

# PROVENIENZFORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

herausgegeben von Peter Wehrle

KETTERER  KUNST

# INHALT

- 07 **Grußwort**  
Gudrun und Robert Ketterer
- 09 **Vorwort des Herausgebers**  
Peter Wehrle
- Essays
- 15 **Die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunsthandel –  
zum Status quo und zur Zukunft eines Spannungsverhältnisses**  
Christian Fuhrmeister und Stephan Klingen
- 27 **Fallbeispiel Die Familie Mengers – Sammler und Händler**  
Agnes Thum
- 41 **Kunsthandelsquellen und ihr Nutzen für Forschung und Handel**  
Theresa Sepp
- 51 **Fallbeispiel Die Kunsthandlung Kühns – eine Annäherung**  
Sarah von der Lieth
- 63 **Auktionskataloge und die Provenienzforschung**  
Susanne Meyer-Abich
- 71 **Fallbeispiel Die Kunstsammlung des Kommerzienrats Isidor Bach –  
Ansatz einer Rekonstruktion**  
Sabine Disterheft

- 83 **Das Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv, Zürich**  
Christina Feilchenfeldt
- 93 **Fallbeispiel Der jüdische Kunsthändler Arthur Dahlheim**  
Carolin Faude-Nagel
- 105 **Dr. No oder: Wie ich lernte, die Rückseiten der Bilder zu lieben –  
Ein Rückblick auf 28 Jahre in einem Berliner Auktionshaus**  
Stefan Pucks
- 115 **Fallbeispiel Die Sammlung Paul Metz und der »Ettle Case«**  
Katharina Thurmair
- 127 **The Holocaust Claims Processing Office and the Art Trade: An Unlikely Partnership**  
Anna B. Rubin
- 135 **Fallbeispiel Der unbekannte Bruder: Fritz Benjamin und sein Kunstbesitz**  
Agnes Thum
- 147 **Die Quellen im Archiv der Galerie Fischer, Luzern**  
Sandra Sykora
- 157 **Fallbeispiel »Entartete Kunst« im Kunsthandel**  
Mario-Andreas von Lüttichau
- 169 **Autorinnen und Autoren**
- 176 **Impressum**

678

Ernst Arndt Kunsthandlung, Dresden

28

*Faun*  
*die Krüge*  
*München*  
*Arndtstr. 57/100*

1210

34

# DR. NO ODER: WIE ICH LERNTE, DIE RÜCKSEITEN DER BILDER ZU LIEBEN – EIN RÜCKBLICK AUF 28 JAHRE IN EINEM BERLINER AUKTIONSHAUS

Es war im Winter 1984/85. Bei einem Seminar zur »Niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert« kamen die Studentinnen und Studenten in der Hamburger Kunsthalle an der Restaurierungswerkstatt vorbei. »Nutzen wir die Gelegenheit, um etwas ganz Seltenes zu sehen«, sagte Professor Martin Warnke, »und werfen wir einen Blick auf die Rückseiten der Gemälde. Sie erzählen uns manchmal mehr als die Vorderseite.« Damals ahnte ich nicht, dass ich im Laufe meines weiteren Lebens gut 10.000 Rückseiten von Bildern aus dem späten 18. bis zum 20. Jahrhundert zu sehen bekommen würde. Denn im Februar 1995 wurde ich Katalogbearbeiter in einem Berliner Auktionshaus.

Bei meiner Tätigkeit dort galt es als erstes, die Art der Farben und die Bildträger (Öl auf Leinwand, Tempera auf Rupfen etc.) oder die Drucktechnik zu bestimmen (Radierung auf Bütten, Kaltnadel auf Velin etc.), das Kunstwerk zu vermessen und seinen Erhaltungszustand für den Katalog zu beschreiben. Im Laufe der Jahre lernte ich einen Dresdner Keilrahmen von einem dänischen zu unterscheiden und das Alter von Papier mithilfe des UV-Lichts einzuschätzen. Die Authentizität der Kunstwerke musste ebenfalls geprüft werden. Das Expertenwesen war nicht so ausgeprägt wie heute, und so suchte ich anhand der Rückseitenmerkmale nach Belegen für die Echtheit. Die rückseitigen Bezeichnungen der Künstler, deren Signaturen, Bildtitel und Datierungen, oder ihre Nachlassstempel fanden als erstes den Weg in die Katalogbeschreibung. Alles, was für die Authentizität des Kunstwerks sprach und dessen Wert steigerte, wurde erwähnt, auch die Etiketten von Ausstellungen des Bildes in Museen oder von Kunsthandlungen (Abb. 1).

Wenn ich heute an diese Anfänge denke, erscheint es mir, als ob Opa vom Krieg erzählt. Bis zur Einführung einer Datenbank im Herbst 1995 schrieben wir unsere Katalogeinträge in einer bestimmten Reihenfolge in eine Word-Datei. Rückseitenfotos machten wir keine,

---

Abb. vorige Seite: Rückseitenbefund: Otto Strützel, *Faun*, 1906, Öl auf Holz, 27 x 21,5 cm.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

die kostspieligen Ektachrome dienten zum Abdruck im Katalog und für gelegentliche Anfragen bei den Experten. Unsere Informationen bezogen wir aus den Büchern und Zeitschriften unserer gut sortierten Bibliothek und der Berliner Kunstbibliothek. Doch der Blick des Warnke-Schülers wanderte immer häufiger auch zu den anderen, scheinbar unwichtigen Beschriftungen, Stempeln und Etiketten auf den Keil- und Schmuckrahmen. Ich begann zu notieren, was ich sah, zunächst ohne strenge Reihenfolge und immer im Bewusstsein, dass mein Tun aus Sicht des Arbeitgebers völlig überflüssig erscheinen könnte, ich meine wertvolle Zeit verschwendete. Doch das sollte sich ändern.

Nach der Jahrtausendwende hielt die Digitalisierung Einzug in den Arbeitsalltag und damit die immer umfangreicher werdenden Recherchemöglichkeiten und -pflichten (!) für die Ermittlung der Provenienz: Anforderungen, die mit den Washingtoner Prinzipien von 1998 zunächst nur für die öffentlichen Kunstsammlungen Deutschlands galten und sich bald auf den Kunsthandel ausdehnten. Mit den Digitalfotos spielte bei der Rückseitendokumentation das Finanzielle nur noch indirekt eine Rolle, man hätte jedoch einen Archivar einstellen müssen für die Verwaltung der Fotos. Immerhin legten wir Ordner an mit gelegentlich ausgedruckten Fotos und Fotokopien von Etiketten und Nachlass- oder Sammlerstempeln, später auch digital.

Es folgen ein paar Gedanken zum weiten Feld der Rückseitenmerkmale.

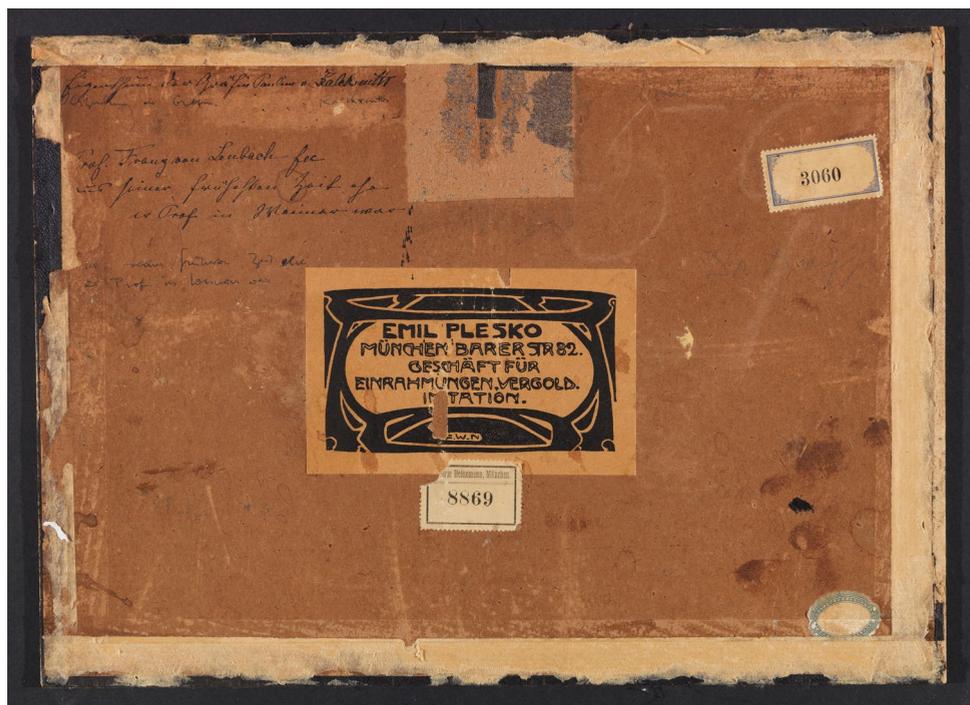


Abb. 1: Rückseitenbefund: Franz von Lenbach, *Landschaft mit schlafendem Hirtenknaben*, um 1858–1860, Öl auf Pappe, 26,5 x 36,8 cm.



Abb. 2: Auktionshaus Leo Spik, Berlin: Los 58, mit weißer Kreide.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 3: Auktionshaus Rudolf Bangel, Frankfurt a. M.: Auktion 654, Los 30, mit blauem Farbstift.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

## Beschriftungen

Unter diesem Begriff notieren wir im Auktionshaus, für das der Autor tätig ist, alles, was nicht – wie die Bezeichnungen – vom Künstler stammt. Die ersten Besitzer der Bilder schrieben z. B. ihren Namen auf die Rückseite oder hielten im Fall eines unsignierten Bildes den Künstlernamen fest. Erst Ende des 19. Jahrhunderts folgten Beschriftungen von Kunsthändlern und von Auktionshäusern. Zur Entschlüsselung brauchte ich Jahre – heute ist vieles im Internet auf Knopfdruck verfügbar. Ich lernte: Im 20. Jahrhundert haben viele Auktionshäuser die Werke dezent mit weißer Kreide mit der Los-Nummer beschriftet, Leo Spik in Berlin z. B. immer gleich auf zwei, manchmal sogar drei Leisten des Keil- oder Schmuckrahmens (Abb. 2). Findet man auf Keilrahmen oder Rückpappe oben rechts eine Nummer mit blauem Farbstift, eine vierstellige Zahl, mit Schrägstrich abgetrennt von einer weiteren, kürzeren, ist das ein Hinweis auf eine Versteigerung bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. (Abb. 3). Auf die Nummer der Auktion folgt die des Loses. Eine ähnliche Nummer unten links in Bleistift ist ein Hinweis auf die Auktionen der Galerie Wolfgang Ketterer in München, wobei die arabischen Ziffern die Los-Nummer angeben, mit oder ohne trennenden Schrägstrich gefolgt von der Auktionsnummer in römischen Ziffern (Abb. 4). Weniger zimperlich waren nach 1945 die Kollegen von englischen bzw. amerikanischen Auktionshäusern, die ihre Nummern mithilfe von Schablonen in schwarzer Farbe auf dem Keilrahmen aufbrachten (Abb. 5). Auch die verwendeten Stifte helfen bei der Datierung, ein Kugelschreiber deutet auf die Jahre nach 1945 und ein Filzstift auf die Zeit der 1960er, 1970er Jahre. Seitdem – allerdings sehr selten – tragen Kunsthändler ihre – meist nicht zu entschlüsselnden – Galeriekürzel auch mit transparenter, fluoreszierender Flüssigkeit auf, die man nur unter dem UV-Licht sieht.

## Stempel

Zu den Beschriftungen gesellten sich die Stempel der Fabrikanten und Händler von Künstlerbedarf (Leinwände, Kartons etc.) in London und Paris, später auch in München. Diese Stempel können durch die Adressen zur Bestätigung der Authentizität und (frühesten) zeitlichen Einordnung eines Gemäldes beitragen, bei Papieren sind es die Wasserzeichen und Prägestempel. Max Liebermann etwa kaufte Keilrahmen und Leinwand bei Leopold Hess in der Genthiner Straße 29, Lovis Corinth bei L. A. Schröter & Co. in Charlottenburg, seine Wohnung in der Klopstockstraße lag halt in der Nähe. Im Fall der Gemälde Walter Leistikows kann der Stempel der Berliner Künstlerbedarfshandlung Doris Ranfft mehr zur Echtheitsbestimmung beitragen als die Vorderseite, erst recht, wenn ein Mitarbeiter oder der Inhaber Hermann Mordaß selbst mit feinem Bleistift »Herr Professor Leistikow« und die Maße des Keilrahmens hinzugefügt hat. Da Leistikow kurz vor seinem Tode zum Professor ernannt wurde, könnte man das Bild auf die Jahre 1907/08 datieren – wenn man sicher sein kann, dass nicht jeder bekannte Künstler im Geschäft mit diesem Titel angesprochen wurde.

Noch im 19. Jahrhundert finden sich auch die ersten Zollstempel, nach 1900 kamen Adressstempel von Besitzern hinzu und nach 1945 Stempel für die Exportgenehmigung von Bildern aus osteuropäischen oder lateinamerikanischen Ländern.

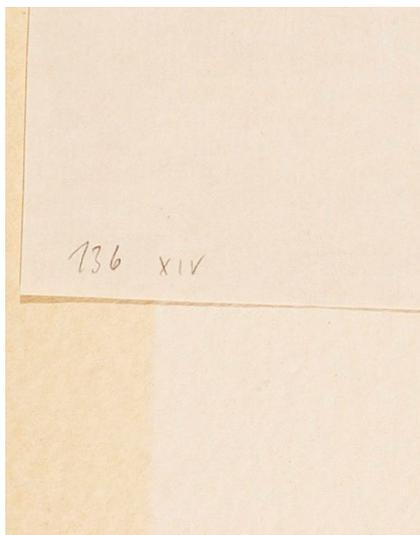


Abb. 4: Galerie Wolfgang Ketterer, München: Auktion 14, Los 136, mit Bleistift.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 5: Auktionshaus Christie's: Stock Number, schwarze Tinte, schabloniert.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG



Abb. 6: Stuttgarter Kunstkabinett: 36. Auktion, 3.5.1961, Los 158, Etikett.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

## Etiketten

Gedruckte Etiketten mit Namen und teils auch Adressen kamen Ende des 19. Jahrhunderts auf, wohl als Folge des expandierenden Kunstmarktes. Die Eisenbahn erreichte immer fernere Gegenden, und da war es gut, seinen Besitz zu kennzeichnen, wenn er auf Reisen ging. Auch der Stolz zu dokumentieren, wo überall das Bild gewesen war, mag eine Rolle gespielt haben – so, wie es die Stocknägeln der Wanderer tun. Da man den Schmuckrahmen eines Bildes austauschen kann, wurden die Etiketten meist auf dem Keilrahmen angebracht, und zwar an prominenter Stelle, also oben, am besten links oder in der Mitte.

Understatement zeichnete den 1898 gegründeten Kunstsalon der Vettern Bruno und Paul Cassirer in Berlin aus, die Galerie lag inmitten eines ruhigen Wohnviertels fern vom belebten Potsdamer Platz und verzichtete sogar auf ein Ladenschild. Understatement findet man auch auf den Cassirerschen Etiketten, die nur mit »No.« bedruckt und mit Lagernummer, Künstlername und Titel des Bildes beschriftet wurden. Apropos »Lagernummer«: Da der Ankauf eines Kunstwerks manche Kunsthändler finanziell überforderte oder sie das alleinige Risiko scheuten, handelten die Galeristen oft (oder sogar meistens?) im Auftrag der Künstler oder anderer Händler. Auf den Etiketten schlug sich das in einem Zusatz »C«, »Com« oder »K« für »Kommission« nieder. Mithilfe der Adressen auf den Etiketten kann man den Zeitraum,

in dem sich das Bild dort befand, nachverfolgen, obwohl das nicht immer zuverlässig ist, weil Kunsthandlungen ihren Etikettenbestand über längere Zeit verwendet haben.

Die Aufkleber von bekannten Galeristen wie Paul Cassirer oder unbekannteren wie Alfred Heller in Berlin-Charlottenburg machten mich neugierig: Wo genau befanden sich diese Geschäfte, und worauf waren sie spezialisiert? Diese Fragen fand auch Wolfgang Wittrock interessant und gab 2007 für die Ferdinand-Möller-Stiftung meinen historischen Kunststadtplan *Die Kunststadt Berlin 1871–1914* mit 100 Adressen des Kunstbetriebs heraus.

Etiketten der Auktionshäuser sind heute besonders bemerkenswert, wenn sie den nicht online recherchierbaren Zeitraum zwischen 1945 und 1985 betreffen. Ich denke vor allem an die quadratischen, in den meisten Fällen pastellfarbenen Etiketten von Roman N. Ketterers Stuttgarter Kunstkabinett (*Abb. 6*), übrigens zumeist unten links, genau wie später die Rückseitenbeschriftungen seines Bruders Wolfgang Ketterer in München. Allerdings geben erstere nur die Losnummer an, weshalb man alle Kataloge zu den 37 Auktionen des Stuttgarter Kunstkabinetts durchgehen muss – bzw. darf, denn das Angebot von Werken der klassischen Moderne im Nachkriegs-Deutschland war spektakulär! Überhaupt ist es gut, sich die Typografie von Auktionskatalogen einzuprägen, da manche Ersteigerer von Kunstwerken kurzerhand den Katalogeintrag ausschneiden und auf die Rückseite ihrer Neuerwerbung klebten. Apropos: Um 1900 kamen auch die Etiketten der Ausstellungsinstitutionen auf, der Künstlerverbände, Kunstvereine und Museen, wobei sich gerade die Künstlerkollegen nicht scheuten, ihre Etiketten rückseitig direkt auf die Leinwand zu kleben. Das führte im Laufe der Jahre dazu, dass sich die Leinwand dort zusammenzog und sich das Etikett vorne als Wölbung abzeichnete.

Als Folge des zunehmenden Ausstellungsbetriebs brachten im frühen 20. Jahrhundert auch Expeditionen wie Gustav Knauer in Berlin ihre Etiketten an den Kunstwerken an, gut 50 Jahre später folgten etwa Schlien in Berlin oder Hasenkamp in Köln. Oft mit handschriftlich eingetragenen Namen der Leihgeber! Von den Besitzern der Bilder findet man nach 1945 natürlich auch eigene Adressaufkleber.

Nicht vergessen werden sollen die Etiketten der Rahmenmacher, nicht nur, weil sie wohl etwas früher als die Aufkleber der Kunsthandlungen anzutreffen sind, sondern weil sich die Rahmenhandlungen oft zu Kunsthandlungen entwickelten, z. B. Weber in Berlin oder Abels in Köln. Anhand der Adressen und des Aussehens der Aufkleber, meist oben oder unten in der Mitte des Schmuckrahmens oder der Rückpappe, lässt sich ablesen, wann ungefähr ein Bild an welchem Ort gerahmt wurde. Im Fall von Conzen aus Düsseldorf kann uns die notierte Auftragsnummer sogar sagen, in welchem Jahr das Bild gerahmt wurde. Die Etiketten der Rahmenmacher zeugen auch vom Stolz des sorgfältigen Handwerkers, ein Ruf, der nach 1945 nicht immer gerechtfertigt ist.

Noch ein Wort zur Manipulation von Rückseitenmerkmalen: Sah ich in den ersten Jahren noch Etiketten, bei denen die Namen ausgekratzt waren, kommt das in den letzten Jahren fast gar nicht mehr vor. Wahrscheinlich werden heute als Folge der mit dem Schwabinger Kunstfund 2012 populär gewordenen Provenienzforschung die Etiketten oder problematische Namen von Vorbesitzern abgelöst oder abgeschliffen oder gleich mitsamt dem Keilrahmen »entsorgt« und das Gemälde auf einen neuen aufgebracht (eine die Regel bestätigende Ausnahme erwähne ich unten). Falls die Leinwand doubliert wurde, obwohl das vom konservatorischen Befund gar nicht notwendig erscheint, ist höchste Vorsicht geboten. Es sei denn,



Abb. 7: Flechtheim-Etikett auf Campendonk-Fälschung.

Bildnachweis: © Landeskriminalamt Berlin

das Gemälde kommt aus den USA, die Amerikaner scheinen es nämlich zu lieben, ihre Bilder für die Ewigkeit zu konservieren. Geradezu rührend ist die Geschichte des Fälschers Wolfgang Beltracchi. Er scheiterte nicht an den Vorderseiten – seine Bilder von Heinrich Campendonk oder Max Ernst wurden von den Experten bestätigt –, nein, er scheiterte an den Rückseiten! Das Porträt Alfred Flechtheims auf einem fiktiven Aufkleber trug dazu bei, dass die Fälschungen aufgedeckt wurden (Abb. 7).

Mein Ziel war und ist, möglichst jedem der von mir katalogisierten Kunstwerke eine Geschichte zu geben. Das Spezialwissen stieg mir zu Kopfe, und so spielte ich sogar eine Zeitlang mit dem Gedanken, bei *Wetten, dass ..?* im ZDF teilzunehmen mit der Behauptung, Gemälde von der Rückseite erkennen zu können. Einmal rief ich laut »Jaaaaa!!!!« durchs ganze Haus, als ich nach der Rückseitenuntersuchung eines kleinen Gemäldes mit der Beschriftung »Königsplatz 3« beweisen konnte, dass das Bild der Akademie der Künste in Berlin gehört hatte. Damit verhinderte ich leider auch seine Versteigerung! Ebenso in diesem Fall: Auf dem Gemälde eines deutschen Künstlers von ca. 1930 klebte rückseitig die Schenkungsurkunde für einen verdienten »Pg.« (Parteigenossen der NSDAP) mit der Unterschrift von Robert Ley, des Leiters der Deutschen Arbeitsfront. Aber nicht nur das: Die Urkunde überdeckte halb den Namen des vorherigen jüdischen Besitzers. Als wir der Einlieferin mitteilten, dass wir das Gemälde so nicht anbieten könnten, fragte sie nur: »Können Sie das nicht wegmachen?« Konnten wir nicht, und das Bild ging zurück. Obwohl ich also nur das Beste fürs Haus wollte, sank meine Beliebtheit bei den Kollegen. Als Florian Illies, bis 2018 einer der Gesellschafter des hier in Frage stehenden Auktionshauses, mir freudestrahlend



Abb. 8: Fragment eines Etiketts der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin.

Foto: © Agnes Thum



Abb. 9: Etikett der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin.

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

eine Zeichnung Adolph Menzels als Angebot für die kommende Auktion zeigte und ich nach einem Blick auf die Rückseite sagte: »Das können wir nicht versteigern«, hatte ich meinen Spitznamen bei ihm weg: Dr. No. Das lag aber nicht am Fitzelchen eines Etiketts, das ich als problematisch erkannt hatte, sondern auf der Rückseite stand mit Bleistift geschrieben der Name eines jüdischen Kunstsammlers.

Kein Mensch kann alle Rückseitenmerkmale auswendig kennen. Zum Glück gibt es bei einem Kunstwerk meistens andere Quellen, ungedruckte und gedruckte oder mündlich überlieferte, aus denen man die Herkunft rekonstruieren kann. Es gilt lediglich, die richtigen

Zusammenhänge herzustellen. Als mich die Anfrage erreichte, ob ich den oberen Rand eines Etiketts bei einem Gemälde Erich Heckels identifizieren könne (Abb. 8), suchte ich als erstes bei der Galerie Goldschmidt-Wallerstein in Berlin, der in den 1920er Jahren wichtigsten Kunsthandlung für diesen Künstler, und siehe da: Das passte! (Abb. 9)

Schon lange vor der im Deutschen Kulturgutschutzgesetz von 2016 formulierten Sorgfaltpflicht für den Kunsthandel wurden also im Auktionshandel die Rückseiten genauestens untersucht, Kollegen befragt, Datenbanken wie Lost Art in Magdeburg und das Art Loss Register in London abgefragt sowie Kunsthändlerarchive wie das von Paul Cassirer oder Ferdinand Möller konsultiert. Dabei wird das Auktionshaus, in dem der Autor tätig ist, von zwei Provenienzforscherinnen unterstützt, die bei Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug eines Bildes eine Tiefenrecherche vornehmen und den Kontakt zu den Erben der Vorbesitzer herstellen.

Ein Blick in die Zukunft: Zwar kann kein einzelner Mensch alles wissen, aber die vielen Hundert jungen, gut vernetzten Kunsthistorikerinnen und -historiker heute könnten ihr Wissen für ein Computerprogramm zusammentragen, das alle Rückseitenmerkmale erkennen und so die Herkunft eines jeden Kunstwerks bestimmen kann. Aber wäre das nicht das Ende der Provenienzforschung? Für mich gilt jedenfalls die Erkenntnis: Stehenbleiben heißt zurückzufallen. Ich lerne also wieder, die Vorderseiten der Bilder zu lieben.

## ABSTRACT

The author remembers his almost 30 years of activity for a Berlin-based auction house. Within a short time, works of art had to be described and measured, their condition scrutinised, and their authenticity checked. Looking at the works' reverse sides only played a role if they were inscribed by the artists or carried exhibition labels that could be mentioned in the catalogue as signs of quality.

How important these and other reverse side features actually were became apparent in the wake of the 1998 Washington Declaration and the emergence of provenance research. From the vast field of reverse side features that had been noted and later also photographed since 1995, the author singles out observations both general and special, inscriptions from other auction houses, stamps from art supply shops and labels from galleries and frame makers. Since public awareness for the issue of provenance research has been raised, there are hardly any reverse sides found today that suggest confiscation or theft in the (post-)war turmoil due to Nazi persecution. Exceptions confirm the rule, as demonstrated by three examples.

As a consequence of the enormous interest in provenance research among today's art historians, as well as technical progress, the author envisions a future of computer software with enough knowledge to take over the analysis of an artwork's authenticity and provenance.

# PROVENIENZFORSCHUNG UND KUNSTHANDEL

## Impressum/Bibliografische Angaben

© 2023 Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe, und die Autor\*innen  
Die Bildrechte sind jeweils bei der Abbildung ausgewiesen.

Herausgegeben von Peter Wehrle, Geschäftsführer Ketterer Kunst GmbH & Co. KG  
Idee und Redaktion Agnes Thum, Sabine Disterheft, Sarah von der Lieth  
Texte Sabine Disterheft, Carolin Faude-Nagel, Christina Feilchenfeldt,  
Christian Fuhrmeister, Robert und Gudrun Ketterer, Stephan Klingen,  
Sarah von der Lieth, Mario-Andreas von Lüttichau, Susanne Meyer-Abich,  
Stefan Pucks, Anna B. Rubin, Theresa Sepp, Sandra Sykora, Agnes Thum,  
Katharina Thurmair, Peter Wehrle.

Übersetzungen André Liebhold, Hamburg  
Lektorat Elke Thode, Text & Kunst Kontor, Stockach  
Gestaltung Friedrich Art, Hamburg  
Cover unter Verwendung von: Ilona Singer, Bildnis Robert von Mendelssohn, 1928,  
Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm (Detail) / © Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Produktion Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe  
Druck Offizin Scheufele, Stuttgart  
Printed in Europe

Erschienen im Ernest Rathenau Verlag  
Lorenzstr. 2  
76135 Karlsruhe  
buch@ernest-rathenau-verlag.de

ISBN 978-3-946476-13-9 (Softcover deutsche Ausgabe)



Die Texte dieses Werkes sind unter der  
Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht

Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Autor\*innen.  
Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbestimmungen.

Gender-Hinweis: Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird teilweise auf die gleichzeitige  
Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers (m/w/d) verzichtet. Sämtliche  
Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

Die digitale Version dieser Publikation ist auf <https://www.kettererkunst.de>,  
<https://ernest-rathenau-verlag.de>, <https://books.google.de/> und  
<https://archive.org/> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

ISBN 978-3-946476-16-0 (PDF deutsche Ausgabe)

ISBN 978-3-946476-17-7 (PDF englische Ausgabe)

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