in die britische Besatzungszone zu flüchten. Im November 1951 konnte er dort seine Galerie neu eröffnen und tat dies mit einer Ausstellung der "Meister" der modernen Kunst, also genau der Kunst, der sich Möller seit mehr als 30 Jahre verpflichtet sah. In den folgenden Jahren fanden noch weitere Ausstellungen statt, vorwiegend von anderen Kuratoren geplant. Die Geschäftspartner der Galerie waren in diesen Jahren ebenfalls andere: Möller arbeitete auffallend viel mit den neu gegründeten Auktionshäusern in Stuttgart und Hamburg und erhielt zahlreiche Anfragen von neuen und jüngeren Käufern im In- und vor allem Ausland. Und obwohl der erneute Wiederaufbau der Galerie erfolgreich war, klingen die Briefe und persönliche Notizen mühsam und wenig euphorisch. Im Januar 1956 erkrankte Möller an einer Lungenentzündung. Am 12. Januar starb er.

Die Witwe Maria Möller-Garny und die jüngste Tochter Angelika Fessler-Möller bewahrten den Nachlass der Galerie Ferdinand Möller. Wenige Jahre nach Möllers Tod gingen die beiden gemeinsam in die Schweiz, bis zu dem Tod Maria Möller-Garnys 1966. Die Tochter Angelika starb 2002, sieben Jahre nach der Gründung der Ferdinand-Möller-Stiftung 1995 durch sie und Wolfgang Wittrock, der bis dahin Galerist in Düsseldorf war.

War Möller nun der konsequente Vermittler und "Herold" der Kunst des Expressionismus, wie er sich nach Kriegsende selbst darstellte, oder war er ein Anhänger der Nationalsozialisten, der sich in den Dienst des Regimes gestellt hatte?

Er war weder noch. Ferdinand Möller hat sich angepasst und dabei versucht, seinen Interessen treu zu bleiben. Er hat sich mit den Nationalsozialisten arrangiert, so wie viele es gemacht haben, hat die politischen Gräueltaten des Dritten Reiches verdrängt und im Stillen die Kunst, zu der er sich verpflichtet hat, weiter gepflegt. Er hat das Risiko, sich gegen die Vorgaben einer Diktatur aufzulehnen, klein gehalten und sich nicht entgegengestellt. Er hat offenbar versucht, sein Engagement für die moderne Kunst im Lot zu halten und somit weder auf die Seite der Opposition noch auf die andere Seite zu rutschen. Die älteste Tochter Susanne erinnerte sich, wie sich ihr Vater verhielt:

"Zwei oder drei Jahre – als die Nazis schon am Ruder waren – gingen wir zum grossen "Presseball". Vater gab dort einige "unverfängliche" Bilder in die Tombola, wofür er vier Freikarten bekam, für sich und Mutter und Rosie und mich, Angelika war noch zu jung oder nicht in Berlin. Mutter nähte fast bis zu unserer Verheiratung unsere ganze Garderobe, incl. Mäntel und Abendkleider. So bekamen wir durch die schönen Seiden [von dem Seiden-Fabrikaten und langjährigen Käufer in der Galerie Möller, Hermann Lange in Krefeld] die fantastischen Abendkleider. Dafür, dass mein Vater nicht "Pg" war, machte er diese oder jene Geste, die ihn weltanschaulich nichts kostete, und dazu gehörte der Presseball, dessen Prominenz natürlich fast nur aus Regierungsmitgliedern, Presse, Funk, Film, Finanz usw. bestand. Das Ganze war sogar sehr geschmackvoll von Künstlern dekoriert und in den grossen Zoosälen arrangiert, die so weitläufig waren, dass sich die sechs

Tanzkapellen nicht gegenseitig störten. Noch gab es keinen Krieg, noch wussten wir von den Greulen nur einen Bruchteil. Noch war es vor 1937. Es gab für mich und meine Schwester viel zu sehen, vor allem Filmstars und Künstler. Und die Tanzmusik. Wir waren halt noch jung.". 632

Diese verklärte Erinnerung der ältesten Tochter spiegelt sehr gut das Meinungsbild einer ganzen Familie wider. Äußerungen von Möller selbst klingen ähnlich, auch die wenigen von Maria Möller-Garny. Und auch die Tatsache, dass der geschäftliche Nachlass über viele Jahre von der Familie erhalten wird, um ihn dann zu Forschungszwecken an ein Berliner Museum zu geben, rührt von der Annahme, in Möller einen guten Galeristen und Kunsthändler gesehen zu haben. Doch seine Verfehlungen und falsche Entscheidungen sind größtenteils verschwunden, aus den Geschäftsbriefen heraus sortiert und vergessen.

Ferdinand Möller stand im Spannungsfeld zwischen seiner Verpflichtung für die expressionistische Kunst und dem immanenten Geschäftsinteresse, das Arrangements mit dem Regime der Nationalsozialisten nötig machte. Er hat seine Geschäftsstrategien und Ausstellungskonzepte angepasst, um seine Position in der Kunstszene zu festigen und seinen Profit zu steigern. Ihn einen Herold der Brücke zu nennen, kann demnach nur im Zusammenhang mit einem wohlgemeinten und dabei verklärenden Nachruf eines Freunden stehen. Der Wirklichkeit entsprach dies nicht.

Den Weg einer Galerie in vier politisch sehr gegensätzlichen Zeitabschnitten von 1918 bis in die 1950er Jahre hinein verfolgen zu können, ist im Hinblick auf die Lebensbedingungen und Möglichkeiten eines Kunstbetriebes aufschlussreich und gibt einen außergewöhnlichen Einblick in die Schwierigkeiten und Möglichkeiten, von der persönlichen Geschäftsentscheidung bis zur politisch diktierten Anpassung. Die Untersuchung der Galerie Ferdinand Möller liefert damit einen weiteren

⁶³² Vgl. Notizen von Susanne Wenzl-Möller, Januar 1981, Archiv Wolfgang Wittrock, Berlin.

Baustein bei der Erforschung dieser wechselhaften Zeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, den Nachlass eines Kunsthändlers zu erfassen und zu interpretieren, um bestimmte Entscheidungen des Kunsthändlers nachvollziehen zu können. Außerdem sollten Schlüsse über vorhandene Netzwerke gezogen werden können und auch einzelne Wege mancher Kunstwerke erkennbar gemacht werden. Dies ist hiermit geschehen und es liegt nun an der nächsten Generation von Kunsthistorikern, weitere Feinheiten heraus zu arbeiten, gern auf Grundlage dieser Basisforschung.

Literaturverzeichnis

Katalogverzeichnis der Galerie Ferdinand Möller

Sonderausstellung Gotthard Kuehl, Ausstellungskatalog, Breslau 1917

Moritz Melzer - Graphik, Ausstellungskatalog, Breslau 1918

Drucke deutscher Officinen (Mappenwerk), Ausstellungskatalog, Berlin 1919

Verzeichnis der Gemälde Paul Kother, Ausstellungskatalog, Berlin 1921

Potsdamer Kunstsommer, Ausstellungskatalog, Potsdam 1921

A Collection of Modern German Art, Ausstellungskatalog, New York 1923

Verzeichnis der graphischen Einzeldrucke und Mappenwerke: o. T., Berlin 1924

Verzeichnis der Ständigen Ausstellung: o. T., Potsdam 1924

Verzeichnis der Eröffnungsausstellung: o. T., Ausstellungskatalog, Berlin 1927

I. Herbstausstellung, Ausstellungskatalog, Berlin 1927

Sonderausstellung Erich Heckel, Ausstellungskatalog, Berlin 1927

Verkaufsausstellung von Werken zeitgenössischer Kunst: o. T., Ausstellungskatalog, Berlin 1927

Wolfgang Röhricht, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Otto Mueller, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Emil Nolde - Aquarelle, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Gedächtnisausstellung August Macke - Gemälde, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Erich Heckel - Gemälde und Aquarelle, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Verzeichnis der Herbstausstellung: o. T., Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Wassily Kandinsky - Neue Aquarelle (1927 - 1928), Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Alexander Zschokke - Skulpturen, Ausstellungskatalog, Berlin 1928

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: Karl Schmidt-Rottluff - Gemälde und Aquarelle, Heft 1, Berlin 1928

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Christian Rohlfs - Gemälde und Aquarelle*, Heft 2, Berlin 1929

Wilhelm Lehmbruck - Plastiken, Zeichnungen, Radierungen, Ausstellungsverzeichnis, Berlin 1929

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Hildo Krop, Amsterdam - Skulpturen*, Heft 3, Berlin 1929

Edvard Munch - Alte und Neue Graphik, Ausstellungskatalog, Berlin 1929

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Theo von Brockhusen - Gemälde*, Heft 4, Berlin 1929

Herbstausstellung: Felix Meseck und Paula Modersohn-Becker, Ausstellungskatalog, Berlin 1929

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Die Blaue Vier*, Heft 5, Berlin 1929 Ewald Mataré, Ausstellungskatalog, Berlin 1929

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Emil Nolde - Holzschnitt und Radierungen*, Heft 6, Berlin 1930

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: Otto Mueller, Heft 7, Berlin 1930

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Vision und Formgesetz*, Heft 8, Berlin 1930

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Erich Heckel*, II. Folge, Heft 1, Berlin 1930

Ewald Mataré - Neue Plastik und Holzschnitte, Ausstellungskatalog, Berlin 1931

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Otto Mueller - Das graphische Werk*, II. Folge, Heft 2, Berlin 1931

Fritz Winter - Gemälde und Aquarelle, Ausstellungskatalog, Berlin 1931

Wassily Kandinsky - Zeichnungen 1910 - 1931, neue Aquarelle und Grafik, Ausstellungskatalog, Berlin 1932

Theo von Brockhusen - Gemälde und Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1932

Wolf Demeter - Plastiken, Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1932

Rolf Nesch - Grafische Arbeiten, Ausstellungskatalog, Berlin 1933

Deutsche Landschaft I, Ausstellungskatalog, Berlin 1933

30 Deutsche Künstler, Ausstellungskatalog, Berlin 1933

Emil Nolde - Aquarelle und Lithografien, Ausstellungskatalog, Berlin 1934

Hans Weidemann - Landschaften und Menschen um ein Bauernhaus in Friesland - Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Ausstellungskatalog, Berlin 1934

Nordisches Land, Ausstellungskatalog, Berlin 1934

Wolf Hoffmann - Gemälde, getönte Zeichnungen und Radierungen (1933/1934), Ausstellungskatalog, Berlin 1935

Lyonel Feininger - Neue Aquarelle, Kohlezeichnungen und Federzeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1935

Max Kaus - Neue Arbeiten, Ausstellungskatalog, Berlin 1935 Ausstellungskatalog, Berlin 1933

Karl Kluth - Gemälde und Zeichnungen (1927 - 1935), Ausstellungskatalog, Berlin 1935

Wolfgang Hildebrandt - Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1935

Günter von Scheven, Fritz Schwarzbeck - Plastiken und Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1935

Julius Wichmann - Gemälde aus dem Teutoburger Wald, Ausstellungskatalog, Berlin 1936

30 Deutsche Künstler, Ausstellungskatalog, Berlin 1936

Gustav Hagemann, Otto Herbig, Oskar Schlemmer - Neue Gemälde und Aquarelle, Ausstellungskatalog, Berlin 1937

Emil Nolde - Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Berlin 1937

Christian Rohlfs, Ausstellungskatalog, Berlin 1937

Freie Deutsche Kunst, Ausstellungskatalog, Neuruppin 1946

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland*, Neue Folge, Heft 1/2, Köln 1951

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Theodor Werner - Arbeiten aus den Jahren 1947 - 1952*, Neue Folge, Heft 3/4, Köln 1952

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: Georg Meistermann, E.W. Nay, Hand Uhlmann - Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Neue Folge, Heft 5, Köln 1952

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Die alten Meister der modernen Kunst in Deutschland II*, Neue Folge, Heft 6/7, Köln 1952

Oskar Schlemmer - Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Köln 1952

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Fritz Winter - Neue Arbeiten aus 1951 - 1952*, Neue Folge, Heft 8, Köln 1952

I. Frühjahrsausstellung, Ausstellungskatalog, Köln 1953

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Karl Schmidt-Rottluff - Neue Werke*, Neue Folge, Heft 9, Köln 1953

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Acht italienische Maler*, Neue Folge, Heft 10/11, Köln 1953

Erich Heckel, Ausstellungskatalog, Köln 1953

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Wassily Kandinsky*, Neue Folge, Heft 12, Köln 1953

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Theodor Bally*, Neue Folge, Heft 13, Köln 1954

Theo von Brockhusen. Fritz Winter, Sonderausstellung, Köln 1954

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Paul Dierkes, Maria Möller-Garny, Woty Werner*, Neue Folge, Heft 14, Köln 1954

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Friedrich Vordemberge-Gildwart*, Neue Folge, Heft 15, Köln 1954

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: Karl Schmidt-Rottluff - Das Grafische Werk, Neue Folge, Heft 16, Köln 1954

Alexander Camaro - Neue Gemälde aus 1951 - 1954, Ausstellungskatalog, Köln 1955

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: Willi Baumeister, Neue Folge, Heft 17, Köln 1955

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Peter Herckenrath, Ludwig E. Ronig, Joachim Utech*, Neue Folge, Heft 18, Köln 1955

Blätter der Galerie Ferdinand Möller: *Fritz Winter (1928 - 1955)*, Neue Folge, Heft 19, Köln 1955

Ausstellungskataloge

Barron, Stephanie (Hrsg.): *Skulptur des Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Köln, München 1984

id. (Hrsg.): "Entartete Kunst" Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausstellungskatalog, Los Angeles/Berlin 1992

id. (Hrsg.): Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 – 1945, Ausstellungskatalog, Los Angeles/Berlin 1997

Fessler, Angelika (Hrsg.): Sammlung Ferdinand Möller. Gedächtnisausstellung zu seinem 10. Todestag, Ausstellungskatalog, Dom Galerie Köln, Köln 1966

Frey, Stefan: *Die Blaue Vier*, Ausstellungskatalog, Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf 2001

Götzmann, Jutta und Hüneke, Andreas (Hrsg.): Von Otto Mueller bis Max Kaus. Graphische Einzeldrucke und Mappenwerke aus dem Ferdinand Möller Verlag, Ausstellungskatalog, Potsdam Museum, Potsdam 2011.

Honnef, Klaus und Schmidt, Hans M. (Hrsg.): *Aus den Trümmern. Kunst und Kultur, Neubeginn und Kontinuität im Rheinland und Westfalen 1945 – 1952*, Ausstellungskatalog, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln/Bonn 1985

Ilkosz, Jerzy und Störtkuhl, Beate (Hrsg.): *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900* – *1916*, Ausstellungskatalog,

Architekturmuseums Breslau, Delmenhorst 2000

Leistner, Gerhard (Hrsg.): *Theo von Brockhusen: (1882 - 1919); Ein Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Regensburg 1999

Orangerie, `85. Deutscher Kunsthandel im Schloß Charlottenburg, Ausstellungskatalog, Berlin 1985

von der Osten, Gert (Hrsg.): *Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum und Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1973

Stiftung Ostdeutsche Galerie (Hrsg.): *Theo von Brockhusen: (1882-1919);* ein Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus, Ausstellungskatalog, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1999

von Wiese, Stephan: *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987

Primär- und Sekundärliteratur

Aust, Günter: *Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln*, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 23, Köln 1961, S. 275-292

Baumann, Kirsten: Wortgefechte: völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927 - 1939, Phil.-Diss., Universität Bochum, Bochum 2002

Bertz, Inka (Hrsg.): Raub und Restitution: Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Berlin /Frankfurt am Main 2008

Billeter, Felix und Pophanken, Andrea (Hrsg.): Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Berlin 2001

Blume, Eugen und Scholz, Dieter (Hrsg.): Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus - Kunsthistoriker und Künstler 1925 - 1937, Köln 1999

Brenner, Hildegard (Hrsg.): *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963

Breuer, Dieter und Capl-Kaufmann, Gertrude: Öffentlichkeit der Moderne – Die Moderne in der Öffentlichkeit: das Rheinland 1945 - 1955 Düsseldorfer Schriften zur Neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens, Band 53, Essen 2000

Braun, Günter und Waldtraut (Hrsg.): Zu Kunst und Kunstpolitik, Berlin 1995

Brenner, Hildegard (Hrsg.): *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963

Bruhns, Maike (Hrsg.): Kunst in der Krise. Hamburger Kunst im "Dritten Reich", Hamburg 2001

Buchholz, Godula (Hrsg.): Karl Buchholz Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert, Köln 2005

Caden, Gerd: Entartete Kunst, in: In letzter Stunde Künstlerschriften II, 1933-1945 (hrsg. v. Dieter Schmidt), Dresden 1963, S. 188 - 190

Delfs, Hans, Lüttichau, Mario-Andreas und Scotti, Roland: *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ...: Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann; mit einer Dokumentation der Sammlung Hagemann*, Ostfildern-Ruit 2004

Enderlein, Angelika: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Schicksal der Sammlung Graetz*, Phil. Diss., Humboldt-Universität Berlin, Berlin 2005

Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 219, Frankfurt am Main 1994

Faltin, Sigrid (Hrsg.): Die Baroness und das Guggenheim. Hilla von Rebay – eine deutsche Künstlerin in New York, Regensburg 2005

Feilchenfeldt, Rahel E. und Raff, Thomas (HRsg.): Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger, München 2006

Fleckner, Uwe (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band I, Berlin 2007

id. (Hrsg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich", Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band IV, Berlin 2009

id. und Hollein, Max (Hrsg.): *Museum im Widerspruch: das Städel und der Nationalsozialismus*, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band VI, Frankfurt am Main 2011

Frank, Tanja: Ernst Kállai Vision und Formgesetz Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933, Leipzig/Weimar 1986

Frenzel, Ursula (Hrsg.): *Gerhard Marcks 1889-1981, Briefe und Werke*, Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1988

Fröhlich, Elke (Hrsg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, München 1987

Fuchs, Peter: Josef Haubrich: Sammler und Stifter moderner Kunst, Kölner Biographien (13), Köln 1979

Gillen, Eckhart (Hrsg.): Kunst in Berlin von 1870 bis heute, Berlin 1986

Glaser, Hermann, von Pufendorf, Lutz und Schöneich, Michael (Hrsg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945 - 1949, Begleitpublikation zur Ausstellung: So viel Anfang war nie. Kultur aus Trümmern, deutsche Städte 1945 – 1949, Berlin 1989

Grabner, Sigrid und Kiesant, Knut: 1000 Jahre Potsdam: das Buch zum Stadtjubiläum mit dem Festprogramm, Potsdam 1993

Grafahrend, Dorothee: Kurt Reutti und die "Sicherung von Kunstgut aus der Faschisten-Aktion "Entartete Kunst", Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin, Berlin 2008

Haftmann, Werner (Hrsg.): Verfemte Kunst, Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986

Hagspiel, Wolfram (Hrsg.): *Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945*, Phil. Diss., Universität zu Köln, Köln 1981

Haug, Ute und Steinkamp, Maike (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band V, Berlin 2010

Hentzen, Alfred: *Das Ende der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 24-89

Henze, Wolfgang: Briefwechsel: 1910 – 1935/38, mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz-Ablage, Stuttgart 1990

Hiepe, Richard (Hrsg.): Gewissen und Gestaltung, Deutsche Kunst im Widerstand, Frankfurt am Main 1960

Hoffmann, Meike: Leben und Schaffen der Künstlergruppe "Brücke". 1905 bis 1913, Phil. Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2005

id. (Hrsg.): Ein Händler "Entarteter" Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlaß, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band III, Berlin 2010

Hüneke, Andreas: Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als "deutsche Kunst", in: Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933-1945, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 51 - 53

id.: Zum Ablauf der faschistischen Aktion "Entartete Kunst". Feststellung einiger Fakten, in: Museum und Gegenwart. Zum Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Museum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Halle 1985, S. 33 - 38

id. (Hrsg.): Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1986

id.: Funktionen der Station "Entartete Kunst", in: Stationen der Moderne, Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 43 - 52

id.: "Entartete" Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Band 15/16, 1996-1997, Hamburg 1999

Janda, Annegret (Hrsg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die Neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais, Dokumentation zu der Ausstellung Expressionisten – Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1986

Jähner, Horst (Hrsg.): Künstlergruppe Brücke, Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Frankfurt am Main 1986

Janda, Annegret und Grabowski, Jörn (Hrsg.): Kunst in Deutschland 1905 – 1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais, Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin, Heft 70/72, Berlin 1992

Jentsch, Ralph (Hrsg.): Alfred Flechtheim und George Grosz. Zwei deutsche Schicksale, Bonn 2008

Jeuthe, Gesa (Hrsg.): Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955, Phil.-Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2011

Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 1992

Keßler, Horst und Trepesch, Christof (Hrsg.): Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München/Berlin 2008

Kienle, Anabelle (Hrsg.): Max Beckmann in Amerika, Petersberg 2008

Koldehoff, Stefan (Hrsg.): Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst, Frankfurt/Main 2009

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hrsg.): *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik* 1933 – 1945, Magdeburg 2002

id. (Hrsg.): Sammeln, Stiften, Fördern: jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft, Magdeburg 2008

id. (Hrsg.): Verantwortung wahrnehmen: NS-Raubkunst – eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive, Magdeburg 2009

id. (Hrsg.): Die Verantwortung dauert an: Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Magdeburg 2010

Krause, Markus (Hrsg.): *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945* – *1950*, Berlin 1995

Krader, Lwarende, Mänicke-Gyöngyosi, Krisztina, Meyer, Klaus, Schorkowitz, Dittmar: *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Schriftenreihe Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel, Band 4, Frankfurt a. Main 1996

Kulturstiftung der Länder und der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.): *Emil Nolde: "Lichte See"*, Halle 2003

Kulturstiftung der Länder und die Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner: Akte im Strandwald, Schriftenreihe, Berlin und Halle 1996

Lamparter, Christa: *Arthur Degner. Gemälde*, Ausstellungskatalog, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1988

Lüttichaus, Mario-Andreas von (Hrsg.): Wolf Röhricht. Aquarelle, München 1986

Lufft, Peter (Hrsg.): Das Gästebuch Otto Rahlfs, Braunschweig 1985

Mai, Ekkehard und Paret, Peter (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 1993

Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus, Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Phil. Diss. Universität Kiel, Saarbrücken 1997

Metzger, Rainer (Hrsg.): *Berlin: die Zwanzigerjahre; Kunst und Kultur 1918 –* 1933, München 2007

Müller, Melissa und Tatzkow, Monika (Hrsg.): Verlorene Bilder. Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München 2009

Negendanck, Ruth (Hrsg.): *Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951):* Kunsthandel und Zeitgeschichte, Phil.-Diss., Kath. Universität Eichstätt, Weimar 1998

Petropoulos, Jonathan (Hrsg.): *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik in Dritten Reich*, Berlin 1999

Pfeiffer-Belli, Wolfgang (Hrsg.): Harry Graf Kessler. Tagebücher 1918 bis 1937, Frankfurt/Main, Leipzig 1996

Prior, Ingeborg (Hrsg.): Die geraubten Bilder. Die abenteuerliche Geschichte der Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung, Köln 2002

Prolingheuer, Hans (Hrsg.): Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz, Köln 2001

Rave, Paul Otwin (Hrsg.): Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949

Régincos, Frédérique: Rolf Hetsch und die "Verwertung der Produkte entarteter Kunst", Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin, Berlin 2007

Roh, Franz (Hrsg.): "Entartete" Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962

Roters, Eberhard (Hrsg.): Galerie Ferdinand Möller Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984

Ruby, Ilka und Andreas (Hrsg.): *Hans Scharoun, Haus Möller*, Schriftenreihe der Ferdinand-Möller-Stiftung, Köln 2004

Saehrendt, Christian (Hrsg.): "Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im "Dritten Reich" und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005

Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Band 5, Kiel 2003

Schmalenbach, Fritz (Hrsg.): Studien über Malerei und Malereigeschichte, Berlin 1972

Schmidt, Kerstin: *Die Ausstellung "30 deutsche Künstler" in der Galerie Ferdinand Möller in Berlin 1933*, Magisterarbeit der Freien Universität Berlin, Berlin 2006

Schnabel, Gunnar und Tatzkow, Monika (Hrsg): *Nazi Looted Art. Handbuch. Kunstrestitution weltweit*, Berlin 2007

id.: Berliner Straßenszene: Raub und Restitution, Der Fall Kirchner, Berlin 2008

Schneider, Katja (Hrsg.): Das schöpferische Museum: Eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908 – 1949, Halle 2005

Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): *Die Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Eine Dokumentation*, München 1990

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *Die "Kunststadt" München 1937.*Nationalsozialismus und "Entartete Kunst", 5. Auflage, München 1998

Scotti, Roland (Hrsg.): *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Textilien, mit Stiftung Rosemarie und Konrad Baumgart-Möller im Gedenken an Ferdinand Möller, Berlin,* Bestandkatalog, Kirchner Verein Davos, Davos 2000

Staatliche Kunstsammlungen Dresden: *Dresdner Kunstblätter*, Heft 3/2005, Dresden 2005

Strauss, Gerhard (Hrsg.): Festgabe an Carl Hofer zum 70. Geburtstag. 11. Oktober 1948, Potsdam 1949

Steinkamp, Maike (Hrsg.): Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption "entarteter" Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR, Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Band II, Hamburg/Berlin 2008

Stern, Max (Hrsg.): Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen, München 2007

Sterne, Margaret (Hrsg.): The Passionate Eye. The Lief of William R. Valentiner, Detroit 1980

Thurn, Hans Peter (Hrsg.): *Der Kunsthändler: Wandlungen eines Berufes*, München 1994

Tiedemann, Anja (Hrsg.): Die "entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Phil.-Diss., Universität Hamburg, Hamburg 2011 (Publikation in Vorbereitung)

Tümpel, Christian (Hrsg.): *Deutsche Bildhauer 1900-1945 Entartet*, Königstein im Taunus 1992

Voigt, Vanessa-Maria (Hrsg.): Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007

Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): Paul Otwin Rave, Schriften über Künstler und die Kunst, Stuttgart 1994

Walter-Ris, Anja: *Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne Berlin/New York 1920-1995*, Phil. Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2003

Westheim, Paul (Hrsg.): Kunstkritik aus dem Exil, Hanau 1985

Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937

Winkler, Kurt (Hrsg.): Museum und Avantgarde, Ludwig Justis Zeitschrift "Museum der Gegenwart" und die Musealisierung des Expressionismus, Opladen 2002

Wedderkop, Hans von (Hrsg.): Führer nebst Vorwort. Katalog der Sonderbundausstellung 1912, Bonn 1912

Wulf, Josef (Hrsg.): Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963

Zeising, Andreas (Hrsg.): Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff: mit einer annotierten Bibliographie seiner Veröffentlichungen, Phil.-Diss., Universität Bochum, Bochum 2001

Zunftmeister-Mertke, Anne: *Der Verlag Ferdinand Möller*, Magisterarbeit der Freien Universität Berlin, Berlin 2008

Zuschlag, Christoph (Hrsg.): "Entartete Kunst" Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995

Werkverzeichnisse

Beye, Peter und Karg-Baumeister, Felicitas (Hrsg.): Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Ostfildern-Ruit 2002

Buchheim, Lothar-Günther und Karsch, Florian (Hrsg.): Otto Mueller: Leben und Werk, Feldafing 1963

Dube, Annemarie und Wolf-Dieter (Hrsg.): E. L. Kirchner. Das graphische Werk, München 1980

Eberle, Matthias (Hrsg.): *Max Liebermann:* 1847 – 1935, München 1995/1996

Göpel, Erhard und Barbara (Hrsg.): *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, Band 1, Bern 1976

Gordon, Donald E. (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Cambridge 1968

Grohmann, Will (Hrsg.): Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956

Hess, Hans (Hrsg.): Lyonel Feininger, Stuttgart 1959

Paul Klee Foundation und Kunstmuseum Berlin (Hrsg.): *Paul Klee:* Catalogue raisonné, London/New York 1998 - 2004

Lahusen, Margarita C. (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen, München 1997

Lammek, Kurt (Hrsg.): *Gerhard Marcks. Das druckgraphische Werk*, Stuttgart 1990

von Maur, Karin (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Monographie und Oeuvrekatalog, München 1979

Roethel, Hans K., und Benjamin, Jean K. (Hrsg.): *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, München 1982 - 1987

Scheibler, Aurel (Hrsg.): *Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Köln 1990

Schiefler, Gustav und Mosel, Christel (Hrsg.): *Emil Nolde. Das graphische Werk*, Köln 1995 - 1996

Schilling, Sabine Maja (Hrsg.): Ewald Mataré. Das plastische Werk, Köln 1994

Schmitt-Wischmann, Ursula (Hrsg.): *Max Kaus, Werkverzeichnis der Gemälde*, Berlin 1990

Schubert, Dietrich (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen. 1898 – 1919, Worms 2001

Schult, Friedrich (Hrsg.): Ernst Barlach, Hamburg 1997 (Nachdruck)

Soika, Aya (Hrsg.): *Max Pechstein. Werkverzeichnis der Gemälde*, [in Vorbereitung]

Urban, Martin (Hrsg.): *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde*, München 1987/1990

Vogt, Paul (Hrsg.): Erich Heckel, Recklinghausen 1965

Vogt, Paul (Hrsg.): *Christian Rohlfs. Ouvre-Katalog der Gemälde*, Recklinghausen 1978

Winkler, Johann und Erling, Katharina (Hrsg): Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906 – 1928, Salzburg 1995

Zeitschriften und Zeitungsartikel

Anonym: o.T., in: Berliner Börsenzeitung, 25.10.1918

Anonym: o.T., in: *B.Z.*, 7. August 1925

Anonym: o.T., in: Der Abend, Berlin-West, 20. September 1949

Anonym: o.T., in: Kreuz-Zeitung, 3. Oktober 1924

B., L.: o.T., in: *BZ am Mittag*, 8. Dezember 1922

Deri, Max: Vor der Weltstadt, in: B.Z., 7. August 1925

Fechter, Paul: o.T., in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.3.1919

id.: o.T., in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 18.12.1919

id.: o.T., in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 15. Juni 1921

Glaser, Curt: o.T., in: Börsen Courier, 20.4.1923

Grohmann, Will: *Dreißig deutsche Maler. Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller*, in: Abendausgabe der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, 3. August 1936

id.: Nordisches und Römisches in der deutschen Kunst, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 29.1.1937

Hansen, Walter: Aufbruch und Durchbruch. Neue Zielsetzungen und Wertungen in der Deutschen Kunst des Dritten Reichs, in Der S.A. Mann, Folge 33, 15.8.1936

Herstatt, Claudia: Wie der Streit um Kandinskys "Improvisation Nr. 10" geschlichtet wurde, in: Die Zeit, 29/2002

Herzog, Günter: Aus dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels: 1937 – Schicksalsjahr des Berliner Kunsthandels 36, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 226, 28. September 2007

Heuss, Anja: Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung von Ismar Littmann Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen auf, in: Neue Züricher Zeitung, Nr. 188 vom 17. August 1998

Hüneke, Andreas: Fischers Liste. Die kunsthistorische Forschung und die "Entartete kunst". Zu dem Fund in London, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. Mai 1997

id.: Das Gesamtverzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke der "Entarteten Kunst", in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 3/4 2005, S. 265 – 274

id.: Verhöhnt. Verkauft. Vernichtet. Die "Entartete Kunst" und die Radikalisierung der NS-Kulturpolitik, in: Osteuropa, 56. Jahrgang, Heft 1/2, Januar-Februar 2006

Imdahl, Georg: Passion für den Expressionismus. Ein exemplarischer Schicksal: der Kunsthändler Ferdinand Möller, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Februar 2001

Kunst und Künstler, Jahrgang 10, Heft 10, Juli 1912

Kowa, Günter: Der lange Arm des Ferdinand Möller. Tagung über Ns-Kulturpolitik vergißt wichtigen Drahtzieher, in: Berliner Zeitung, 27. November 1997

Lauzemis, Laura: *Graf Baudissin räumt auf. Wie die Nationalsozialisten die legendäre Kunstsammlung des Essener Museums Folkwang vernichteten*, in: *Die Zeit*, 18. März 2010

Mangel, Alexandra: Es ist noch ein weiter Weg. Der erste große Fall der Arbeitsstelle für Provenienzforschung ist ein Werk Feiningers, in: Süddeutsche Zeitung, 5. September 2008

Möller, Ferdinand (Hrsg.): *Blätter der Galerie Ferdinand Möller*, Schriftenreihe, 1928 - 1955

Nemitz, Fritz: Frage nach dem Wandbild, in: Berliner Tageblatt, 27.1.1937

Osborn, Max: o.T., in: Vossische Zeitung, 8. Dezember 1921

id.: o.T., in: Vossische Zeitung, 23. März 1922

Preuss, Sebastian: *Museen bangen um ihre Gemälde*, in: *Berliner Zeitung*, 20. November 2006

Scheffler, Karl: o.T., in: Berliner Tageblatt, 21.6.1919

Scholz, Robert: Künstlerischer Atavismus, in: Völkischer Beobachte (Berliner Ausgabe), 11. Juli 1934

id.: o.T., in: Völkischer Beobachter, 28.1.1937

Schröder, Christian: Die verbrannten Maler. Neue Fakten für den Restitutionsstreit: Wie die Nationalsozialisten mit Meisterwerken der Moderne verfuhren, in: Der Tagesspiegel, 24. Juni 2009

Servaes, Franz: o.T., in: Vossische Zeitung, 20.10.1918

Tafel, Verena: *Kunsthandel in Berlin vor 1945*, in: Berliner Kunstblatt, Sonderheft kunst konzentriert, 1987

Texte zur Kunst: Ein städtebauliches Projekt – die Hahnenstraße, 1. August 2006

Timm, Tobias: Zwielichtige Herkunft. Vor zehn Jahren verpflichtete sich Deutschland mit der Washingtoner Erklärung zur Rückgabe von Ns-Raubkunst. Jetzt will der Bund die Aufklärung der Untaten finanziell fördern. Doch viele Museen verweigern sich, in: Die Zeit, 20. November 2008

Vogeler, Erich: o.T., in: Berliner Tageblatt, 16. Juni 1921

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 62, Zürich 2005

Archivverzeichnis

Archiv und Graphische Sammlung, Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam

Recherche zum Potsdamer Kunstsommer 1921

Recherche zum Sommerhaus Zermützel und andere Immobilien

Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Archiv, Berlin

Recherche zu Ferdinand Möller in der Auseinandersetzung mit der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone

(MfS Sekr. Neiber 385, 393, 395, 396, 407, 412 MfS HA PS 1923)

Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Künstlerarchive, Berlin

Recherche im Künstlernachlass Ferdinand Möller

(BG-GFM Mikrofiche Geschäfts- und Künstlerkorrespondenz 5314, 5315, 5316, 5317,

Fotoarchiv, Katalogsammlung, Pressemappen I - IV, Geschäftsbücher,

BG-Depots. AFM, Schriftwechsel Köln 1949 – 1956)

Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam

Recherche zu Möllers Immobilien, Potsdamer Adressbücher 1910-1949

Anklageschrift und Revisionsbegründung im Rechtsstreit Möller 1950 (Rep. 212, Ministerium der Justiz und Oberlandesgericht Potsdam)

Bundesarchiv, Berlin

Recherche der Akten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, darunter die Akten der Aktion "Entartete Kunst",

Akten der beauftragten Kunsthändler in der Aktion "Entartete Kunst" und Akten der "Verwertungskommission" (R 2/4868, R 55/20743-20745, 21014-21020, NS 8/179, NS 10, NS 15, NS 18, NS 22, NS 30/181)

NSDAP-Gaukartei und Zentralkartei

Berlin Document Center / Personalakten zu

Ferdinand Möller

Maria Möller-Garny

Carl Heidemann

Deutsches Historisches Museum, Fotoarchiv, Berlin

Recherche zu den Galeriestandorten der Galerie Ferdinand Möller

Ernst Barlach Archiv, Güstrow

Allg. Korrespondenz (M29)

Ernst Barlach Haus, Archiv, Hamburg

Allg. Korrespondenz mit Ferdinand Möller (NL HFR 2)

Ferdinand-Möller-Stiftung, Archiv, Berlin

Persönliche Notizen der Familie Möller

Persönliches Bildmaterial der Familie Möller

Galerie Nierendorf, Archiv, Berlin

Korrespondenz mit Ferdinand Möller (Allg. Briefwechsel 1936 – 1938)

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Recherche zu Potsdamer Kunstsommer 1921

Recherche zu der Galerie Ferdinand Möller in Potsdam

Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg

Nachlass Ernst Arnold / Ludwig Gutbier (GNM-DKA, B-561, B-740,)

Nachlass Ernst Gosebruch (GNM-DKA, B-1, C-41)

Nachlass Walter Gramatté (GNM-DKA, B-60)

Nachlass Olaf Gulbransson (GNM-DKA, B-14, C-552)

Nachlass Christian Töwe (GNM-DKA, C-52, C-53)

Herder-Institut, Dokumentensammlung, Marburg

Lagerbücher des Museums für Bildende Kunst und Gewerbe Breslau, Nachlass Günther Grundmann (DSHI 100 Grundmann 198, 199) Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln

Standesamt Köln, Akte Ferdinand Möller und Maria Garny

Melderegister Maria Garny

Franz Garny

Ferdinand Möller

Landesarchiv, Berlin

Akten der Reichskammer der Bildenden Künste (B Rep. 014

Recherche zu den Adressen der Galerie Ferdinand Möller,

Grundbücher und Grundrisse der Galeriestandorte

(B Rep. 202, Nr. 4411)

Bildmaterial zu den Galeriestandorten im Fotoarchiv

Bestände zu Entnazifizierungsverfahren

Stadtbibliothek Berlin

Adressbücher, Privat- und Geschäftsangaben

Staatsbibliothek, Hamburg

Nachlass Max Sauerlandt (NMS: 3a)

Stadtarchiv Düsseldorf, Düsseldorf

Melderegister Ferdinand Möller

Maria Garny und Familie

Nachlass Theodor Garny

Stadtarchiv der Stadt Münster, Münster

Melderegister Ferdinand Möller und Vorfahren

Stadtarchiv, Potsdam

Recherche zum Potsdamer Kunstsommer 1921

Recherche zu der Galerie Ferdinand Möller in Potsdam

Stadtverwaltung der Landeshauptstadt Potsdam, Potsdam-Museum, Potsdam

Recherche zu der Galerie Ferdinand Möller in Potsdam

Recherche zu Möllers weiteren Immobilien

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Liste der Angebote von Ferdinand Möller an die Nationalgalerie Berlin ab 1920 und allg. Korrespondenz

(SMPK-ZA, I/NG 472, 473, 475, 477, 859, 861, 872, 873, 875, 939)

per Fernabfrage:

Detroit Institute Of Arts Museum, Archive, Detroit, USA

Research: Ferdinand Möller

Research: Otto Dix: selfportrait (1912)

Schweizerisches Literaturarchiv/Schweizerische Landesbibliothek Bern, Schweiz

Recherche zu Arthur von Daehne

allg. Recherche zu Ferdinand Möller

Seattle Art Museum, The Collection, Seattle, USA

Holocaust Provenance, Research: Ferdinand Möller

The Getty Reserche Institute, Los Angeles, USA

Arndt-Papers

Research: Ferdinand Möller

Ausstellungsverzeichnis

nachgewiesene Ausstellungen der Galerie Ernst Arnold unter Ferdinand Möllers Geschäftsführung, Breslau

1913		Künstler
	Einzelausstellung Oktober	Edvard Munch
	Einzelausstellung	Oskar Zwintscher
	Einzelausstellung	Gotthard Kuehl
	Einzelausstellung	Karl Hagemeister
	Sammelausstellung	Will Howard, Ludwig Danzer
	Einzelausstellung	Hans von Mareés

1914		Künstler
	Einzelausstellung	Lovis Corinth
	Einzelausstellung	Emil Orlik

1915		Künstler
	Sammelausstellung	Schlesische Künstlerinnen
	März	
	Sammelausstellung	Breslauer Kunstschaffen: August Böcher, Otto
	Juni	Fischer

1916		Künstler
	Sammelausstellung	Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Otto Grimm, Arthur Kampf, Heinrich Kühl, Max Liebermann, Julius Pasquin, Max Slevogt, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde

Ausstellungen der Galerie Ferdinand Möller, Breslau

1917		Künstler
	Eröffnungsausstellung	Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Theodor
	April	Hagen, Gotthard Kuehl, Max Liebermann,
		Max Slevogt, Wilhelm Trübner, Hans von
		Marées, Guiseppe Monticelli, Alfred
		Helberger, Theodor von Gosen
	Sammelausstellung	Schlesische Künstler
	Einzelausstellung	Gotthard Kuehl
	Einzelausstellung	Lesser Ury
	Fig. along et allows a	Welf Dile dela
	Einzelausstellung	Wolf Röhricht
	Einzolougetallung	Waldemar Rösler
	Einzelausstellung	Waluemai Rosiei
	Einzelausstellung	Alfred Helberger
	Linzelausstellung	Allied Helberger
	Einzelausstellung	R. Coste
	Linzoladostolidrig	11. 00010
	Einzelausstellung	Alfred Nikisch
	Linesiaaootonang	7 mrod (majori
	<u> </u>	

1918		Künstler
	Einzelausstellung	Moritz Melzer

1919		Künstler
	Sammelausstellung	Drucke deutscher Officinen

1920		Künstler
	Einzelausstellung	Karl Hofer

Ausstellungen der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

1918		Künstler
	Eröffnungsausstellung	Max Beckmann, Karl Blechen, Walter Bondy,
	Oktober	Ferdinand Hodler, Charles Hoguet, Max
		Liebermann, Hans Meid, Adolf von Menzel,
		Oskar Moll, Ferdinand von Rayski,
		Waldemar Rösler, Max Slevogt, Milly Steger,
		Wilhelm Trübner, Hans Thoma, Fritz von
		Uhde und Heinrich von Zügel
	Sonderausstellung	Wolfgang Röhricht
	Oktober	

1919		Künstler
	Einzelausstellung Januar	Theo von Brockhusen
	Sammelausstellung April	Moderne Aquarelle: Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Curt Herrmann, Arthur Degner
	Sonderausstellung Juni	Franz Domscheit
	Einzelausstellung Juni	Erich Waske
	Einzelausstellung Oktober	Felix Meseck
	Einzelausstellung Dezember	Karl Schmidt-Rottluff

1920		Künstler
	Einzelausstellung	Walter Gramatté
	Januar	
	Einzelausstellung	Theo von Brockhusen
	Februar	
	Einzelausstellung	Waldemar Rösler
	März	
	Einzelausstellung	Erich Thum
	Mai	
	Sammelausstellung	Heinrich Tischler, Otto Mueller, Paula
	September	Modersohn-Becker, Karl Schmidt-Rottluff
	Einzelausstellung	Otto Mueller, Aquarelle
	September	
	Sammelausstellung	Richard Scheibe, Alfred Partikel
	Dezember	

1921		Künstler
	Sammelausstellung Juni - Juli	Potsdamer Kunstsommer: (linker Flügel) Karl Albiker, Ernst Barlach, Karl Blechen, Theo von Brockhusen, Lovis Corinth, Ernesto di Fiori, August Gaul, Erich Heckel, Karl Hofer, Arthur Kampf, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Klimsch, Franz Krüger, Hugo Lederer, Wilhelm Lehmbruck, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Franz Marc, Alfred Menzel, Paul Meyerheim, Gottfried Schadow, Richard Scheibe, Max Slevogt, Milly Steger, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Louis Tuaillon, Fritz von Uhde, Lesser Ury
		(rechter Flügel) Friedrich Ahlers-Hestermann, Karl Caspar, Rudolf Großmann, Erich Heckel, Karl Hofer, Willy Jaeckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Rudolf Levy, Franz Marc, Ludwig Meidner, Otto Mueller, Emil Nolde, Jules Pascin, Max Pechstein, Hans Purrmann, Karl Schmidt-Rottluff, Richard Seewald, Albert Weisgerber
	Sammelausstellung	Arthur Degner, Felix Meseck, Lovis Corinth
	Einzelausstellung Dezember	Max Pechstein

1922		Künstler
	Sammelausstellung	Reinhold Ewald, Otto Herbig
	Januar - Februar	
	Sammelausstellung	Emil Bizer, Alfred Helberger
	Februar - März	
	Einzelausstellung	Christian Rohlfs
	März	
	Einzelausstellung	Ludwig Meidner
	März - April	
	Einzelausstellung	Karl Schmidt-Rottluff
	November	
	Sammelausstellung	Adolf Erbslöh, Willy Robert Huth, Jussuf Abbo
	Dezember	

1923		Künstler
	Einzelausstellung Januar - Februar	Otto Mueller
	Einzelausstellung März	Georg Mosson
	Sammelausstellung März - April	Kreis der Brücke: Bela Czobel, Charles Crodel, Conrad Felixmueller, Erich Heckel, Willy Robert Huth, Max Kaus, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Franz Radziwill, Karl Schmidt-Rottluff, Martel Schwichtenberg
	Sammelausstellung April - Mai	Charles Crodel, Richard Scheibe
	Einzelausstellung September	Otto Herbig
	Sammelausstellung September	Georg Kolbe, Otto Mueller, Max Pechstein, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff
	Sammelausstellung New York Oktober	A Collection of Modern German Art. (Malerei) Heinrich Campendonk, Karl Caspar, Arthur Degner, Lyonel Feininger, George Grosz, Erich Heckel, Robert Willy Huth, Max Kaus, Paul Klee, Otto Mueller, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Alfred Partikel, Max Pechstein, Franz Radziwill, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Martel Schwichtenberg, Richard Seewald, Max Unold (Skulpturen) Herbert Garbe, Georg Kolbe,
		Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks, Emy Roeder, Edwin Scharff, Richard Scheibe, Renee Sintenis, Milly Steger
	Sammelausstellung Dezember	Rom Landau, Max Pechstein, Martel Schwichtenberg

1924		Künstler
	Sammelausstellung	A Collection of Modern German Art (New
	_	York)
	Einzelausstellung	Otto Mueller
	März	
	Einzelausstellung	Gerhard Marcks
	Mai	

1924		Künstler
-		
1927		
	ständige Ausstellung in den Potsdamer Wohnräumen	Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Georg Mosson, Otto Mueller, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Alfred Partikel, Max Pechstein, Wilhelm Rösler, Christian Rohlfs, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff
	Sonderausstellung	Theo von Brockhusen

1927		Künstler
	Einzelausstellung zur Eröffnung Juli - September	Max Kaus
	Einzelausstellung zur Eröffnung	Georg Mosson
	Sammelausstellung zur Eröffnung	Theo von Brockhusen, Charles Crodel, Franz Domscheit, Walter Gramatté, Erich Heckel, Otto Herbig, Anton Kerschbaumer, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Otto Mueller, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Alfred Partikel, Max Pechstein, Christian Rohlfs, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff
	Sammelausstellung Oktober	Herbstausstellung: Theo von Brockhusen, Herbert Garbe, Walter Gramatté, Emy Roeder
	Sammelausstellung Dezember	Verkaufsausstellung von Werken zeitgenössischer Kunst: Emil Bizer, Charles Crodel, Bela Czobel, Otto Herbig, Max Kaus, Anton Kerschbaumer, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Ewald Mataré, Paula Modersohn-Becker

1928		Künstler
	Einzelausstellung	Wolf Röhricht
	Januar	
	Einzelausstellung	Otto Mueller
	Februar - März	
	Einzelausstellung	Emil Nolde
	März - April	
	Einzelausstellung	August Macke
	Mai	
	Sammelausstellung	Philipp Bauknecht, Martin Christ, Kurt Mohr,
	Mai	Ernst Musfeld, Johannes Sass
	Einzelausstellung	Erich Heckel
	Juni - Juli	
	Sammelausstellung	Otto Herbig, Max Kaus, Ernst Ludwig
	Juni - Juli	Kirchner, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck,
		Otto Mueller, Emil Nolde, Christian Rohlfs,
	0 1 1	Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff
	Sammelausstellung	Herbstausstellung:
	September	Jussuf Abbo, Herbert Garbe, Otto Herbig,
		Wolf Hoffmann, Richard Scheibe, Gustav
		Heinrich Wolff
	Einzelausstellung	Wassily Kandinsky
	Oktober	
	Sammelausstellung	Erich Heckel, Alexander Zschokke
	Oktober	
	Einzelausstellung	Karl Schmidt-Rottluff
	Dezember	

1929		Künstler
	Einzelausstellung Januar	Christian Rohlfs
	Einzelausstellung Februar	Wilhelm Lehmbruck
	Einzelausstellung April	Hildo Krop
	Einzelausstellung April	Edvard Munch
	Einzelausstellung Juni	Theo von Brockhusen
	Sammelausstellung September	Herbstausstellung: Feilx Meseck, Paula Modersohn-Becker
	Sammelausstellung Oktober	Die Blaue Vier. Lyonel Feininger, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee
	Einzelausstellung November - Dezember	Ewald Mataré

1930		Künstler
	Einzelausstellung März - April	Emil Nolde
	Einzelausstellung Mai	Otto Mueller
	Einzelausstellung Juli	Rabindranath Tagore
	Sammelausstellung September	Vision und Formgesetz: Willi Baumeister, Freddo Bortoluzzi, Otto Coester, Egon Engelien, Lyonel Feininger, Ernst Heckel, Heinrich Hoerle, Alexei Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Fritz Kuhr, August Macke, Ewald Mataré, Georg Muche, Otto Mueller, Otto Nebel, Oskar Nerlinger, Heinrich Neugeboren, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Werner Scholz, Franz Wilhelm Seiwert, Heinz Julius Tinzmann, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Fritz Winter
	Einzelausstellung	Erich Heckel

1931		Künstler
	Einzelausstellung Januar	Ewald Mataré
	Einzelausstellung	Fritz Winter
	Einzelausstellung Mai	Gedächtnisausstellung zu Ehren Otto Muellers

1932		Künstler
	Einzelausstellung	Wassily Kandinsky
	Februar	
	Sammelausstellung	Theo von Brockhusen, Karl Schmidt-Rottluff,
	Mai	Martin Christ
	Sammelausstellung	Wolf Demeter, Richard Haizmann, Fritz Kuhr,
	Juni	Johanna Schütz-Wolff

1933		Künstler
	Einzelausstellung Februar - März	Rolf Nesch
	Sammelausstellung April - Mai	Deutsche Landschaft I: Theo von Brockhusen, Arthur Degner, Hans Holtorf, Martin Paatz
	Sammelausstellung Juli - Oktober	30 Deutsche Künstler: Ernst Barlach, Josef Albert Benkert, Charles Crodel, Arthur Degner, Franz Domscheit, Emil van Hauth, Philipp Harth, Erich Heckel, Otto Herbig, Wolf Hoffmann, Alexander Kanoldt, Max Kaus, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Franz Lenk, August Macke, Franz Marc, Gerhard Marcks, Otto Mueller, Emil Nolde, Martin Paatz, Otto Pankok, Alfred Partikel, Wilhelm Philipp, Christian Rohlfs, Johannes Sass, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Andreas Schreiber, Georg Schrimpf, Peter Stermann, Hans Stübner, Hans Weidemann
	Sammelausstellung Dezember - Januar 1934	Edvard Munch mit Fritz Boehle, Anna Dräger- Mühlenpfordt, Joachim Utech

1934		Künstler
	Einzelausstellung	Emil Nolde
	März	
	Einzelausstellung	Landschaft und Menschen um ein
	April	Bauernhaus in Friesland: Hans Weidemann
	Sammelausstellung	Nordisches Land: Karl Kluth, Gustav
	April - Juni	Hagemann
	Sonderausstellung	Erich Heckel
	April - Juni	
	Sammelausstellung	30 deutsche Künstler. Charles Crodel, Lyonel
	Juli	Feininger, Erich Heckel, Otto Herbig, Max
		Kaus, Franz Lenk, Wilhelm Philipp, Christian
		Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Andreas
		Schreiber, Georg Schrimpf, Hans
		Weidemann
	Einzelausstellung	Otto Mueller
	Dezember	

1935		Künstler
	Sammelausstellung	Wolf Hoffmann, Kurt von Keudell
	Januar - Februar	
	Einzelausstellung	Lyonel Feininger
	Februar - März	
	Einzelausstellung	Max Kaus
	März - April	
	Einzelausstellung	Karl Kluth
	April - Mai	
	Sammelausstellung	Wolfgang Hildebrandt, Fritz Kronenberg
	September - Oktober	

1936		Künstler
	Sammelausstellung Januar - Februar	Günter von Scheven, Fritz Schwarzbeck
	Sammelausstellung März	Gemälde aus dem Teutoburger Wald: Julius Wichmann
	Sammelausstellung Juli - August	30 Deutsche Künstler. Ernst Barlach, Joseph Albert Benkert, Theo von Brockhusen, Charles Crodel, Paul Dierkes, Franz Domscheit, Lyonel Feininger, Wilhelm Grimm, Ernst Hansen, Erich Heckel, Otto Herbig, Wolf Hoffmann, Max Kaus, Fritz Kronenberg, Wilhelm Lehmbruck, Otto Mueller, Max Neumann, Emil Nolde, Wilhelm Philipp, Christian Rohlfs, Richard Scheibe, Günter von Scheven, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Andreas Schreiber, Fritz Schwarzbeck, Peter Stermann, Ludwig Thormaelen, Joachim Utech, Hans Weidemann, Julius Wichmann

1937		Künstler
	Sammelausstellung	Gustav Hagemann, Otto Herbig, Oskar
	Januar - Februar	Schlemmer
	Einzelausstellung	Emil Nolde
	April - Mai	
	Einzelausstellung	Christian Rohlfs
	Mai - Juni	

Ausstellungen der Galerie Ferdinand Möller, Neuruppin

1946		Künstler
	Sammelaussstellung August	Freie Deutsche Kunst: Ernst Barlach, Theo von Brockhusen, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Walter Heisig, Otto Herbig, Karl Hofer, Max Kaus, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Max Pechstein, Otto Mueller, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff
	Einzelausstellung	Maria Möller-Garny
	Einzelausstellung	Max Liebermann
	Einzelausstellung	Käthe Kollwitz

Ausstellungen der Galerie Ferdinand Möller, Köln

1951		Künstler
	Sammelausstellung	Die alten Meister der modernen Kunst in
	November	Deutschland:
		Ernst Barlach, Max Beckmann, Heinrich
		Campendonk, Lyonel Feininger, Ernsto de
		Fiori, Erich Heckel,
		Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky,
		Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Georg
		Kolbe,
		Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Gerhard
		Marcks,
		August Macke, Ewald Mataré, Otto Mueller,
		Emil Nolde, Christian Rohlfs, Richard Scheibe,
		Karl Schmidt-Rottluff

1952		Künstler
	Einzelausstellung	Theodor Werner
	März	
	Sammelausstellung	Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Hans
	April - Mai	Uhlmann
	Sammelausstellung	Die alten Meister der modernen Kunst in
	Juli	Deutschland II: Ernst Barlach, Lyonel
		Feininger, Erich Heckel,
		Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner,
		Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wilhelm
		Lehmbruck, Franz Marc, Gerhard Marcks,
		Ewald Mataré, Otto Mueller, Emil Nolde,
		Christian Rohlfs und Karl Schmidt-Rottluff
	Einzelausstellung	Oskar Schlemmer
	September -	
	Oktober	
	Einzelausstellung	Fritz Winter
	Oktober - November	

1953		Künstler
	Sammelausstellung	Gottfried Diehl, Johanna Schütz-Wolff, Peter
	April	Steinforth
	Einzelausstellung	Karl Schmidt-Rottluff
	Mai	
	Sammelausstellung	Acht italienische Künstler. Afro, Birolli,
	Juni - Juli	Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato
		und Vedova
	Einzelausstellung	Erich Heckel
	September	
	Einzelausstellung	Wassily Kandinsky

November -	
Januar `54	

1954		Künstler
	Einzelausstellung	Theodor Bally
	Februar - März	
	Einzelausstellung	Ernst Ludwig Kirchner
	April	
	Sonderausstellung	Theo von Brockhusen, Fritz Winter
	Mai - Juni	
	Sammelausstellung	Paul Dierkes, Maria Möller-Garny, Woty
	Juni - Juli	Werner
	Einzelausstellung	Friedrich Vordemberge-Gildewart
	September -	
	Oktober	
	Einzelausstellung	Karl Schmidt-Rottluff
	November -	
	Dezember	

1955		Künstler
	Sammelausstellung Januar - Februar	Otto Mueller, Alexander Camaro
	Sammelausstellung März	Moderne französische Graphik: Henri-Georges Adam, Jean Arp, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Pierre Dubreuil, Raoul Dufy, Maurice Esteve, Marcel Fiorini, Albert Flocon, Jean Frelaut, Johnny Friedlaender, Auguste- Jean Gaudin, Alberto Giacometti, Edouard Goerg, Marcel Gromaire, Pierre Guastalla, Hans Hartung, Stanley-William Hayter, Jacques-André Houplain, André Jaquemin, Theo Kerg, Marie Laurencin, Fernand Leger
	Einzelausstellung Mai - Juni	Willi Baumeister
	Sammelausstellung Juni - Juli	Peter Herkenrath, Ludwig E. Ronig, Joachim Utech
	Sammelausstellung September - Oktober	Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff
	Einzelausstellung November	Fritz Winter

<u>Abbildungsnachweis</u>

Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Künstlerarchive, Nachlass Ferdinand Möller: Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Mayen Beckmann, Nachlass Max Beckmann: Abb. 9. Hemmendorf, Nachlass Erich Heckel: Abb. 4. Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde: Abb. 7.

Leider war es nicht in allen Fällen möglich, die Inhaber der Reproduktionsrechte zu ermitteln. Aus diesem Grund wird um entsprechende Mitteilung gebeten.